

Artifara 22.2

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas



Monográfico: Salir del barrio, volver al
barrio. Autoficción y etnografía en la
novela contemporánea española

Coordinado por María Pilar Panero García
y Carmen Morán Rodríguez

2022

 **Artifara**
ISSN: 1594-378X



UNIVERSITÀ
DI TORINO

SIRIO@unito.it
Sistema Riviste Open Access

Fundador

Aldo Ruffinatto, Università di Torino

Director

Guillermo Carrascón

Editor de Literatura española moderna y contemporánea

Secretaría de redacción

Carlo Basso

Vincenza Di Vita

Consejo de dirección

Roberta Alviti, Università degli Studi di Cassino

María Felisa Bermejo Calleja, Università degli Studi di Torino, **Editora de Lingüística y traductología**

Anna Boccuti, Università degli Studi di Torino, **Editora de Literatura Latinoamericana**

Alex Borio, Università degli Studi di Torino

Elena Errico, Università degli Studi di Genova

José Manuel Martín Morán, Università del Piemonte Orientale “Amedeo Avogadro”

Fernando Martínez de Carnero, Università di Roma La Sapienza

Elisabetta Paltrinieri, Università degli Studi di Torino, **Editora de Literatura Medieval**

Maria Consolata Pangallo, Università degli Studi di Torino

Maria Rosso, Università degli Studi di Milano

Iole Maria Caterina Scamuzzi, Università degli Studi di Torino

Selena Simonatti, Università degli Studi di Pisa

Asesores científicos

Rafael Bonilla Cerezo, Universidad de Córdoba

Bruno Camus, Universidad de Castilla La Mancha

Antonella Cancellier, Università degli Studi di Padova

Daniela Capra, Università di Modena e Reggio Emilia

Marco Cipolloni, Università degli Studi di Genova

Francisco Estévez, Universidad de Málaga

David González Ramírez, Universidad de Jaén

Alberto Hernando García-Cervigón, Universidad Rey Juan Carlos

Vittoria Martinetto, Università degli Studi di Torino

Francisco José Martínez Morán

Marisa Elizabeth Martínez Pérsico, Università degli Studi Guglielmo Marconi

Carmen Morán Rodríguez, Universidad de Valladolid

Isabel Muguruza, Euskal Herriko Unibertsitatea, Vitoria-Gasteiz

Juan Ramón Muñoz Sánchez, Universidad de Jaén

Adela Presas, Universidad Autónoma de Madrid

Alfredo Rodríguez López Vázquez, Universidade da Coruña

Beatriz Sanz Alonso, Universidad de Valladolid





Artifara

Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

Artifara 22.2

agosto-dicembre 2022



ARTIFARA 22.2 (agosto-diciembre 2022)
ISSN: 1594-378X

Los artículos publicados en los Monográficos y en las secciones de Contributi/Contribuciones y de Editiones son seleccionados a través de un proceso anónimo de revisión doble entre pares. El elenco de revisores se puede consultar en el web de la revista <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index>

Gli articoli pubblicati nei Monografici e nelle sezioni Contributi/Contribuciones e Editiones sono selezionati con sistema *doble blind peer review*. L'elenco dei revisori si può consultare nel sito della rivista <https://www.ojs.unito.it/index.php/artifara/index>.

SIRIO@unito.it
Università di Torino



Esta obra está bajo [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Impaginazione: Guillermo de Busto

Copertina: Guillermo de Busto, sobre una imagen de *Los siete pecados capitales* (Invidia) de Jheronimus van Aken, llamado El Bosco

Índice

Contribuciones

Nuria LORENTE QUERALT	“No se hace imprenta sin ellas”: Mujeres y tipografía en el México de los siglos XVI Y XVII	pp. 9-26
Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ	Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. Parte II	pp. 27-86
Francesca COPPOLA	Soglie autobiografiche: <i>Memorias habladas, memorias armadas</i> di Concha Méndez	pp. 87-103
Jesús Fernando CASEDA TERESA	Alumbradismo en el <i>Lazarillo de Tormes</i> : Del ciego que le “alumbró”, al clérigo de Maqueda y fiscal de la Inquisición Diego Ortiz de Angulo	pp. 105-120
María Enriqueta PÉREZ VÁZQUEZ	El caso “decidir” y “decidirse”. El modelo epistémico del hablante	pp. 121-127
Alex BORIO	Efectos transculturales de las estrategias de doblaje y subtitulación para las películas de terror y de humor	pp. 129-138
Laura Cristina PALOMO ALEPUZ	Guerra civil y conciencia social: <i>En mi hambre mando yo</i> de Isabel Oyarzábal	pp. 139-157
Natasha LEAL RIVAS	Intersubjetividad lingüística y alteridad en el discurso poético. Análisis semiótico discursivo y lexicométrico de <i>Umbrales de otoño</i> de Mari Luz Escribano	pp. 159-183
Pablo NÚÑEZ DÍAZ	La presencia de la Biblia en <i>Después del paraíso</i> , de Luis Alberto de Cuenca	pp. 185-197
Santiago FERNÁNDEZ MOSQUERA y Adrián J. SÁEZ	“Emulan el firmamento”: las joyas en la poesía de Quevedo	pp. 199-213

Monográfico: Salir del barrio, volver al barrio

Autoficción y etnografía en la novela contemporánea española

Coordinado por María Pilar PANERO GARCÍA y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ

María Pilar PANERO GARCÍA y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ	Presentación. Salir del barrio, volver al barrio. Autoficción y etnografía en la novela contemporánea española	pp. 217-223
José Antonio GONZÁLEZ ALCANTUD	Visiones contrastadas de auto-ficción ultraperiférica: José Vicente Pascual y Sergio Mayor	pp. 225-235
Daniel ESCANDELL MONTIEL	Nostalgia mercedina. El hogar y su borrado en la narrativa transatlántica de Hernán Casciari	pp. 237-247
Jesús GUZMÁN MORA	Memoria individual y colectiva de la España que ya no existe en <i>Feria</i> , de Ana Iris Simón	pp. 249-257
Clara MACÍAS SÁNCHEZ y Fermín ASEÑO ASENCIO	El deseo de pertenecer en una voraginosa matrioska. Benidorm en <i>La lección de anatomía</i> , de Marta Sanz	pp. 259-274

Eloy GÓMEZ-PELLÓN	Antropología y literatura: desarraigo y añoranza de una familia de inmigrantes extremeños en el Madrid de los años 60 del siglo XX. Una mirada a la literatura de Luis Landero	pp. 275-299
Pedro GARCÍA PILÁN	Barrios hundidos, pactos fáusticos y pirotecnias salvajes: desplazamientos y conflictos en la ciudad de Valencia desde tres novelas	pp. 301-327
Fina ANTÓN HURTADO y José IBORRA TORREGROSA	La jungla urbana. El paisaje Cultural del Madrid de posguerra a través de la novela <i>A corazón abierto</i> de Elvira Lindo	pp. 329-349
María Pilar PANERO GARCÍA	<i>Para morir iguales</i> de Rafael Reig: una parábola sociocultural de la ciudad y de la Transición española	pp. 351-375
Esther PÉREZ DALMEDA	Duplicidad e ironía: un paseo por el motivo del barrio en la narrativa breve de Juan Bonilla	pp. 377-388
Luis Pascual CORDERO SÁNCHEZ	La caracterización premoderna del barrio y el arrabal en <i>Las leyes de la frontera</i>	pp. 389-402
Javier ALONSO PRIETO	Colonos del descampado. La identidad suburbial en la narrativa fragmentaria autoficcional de Javier Pérez Andújar	pp. 403-413

Éditiones

Jorge FERREIRA BERROCAL, ed.	Andrés de Claramonte, <i>Auto del dote del Rosario</i> Ed. crítica del ms. 15254 de la Biblioteca Nacional de España	pp. E3-E40
------------------------------	---	------------

Marginalia

Daniela CAPRA	María Teresa Echenique Elizondo, <i>Principios de fraseología histórica española</i> , 2021	pp. iii-vii
Mara MORELLI	Félix San Vicente y Gloria Bazzocchi, coords., <i>Lengua española para traducir e interpretar</i> , 2021	pp. ix-xv
Veronica ORAZI	<i>Segni della memoria. Disegnare la Guerra Civile spagnola</i> , a cura di Felice Gambin, 2020	pp. xvii-xix
Veronica ORAZI	Gracia Morales, <i>N.I. 12</i> , studio e traduzione di Enrico Di Pastena, 2021	pp. xxi-xxiii
Alessandra CRISCUOLO	María José Rodilla León, <i>De belleza y misoginia: los afeites en las literaturas medieval, áurea y virreinal</i> , 2021	pp. xxv-xxxii
Rafael MALPARTIDA TIRADO	David González Ramírez, <i>Ángel Valbuena Prat y Gustavo Gili: avatares editoriales de la Historia de la literatura española</i> , 2020	pp. xxxiii-xxxvii
Manuela Águeda GARCÍA GARRIDO	Diego Medina Poveda, <i>En vecindad, no en compañía</i> , 2022	pp. xxxix-xli
Réka HAVASSY	Rafael Malpartida Tirado, coord., <i>La escritura del diario, Aspectos literarios, culturales y educativos</i> , 2021	pp. xliii-xlv
Carla PERUGINI	Rosa Maria Grillo, <i>Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere</i> , 2022	pp. xlvi-xlix



Artifara

Rivista di lingue e letterature
iberiche e latinoamericane

Contribuciones

“No se hace imprenta sin ellas”: Mujeres y tipografía en el México del siglo XVI y XVII

NURIA LORENTE QUERALT
Universidad de Valencia

Resumen

El estudio de la relación entre las mujeres y los negocios tipográficos en el México del siglo XVI continúa siendo un tema poco explotado en el marco de las investigaciones sobre la historia del libro y la imprenta en América. La labor profesional, intelectual y económica de las primeras mujeres vinculadas a los talleres de imprenta fue trascendental para el desarrollo y continuidad de la producción impresa colonial. Sin embargo, las evidencias materiales y sociales de su trabajo que han trascendido y han llegado hasta nosotros no han sido suficientes para reconocerles su alcance y participación. Este ensayo explora brevemente la línea que vincula a las mujeres con la tipografía colonial y cartografía algunas de las vías posibles para abrir nuevas investigaciones en torno a su importancia y su legado patrimonial.

Palabras clave: Imprenta en México, mujeres, siglo XVI, género, tipografía

Abstract:

The study of the relationship between women and typographic businesses in sixteenth-century Mexico continues to be a topic little exploited in the framework of research on the history of books and printing in America. The professional, intellectual, and economic work of the first women linked to printing workshops was transcendental for the development and continuity of colonial print production. However, the material and social evidence of their work which has transcended and reached us has not been sufficient to recognize their scope and participation. This essay briefly explores the line that links women with colonial typography and maps some of the possible ways to open new investigations around their importance and their heritage legacy.

Keywords: Printing in Mexico, women, XVI century, genre, typography



1. GÉNERO Y ARTE DE IMPRIMIR: UNA APROXIMACIÓN AL ESTUDIO DE LAS MUJERES IMPRESORAS

La historia del libro en México ha suscitado mucho interés entre los investigadores y especialistas internacionales desde bien entrado el siglo XVIII, especialmente en lo que respecta a la instalación y desarrollo de la primera prensa de imprimir en el continente americano y a la evolución de la cultura impresa¹. La llegada del medio impreso a México fue posible gracias a la iniciativa de fray Juan de Zumárraga (1468-1548), primer obispo de la diócesis de México, quién señaló ante el Consejo de Indias el provecho que había de traer la instalación de la imprenta en América, en el marco de la colonización del continente. La culminación de dicha

¹ Entre los estudios canónicos que constituyen la tradición bibliográfica sobre la historia del libro y la imprenta en México destacan: Eguiara y Eguren (1986), Beristain y Souza (1980), Harrise (1866), García Icazbalceta (1886), Medina (1989), Palau Baxó (1994), Wagner (1940), Millares Carlo (1981), González de Cossío (1952), Zarco del Valle y Sancho Rayón (1872), Valton (1939), Iguiniz (1938), Teixidor (1931), Zulaica (1991) o Torre Villar (2009), por citar los más relevantes.



iniciativa tuvo lugar con el cumplimiento del convenio de las autoridades con el impresor Juan Cromberger, encomendado a la tarea de hacer funcionar el primer taller de imprenta en México. Este confió la empresa al italiano Juan Pablos, uno de sus oficiales de imprenta del taller sevillano, que aceptó la empresa americana, mediante la celebración de un contrato firmado el doce de junio de 1539, que lo obligaba a trasladarse a la capital del Virreinato para ejercer allí el oficio de impresor².

Numerosos bibliógrafos y estudiosos del libro han documentado el papel que la imprenta desempeñó en los procesos de europeización de México, tratando de examinar el complejo programa editorial que vio la luz durante este primer siglo y que contribuyó al sometimiento de los imaginarios indígenas y sus formas de vida. Los trabajos en torno a la imprenta y los primeros talleres encargados de imprimir y difundir estos productos editoriales también han dedicado un interés especial a documentar el papel que libraron los primeros impresores europeos que viajaron a México para desempeñar las labores tipográficas. A través de la comunicación impresa salida de las primeras prensas se materializó el complejo programa cultural colonial, que fue determinante en la formación ideológica de la recién conformada población novohispana. En este sentido, se han desentrañado las trayectorias vitales y profesionales de la mayor parte de los impresores encargados de imprimir esta producción durante el siglo XVI y principios del siglo XVII, entre los que son especialmente importantes las cifras y el impacto de los talleres de Juan Pablos (1539-1547), Antonio de Espinosa (1558-1577), Pedro Ocharte (1562-1592), Pedro Balli (1574-1600), Antonio Ricardo (1577-1605), Diego López Dávalos (1602-1612), Diego Garrido (1620-1624) y Enrico Martínez (1599-1611).

Sin embargo, si bien la contribución de estos impresores al desarrollo de la producción cultural colonial ha quedado bien documentada, poco se ha escrito acerca de quienes, junto a ellos, ayudaron a conformar los nuevos esquemas culturales e intelectuales de los territorios conquistados, las mujeres: Jerónima Gutiérrez (1539-1563), Ana de Carranza (c. 1572), María de Espinosa (1612-1615), María de Figueroa (1563), María de Sansoric (1570-1597), Catalina Agudo (1577-1580), Catalina del Valle (1610-1613) y Ana de Herrera (1625-1630), algunas de las mujeres vinculadas a los primeros negocios de imprenta novohispanos. Todas ellas viajaron a América junto a los miembros masculinos de sus familias y, una vez instaladas allí, participaron en las actividades artesanales propias de los talleres. Y es que la estructura empresarial de las imprentas respondió a un funcionamiento inclusivo en el que todos los miembros de la familia colaboraron activamente para asegurar el desarrollo del taller y el sustento familiar. Las hijas y esposas de los impresores no fueron una excepción y estuvieron familiarizadas desde su nacimiento con las tareas mecánicas y artesanales de estos espacios laborales. Lo que permite suponer que, debido al contexto histórico y social de los talleres, estas contaron con conocimientos suficientes sobre las labores productivas y organizativas que se desempeñaban en las imprentas (Corbeto López, 2009-2010: 27).

El estudio de sus trayectorias vitales y profesionales resulta enormemente interesante para valorar el alcance y trascendencia que tuvieron todas ellas en el contexto colonial de la imprenta. Para reconstruir una historia más justa sobre su presencia en los talleres tipográficos es necesario desprenderse de ciertos paradigmas convencionales que han delineado la historia tradicional sobre la imprenta a través de una mirada unilateral y reduccionista. Estos discursos han infravalorado la labor de estas mujeres subordinando su actividad al campo de las relaciones entre ellas y los hombres de sus familias y, al hacerlo, les han negado su importancia en el desarrollo y continuidad de los negocios tipográficos. En las páginas que siguen, trataremos de desprendernos de una mirada obnubilada por los tópicos habituales, con el propósito de

² El contrato firmado por ambos profesionales se conserva en el Archivo de Protocolos de Sevilla, Oficio I, Libro I, 1539, fol. 1069, publicado por José Gestoso y Pérez (1908). Se puede consultar una reproducción digitalizada de este documento <bdh-rd.bne.viewer.vm?id=0000117755&page=1> (consultado: 04/09/2019).

cambiar el enfoque desde el que valorar su labor y analizar las fuentes y testimonios disponibles con una mirada renovada y más justa con la verdad histórica de todas estas mujeres.

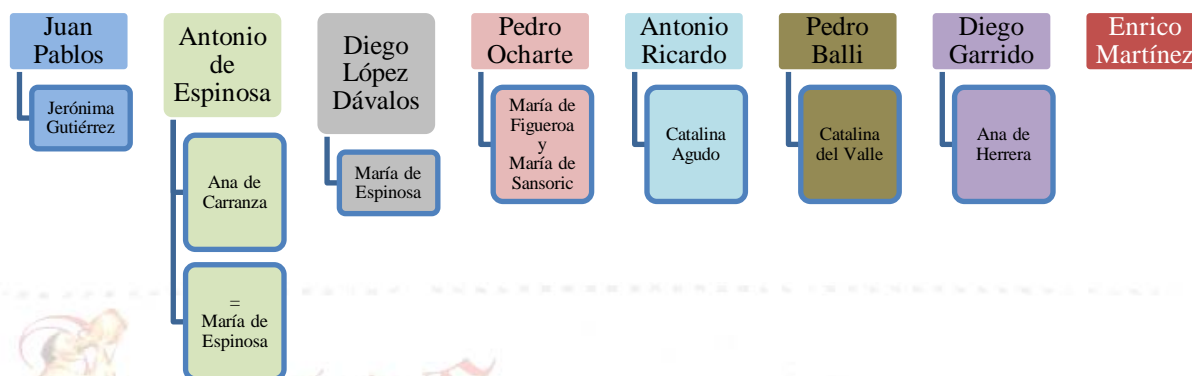


Imagen 1.- Esquema de las principales líneas genealógicas de los impresores activos entre 1539 y 1634

2. EL PERFIL DE LAS MUJERES EUROPEAS EMIGRADAS A NUEVA ESPAÑA: ORDEN LEGAL Y MARCO DE ACCIÓN DE LAS IMPRESORAS

La mayoría de las mujeres vinculadas a la imprenta que se trasladaron al Virreinato de la Nueva España a lo largo de su primer siglo de existencia fue de origen europeo y emigró con sus padres y maridos para colaborar con ellos en el desarrollo y mantenimiento de los negocios familiares, en el marco de los viajes transatlánticos del siglo XVI. El análisis histórico de sus perfiles sociales da cuenta de su pertenencia a las clases urbanas y medias, lo que explica que todas ellas pudiesen costearse el billete de traslado y hacerse cargo del aprovisionamiento que implicaban los largos viajes en el marco de la legalidad³. Ante las disposiciones de las autoridades, que exigieron la convivencia familiar a través de diversas disposiciones y cédulas que limitaban el plazo para que los hombres estuvieran en Indias sin sus familias, las mujeres se vieron obligadas a trasladarse junto a ellos, antes o después de que estos lo hicieran⁴. Estas leyes trataron de regular el tránsito de pasajeros a América, a la vez que asegurar el asentamiento productivo de quienes se establecieron en aquellos territorios y de evitar las conductas inmorales que muchos de ellos desencadenaban al saberse lejos de sus familias⁵. Algunos de estos traslados femeninos han quedado bien documentados y, aunque resulta imposible contabilizar el total exacto de mujeres que atravesaron el Atlántico en el siglo XVI, y mucho más la cifra de quienes lo hicieron para instalarse concretamente en Nueva España, sí puede valorarse un número aproximado de pasajeras bastante esclarecedor. En este orden de ideas, Boyd-

³ En el siglo XVI el punto de partida hacia México era, en un inicio, el puerto de la ciudad de Sevilla, donde los pasajeros que quisieran viajar al continente americano debían entregar toda la documentación necesaria para poder viajar legalmente. Según Montojo Sánchez (2017: 105) entre 1536 y 1538 un pasaje desde Sevilla hasta el puerto de Veracruz podía costar entre siete y nueve ducados, cifra que fue progresivamente en ascenso a medida que transcurrieron las décadas y se consolidó la capital del Virreinato.

⁴ Entre las disposiciones de obligado cumplimiento, encaminadas a dictar el control social y familiar de los territorios americanos destaca la emitida en febrero de 1549 en la que se limitaba el tránsito a América a aquellas personas casadas si trataban de viajar sin sus esposas y la proclamada en octubre de 1554, en la que se dictaba que el tiempo máximo que podía permanecer un hombre en América sin su familia era de dos años (Ots Capdequí, 1940: 61).

⁵ Los trámites legales para regular el funcionamiento de los territorios americanos trataron de combatir los hábitos perniciosos de muchos hombres que, lejos de las costumbres castellanas, adoptaron hábitos de poligamia y concubinato (Encontra y Vilalta, 2014: 68). El reclamo de las mujeres españolas en los nuevos territorios debía, entonces, hacer frente a estos y otros delitos, así como a la falta de orden y arraigo de los pobladores. Además de comisionarias del orden y la moralidad pública, las mujeres iban a desempeñar la labor de convertirse en emisarias de los modelos, comportamientos y valores españoles en los nuevos territorios.

Bowman (1964: 599-600) considera que la cifra aproximada de pasajeros cuya destinación era Nueva España entre el 1500 y el 1600 fue de 15.657, de los cuales un 34,79 % correspondería a pasajeras, como muestra el gráfico siguiente.

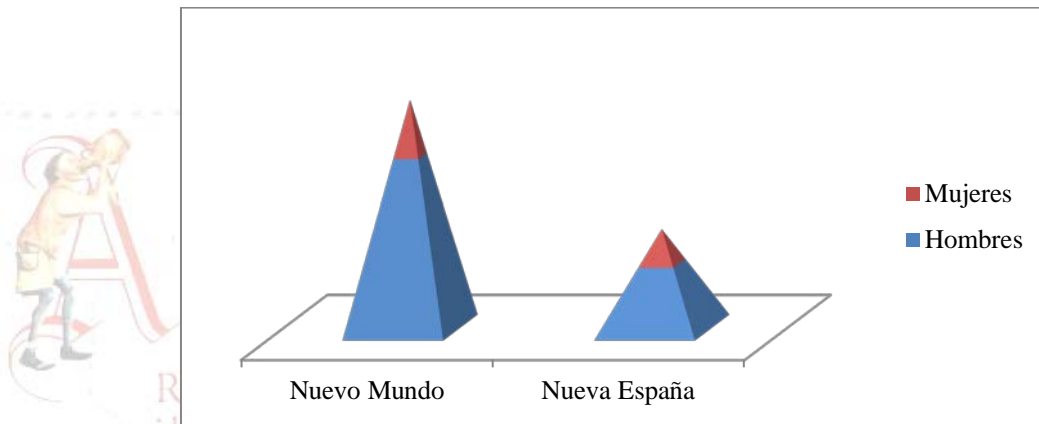


Imagen 2.- Gráfico del flujo migratorio hacia el nuevo mundo (1493- 1559) a partir de los datos extraídos de Boyd-Bowman (1964)

Más interesante que las cifras cuantitativas es la documentación que legaron muchos de estos traslados, que contabiliza Boyd-Bowman (1964) y que se conserva en el Archivo General de Indias de Sevilla. Entre los legajos de las *Informaciones y licencias de pasajeros* y los *Libros de asiento de los pasajeros* consta mucha documentación relativa a estos viajes, gracias a la cuidada burocracia migratoria exigida por la Real Casa de la Contratación, que ha posibilitado la conservación de toda esta documentación. Estos testimonios y fuentes probatorias dan cuenta del perfil civil diferenciado de todas ellas, pero en la mayoría de los casos coincide la condición vinculante de todas ellas al marido o al padre que se encontraba en Nueva España. En este sentido, muchas se trasladaron junto a sus esposos en el momento en el que estos iniciaron el viaje, como fue el caso de Jerónima Gutiérrez, esposa del impresor Juan Pablos. Otras, sin embargo, lo hicieron tiempo después, cuando recibieron las llamadas de sus maridos, como fue el caso de Catalina Agudo, esposa de Antonio Ricardo. Finalmente, hubo quienes ya nacieron en Nueva España, como seguramente fue el caso de María de Espinosa, hija del impresor Antonio de Espinosa y Ana de Carranza. Una vez instaladas en los nuevos territorios, se beneficiaron de las oportunidades que ofrecía la realidad conocida, más permisiva y flexible para el desarrollo profesional de las mujeres que aquella que dejaban al otro lado del Atlántico.

Las particularidades de la sociedad novohispana, cuya condición emergente necesitó de la capacidad de obrar de los hombres y mujeres que la apuntalaron, brindaron a las mujeres europeas un marco de acción más amplio y permisivo. No se quiere decir con ello que los márgenes legales y culturales de las mujeres en América fueran diferentes a los españoles, ya que la normativa y la legislación fueron las mismas en ambos territorios⁶, como también lo fue el esquema genérico que se trasladó desde España. Sin embargo, aun siendo la legislación prácticamente la misma para ambos territorios, "las circunstancias peculiares del funcionamiento social de las mujeres en suelo novohispano no tuvo su fundamento únicamente en el orden social vigente, sino en las circunstancias particulares de la compleja realidad novohispana" (Quijada y Bustamante, 1993: 652-653). Por lo que, el cuadro sociológico

⁶ Las leyes en materia de capacidad jurídica de las mujeres que fueron de obligado cumplimiento en el territorio novohispano fueron las conocidas como Leyes de Toro, publicadas en 1505 por la reina Juana, hija de los Reyes Católicos. Este compendio de ochenta y tres entradas legales aglutinaron en un único cuerpo legal el conjunto de responsabilidades de las mujeres, que fueron actualizándose de manera progresiva a medida que surgieron las nuevas necesidades de los territorios conquistados.

mexicano propició ciertas desviaciones de la norma que se tradujeron en márgenes de actuación no definidos necesariamente de manera institucional y que beneficiaron a las mujeres y a su capacidad de obrar.

Los desafíos y oportunidades de esta sociedad que, aun inspirada en la estructura jerárquica española, quedaba muy lejos de sus rígidos esquemas organizadores, facilitaron la participación de las mujeres en muchos trabajos y negocios familiares; la circunstancia virreinal “propició que muchos maridos facultaran a sus esposas para administrar y disponer del patrimonio y los negocios familiares en su ausencia” (Montejo Sánchez, 2017: 35). Este motivo explica que la participación femenina en la actividad económica local y familiar del Virreinato mexicano fuese tan importante, ya que es posible contabilizar un número considerable de mujeres con perfiles profesionales muy diversos, desempeñando diferentes actividades con un grado considerable de técnica y especialización, así como “regentando y administrando negocios en ausencia o a la muerte de los miembros masculinos de sus familias” (Maura, 2005: 44).

Según esto, el contexto novohispano, con sus desafíos, particularidades y limitaciones, resulta especialmente interesante para señalar y hacer evidente la participación femenina en diversos campos específicos de trabajo en los que la impronta de las mujeres fue fundamental para su desarrollo y continuidad, pero cuya importancia no ha recibido la atención merecida. Precisamente, el ámbito de la imprenta y la producción de libros constituye una de las esferas laborales en las que resulta más sencillo advertir el trabajo de estas mujeres europeas emigradas a Nueva España, consignado en multitud de testimonios y evidencias materiales. Sin embargo, también es uno de los espacios de conocimiento en los que se ha tratado de manera más injusta el quehacer de estas mujeres y su agencia en el desarrollo y evolución de los espacios tipográficos.

3. MUJERES, TRABAJO Y FAMILIA EN EL ESCENARIO TIPOGRÁFICO NOVOHISPANO

En el caso de las mujeres europeas emigradas a Nueva España que tuvieron vinculación con alguno de los negocios tipográficos activos durante el primer siglo de existencia de la imprenta ha sido posible contabilizar un total de ocho mujeres, Jerónima Gutiérrez (1539-1563), Ana de Carranza (c. 1572), María de Espinosa (1612-1615), María de Figueroa (1563), María de Sansoric (1570-1597), Catalina Agudo (1577-1580), Catalina del Valle (1610-1613) y Ana de Herrera (1625-1630), que, aunque no todas desempeñaron las labores de impresión, sí estuvieron vinculadas a los talleres. El registro de sus nombres y el periodo de tiempo aproximado en el que pudieron colaborar en los talleres tipográficos ha sido uno de los grandes retos de la historiografía de los últimos años, que ha tratado de recopilar y ordenar los datos dispersos que la tradición ha ofrecido sobre ellas.

Tomando en consideración algunos de los elementos e informaciones más relevantes de las conclusiones alcanzadas por estos estudios resulta interesante comprobar cómo el acceso de todas ellas a los talleres se dio gracias a su vinculación con los varones impresores de sus familias que los regentaban. En este sentido, todas ellas fueron hijas o esposas de los dueños de las imprentas y, como el resto de miembros de la familia, cumplieron con sus obligaciones para asegurar el mantenimiento de la empresa familiar. Su participación se tradujo en la colaboración activa y continuada en las labores técnicas y artesanales de los talleres. La ausencia de un orden gremial que regulase en la Nueva España del siglo XVI la actividad empresarial de las imprentas facilitó que las mujeres participasen activamente de su funcionamiento (Grañén Porrúa, 2010). Frente al contexto europeo, en el marco novohispano los impresores funcionaron con cierta libertad y, si bien respondieron ante las autoridades y dieron cuenta de su actividad, no estuvieron sujetos a una reglamentación estricta que pautase su organización (Carrera Stampa, 1954). Este margen de independencia facilitó la participación femenina en

las labores que tenían lugar en los talleres, sin que ningún organismo externo mediase en la incorporación de su fuerza de trabajo. Sin embargo, al desarrollarse esta colaboración en la esfera privada del negocio familiar, resulta muy difícil poder documentar cuáles fueron las actividades exactas que las mujeres pudieron desarrollar en los negocios tipográficos a lo largo de estos primeros años.

Al hilo de la cuestión anterior, durante mucho tiempo, la alusión a su carente resistencia física ha inspirado un conjunto de argumentos y opiniones demeritorias que han excluido a las mujeres de los talleres y han infravalorado la que pudo ser su verdadera participación en vida de los miembros masculinos de su familia. La narrativa histórica entorno al funcionamiento de las primitivas imprentas americanas ha sostenido que la colaboración de todas estas mujeres fue ocasional y transitoria y que su presencia en las imprentas se habría reducido a las tareas domésticas de cuidado y limpieza del espacio de trabajo (Iguiniz, 1995). Sin embargo, contrariamente a esta concepción del trabajo femenino, es de suponer que todas ellas tuvieron conocimientos de cómo funcionaban los talleres, incluso podrían haberse encargado de algunas actividades prácticas que formaban parte de los procesos productivos. En esta línea, Garone Gravier (2009-2010: 46) apunta a la posibilidad de que ellas pudiesen realizar algunas tareas manuales, tales como "la recogida y plegado de los pliegos, los procesos de cocción de los cuadernillos, las encuadernaciones [...] y la elaboración de tipos". Incluso también añade la hipótesis de que podían haber desempeñado algunas tareas de composición y corrección de textos, especialmente aquellas que contaron con una mínima base cultural y que dispusieron de los conocimientos ortográficos suficientes de la lengua con la que se estaba trabajando.

Ahora bien, de haber realizado todas estas actividades, su desempeño no ha trascendido en los documentos y fuentes conservadas, ya que el desarrollo de su colaboración se dio en la esfera privada de los negocios y fue interpretado como parte de la labor productiva de las mujeres, encargadas del cuidado doméstico y el trabajo en la sombra. Bien diferente fue en ausencia de sus maridos, cuando todas ellas saltaron a la esfera pública de los negocios al verse obligadas a convertirse en cabezas de familia y mantener las imprentas familiares. En este caso, a la muerte de sus padres o maridos muchas de ellas administraron y regentaron las imprentas sin necesidad de casarse en segundas nupcias o contar con el auxilio de un miembro masculino que las ayudase⁷. Así pues, aunque es innegable que muchas actuaron de puente provisional y aseguraron con sus matrimonios y su descendencia la continuidad de las imprentas, durante el tiempo que quedaron al frente de los talleres siguieron imprimiendo e incluso firmaron la producción salida de sus prensas con sus nombres propios o alguna nomenclatura vinculante que las relacionaba con los impresores fallecidos.

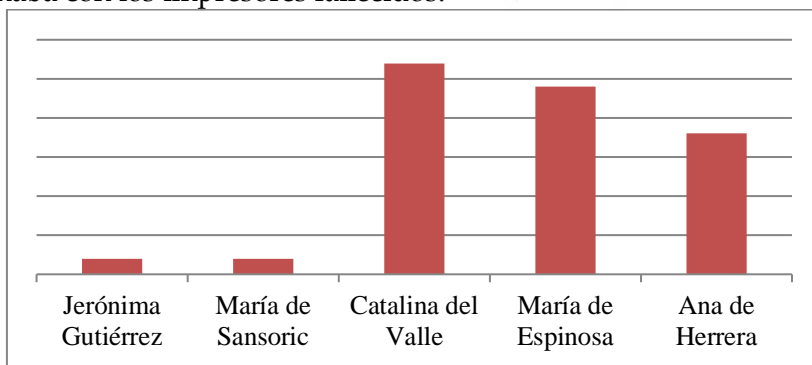


Imagen 3.- Gráfico del índice de producción de las impresoras activas entre 1539 y 1635

⁷ A diferencia de las impresoras europeas, que sí acostumbraron a casarse en segundas y terceras nupcias cuando sus maridos fallecieron y quedaron a cargo de las imprentas, no existe ningún caso conocido hasta la fecha que documente esta tendencia en la Nueva España del siglo XVI. Lo que indica que las impresoras que desarrollaron su actividad en el México colonial desempeñaron la regencia de los talleres con autonomía e independencia de los varones impresores hasta que los talleres pasaron a cargo de otro propietario.

El registro de los pies de imprenta firmados por estas mujeres entre 1539 y 1634 da como resultado un total aproximado de setenta y tres ejemplares impresos por ellas o en cuyos procesos de impresión pueden advertirse las huellas de alguna mujer, a través de los documentos legales que se conservan. Frente al análisis cuantitativo de la producción femenina, el número aproximado de ediciones impresas por los varones durante el mismo intervalo de tiempo es de doscientos cinco pies de imprenta.

El contraste entre la producción firmada por ellos y la que imprimieron ellas es fácilmente explicable si reparamos en el intervalo de tiempo que estuvieron ellos a cargo de las imprentas, frente al breve espacio temporal en el que las mujeres regentaron los talleres. Si bien ellos regentaron las imprentas entre diez y veinte años, lo normal en el caso de las mujeres fue que el tiempo a cargo de las imprentas fuese de dos a cinco años. Esta diferencia temporal justifica la amplia producción de los impresores en contraste con el breve número de ediciones impresas por las mujeres, pues lo hicieron en periodos de tiempo menores, entre la muerte del impresor de la familia y la venta, cesión o alquiler del establecimiento a otro impresor. Ahora bien, este desfase porcentual no legitima la falta de reconocimiento histórico que han sufrido todas ellas, dado que es considerable el número de impresos que han legado, cuya imprenta es advertible en la propia materialidad de los ejemplares conservados. Del registro de ejemplares que han llegado hasta nosotros destaca el llamativo dato que se desprende de la ubicación en la que se encuentran conservados cada uno de ellos, siendo la mayoría bibliotecas, fondos y archivos internacionales.

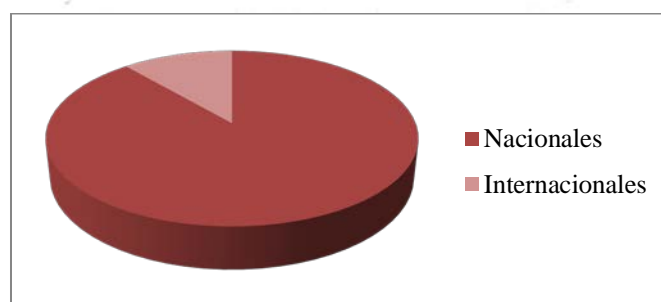


Imagen 4.- Gráfico del índice de producción de las impresoras activas entre 1539 y 1635

Los datos resultantes ofrecen un panorama general sobre el papel de las mujeres en las imprentas durante el primer siglo de desarrollo del arte de imprimir en el continente y dan cuenta de la importancia de su labor en el conjunto patrimonial de la producción impresa durante este tiempo. En los subepígrafes posteriores se ofrecen los datos detallados a partir de cuya interpretación se han desarrollado las hipótesis planteadas, con el propósito de que sirvan como instrumento bibliográfico para otros estudios e investigaciones futuras.

3.1. Catálogo de la producción impresa por mujeres entre 1539 y 1634

El siguiente registro incluye la fecha de publicación de la obra, el impresor que llevó a cabo su proceso de impresión, el título en cursivas y la ubicación donde se encuentran depositados los ejemplares que hemos podido localizar. Se ha optado por referir las bibliotecas internacionales que conservan los ejemplares de forma abreviada, con el propósito de facilitar la estructura del registro. Las correspondencias de las formas abreviadas de las bibliotecas consultadas son las siguientes:

A	Archivo General de la Nación, México	AGN
B	Bancroft Library, University of California Berkeley	BLU

Biblioteca Casanatense	BC
Biblioteca Capitular y Colombina	BCC
Biblioteca de Castilla-La Mancha / Biblioteca Pública del Estado	BCLM
Biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México	BDCV
Biblioteca "Dr. Eusebio Dávalos Hurtado". Instituto Nacional de Antropología e Historia	BNAM
Biblioteca "Ernesto de la Torre Villar" Instituto Mora	BETV
Biblioteca Hispánica. Instituto de Cooperación Iberoamericana, de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID)	BHICI (AECID)
Biblioteca Histórica José María la Fragua	BHJMF
Biblioteca Francisco de Burgoa	BFB
Bayerische Staatsbibliothek	BS
Biblioteca Histórica Marqués de Valdecilla de la Universidad Complutense de Madrid	BHMV
British Library	BL
Biblioteca Hispánica	BH
Biblioteca José María Lafragua, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla	BJMLB
Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada	BMLT
Biblioteca Nacional de Chile	BNCH
Biblioteca Nacional de España	BNE
Biblioteca Nacional de Francia	BNF
Biblioteca Nacional de México	BNM
Bodleian Library	BOL
Biblioteca Nacional de Portugal	BNP
Biblioteca Palafoxiana	BP
Biblioteca Pública del Estado de Jalisco "Juan José Arreola"	BPEJ
Bibliothèque royale/ Koninklijke Bibliotheek	BRK
Biblioteca Teológica "Lorenzo Boturini". Basílica de Guadalupe	BTLB
Brown University Library	BULY
Biblioteca Virtual de Polígrafos, Fundación Ignacio Larramendi	BVP
Bodleian Library	OBL
Biblioteca del Palacio Real	BPR
C	
Centro de Estudios de Historia de México	CEHM
D	
Det Kongelige Bibliotek	DK
E	
Earlham Libraries College	ELC
F	
Fondo Germán Parra de la Biblioteca Iberoamericana	FGPBI
H	
Houghton Library	HL
Hispanic Society of America	HSA
Howars-Tilton Memorial	HTM
Howard-Tilton Memorial Library	HT
I	
Ibero-Amerikanisches Institut Preußischer Kulturbesitz, Bibliothek	IIP
Indiana University Library	IUL
J	
John Carter Brown Library	JCBL
L	
Library of Congress	LC
Lilly Library	LL
M	
McGill University Library	MGUL
Michigan University	MU
Michigan University, William Clements	MUWC

N	
Newberry Library	NL
National Library of Medicine	NLM
National Library of Scotland	NLS
New York Public Library	NYPL
R	
Red de Bibliotecas del Tecnológico de Monterrey	RBTM
S	
Sutro Library	SL
Staats- und Universitätsbibliothek	SUB
Staatsbibliothek Preubischer Kulturbesitz	SPK
T	
The University of British Columbia	UBC
Tulane University Library	TUL
U	
University of Texas	UT
Universidade de Coimbra, Faculdade de Letras	UCF
Universidad de Granada, Biblioteca Central	UGBC
University of Michigan Library	UML
University of New Mexico Library	UNML
Universidad de Salamanca	US
Universidad de Santiago de Compostela, Biblioteca General	BSC
University of South Florida	USF
Universidad de Valencia. Biblioteca Histórica	UVBH
University of British Columbia	UBC
University Rovili i Virgili	URV
University of Florida	UOF
University of Michigan Library	UML
Universidad de Granada	UG
Y	
Yale University Library	YUL

Jerónima Gutiérrez
(1539-1563)

Autor	Impresor	Título	Ubicación ejemplares conservados	Año de impresión
	Antonio Espinosa	<i>Missale romanum ordinarium</i>	NYPL HL JCBL	1561
	Pedro Ocharte y Jerónima Gutiérrez	<i>Psalterium chorale secundum consetudinem sancti Dominici</i>	UT LL	1563-1564

María de Espinosa
(1612-1615)

Autor	Impresor	Título	Ubicación ejemplares conservados	Año
-------	----------	--------	--	-----

Juan Castañeda	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Reformación de las tablas y cuentas de Plata y de la que tiene oro</i>	BNE	1612
Domingo Flores		En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Nobilissimo pariter Illephonso Munoz</i>	AGN	1612
Fray Tomás de Jesús	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Cofradía del Carmen</i>		1612
Francisco Pareja	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Confesionario en lengua castellana y timuquana</i>	NYPL JCBL	1612
Juan Pérez de la Serna	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Sermon que el illustrissimo y reverendissimo S. Doctor D. Ioan Perez de la Serna Arçobispo de México</i>	LL BNM	1614
Fray Martín de León	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos apud. Cornelio Adriano César	<i>Primera parte del sermonario del tiempo de todo el año, duplicado, en lengua mexicana</i>	NYPL UT BHMV RBTM	1614
		En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Manual Breve y forma de administrar los santos sacramentos a los indios universalmente</i>	JCBL	1614
Luís Vallejo		En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos apud. Cornelio Adriano César	<i>Sermon que predico a la beatificacion de la bienaventurada madre sancta Theresa de Jesu, en Mexico</i>	BNM LL BNCH	1614
León de Rojas Ayora		En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos apud. Cornelio Adriano César	<i>Bachalaureus Leo de Rojas Ayora mexicani senatus causarum patronus, pro licentiatore laurea</i>	AGN	1614
Diego de Porras Villerías		En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos apud. Cornelio Adriano César	<i>Celebremillam controversiam, an clarissimum advocatorum munus</i>	AGN	1614
Gabriel Ribera	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos apud. Idelfonso Dávalos	<i>Quodlibeticae disputationes, pro licentiatore laurea</i>	AGN	1614
Gabriel Ribera	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Relectio theologica</i>	AGN	1614
Francisco Hernández		En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Quatro libros. De la naturaleza, y virtudes de las plantas, y animales que estan receuidos en el uso de medicina en la Nueva España, y la método</i>	BNM BNE BNCH NYPL LL JCBL	1615
Juan Miranda	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Vida y milagros, del glorioso padre san Nicolas de Tolentino</i>	UT	1615

Juan Quesada Figueroa	de y	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Excellentissimo Pricipo, D.D. Didaco Fernandez de Cordova...regalis Academiae Rector</i>	AGN	1615
Juan Quesada Figueroa	de y	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Excellentissimo Principi Marchioni de Guadalcazar</i>	AGN	1615
Juan González		En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Relectio theologica</i>	AGN	
Gabriel Ribera	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Laurea magisterii, quam florentissimae...Conclusio.. Discutientur</i>	AGN	1615
Santa Teresa		En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Meditaciones del Padre Nuestro</i>		1615
Francisco Urieta	de	En la imprenta de la viuda de Diego López Dávalos	<i>Iustitiae et benignitatis</i>	AGN	1615

María de Sansoric
(1570-1597)

Autor	Impresor	Ediciones	Ubicación ejemplares conservados	Año
Emmanuel Alvarez	Viduum Ocharte	Petri <i>De institutione grammatica : Libri tres in commodiorem ordinem distributi</i>	BNF RBTM	1594
	Viduum Ocharte	Petri <i>Secunda Pars Calendarij ad ufum Fratrum minorum</i>	BNM	1597

Catalina del Valle
(1610-1613)

Autor	Impresor	Ediciones	Ubicación ejemplares conservados	Año	
Agustín Aguanévada	de	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Quaestiones theologicae quod libeticae matutino tempores</i>	AGN	1610
Agustín Aguanévada	de	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Relectio theologica ad licenciature lauream locus relegendus ex cap.8, Epistolae prime diui ad Corint</i>	AGN	1610
Lorenzo Herrera	de	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Literarum ac virtutum maximorum splendore</i>	AGN	1611

Nicolás Arnaya	de	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Manual de breves meditaciones</i>	BNCH	1611
Agustín Sedano Hurtado de Mendoza	de	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Utriusque Iuris Bachalavorevs</i>	AGN	1611
Bricio Cruzat	Díez	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Nobilissimo viro Francisco de Leon... Bricianus Diez Cruzat iuris Caesaei prima laureatus laurea</i>	AGN	1611
Melchor Ruano Vallejo		En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Illustrissimo Principi Garciae Guerra</i>	AGN	1611
Francisco Mendiola	de	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Illustrissimo Principi</i>	AGN	1611
Melchor Ruano Vallejo		En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Quaestiones quodlibeticae</i>	AGN	1611
Luis Vallejo		En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Sermon que predico el Padre Maestro Fr. Luis Vallejo Provincial de la Provincia de Sactiago de Predicadores de la nueva España de la orden de Predicadores</i>	BNM LL BNCH	1612
Luis Vallejo		En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Sermon que predico el Padre Maestro Fr. Luis Vallejo Provincial de la Provincia de Sanctiago de Predicadores de la nueva España</i>	BNM JCBL BNCH	1612
Jerónimo Florencia	de	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Sermon que predicó ala magestad del rey don Felipe III</i>	BNM JCBL	1612
Francisco Pareja	de	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Cathecismo, en lengua Castellana, y Timuquana</i>	NYPL	1612
Francisco Pareja	de	En casa de la viuda de Pedro Balli. (apud Cornelio Adrián César)	<i>Cathecismo, y breve exposicion de la doctrina christiana</i>	NYPL UOF	1612

Fernando Bacan	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Singulari et eximio studiosorium huius noui orbis mecoenati insigni theologiae magisto</i>	AGN	1612
Luis Cano	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Unico studiorum suorum et bonaru litterarum</i>	AGN	1612
Bartolomé González Soltero	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Dieparae Virgini illibatae Mariae ingenua Licenciatus</i>	AGN	1612
Bartolomé González Soltero	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Operum faurici, Virgini Illibatae Mariae pro licentiatore</i>	AGN	1612
Juan de Grijalva	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Clarissimo viro Andreae de Bacan</i>	AGN	1612
Juan de Grijalva	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Optimo Parenti Nostro</i>	AGN	1612
Juan de Grijalva	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Unico et studii et laboris sui</i>	AGN	1612
Nicolás de la Torre	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Quaestiones hasce quodlibeticas defendetur in Regia Mexicana</i>	AGN	1612
Nicolás de la Torre	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Gravissimo viro, regiae Maiestatise Petro de Otolora</i>	AGN	1612
Nicolás de la Torre	En casa de la viuda de Pedro Balli	<i>Virginem Sanctissimam sus Licenciatus Nicolaus de la Torre</i>	AGN	1613
Mateo Alemán	En casa de la viuda de Pedro Balli. apud Cornelio Adrián César	<i>Sucesos de D. frai Garcia Gera arcobispo de Mejico</i>	JCBL RBTM	1613

Ana de Herrera
(1625-1630)

Autor	Impresor	Ediciones	Ubicación ejemplares conservados	Año
Idelfonso de Alavés Pinelo	Viuda de Diego Garrido	<i>Doxología retrogradis distichis compacta in honorem</i>		1625
Sebastián Gutiérrez	Viuda de Diego Garrido	<i>Arco triumphal, y explicacion de sus Historias, Empressas y Hieroglyphicos</i>	UT NYPL BDCV	1625
Vicente Loemlin de Barrientos	Viuda de Diego Garrido	<i>Oratio in funebri pompa nobilissimi religiosissimi mi, ac sapientissimi</i>	BNM	1625
Toro, Bernardo de	Viuda de Diego Garrido	<i>Carta Desseada, Y Segonda Relacion venida de Roma</i>	NYPL	1625
	Viuda de Diego Garrido	<i>Prosiguese los avisos de Italia</i>		1626
Luis Cañizares	Viuda de Diego Garrido	<i>Sermon que predico Do Fray Luys de Cañizares, Obispo de Caceres</i>	BNM JCBL	1626

Juan Díaz de Arce	de	Viuda de Diego Garrido	<i>Sermon predicado en la Santa Yglesia Metropolitana de la Ciudad de Mexico</i>	BNM LL	1626
Nicolás Godoy Carvajal		Viuda de Diego Garrido	<i>Pompa Funeral en la muerte, y Exequias del doctor D. Ioan de Salzdo</i>	BNM	1626
Martín Requena	de	Viuda de Diego Garrido	<i>Sermon que predico el P. M. Fr. Martin de Requena, Provincial y Governador que ha sido de la Provincia y Obispado de Guaxaca</i>		1626
		Viuda de Diego Garrido	<i>Dase cuenta del Acuerdo que dio el Consejo de Estado, acerca de la moneda de Vellon que se fabrica en el Reyno de España</i>	JCBL	1626
		Viuda de Diego Garrido	<i>Relacion de la liga que el emperador de Alemania y los príncipes</i>	LL NYPL	1626
		Viuda de Diego Garrido	<i>Por los estudios reales que el Rey Nuestro Señor ha fundado en el Colegio Imperial de la Compañía de Iesus de Madrid</i>	BNM	1627
		Viuda de Diego Garrido	<i>Indultum urbani VIII celebrandi Missam</i>		1628
		Viuda de Diego Garrido	<i>Dase quenta del acuerdo que dio el Consejo de Estado, acerca de la moneda de Vellon que se fabrica en el Reyno de España</i>		1628
Guillermo los Ríos	de	Viuda de Diego Garrido	<i>Triumphos, coronas, tropheos, de la perseguida Yglesia de Iapon</i>	BNE BHMV	1628
		Viuda de Diego Garrido	<i>Dase quenta del acuerdo que dio el Consejo de Estado, acerca de la moneda de Vellon que se fabrica en el Reyno de España</i>		1628
Marqués Cerralbo Velasques, Domingo Alonso Bueno	de	Viuda de Diego Garrido	<i>Razonamiento que el Excellentissimo señor Marques de Cerralvo</i>		1628
		Viuda de Diego Garrido	<i>Breve instrucción y soma de rethorica de predicadores</i>	LL BLU	1628
		Viuda de Diego Garrido	<i>Copia de la carta en que el padre fray Alonso Bueno haze relación a su prelado</i>	BNE	1630

4. CONCLUSIONES

El itinerario particular que ha seguido este ensayo pone de manifiesto la imposibilidad de reconstruir un relato ordenado y cronológico de la vida de estas mujeres, debido a la falta de información y a la carencia de fuentes probatorias que ofrezcan los datos suficientes como para tener conocimiento sobre todos los aspectos de sus vidas. Más interesante resulta, sin embargo, enfocar la investigación a ordenar las hipótesis a partir de las problemáticas que dan vida y movimiento a sus caracteres sociales y profesionales. Es decir, a las constantes compartidas entre ellas que permiten definir las como grupo, sin negar, por describir su realidad en conjunto, los rasgos particulares y las singularidades de sus vidas.

Teniendo en cuenta este cambio de enfoque, y según lo dicho hasta aquí, todas ellas fueron de origen europeo, pertenecientes a las clases medias y urbanas, y emigraron a Nueva España con sus padres o maridos, vinculados al mundo de la imprenta y la edición de libros. Por lo que su relación con los talleres estuvo mediada por la figura masculina y su participación en las imprentas comenzó siendo parte de la rutina doméstica, debido a que las imprentas se constituían como empresas familiares en las que colaboraban todos los miembros

de la casa. Sin la apariencia de una división tradicional entre familia y trabajo, las mujeres asumieron las actividades del cuidado y la reproducción, a la vez que, desde edad temprana, participaron de las labores técnicas y manuales que formaban parte de los procesos productivos de los negocios.

Sin excepción, todas ellas actuaron como nexo de unión entre unos impresores y otros, asegurando con sus matrimonios y descendencia la transferencia patrimonial y la continuidad de los talleres. Junto con la actividad colaborativa y reproductiva, también asumieron las labores propias de la gestión, producción y administración de las imprentas, en ausencia de los impresores. En estos casos, el testimonio más evidente de su función lo constituye la propia materialidad de los impresos, en cuyos pies de imprenta consta el nombre de muchas de ellas. El porcentaje inferior de ediciones impresas por mujeres, frente a la cifra elevada de impresos masculinos no invalida su importancia en el funcionamiento de los talleres y en el desarrollo de la cultura impresa colonial. Al contrario, confirma su participación determinante en el quehacer profesional de estos negocios y las define como sujetos activos de su cotidianidad y evolución.

Lo dicho hasta aquí nos permite confirmar que el estudio de estas mujeres en el ámbito laboral de las imprentas no es sencillo y constituye, todavía hoy, un itinerario yermo de validaciones categóricas y teorías contrastadas. Sin embargo, se ha querido contribuir, a través de una primera aproximación cuantitativa, a la investigación sobre la imprenta femenina desde una perspectiva de género, con el propósito de insistir en la necesidad de promover estudios exhaustivos que completen el estado parcial de conocimiento sobre estas mujeres y su contribución. La reconstrucción de sus trayectorias sigue siendo todavía una tarea pendiente de la historiografía sobre el libro y la imprenta que, pese al desarrollo optimista de estudios más comprensivos con la realidad de estas mujeres, todavía no ha alcanzado un estado igualitario que nos permita evaluar, con la misma justicia histórica, la trascendencia de todas ellas en el paisaje cultural e intelectual del México del siglo XVI.

Bibliografía

- AMOR DE FOURNIER, Carolina (1972) *La mujer en la tipografía mexicana*, México, La Prensa Médica Mexicana-El Colegio de México.
- ANTONIO, Nicolás (1999) *Biblioteca Hispana Nueva*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2 vols.
- BERISTÁIN DE SOUZA, José Mariano (1980-1981) *Biblioteca hispanoamericana septentrional*, México, UNAM, 3 vols.
- BOYD-BOWMAN, Peter (1964) “La emigración peninsular a América, 1540-1559”, *Historia Mexicana*, vol. 13, 2, pp. 165-192. URL: <https://www.jstor.org/stable/25135206?seq=1#metadata_info_tab_contents> [Consultado 8/03/2020].
- (1988) “La emigración extremeña a América en el siglo XVI”, *Revista de Estudios Extremeños*, vol. 44, 3, pp. 601-622. URL: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=268837>>. [Consultado 13/09/2019].
- (1964) *Índice Geobiográfico de más de 40.000 pobladores de la América Hispana, 1493- 1600*, México, Jus.

- CARRERA STAMPA, Manuel (1954) *Los gremios mexicanos: la organización gremial Nueva España, 1521-1861*, México, Ediapsa.
- CID CARMONA, Víctor Julián (2004) *Repertorio de impresos mexicanos en la Biblioteca Nacional de España, siglos XVI-XVII*, México, El Colegio de México.
- EGUIGARA Y EGUREN, Juan José (1986) *Bibliotheca Mexicana*, Ernesto de la Torre Villar (coord.), México, UNAM.
- ENCONTRA Y VILALTA, María José (2014) "Las mujeres españolas en la capital de la nueva España, durante el siglo XVI", *Contribuciones a las Ciencias Sociales* 25, julio, web. URL: <<https://www.eumed.net/rev/cccss/29/mujeres-espanolas.html>> [Consultado 13/09/2022].
- ESTABLÉS SUSAN, Sandra (2015) "Las mujeres y la imprenta manual en España (s. XV-XVIII): una aproximación a la actividad profesional femenina", *Titivillus* 1, pp. 15-23.
- (2018) *Diccionario de mujeres impresoras y librerías de España e Iberoamérica entre los siglos XV y XVIII*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- FERNANDEZ DEL CASTILLO, Francisco (1982) *Libros y libreros en el siglo XVI*, México, Archivo General de la Nación, Fondo de Cultura Económica.
- FERNÁNDEZ DE ZAMORA, Rosa María (2009) *Los impresos Mexicanos del siglo XVI: su presencia en el patrimonio cultural del nuevo siglo*, México, UNAM.
- GARCÍA ICAZBALCETA, Joaquín (1886) *Bibliografía mexicana del siglo XVI: catálogo de libros impresos en México de 1539 a 1600*, México, Fondo de Cultura Económica.
- GARONE GRAVIER, Marina (2003) "El enfoque de género en la teoría y la práctica del diseño", en *Las rutas del diseño. Estudios sobre teoría y práctica*, México, Editorial Designo.
- (2004) "Herederas de la letra: mujeres y tipografía en la Nueva España", en *Casa de la Primera Imprenta de América*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Gobierno de la Ciudad de México.
- (2007) "Impresoras hispanoamericanas: un estado de la cuestión", *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, Barcelona, pp. 451-472.
- (2018) *Historia de la imprenta y la tipografía colonial en Puebla de los Ángeles (1642- 1812)*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GARONE GRAVIER, Marina y Albert CORBETO, eds. (2009) *Muses de la imprenta. La dona i la imprenta en el món del llibre antic*, Museo Diocesano de Barcelona y Asociación de Bibliófilos de Barcelona.
- GONZÁLEZ DE COSSÍO, Francisco (1952) *La imprenta en México (1553-1820). 510 adiciones al a obra de José Toribio Medina*, México, UNAM.
- GRAÑÉN PORRÚA, María Isabel (2010) *Los grabados en la obra de Juan Pablos*, México, Apoyo al desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México, A.C. Fondo de Cultura Económica.
- GRIFFIN, Clive (1991) *Los Cromberger: la historia de una imprenta del siglo XVI en Sevilla y Méjico*, Madrid, Cultura Hispánica.
- HARRISSE, Henry (1872) *Introducción de la imprenta en América, con una bibliografía de las obras impresas en aquel hemisferio de 1540 a 1600*, trad. M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón, Madrid, M. Rivadeneyra.

- IGUÍNIZ, Juan B. (1995) *Imprentas, ediciones y grabados de México Barroco*, México, Backal editores.
- LEÓN, Nicolás de (1900) *La imprenta en México: ensayo histórico y bibliográfico*, México, El Tiempo.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2000) *Imprenta y libros de caballerías*, Madrid, Ollero & Ramos.
- (2005) *Aquí se imprimen libros: La imprenta en la época del Quijote*, Madrid, Ollero y Ramos Editores.
- MAURA, Juan Francisco (2002) “Adelantadas, virreinas y aventureras en los primeros años de la conquista de América”, *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 6.
- MAURA, Juan Francisco (2005) *Españolas de Ultramar*, Valencia, Colección Parnaseo-Lemir, Publicaciones de la Universitat de València.
- MAZA, Francisco de la y Jesús YMHOFF CABRERA (1993) *Los impresos universitarios novohispanos del siglo XVI*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- MEDINA, José Toribio (1989) *La imprenta en México (1539-1821)*, vol. 1., México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MILLARES CARLO, Agustín y Julián CALVO (1953) *Juan Pablos, primer impresor que a esta tierra vino*, México, Joaquín Porrúa.
- MONTOJO SÁNCHEZ, Lucas (2017) *La mujer peninsular en Nueva España en el siglo XVI*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MURIEL, Josefina (1974) *Los recogimientos de mujeres: respuesta a una problemática social novohispana*, México, UNAM.
- (1982) *Cultura Femenina Novohispana*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas.
- (1989) “La legislación educativa para mujeres”, en *Memoria del IV Congreso de Historia del Derecho Mexicano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- (1992) *Las mujeres de Hispanoamérica: época colonial*, Madrid, Editorial Mapfre.
- (2002) “Las viudas en el desarrollo de la vida novohispana”, en RAMOS MEDINA, M. (comp.), *Viudas en la historia*, México, Condumex.
- OTS CAPDEQUÍ, José María (1920) *Bosquejo Histórico de los derechos de la mujer en la legislación de Indias*, Madrid, Editorial Reus.
- (1940) *Estudios de historia del derecho español en las Indias*, Bogotá, Minerva, 1940.
- (1957) *El Estado Español en las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1959) *España en América: el régimen de tierras en la época colonial*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1968) *Historia del derecho español en América y del derecho indiano*, Madrid, Aguilar.
- PALAU Y DULCET, Antonio (1956) *Manual del librero hispanoamericano*, Barcelona, Librería Palau.
- PASCUAL BUXÓ, José (1994) *Impresos novohispanos en las bibliotecas públicas de los Estados Unidos de América (1543-1800)*, México, UNAM.
- QUIJADA, Mónica y Jesús BUSTAMANTE (1993) “Las mujeres en Nueva España: orden establecido y márgenes de actuación”, en Georges Duby y Michelle Perrot, *Historia de las mujeres*, Madrid, Taurus, vol. III, p. 651.

- RESINES LLORENTE, Luís (1992) *Catecismos americanos del siglo XVI*, Salamanca, Junta de Castilla y León.
- RODRÍGUEZ TORRES, Rosario (2011) *Una aproximación a la figura femenina durante un siglo de quehacer tipográfico en la Nueva España (1539-1639)*, México, UNAM.
- STOLS, Alexandre A.M. (1989) *Antonio de Espinosa el segundo impresor mexicano*, Biblioteca Nacional, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, México.
- STOLS, Alexandre A.M. (1990) *Pedro Ocharte, el tercer impresor mexicano*, México, Biblioteca Nacional, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (1987) "Aspectos sociales de los instrumentos de pastoral cristiana en Nueva España", *HMex*, 4, pp. 609-621.
- (2009) *Breve historia del libro en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- UGARTE, Salvador (1949) *Catálogo de obras escritas en lenguas indígenas de México o que tratan de ellas*, México, Jus.
- VALTON, Emilio (1935) *Impresos mexicanos del siglo XVI (incunables americanos). Estudio bibliográfico precedido de una introducción sobre los orígenes de la imprenta en América*, México, Imprenta Universitaria.
- WAGNER, Henry (1942) *Nueva bibliografía mexicana del siglo XVI. Suplemento a las bibliografías de don Joaquín García Icazbalceta, don José Toribio Medina y don Nicolás León*, México, Editorial Polis.
- YMOFF CABRERA, Jesús (1990) *Los impresos mexicanos del siglo XVI en la Biblioteca Nacional de México*, México, UNAM.
- ZABALA, Jon (2014) *Los impresos antiguos: génesis material y su repercusión en la transmisión de los textos*, Barcelona, Editorial UOC.
- ZULAICA Y GÁRATE, Román (1991) *Los franciscanos y la imprenta en México en el siglo XVI*, México, Pedro Robredo.



Entre el realismo y lo fantástico: Una aproximación a la narrativa de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez. Parte II*

JUAN RAMÓN MUÑOZ SÁNCHEZ
Universidad de Jaén

Resumen

El presente estudio pretende analizar la propuesta literaria de cuatro de las autoras más representativas de lo que se ha denominado la nueva narrativa argentina, Selva Almada (Villa Elisa, *Entre Ríos*, 1973), María Gainza (Buenos Aires, 1975), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978) y Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973), a partir de cuatro obras paradigmáticas de cada una de ellas, *Ladrilleros* (2013), *El nervio óptico* (2014), *Distancia de rescate* (2014) y *Nuestra parte de noche* (2019). Se trata de cuatro universos referenciales muy distintos entre sí, aunque están traspasados por determinados temas y cuestiones comunes. El artículo se presenta dividido en dos partes; la primera, además de la introducción, contiene los análisis de *Ladrilleros*, de Selva Almada, y *El nervio óptico*, de María Gainza, y la bibliografía citada. La segunda parte estará integrada por los estudios de *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin, y *Nuestra parte de noche*, de Mariana Enríquez, por la conclusión y por toda la bibliografía empleada.

Palabras clave: realismo, lo fantástico, Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez

Abstract:

The present study intends to analyze the literary proposal of the four female authors considered to be the most representative of the *nueva narrativa* in Argentina: Selva Almada (Villa Elisa, *Entre Ríos*, 1973), María Gainza (Buenos Aires, 1975), Samanta Schweblin (Buenos Aires, 1978), and Mariana Enríquez (Buenos Aires, 1973). The analysis will focus on four paradigmatic texts, one of each author: *Ladrilleros* (2013), *El nervio óptico* (2014), *Distancia de rescate* (2014) y *Nuestra parte de noche* (2019). Each of them introduces a vastly different referential universe, nevertheless, they are connected by shared themes and matters. The article is divided into two parts: the first, apart from including the introduction, contains the analysis of both *Ladrilleros* by Selva Almada and *El nervio óptico* by María Gainza, as well as the cited bibliography. The second part consists of the studies on *Distancia de rescate* by Samanta Schweblin and *Nuestra parte de noche* by Mariana Enríquez, along with the conclusion and the employed bibliography.

Keywords: Realism, Fantasy, Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin, Mariana Enríquez



* Este trabajo se adscribe a la Estructura de Investigación EL_HUM16_2021 y al Grupo de Investigación SELYC-UJA (HUM-1064), ambos pertenecientes a la Universidad de Jaén.



A Yolanda,
por una pasión compartida

3. ÉTICA Y ESTÉTICA EN *DISTANCIA DE RESCATE*, DE SAMANTA SCHWEBLIN

Publicada en 2014 en Penguin Random House, *Distancia de rescate*, que seminalmente fue concebida como un relato, ha representado la primera aventura novelesca de la cuentista Samanta Schweblin y, hasta cierto punto, ha supuesto, su consagración como escritora, merced a los distintos premios que ha cosechado tanto su edición en castellano –el Premio Tigre Juan en 2015– como su versión en inglés, *Fever Dream*, –el Premio Shirley Jackson a la mejor novela corta en 2018 y el Tournament of Book al mejor libro del año publicado en Estados Unidos en 2018–, a su traducción a más de veinte lenguas, a la enorme repercusión que ha alcanzado entre la crítica especializada y el público lector y a su adaptación cinematográfica homónima, dirigida por Claudia Llosa, escrita por ella y la propia autora y estrenada en 2021. Antes, Samanta Schweblin había escrito dos libros de cuentos, *El núcleo del disturbio* (2002), con el que había ganado en 2001 el Premio del Fondo Nacional de las Artes en Argentina y el primer premio en el Concurso Nacional Haroldo Conti para jóvenes narradores con el cuento que lo abre, “Hacia la alegre civilización de la capital”, y *Pájaros en la boca* (2009), uno de cuyos relatos, “La furia de las pestes”, había sido galardonado en 2008 con el Premio Casa de las Américas en la categoría de cuentos. Después, ha dado a conocer su tercer libro de cuentos, *Siete casas vacías* (2015), merecedor del IV Premio Internacional de Narrativa Breve Ribera del Duero en 2015 y cuya publicación incluye el relato “Un hombre sin suerte”, que en 2012 había conseguido el Premio Juan Rufo; *Pájaros en la boca y otros cuentos* (2017), en que ha reunido, junto a los cuentos de *Pájaros en la boca*, cinco de los doce de *El núcleo del disturbio* con ligeras modificaciones en los títulos y dos inéditos, “Olingiris” y “Un gran esfuerzo”; *Respiración cavernaria* (2017), relato largo publicado exento de *Siete casas vacías* con ilustraciones de Duna Ronaldo; y *Kentukis* (2018), su segunda novela, primera extensa, con la que ha obtenido el Premio Mandarache 2020 y el Premio IILA-Literatura 2021.

Carlos Granés, que ha señalado, en su espléndido ensayo *Delirio americano*, “la irrupción de las voces femeninas y el triunfo de las industrias culturales” como los dos fenómenos más determinantes del campo literario del siglo XXI en América Latina (Granés, 2022: 485), ha destacado, frente a las tendencias narrativas dominantes practicadas por las generaciones precedentes, en especial la del *boom*, como el existencialismo, el realismo mágico, el realismo fantástico y el realismo flaubertiano, el cultivo de la literatura gótica por los narradores actuales. Los cuales no solo están examinando “el lado siniestro de la realidad latinoamericana, los puntos ciegos donde confluyen las artes y el mal, la cultura y la abyección, la arquitectura y la muerte, la civilización moderna y sus ansiedades patológicas”, sino que están constatando que la realidad latinoamericana, la política y la económica, la social y la medioambiental, es, antes que mágica o maravillosa, gótica y siniestra (Granés, 2022: 483-484). Elsa Drucaroff, un poco antes, había incidido en lo mismo, pero en el ámbito de la literatura argentina. Había comentado, en efecto, que las características más notables de la segunda generación de la nueva narrativa argentina, la de los escritores nacidos en la década de los setenta del siglo XX que comenzaron a escribir aproximadamente después de 2001, son, dentro de la más absoluta libertad de estilos y tendencias y desde el terreno de la incertidumbre, de la ausencia de certezas previas, la recuperación de la importancia de la trama, del enigma y la tensión, de lo fantasmal; “el regreso de la pulsión por contar historias y explorar en los géneros masivos de la literatura moderna y el cine: el policial negro y el thriller, las aventuras, la ciencia ficción, el terror y el *gore*” (Drucaroff, 2016: 32); y todo ello, por supuesto, sin renunciar a la mirada crítica

del mundo y de la sociedad. Porque, como ha declarado en tal sentido Mariana Enríquez, “la realidad argentina es gótica” (Drucaroff, 2011: 297).

Distancia de rescate constituye un ejemplo tan conspicuo como paradigmático de este nuevo tipo de literatura –del que también participa *Nuestra parte de noche*, como veremos después–, por cuanto Samanta Schweblin ha puesto los parámetros estéticos de la narrativa de lo insólito y su enorme potencial subversivo a disposición de un compromiso ético: la denuncia del crimen medioambiental que comporta el uso abusivo del glifosato en el monocultivo de la soja, el “veneno verde”. Pues, como se puede observar en la serie fotográfica *Potencial effects of agrochemicals in Argentina* (2013), de Natacha Pisarenko, en el estudio *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado* (2016), de Fernanda Sánchez, y en la película documental *Viaje a los pueblos fumigados* (2017), de Fernando E. Solanas, parece ser, amén de estar arruinando los campos del interior de Argentina, el responsable directo de un número creciente de enfermedades, cánceres, malformaciones, abortos espontáneos y muertes por intoxicación de personas y animales. Ni que decir tiene que en *Distancia de rescate* no se trata de una denuncia explícita, sino elusiva, subyacente al mundo ficcional que desarrolla el texto, hasta el punto de que no se menciona nunca el herbicida por su nombre, aunque sí la soja, que permea el discurso, y los bidones que se descargan en los campos del terrateniente Sotomayor¹.

3.1 La radical ambigüedad de *Distancia de rescate*

En un esclarecedor estudio, David Roas (2014) examina cuatro especies de expresión o modos narrativos de la literatura *weird* o de lo imposible –lo fantástico, lo maravilloso, el realismo mágico y la ciencia ficción–, que deslinda por el modo diverso en que transgreden el universo de lo real o el uso que hacen de lo insólito y por su sentido o el diferente efecto que producen en el receptor². Según Roas, lo fantástico englobaría a aquellas historias que se articulan mediante la confrontación problemática de lo posible y lo imposible, lo natural y lo sobrenatural, lo real y lo insólito, en un mundo como el nuestro. Las narraciones fantásticas, en la construcción del espacio ficcional, emplean los mismos recursos que las novelas realistas para conseguir “el efecto de lo real”, hasta que es subvertido por la irrupción de un fenómeno imposible, extraño, insondable –“individuos desdoblados, tiempos y espacios simultáneos, monstruos, rupturas de la causalidad, fusión de sueño y vigilia, disolución de los límites entre la realidad y la ficción, objetos imposibles” (Roas, 2011: 14)–, que comporta una quiebra de la realidad empírica cuyos principios socava. Tal coyuntura provoca, cierto, un efecto de inquietud, el escalofrío fantástico o el miedo metafísico, como consecuencia de que la realidad deja de ser familiar y se convierte en algo incomprensible, amenazador y racionalmente inexplicable; un extrañamiento de lo normal o lo cotidiano que nos hace percibir la realidad

¹ Del tema del glifosato en *Distancia de rescate* se han ocupado, desde diversos enfoques y con distinta profundidad, Alonso Herrero (2021), Campisi (2020: 172-178), De Leone (2017), Drucaroff (2018), Forttes (2018), Oreja Garralda (2018), Pérez (2021), Salva (2021) y Strausfeld (2021: 501-503).

² La literatura crítica sobre lo fantástico y otras categorías afines, que contaba con tan importantes acercamientos como los de H. P. Lovecraft, E. F. Bleiler, J.R.R. Tolkien, Pierre-Georges Castex, Louis Vax o Roger Caillois, a los que se podía agregar el de Sigmund Freud sobre lo ominoso, lo siniestro o lo contrario de lo familiar y lo doméstico que muestra lo que debe ser dicho, *Das Unheimliche* (1919), a partir de una interpretación psicoanalítica del célebre relato de E. T. A. Hoffmann, *El hombre de arena*, ha crecido exponencialmente a partir del ensayo de Tzvetan Todorov de 1970, *Introduction à la littérature fantastique*, sin alcanzarse un consenso en su formulación, características, efectos, funciones y límites. Un excelente panorama de lo realizado desde el fundamental y polémico estudio de Todorov hasta finales del siglo XX lo constituye el libro editado por David Roas (2001a), *Teorías de lo fantástico*, que, además de una cumplida selección de textos, cuenta con una excelente bibliografía. En este sentido es sumamente interesante el estado de la cuestión que, a propósito de tres grandes concepciones de lo fantástico, brinda Jesús Rodero en el primer capítulo de su estudio *La edad de la incertidumbre* (Rodero, 2006: 5-31). Véanse también los panoramas generales de Mariño Espuelas (2008) y Brescia (2020: 133-140).

de un modo distinto. Es importante recalcar que esta dislocación de la imagen tradicional del mundo con que opera lo fantástico, en línea con lo postulado por H. P. Lovecraft en *Supernatural Horror in Literature*, afecta por igual al mundo intratextual que al extratextual, a los personajes que al receptor externo. En trabajos anteriores, Roas (2001b: 32-42 y 2011: 145-178) había distinguido entre lo fantástico clásico y lo neofantástico, para señalar que lo que “caracteriza a lo fantástico contemporáneo es la irrupción de lo anormal en un mundo en apariencia normal, pero no para demostrar la evidencia de lo sobrenatural, sino para postular la posible anomalía de la realidad, lo que también impresiona terriblemente al lector” (Roas, 2001b: 37).

Lo maravilloso, siempre según Roas, constituye la configuración de un mundo posible totalmente inventado, autónomo y paralelo al real, en donde todo es factible y es aceptado como tal dentro de los parámetros físicos de ese espacio. Por consiguiente, no pone en cuestión ni problematiza conflictivamente nuestra noción de realidad. El realismo mágico, por su lado, plantea la coexistencia no problemática de lo real y lo sobrenatural en un mundo realista o normal, esto es, la integración y equivalencia absoluta de lo real y lo extraordinario en una única representación del mundo. Para ello, la estrategia fundamental es, a un tiempo, la naturalización de lo insólito y la desnaturalización de lo real, hasta transformar los prodigios y las maravillas en fenómenos cotidianos y poner a un mismo nivel, pongamos, el cepillado de dientes y la levitación. Supone, por ende, la superación de la dialéctica posible/imposible de lo fantástico. Por lo general, para el narrador del realismo mágico, que suele ser impasible, neutro y objetivo, así como para los personajes que pueblan su mundo, no hay extrañeza en la convivencia con lo maravilloso; tampoco para el lector. Mientras que el efecto esencial de la ciencia ficción es generar una ilusión de verificabilidad de los fenómenos narrados desde una lógica científica. Se supone que se mantiene en los márgenes del mundo real y que no sobrepasa las leyes naturales de la realidad empírica, sino que las lleva al infinito: las desplaza a un tiempo y un espacio en que los avances de la ciencia han posibilitado que esas leyes naturales hayan sido modificadas.

A estas cuatro especies de escritura de la rareza se podría añadir una más, la narrativa de lo inusual, que ha sido recientemente acuñada y conceptualizada por Carmen Alemany Bay (2016 y 2019) y codificada o teorizada por Benito García-Valero (2019). Las manifestaciones de la narrativa de lo inusual, que conforman mundos posibles a propósito de la parte enigmática, irracional, inexplicable u oscura de la realidad, suelen ser, según García-Valero, novelas cortas escritas por autoras con un estilo altamente poético, con sobreabundancia de tropos, imágenes e hipérbolos, que sirven para explicar de otro modo lo real y codificar una realidad íntima, extrema, dolorosa e incomprensible. Las estructuras, que tienden a ser caóticas, se caracterizan por entrelazar anécdotas que están en el filo entre lo posible y lo imposible, y dan como resultado una forma de ficción en la que prima la incertidumbre, aunque los hechos transcurran en el plano real con transiciones hacia lo onírico o delirante y, muy ocasionalmente, a lo fantástico. En la narrativa de lo inusual persiste un afán por encontrar una identidad femenina propia (una construcción o una reconstrucción de la personalidad), que está en sintonía con la práctica de la narración en primera persona. Sus narradoras se singularizan por ser poco fiables, por no decir infidentes, dado que como personajes no entienden o comprenden la realidad que las circunda y en que se desenvuelven y son hartamente inestables emocionalmente. Se emplean motivos de la literatura fantástica para explorar posibilidades identitarias y manifiestan un componente subversivo de denuncia social³.

³ Por lo abultado o en su concepción más general, la narrativa de lo inusual se asemeja bastante a la definición de la categoría que de “lo extraño puro” ofrece Todorov (2005: 41): “En las obras pertenecientes a ese género [de lo extraño puro], se relatan acontecimientos que pueden explicarse perfectamente por las leyes de la razón, pero que son, de una u otra manera, increíbles, extraordinarios, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos y que, por esta razón, provocan en el personaje y el lector una reacción semejante a la que los textos fantásticos nos volvió familiar.

Distancia de rescate, que ha sido incluida por García-Valero en la narrativa de lo inusual, pues exhibe todos sus rasgos fundamentales, se sitúa, a nuestro modo de ver, en un punto de indeterminación entre lo fantástico definido por Roas y esa nueva categoría de lo insólito, motivo por el cual se podría considerar un espécimen de lo que Todorov (2005: 39) consideraba lo fantástico puro, por mantener la ambigüedad de su estatuto ficcional hasta el final.

3.1.1 Sentido y forma de Distancia de rescate

Distancia de rescate, que se conforma, en solidaridad con la situación perturbadora, desasosegante, casi irrespirable y agónica que se cuenta o en una cabal adecuación de forma y fondo, de una secuencia narrativa única sin divisiones, es una novela dialogada que funciona en tres planos narrativos, a los que corresponde una temporalidad distinta.

3.1.1.1 El plano narrativo del presente

Por un lado, está la situación en tiempo presente, constituida por la conversación que mantienen David, el hijo de Carla, un niño de nueve años que, cuando tenía tres, sufrió una intoxicación, y Amanda, la protagonista, una mujer que, en estado febril y muriente, se ha envenenado con la misma sustancia, cuyos síntomas son descritos mediante la metáfora – densamente connotada– de los gusanos (“*Son como gusanos. ¿Qué tipo de gusanos? Como gusanos, en todas partes* [Schweblin, 2014: 11]”)⁴, al ir a pasar unos días de vacaciones con su hija al pueblo innominado del interior de Argentina en donde se hallan. Se trata de un intervalo de tiempo, aunque indefinido, muy breve –quizás unos minutos o unas pocas horas– y asaz apremiante, en el cual David, que es el narratorio intradiegetico de Amanda, guía la conversación y Amanda, semiinconsciente, delirante, pregunta y cuenta en calidad de narradora autodiegetica; si bien, hay un par de momentos en que intercambian los papeles debido a que ella se desmaya en el relato de segundo grado, no puede distinguir lo que pasa y David se lo refiere (Schweblin, 2014: 85-88 y 109-110).

La escena, cuyos perfiles se nos van desvelando poco a poco, resulta no menos impactante que sobrecogedora: un niño, sentado en el borde de una cama, en la habitación de la sala de emergencias del pueblo, muy precaria pues apenas cuenta con personal y materiales, susurra al oído a una mujer yacente, la insta a que recuerde antes de que se muera; luego, mientras siguen atando cabos, la ayuda a levantarse, la conduce a otra habitación que sirve de aula o sala de espera a los más de treinta niños intoxicados directa o indirectamente del lugar y donde los mantienen en una especie de cuarentena (“*Es difícil cuidar de nosotros en las casas, algunos padres siquiera saben cómo hacerlo*” [Schweblin, 2014: 107]), para que vea, más que lo que hacen, lo que no pueden hacer, pues “*ya no controlan bien los brazos, o ya no controlan su propia cabeza, o tienen la piel tan fina que, si aprietan demasiado los lápices, terminan sangrándoles los dedos*” (Schweblin, 2014: 86), y en la que Amanda, fatalmente debilitada, se postra. El propósito es que Amanda se dé cuenta de lo que le pasa, comprenda cómo y cuándo se produjo su envenenamiento, descubra por qué está en los últimos compases de su vida; sepa dónde está su hija Nina, de solo cinco años, que también se ha intoxicado, y lo que le están practicando; y sepa discernir e hilvanar que su situación y la de Nina, lo que le sucedió a David, la existencia de tantos “chicos con deformaciones” en el pueblo, que “no tienen pestañas, ni cejas, la piel colorada y escamosa” (Schweblin, 2014: 108), la muerte repentina de animales y otros

Vemos pues que la definición es amplia e imprecisa, como también lo es el género que describe: a diferencia de lo fantástico, lo extraño no es un género bien delimitado; dicho con más exactitud, solo está limitado por el lado de lo fantástico; por el otro lado, se disuelve en el campo general de la literatura (las novelas de Dostoievsky, por ejemplo, pueden ubicarse en la categoría de lo extraño)”. Todorov (2005: 41-42) pone, además, como ejemplo ilustrativo el cuento de Edgar Allan Poe, *La caída de la casa Usher*.

⁴ En el texto de *Distancia de rescate*, las intervenciones de David se consignan en letra cursiva y las de Amanda, en redonda, lo que respetaremos en las citas que hagamos de él.

acontecimientos penosos responden todos a la misma causa, tienen el mismo origen. Es así, pues, que *Distancia de rescate* comienza, como *Ladrilleros*, de Selva Almada, *in ultimas res*, en empleo retórico del orden artificial, que comporta la distorsión lineal, natural o cronológica de la historia, y es la razón de que preponderen las acciones referidas.

Esta situación de la comunicación, que recuerda a un maestro guiando a su alumno y ostenta varios niveles de significación –filosófico, de corte socrático y platónico; metapoético, o cómo se hace una novela; psicológico y terapéutico, relativo al psicoanálisis–, aunque Amanda a veces se revela y, en contra de la opinión de David, refiere lo que estima importante (“Ahora soy yo la que va a decidir en qué historia hay que concentrarse, David” [Schweblin, 2014: 73]), puede que resulte inverosímil (Schlickers, 2015: 13), pero es la que produce el mayor efecto de extrañamiento de la novela (Oreja Garraldo, 2018: 246), la que se erige en el elemento disruptivo de lo real y, en consecuencia, la que más la acerca a lo fantástico, a través de una audaz revisitación del motivo literario de rancio abolengo del *puer senex*.

Hay dos o tres posibles explicaciones que permiten, hasta cierto punto, inferir por qué David se comporta de semejante modo con Amanda. Una es la supuesta transmigración de almas que le realizó la curandera de la casa verde cuando se envenenó, por la que, en su cuerpo de niño, podría habitar la de un adulto. No obstante, dentro de la lógica interna del texto, pertenece al ámbito de las creencias populares, la santería, las supersticiones y pseudociencias, y se mantiene, sin resolverse, en un ten con ten entre la opinión de Carla –la mujer del entorno rural– y la de Amanda –la mujer de la ciudad– (“¿Una migración? [...] ¿Pero vos creés en esas cosas? [...] No sé si entiendo, Carla [...] Quiero decirle a Carla que todo es una gran barbaridad [...] Es que no puedo creerme semejante historia”; “Miro a Carla y Carla me mira a mí también, con una sonrisa abiertamente falsa, como de payaso, que por un momento me confunde y me hace pensar que todo es un chiste de mal gusto”; “Me quedo en mi cuerpo, Carla. Yo no creo en esas cosas” [Schweblin, 2014: 26-28, 34 y 112]). Además, los cambios psicofísicos que experimenta David después de la intoxicación y la supuesta metempsicosis podrían no ser más que las secuelas del envenenamiento; pues, como le cuenta Carla a Amanda, tardó, tras la acción de la curandera, tiempo en reponerse y en volver a hablar (Schweblin, 2014: 69-70); y él lo tiene meridianamente claro: no solo le dice a su interlocutora: “Soy un chico normal” (Schweblin, 2014: 35), sino que, cuando ella le pregunta si hay una parte suya en el cuerpo de Abigaíl, la niña que tiene una pierna más corta que otra y la frente gigante, le espeta: “Esas son historias de mi madre” (Schweblin, 2014: 42).

Otra es que la conversación que configura el texto no es la primera sino la cuarta que mantienen en la estancia de la salita de emergencias (“Ya me contaste cómo llegaste hasta acá cuatro veces” [Schweblin, 2014: 79]) y que han tenido que repetir por el estado delirante y doliente de Amanda, que le hace perder el hilo de la narración y volver al punto de partida (“Amanda, necesito que te concentres, no quiero empezar otra vez desde el principio. ¿Desde el principio? ¿Ya hicimos esto otras veces?”; “¿Cómo sabés que eso es lo que pasa? ¿Lo ves? ¿Estabas ahí escondido? Eso no es lo importante ahora. ¿O es por eso que dijiste, que ya hablamos del veneno, de la intoxicación, que ya te conté cómo llegué hasta acá otras veces?”; “No, Amanda, eso fue antes. Ahora Carla rodea las caballerizas” [Schweblin, 2014: 78, 84-85 y 90]). Es evidente que eso le proporciona un cierto conocimiento del relato, si es que lo han repetido completo las veces anteriores, y le faculta para dirigir el discurso de Amanda a lo que considera crucial, aunque quizá no con la solvencia, la madurez y el nítido propósito con que lo hace. Sucede que David, frente a la ceguera de sus padres y de los demás moradores del lugar, es la conciencia y la memoria de la novela: no solo es el único que se percata a cabalidad de lo que está sucediendo en el pueblo con el uso de los agroquímicos y es el que –como hace con Amanda– se ocupa de los demás contaminados, los acompaña hasta el último suspiro y, en el caso de los animales, los entierra, sino que es su develador, el que lo ata todo (“ahora se le dio por atarlo todo” [Schweblin, 2014: 121]), le dice Omar al marido de Amanda sin comprender

su significado), y el que abre los ojos a los demás. David, como los chicos que vuelven en la novela homónima de Mariana Enríquez y deambulan en la ciudad entre los vivos para recordarles lo que les pasó, de lo que fueron objeto, encarna –mejor que nadie– la denuncia social del texto: su presencia, su mirada extraña, las manchas de su piel, los ojos enrojecidos, su “monstruosidad”, son la herida abierta del campo protervo de Argentina.

Una tercera explicación, que no se puede descartar, es que el texto sea en realidad un febril monólogo de Amanda que, escindida en dos, se interroga a sí misma para intentar comprender la situación en que se encuentra (“Me parece que tengo fiebre, ¿es por eso que todo es tan confuso?” [Schweblin, 2014: 78]). En esta dirección apunta la obsesión que siente por David desde que Carla le asegura que su hijo se ha convertido en un monstruo por obra del intercambio de almas de la migración y el escalofrío metafísico que la atenaza de que eso que no puede ser sea posible y le pueda pasar a su hija Nina. Así, cuando Amanda es ingresada en la salita de emergencias por segunda vez, David le cuenta que Carla vino tan pronto como se enteró y “vio que estabas desfalleciente, que transpirabas de fiebre, que alucinabas conmigo” (Schweblin, 2014: 110); en un momento de la conversación, le dice a David: “Esto no es normal, David. Solo hay oscuridad, y me hablas al oído. Ni siquiera sé si realmente esto está sucediendo”, más adelante: “Es como si estuviera soñando”, y todavía: “Me asusta cuando pasa tanto tiempo sin que digas nada. Cada vez que podrías decir algo pero no lo hacés, me pregunto si no estaré hablando sola” (Schweblin, 2014: 35, 87 y 96-97); tiene una pesadilla en la que Nina dice que es David y, en la visión final, David parece albergar en su cuerpo el alma de Nina. A ello se suma que Amanda, como narradora, es hartamente inconsistente y muy poco fiable, y lo es tanto por los efectos nocivos de la intoxicación que tiene su vida en jaque y que le impide pensar con claridad, la desorienta, como por el enigma que tiene que resolver, por todas esas piezas sueltas que vislumbra su mente maltrecha y que ha de encajar en un discurso articulado y coherente, en una suerte de narración detectivesca poco convencional. Samanta Schweblin volvería a ensayar por las mismas fechas con una instancia enunciativa igual de inestable e incapaz, de pareja visión sesgada, defectuosa y distorsionada de los hechos, en “La respiración cavernaria”, pero desde una perspectiva diferente, pues se trata de un narrador extra y heterodiegético de omnisciencia selectiva y focalización interna, cuyo punto de vista se limita al personaje de Lola, una aprensiva anciana que padece problemas físicos y respiratorios, sufre demencia y mal de Alzheimer y cuyo mundo se va progresivamente desmoronando, sobre todo a partir del deceso de su marido, hasta arribar al caos, la enajenación de sí y la pérdida de la identidad.

3.1.1.2 El plano narrativo del pasado

A lo largo de la conversación y guiada por David, Amanda, al mismo tiempo que se va dando cuenta de su desventurada circunstancia presente, reconstruye los hechos desde que arribó al pueblo con Nina y se alojó en la casa que el señor Geser le había alquilado, vecina de la de Carla; y esa reconstrucción retrospectiva constituye el segundo plano narrativo de la novela: el del pasado. Aunque el tiempo que Amanda y Nina pasan en el pueblo sin nombre son, aproximadamente, ocho o nueve días⁵, el relato de los sucesos, que tiene por objeto exponer los antecedentes y los motivos que han conducido a la situación del nivel primario, se circunscribe, en razón de la tenaz obstinación de David de proferir solo lo pertinente y de

⁵ En el texto no se especifica, pero Amanda dice que Carla “me gustó desde el principio, desde el día en que la vi cargando los dos baldes de plástico bajo el sol, con un gran rodete pelirrojo y su jardinero jean”; día que luego sabremos que fue el de su llegada al pueblo. Y continúa: “No había visto a nadie usar uno de esos desde mi infancia y fui yo quien insistió con las limonadas, y la invité a tomar mate a la mañana siguiente, y a la siguiente, y a la siguiente también” (Schweblin, 2014: 14). A esos cuatro días iniciales hay que añadir los tres siguientes, que son en los que suceden los acontecimientos fundamentales y constituyen el núcleo de la narración, más los “dos” (Schweblin, 2014: 75) que David le dice a Amanda que lleva hospitalizada en la salita de emergencias.

alcanzar con la mayor rapidez y concisión posibles el punto exacto, a los tres que preceden a su hospitalización en la salita de emergencias –el quinto, el sexto y el séptimo–, entre los que se intercala también el primero, por cuanto son en los que acaecen los acontecimientos, las contingencias y los accidentes fundamentales. De hecho, el relato se modula alrededor de cada uno de ellos.

El primer día de estancia en el pueblo, que se desgrana en varios fragmentos diseminados en la relación de los días quinto y sexto (Schweblin, 2014: 37, 88-89 y 99-101), Amanda, sin pretenderlo, sin percatarse de ello, perfila las coordenadas básicas o las líneas maestras que rigen la trama y que, cruzadas, la abocan a la tragedia: la sobreprotección materna, la atracción y el deseo por otra persona, que acarrearán el descuido, y la amenaza, intangible e imprevisible, que acecha. Amanda le cuenta a David que durante las primeras horas recorrió con Nina la casa alquilada para mostrarle los puntos susceptibles de revestir peligro para ella y que, al caer noche, mientras Nina dormía, inspeccionó con atención y minuciosidad las inmediaciones a fin de “ir por delante de cualquier cosa que pudiera ocurrir” (Schweblin, 2014: 89). Se trata de una herencia nociva, por la que la maternidad resulta la repetición o la continuidad de traumas y es vivida no en libertad sino en términos de obsesión, conflictividad, dependencia y miedo permanente: “Es porque tarde o temprano sucederá algo terrible. Mi abuela se lo hizo saber a mi madre, toda su infancia, mi madre me lo hizo saber a mí, toda mi infancia, a mí me toca ocuparme de Nina” (Schweblin, 2014: 89). Y que la madre de Amanda denominaba con el sintagma que da título a la novela, “distancia de rescate”, una especie de hilo –de cordón umbilical– invisible que mide la distancia imprecisa y variable del peligro entre una madre y su vástago, del espacio que habría de salvar para poder librarlo de él a tiempo. David, con medias palabras, da en la clave: “Pero se les escapa lo importante” (Schweblin, 2014: 89), y lo importante es lo que aprende Carla, “que a veces no alcanzan todos los ojos” (Schweblin, 2014: 22). En una entrevista concedida a la cadena BBC Mundo en 2015, Samanta Schweblin sostenía: “A mí me gusta mucho la institución de la familia. Me fascina porque creo que es el lugar inicial del drama del ser humano”. Añadía: “Cuando uno educa, prepara a alguien para la vida y trata de formarlo, inevitablemente también lo está deformado. Le está transmitiendo todos sus prejuicios, mandatos y sin embargo se hace con mucho amor. Eso para mí es una tragedia”. Y concluía: “Me fascina lo extraordinario, lo anormal, lo insólito y curiosamente no necesito salir del núcleo familiar para encontrarlo, está todo ahí”⁶ (Hola Chamy, 2015). La distancia de

⁶ Desde esta perspectiva, *Distancia de rescate*, que fue originariamente concebida para formar parte de él, se relaciona con los siete cuentos de *Siete casas vacías* (“Nada de todo esto”, “Mis padres y mis hijos”, “Para siempre en esta casa”, “La respiración cavernaria”, “Cuarenta centímetros cuadrados”, “Un hombre sin suerte” y “Salir”), en tanto en cuanto desarrollan historias domésticas, aunque “La respiración cavernaria” tiene como tema principal, según acabamos de comentar, la decrepitud y la pérdida de la identidad provocada por el mal de Alzheimer, y “Un hombre sin suerte” se balancea, merced a la sutil ambigüedad que resulta de que el cuento esté referido por el punto de vista único de una niña que acaba de cumplir ocho años, entre la pederastia y la ayuda desinteresada. Por la visión transgresora y subversiva de la maternidad, *Distancia de rescate* se vincula con “Adaliana”, de *El núcleo del disturbio*, y “Conservas”, de *Pájaros en la boca*; por las complejas relaciones paterno-filiales y la incapacidad de aceptar la diferencia, de respetar lo que la otra persona es, con “Pájaros en la boca” y “Papá Noel duerme en casa”, de *Pájaros en la boca*; por los malos tratos maternos, con “La medida de las cosas”, de *Pájaros en la boca*; por la vivencia de la pérdida o del miedo a la pérdida de un hijo, con “Bajo tierra”, de *Pájaros en la boca*; y por el vínculo, el hilo o nudo invisible, que une a madre e hijas y a padre e hijos, con “Un gran esfuerzo”, cuento independiente incluido en *Pájaros en la boca y otros cuentos* en el que la señora Linn, la masajista terapeuta, logra “soltar el eslabón de la cadena para romper el círculo” de la “cíclica tragedia” que libra a un “hijo del dolor de sus hijos, y a los hijos de su hijo del mismo dolor” (Schweblin, 2017: 185). *Kentukis*, que no es una novela al uso, sino más bien un tapiz de relatos entretreídos con un denominador temático común que los unifica al modo de *The Martian Chronicles*, de Ray Bradbury, o de *2666*, de Roberto Bolaño, plantea cuestiones parecidas a las señaladas, sobre todo de incompreensión e incomunicación entre padres e hijos en familias monoparentales: la de Emilia y su hijo, la de Enzo, su hijo Luca y su exmujer Nuria, la de Grigor y su padre, y la de Marvin y el suyo; solo que, habida cuenta de la naturaleza de los kentukis, que precisan de dos usuarios, extraños y distantes entre sí, “ser kentuki” –ver a través de él– y ser “amo” o “tener un kentuki” –ser visto a través de él–, son historias en rasguño.

rescate constituye, pues, por su intensidad y tensión dramáticas, la ironía trágica de la novela y es donde anidan las sensaciones de terror y horror que se experimentan.

“En *Distancia de rescate*”, sostiene Drucaroff (2018: 5), “el deseo de madre es deseo de persona y eso se pone en juego: Amanda ama a su hija pero también desea –casi imperceptiblemente– a otra mujer. Su mirada/voz narra a Carla con un erotismo intenso, velado y sutil”. Amanda, en efecto, se siente fascinada por Carla desde que la ve por primera vez nada más arribar a la casa:

Era alta y delgada, y aunque cargaba con el peso de un balde a cada lado, ahora aparentemente llenos, avanzaba erguida y elegante. Sus sandalias doradas dibujaron una línea caprichosamente recta, como si estuviera ensayando algún tipo de paso o de movimiento, y solo cuando llegó a la galería levantó la vista y nos miramos. (Schweblin, 2014: 100)

Y esa atracción es la que, llegado el momento, no solo hará que se queden en el pueblo cuando habían decidido marcharse, sino que interferirá en su atención a Nina, provocará que no esté atenta a la distancia de rescate, y ambas terminarán intoxicándose.

El motivo por el cual Carla va a buscar agua con los baldes de plástico es porque ese día la corriente exhalaba un olor raro y “era mejor no usar el agua” (Schweblin, 2014: 100); de hecho, muy amablemente, le deja uno de los cubos. Se trata de la primera señal de la contaminación del pueblo, aunque textualmente se consigne cuando la novela está ya muy avanzada, y no es baladí que sea el agua lo que se mencione, habida cuenta de que es por medio de ella como se produce el envenenamiento en las dos escenas de contagio: en la de David, seis años atrás, y en la de Amanda y Nina, solo unos días después.

La narración pretérita del quinto día de estancia en el pueblo, que transcurre mientras Amanda está tendida en una cama y David, sentado a su lado, en la habitación de la salita de emergencias (Schweblin, 2014: 11-56), se estructura en torno a cuatro momentos: la conversación que mantienen Carla y Amanda por la mañana entre la casa y el coche de esta, luego de haber estado en el lago; la visita al pueblo de Amanda y Nina para hacer compras en la sobremesa; el paseo de Amanda a media tarde hasta la casa verde y el encuentro con David; y la pesadilla que tiene en la noche, tras haber decidido que a la mañana siguiente abandonarían el pueblo.

En el recuerdo que Amanda divisa⁷ de la charla que mantienen, en la que se transparenta su embelesamiento y su sutil proceso de seducción, Carla le cuenta su historia, con el suceso de David, el envenenamiento que sufrió “hace unos seis años” (Schweblin, 2014: 17), cuando tenía solo tres, como evento culminante. Es así como el pasado más lejano irrumpe, entra a

⁷ Conviene señalar que en todas las ocasiones en que Amanda reconstruye el pasado cuenta no tanto lo que recuerda cuanto lo que su mente vislumbra, de modo que se asemeja más a la descripción de una imagen en movimiento –de una película– que a una narración propiamente dicha y en la que se emplea, antes que el pasado, el presente, como si lo estuviera viendo o reviviendo en el momento preciso en que lo refiere. Ello es, en parte, así porque responde a preguntas de David, su interlocutor (“¿Qué hace Carla? Termina el café y deja la taza en el pasto, junto a su reposera. ¿Qué más? Se levanta y se aleja. Se olvida las ojotas, que quedan unos metros más allá, en las escaleras de la pileta, pero no le digo nada. ¿Por qué? Porque quiero esperar a ver qué hace. ¿Y qué hace? Se cuelga la cartera al hombro y se aleja en su bikini dorada hasta el coche...” [Schweblin, 2014: 12]), y permite que, al mismo tiempo que se desgranen los hechos, se comenten y se puedan interpretar (“¿Y qué hace? Se cuelga la cartera al hombro y se aleja en su bikini dorada hasta el coche. Hay algo de mutua fascinación entre nosotras, y en contraste, breves lapsos de repulsión, puedo sentirlos en situaciones muy precisas” [Schweblin, 2014: 12]); por lo que se entrelaza la narración pura con las expansiones meditativas, el cuento de lo que ha ocurrido con el peso de reflexión que conlleva. Pero, por otro lado, es así –y en esto se asemeja a las descripciones de los cuadros de *El nervio óptico*, de María Gainza– porque Samanta Schweblin está utilizando en las narraciones de Amanda los conceptos retóricos –asociados a la *écfrasis*– de *enargeia*, *evidentia* e *hipotiposis*, con los que se consigue el efecto, ciertamente extraordinario, de la visualización vívida, dinámica y emotiva de un discurso verbal.

formar parte, del pasado más cercano o que, en empleo del procedimiento narrativo de los planos enunciativos en profundidad, de la *mise en abyme*, el relato de Carla se inserta en el de Amanda, quien lo actualiza con David, suscitando un distanciamiento de los hechos que varias voces narrativas internas profieren y un intercambio de papeles, habida cuenta de que Amanda pasa de narradora autodiegética a ser la narrataria intradiegética de Carla: en la superficie del texto David guía y Amanda cuenta; en el interior, es Carla la que cuenta y Amanda la que escucha. Por otro lado, conviene señalar que Carla, a diferencia de Amanda, tiene una historia, algo que contar. De Amanda, aparte de la herencia recibida de la distancia de rescate, de que tiene un marido, de que viene de la ciudad al campo de vacaciones con su hija, lo ignoramos prácticamente todo; aunque quizás no haya mucho que decir, puesto que, entre líneas, se nos bosqueja a una mujer convencional de clase media, cuya vida gira alrededor del cuidado de su hija. Carla, que parece cortada por el mismo patrón, ha padecido, sin embargo, un suceso traumático que ha segmentado su singladura en dos. Antes, Carla, Omar, su pareja, y David eran plenamente felices: ella acababa de comenzar a laborar en la oficina de la granja de Sotomayor llevándole la contabilidad, Omar criaba caballos de carreras y David era un niño sano, sonriente y juguetón. Todo se vino abajo el infausto día en que el caballo semental que le habían prestado a Omar para que se apareara con las dos yeguas madres de lujo que tenía y David se intoxicaron con las aguas emponzoñadas de un riachuelo. Por el padrillo no pudo hacerse nada; a David, Carla, que no pudo evitar su envenenamiento pese a ser otra madre vigilante y sobreprotectora, lo portó a la mujer de la casa verde, porque “tenía pocas horas, minutos quizá, para encontrar una solución que no fuera esperar media hora a un médico rural que ni siquiera llegaría a tiempo a la guardia” y que, además, “no saben ni pueden hacer nada de nada” (Schweblin, 2014: 21 y 23). Como ha destacado Alonso Herrero (2021: 37; y véase Oreja Garraldo, 2018: 246),

el hecho de que los habitantes del pueblo tengan que recurrir a una solución acientífica demuestra el abandono hacia las zonas rurales por parte del Estado, ya que no solo son víctimas del glifosato utilizado en la producción agrícola, sino que también tienen que sufrir la falta de recursos sanitarios para paliar todas las intoxicaciones que se producen en el pueblo.

La solución que le propuso la curandera a Carla para salvar a David no fue otra que intentar una migración, una especie de intercambio de almas con otra persona, porque, dividida la intoxicación entre dos cuerpos, “había chances de superarla” (Schweblin, 2014: 26-27). Al tiempo que le advirtió de que la operación acarrearía sus consecuencias:

No hay sitio en un cuerpo para dos espíritus y no hay cuerpo sin espíritu. La transmigración se llevaría el espíritu de David a un cuerpo sano, pero traería también un espíritu desconocido al cuerpo enfermo. Algo de cada uno quedaría en el otro, ya no sería lo mismo. (Schweblin, 2014: 28)

La curandería, la santería, las pseudociencias, los ritos, las supersticiones y los saberes populares, las mitologías y las religiones tradicionales desempeñan un papel significativo en el universo literario de las autoras estudiadas, a excepción del de María Gainza, pese a que en el apartado décimo de *El nervio óptico*, “Ser «rapper»”, se cuenta la vida de la médium camarera Naná, durante el viaje de formación a Italia que el pintor Augusto Schiavoni hizo, entre 1914 y 1917, con su amigo Manuel Musto. La curandería comparece, como un lugar normal y habitual al que van a curarse diversos tipos de enfermedades, a abortar, a preguntar por desaparecidos y a encontrar objetos perdidos, en *No es un río*, de Selva Almada, a través de la figura del curandero Gutiérrez, padrino de Eusebio, cuya casa, en tanto en cuanto alternativa médica para la gente del interior de Argentina, no es muy distinta de la casa verde de *Distancia*

de rescate; en la crónica no ficcional *Chicas muertas* se menciona al Viejo Rodríguez, al que llevaban de niña a Selva Almada a curarse enfermedades, y ella misma visita en varias ocasiones a la Señora, una vidente que le habían recomendado unos amigos escritores, con el propósito de recabar información por medio del tarot de Andrea Danne, María Luisa Quevedo y Sara Mundín, las tres adolescentes que fueron asesinadas en los ochenta y cuyos crímenes quedaron impunes; y en *El viento que arrasa*, novela en que la religión evangélica y el fanatismo devoto ocupan un lugar prominente, asistimos a la multitudinaria escena de una secta en la cual el reverendo Pearson es bautizado, cuando era un niño, en un río. En el primer relato que escribió Mariana Enríquez, "El aljibe", que luego incluiría en *Los peligros de fumar en la cama*, se cuenta el viaje a Corrientes de Josefina, cuando tenía seis años, con su madre, su abuela y su hermana Mariela, para visitar, acompañadas por su tía Clarisa, la casa de doña Irene, una curandera de saberes ancestrales a la que en vez de la bruja le dicen La Señora y a la que, sin que Josefina lo sepa, ofrecen como víctima propiciatoria a cambio de curar sus miedos y sus males. Y *Nuestra parte de noche* no solo versa sobre la existencia de una Orden Secreta que venera y adora a la Oscuridad, una divinidad voraz y terrible con la que se comunica a través de médiums, como Juan Peterson y, al final, Gaspar, su hijo, sino que en su orbe tiene cabida buena parte del acervo legendario, religioso y popular argentino, desde los santos de la ruta – la Capilla del Diablo, San La Muerte, el Gauchito Gil, San Güesito, la Difunta Correa– hasta la brujería Chiloé –el imbunche– y la mitología Guaraní –la princesa bruja Anahí, el Gaucho Ja Eté–, y en la que asimismo se intentan llevar cabo transmigraciones, pero no de almas, de conciencias, de cómo retener la de uno en el plano de la vida trasladándola de su cuerpo a otro que oficia de mero recipiente o receptáculo. Samanta Schweblin había recurrido a la santería en el cuento "La verdad acerca del futuro", de *El núcleo del disturbio*, en que una gitana en Sicilia y una bruja cerca de Buenos Aires le vaticinan, palabra por palabra, el mismo futuro a Madelaine leyéndole la mano, que el amor de su vida será un extranjero siciliano, hombre leal, sensible y buen compañero, para escarnio del narrador, su marido, y así ocurre: primero Valmont, el extranjero siciliano, y luego Madelaine y Valmont le usurpan su lugar en el mundo.

En *Distancia de rescate*, como hemos dicho, la metempsicosis de David se encuadra dentro del ámbito problemático de las convicciones y figuraciones personales, por lo que queda envuelta en un halo irresoluble de misterio. Carla lo presupone, se lo cree a pies juntillas, tanto que rechaza a su hijo desde el primer momento por considerarlo literalmente un engendro, un monstruo: "Así que este es mi nuevo David. Este monstruo" (Schweblin, 2014: 34), y, hasta cierto punto, experimenta un proceso, si no de duelo, pues el alma de su hijo se supone que vive en otro cuerpo, sí de pérdida. Probablemente intranquila y sobrecogida por lo que estaba sucediendo en el pueblo –úlceras en la piel, vómitos de sangre, abortos espontáneos, niños que "ya nacieron envenenados, por algo que sus madres aspiraron en el aire, por algo que comieron o tocaron" (Schweblin: 2014: 104)– Carla, que "ya había escuchado y visto demasiadas cosas en este pueblo" (Schweblin: 2014: 21), estaba obsesionada con la posibilidad de que su hijo naciera mutilado o deforme, y así

la primera vez que me lo dieron para sostenerlo [tras el parto] me angustié muchísimo. Estaba convencida de que le faltaba un dedo (...) La enfermera dijo que a veces pasa con la anestesia, que uno se persigue un poco, y hasta que no conté dos veces los diez dedos de las manos no me convencí de que todo había salido bien. (Schweblin, 2014: 16)

De modo que lo que le ha terminado pasando a David Carla parece vivirlo como una suerte de maldición, de fatal predestinación, en donde proyecta sus temores, sus pánicos y sus sospechas, hasta el punto de que –como veremos después– es ella en realidad quien se inventa

la monstruosidad de su hijo. Es decir, Carla, que es la fuente principal de información de lo que le ocurrió a David, es una narradora sospechosa o poco fiable. Como sea, a Amanda, que no tiene por cierta la transmigración, lo que de verdad la conmociona del relato de Carla es que una madre dé la espalda a su hijo (“¿Y no lo agarraste, Carla? ¿No lo abrazaste?”; “¿Ni siquiera lo tocaste, pobrecito?” [Schweblin, 2014: 32 y 33] y que lo odie: “Te llamó «monstruo», y me quedé pensando también en eso. Debe ser muy triste ser lo que sea que sos ahora, y que además tu madre te llame «monstruo»” (Schweblin, 2014: 35). Y ese reconcome, potenciado por otros sucesos insólitos y por estar sugestionada, ya no la abandonará.

En efecto, ese mismo día por la tarde, Amanda y Nina se acercan al pueblo para hacer algunas compras. En la Casa del Hogar se topan con Abigaíl, la niña deforme que renquea como un mono porque tiene una pierna más corta que otra y cuya frente, enorme, le ocupa la mitad de la cara. Se trata de otra inquietante señal de la extraña realidad que impera en el pueblo, que potencia la ansiedad de Amanda por cuanto le recuerda la conversación con Carla. En primera instancia, Amanda encuentra positivo que Nina se percate de que “no todos nacemos iguales” (Schweblin, 2014: 42). Pero la reflexión deja paso a la aprensión, como le confiesa a David:

Secretamente pienso que si esa fuera mi hija no sabría qué hacer. Es algo horroroso, y la historia de tu madre se me viene a la cabeza. Pienso en vos, o en el otro David, el primer David sin su dedo. Esto es todavía peor, pienso. Yo no tendría las fuerzas (...) Tu madre debe conocer a esta nena, a esta nena y a la madre, y toda la historia, pienso, y sigo pensando en ella. (Schweblin, 2014: 42-43)

Más tarde, a la vuelta, deja a Nina echada la siesta y va a dar un paseo hasta la casa verde, en cuyos alrededores, en los que convive el cultivo de la soja con la naturaleza autóctona del lugar, le asalta una nueva señal: de un pastizal le sale al encuentro un perro que respira agitado y al que le falta una de las patas traseras.

La historia de Carla y los encuentros con Abigaíl y el perro constituyen los puntos decisivos que preceden al clímax o al momento de máxima tensión de la narración retrospectiva de este quinto día: la presentación del niño-monstruo y su encuentro con madre e hija. De regreso del paseo, Amanda ve a Clara, que le advierte del peligro: David está con Nina en el interior de la casa. Con una pericia técnica extraordinaria Samanta Schweblin establece un contraste palmario entre la naturalidad con que Nina parece jugar con David, al que considera un niño normal, la desazón de Carla y la que inculca en Amanda, quien, nerviosa, perturbada, presa del frenesí, entra en la casa y lo busca hasta hallarlo en su habitación:

Este es entonces David, me digo. Te veo, por primera vez (...) Parecés cansado, aburrido. Si no fuera por las manchas blancas que tenés en la piel serías un chico normal y corriente (...) Te miro. Tenés los ojos rojos, y la piel, alrededor de los ojos y de la boca, es un poco más fina de lo normal, un poco más rosada (...) Ahora que estás al sol, descubro algunas manchas en tu cuerpo que antes no había visto. Son sutiles, una cubre la parte derecha de la frente y casi toda la boca, otras manchas te cubren los brazos y una de las piernas. Te parecés a Carla y pienso que sin las manchas hubieras sido un chico realmente lindo. (Schweblin, 2014: 49, 50 y 52)

Tras la aparición de David, Amanda toma la decisión de irse del pueblo a la mañana siguiente, porque no le parece seguro, la distancia de rescate se ha tensado en extremo y no quiere correr riesgos. Sin solución de continuidad, es decir, en ausencia de marcas de la enunciación que indiquen el paso de la vigilia al sueño, Amanda le refiere a su narratario la pesadilla que tuvo esa noche: sueña que su marido ha llegado de improviso, lo que le parece

imposible por cuanto no se le espera hasta el fin de semana, y está en la cocina jugando con Nina a un juego en que esta simula ser David:

No soy Nina –dice Nina. Se apoya en el respaldo y cruza las piernas de un modo en que nunca antes lo había hecho (...) y empuja hacia mí una lata. Mi marido toma la lata y la gira, para que yo pueda ver la etiqueta. Es una lata de arvejas de una marca que no compro, que nunca compraría. Más grande que las nuestras, de un tipo de arveja mucho más duro, rústico y económico. Un producto que jamás elegiría para alimentar a mi familia y que Nina no pudo haber sacado de nuestras alacenas (...) Nina abre la boca pero no sale ningún sonido. La mantiene abierta unos segundos, muy abierta, como si estuviera gritando o todo lo contrario, como si necesitara una gran cantidad de aire que no pudiera encontrar, es un gesto espantoso que nunca le había visto hacer (...) Soy David –dice Nina y me sonrío. (Schweblin, 204: 55-56)

Al final de la novela sucede lo mismo pero al contrario y se supone que pasa de verdad: David se comporta como Nina. Y es que, que Nina se convierta en David, que devenga un monstruo, es el gran terror, la gran angustia y la gran fobia de Amanda, que la domina y acompaña hasta el último compás. Es importante subrayar el detalle de la lata de arvejas, en razón de que es el producto elaborado resultante de los campos contaminados, por lo que contiene, de forma invisible, imperceptible, casi subrepticamente, los residuos químicos de los herbicidas empleados en su cultivo, y de que, en consecuencia, oficia de llamada de atención inconsciente de dónde proviene el peligro y de que, aunque son los habitantes del campo los que se intoxican directamente, el veneno está en todos los lugares en los que se comercializan los alimentos que provienen de él. Es importante subrayar asimismo que el hecho de que Amanda, en tanto que narradora, cuente la pesadilla como una hábil ilusionista que solo clarifica el estatuto real de su discurso en el momento más oportuno: al final y cuando se le pregunta (“¿Es un juego? ¿Lo estás inventando? No, David. Es un sueño, una pesadilla” [Schweblin, 2014: 110]), porque es exactamente lo mismo que podría pasar con la visión futura final, pero sin tiempo de rectificar y especificar. En cualquier caso, la pesadilla funciona como prolepsis narrativa del desenlace, del mismo modo que la obsesión de Carla de dar a luz un niño mutilado o deforme prefigura la –supuesta– monstruosidad de David.

La narración retrospectiva del sexto día de estancia en el pueblo (Schweblin, 2014: 56-104) se dispone, como la del quinto, en torno a cuatro momentos: la preparación del equipaje en el alba para regresar a la ciudad; la visita a Carla a los campos de Sotomayor para despedirse de ella, pedirle disculpas por su comportamiento de la tarde anterior y no participar de su locura, en la cual ocurre la intoxicación de Amanda y Nina, que constituye el punto fundamental; la primera estancia en la salita de emergencias, en la que Amanda y Nina son examinadas y diagnosticadas por una enfermera; y la detención en casa de Carla, en donde serán atendidas por ella y se quedarán dormidas.

Nada más desvelarse Amanda por la pesadilla comienza a preparar el equipaje con el firme propósito de retornar, porque palpa la tragedia y apenas hay distancia de rescate:

Mi madre estaba segura de que, tarde o temprano, sucedería, y ahora yo podía verlo con toda claridad, podía sentirlo avanzar hacia nosotras como una fatalidad tangible, irreversible. Ya casi no hay distancia de rescate, el hilo está tan corto que apenas puedo moverme en el cuarto, apenas puedo alejarme de Nina para llegar hasta el placar y agarrar las últimas cosas. (Schweblin, 2014: 57)

Tiene, cierto, en sus manos la posibilidad de escapar, de huir. Pero no lo lleva a cabo: Carla se interpone (“Mientras cierro los postigos pienso en Carla” [Schweblin, 2014: 58]). Y en lugar de hacer lo que debe, se deja arrastrar por lo que desea. Ahí reside su *hamartía* o error trágico

“Dejo las llaves en el buzón (...) *Pero vas a ver a Carla. ¿Es por eso que no lo logro? Sí, es por eso*” [Schweblin, 2014: 59].

En efecto: en los campos de Sotomayor, mientras esperan a Carla, que quiere llevarlas a ver lo que queda de los establos en donde Omar criaba sus caballos, y ven, sentadas en el pasto, cómo unos empleados bajan unos bidones de plástico muy pesados de un camión, se envenenan. Los bidones, al igual que la lata de arvejas del sueño al campo contaminado, representan metonímicamente al glifosato. David se lo indica a Amanda, pero ella no lo entiende: “El camión está lleno de bidones. *Es esto. Uno de los bidones quedó solo a la entrada del galpón. Esto es lo importante. ¿Esto es lo importante? Sí*” (Schweblin, 2014: 62). Y, lo que es peor, en el momento fundamental no le funciona la distancia de rescate: “*La distancia de rescate. Estoy sentada a diez centímetros de mi hija, David, no hay distancia de rescate. Tiene que haber, Carla estaba a un metro de mí la tarde que se escapó el padrillo y casi me muero*” (Schweblin, 2014: 63). Cuando se levantan del suelo ambas están empapadas, pero Amanda piensa que se trata del rocío de la mañana. David no solo le dice que han alcanzado el punto exacto (“*Es esto. Este es el momento*” [Schweblin, 2014: 64]), sino que quiere que discierna cómo empiezan a manifestarse los síntomas:

No es rocío.

¿Qué es, David?

Llegamos hasta acá para saber qué sentís ahora exactamente.

Solo ese leve tirón en el estómago, por el hilo, y algo ácido, apenas, debajo de la lengua.

¿Ácido o amargo?

Amargo, amargo, sí. Pero es tan sutil, Dios mío, es tan sutil. (Schweblin, 2014: 67)

Alcanzar el punto exacto de la narración comporta un cambio significativo en el nivel primario, que ya hemos mencionado: hasta arribar a él Amanda ha permanecido a oscuras, o con los ojos cerrados, tumbada en la cama de una habitación de la salita de emergencias, con David sentado en el borde, con los pies colgando, hablándole quedo al oído; en adelante, David no solo subviene a Amanda para que distinga dónde está y cuánto tiempo lleva en la salita, sino que la ayuda a levantarse y la conduce hasta la sala de espera que oficia de aula en donde los niños intoxicados del pueblo pasan el día. Persigue que Amanda repare en que ella y Nina son solo dos casos más, que comprenda la grave situación que vive el pueblo, con esa cantidad de niños y personas envenenados y de animales muertos por el contenido de los bidones; pretende, a través de Amanda, denunciar lo que sucede, lo que nadie parece poder detener y siquiera entender.

Mientras esto sucede en el nivel primario, en el secundario Carla, a petición de Amanda, prosigue la relación de su historia, la segunda parte de su caso –que formalmente responde al mismo patrón de *mise en abyme* o de relato dentro del relato– en donde estaban emplazadas las caballerizas de Omar; le cuenta los motivos por los que se fue distanciando progresivamente de David, hasta detestarlo, tenerle miedo y convertirlo en un monstruo, que es la historia de un terrible malentendido. Primero fueron las manchas de la piel, la forma extraña de hablar, cuando recuperó el habla y la contestación de David “esto no es lo importante” a casi todo lo que se le preguntaba; más tarde, lo que pasó con los tres patos y el perro del señor Geser, las escapadas nocturnas y lo de los caballos. Cegada por su obsesión, obnubilada por la supuesta migración de las almas, estima que su hijo, o ese otro que lo habita, es el verdugo de esos pobres animales, cuando en realidad lo que efectúa con ellos es un gesto clemente y humanitario: los acompaña hasta el final –como hace con Amanda– y les da sepultura. Carla odia a su hijo, lo acusa, lo hace responsable de su infelicidad y lo maltrata tanto por su deformidad como, sobre todo, por creer que es otro, cuando seguramente no es más que un niño intoxicado. Carla, desde el momento en que David sale de la habitación de la casa verde en la que

se le ha practicado la metempsicosis y pese a la advertencia de la curandera, lo rechaza porque ya no lo considera su hijo; de hecho, lo trata de identificar en “todos los chicos de su edad” del pueblo, a los que, como le dice a Amanda, “sigo a escondidas de sus padres, les hablo, los tomo de los hombros para mirarlos bien a los ojos” (Schweblin, 2014: 101) y, cuando trata de que Amanda entienda que hacer la misma transacción anímica con Nina es la única solución para salvar su vida, le dice como expediente que “cuando encuentre a mi verdadero David (...) no voy a tener dudas de que es él” (Schweblin, 2014: 112). Carla no es como la Señora Nena, en *Ladrilleros*, que ha criado a Estela como hija suya sin serlo, ni tampoco como Luis Peterson, que se desvive por su sobrino Gaspar, al que ha adoptado, en *Nuestra parte de noche*; su concepción de la maternidad y de la mujer, cuya función reduce básicamente a la condición de madre, no puede ser más tradicional y convencional: “Nina –le confiesa a Amanda– me gusta mucho (...) Si hubiera podido elegir hubiera elegido una nena, una como Nina (...) A veces fantaseo con irme (...) con empezar otra vida donde pueda tener una Nina para mí, alguien para cuidar y que se deje” (Schweblin, 2014: 83). Con suma habilidad, pues, Samanta Schweblin recrea la historia de alejamiento, aversión, animosidad e incompreensión de una madre hacia su hijo desde la perspectiva tan sesgada, sospechosa y casi única de la madre, que lo experimenta desde la vivencia de la pérdida y desde la horrorosa incertidumbre de la identidad del hijo habitado por otro; y ello en aras de potenciar la ambigüedad y la anfibiología. Mariana Enríquez, en *Nuestra parte de noche*, hará lo propio con la relación paterno-filial de Juan y Gaspar, pero desde el punto de vista del hijo, que no alcanza a discernir el comportamiento de su padre y el porqué de los maltratos reiterados a los que le somete. Conviene decir, con todo, que no es solamente Carla quien tiene ojeriza a David; Omar, su padre, no es mejor con él, pues no solo ignora lo que le ha pasado por falta de interés y porque no interviene en su crecimiento y educación –su preocupación se centra en exclusiva en su oficio–, sino que, al no entender su actitud y tenerlo por un niño raro, lo malquiere y castiga –si bien, sin incurrir en los extremos de Óscar Tamai para con su hijo, Pajarito Tamai, en *Ladrilleros*, de Selva Almada–: lo encierra cada noche en su cuarto con llave hasta el alba. También en *El nervio óptico* la relación de María, la desclasada protagonista, con su madre es problemática.

Durante la segunda parte de la historia de Carla, se acentúa esa larvada pasión homoerótica que Amanda siente por ella (“Carla es linda. Tu mamá, es muy linda, y hay algo en el recuerdo de esos breteles me enternece” [Schweblin, 2014: 69]), que con diestra sutileza se manifiesta aquí y allá en pequeños detalles –el recuerdo de los pies desnudos de Carla, la dulzura de su perfume, etc.– e interfiere en la vigilancia a Nina. Amanda no parece estar dispuesta a sumirse en un debate interno a propósito de su condición sexual y arribar, si fuera posible, hasta las últimas consecuencias, como sí realiza Pájaro Tamai en *Ladrilleros*, bien que empujado por Ángel Miranda, lo que no hace nunca Carla, con cuya orientación no se especula, porque todo queda envuelto en el halo vaporoso de una fascinación veraniega y porque, aunque fragua un ensueño en el que estarían juntas (“Imagino que dentro de unos minutos me alejaré de la casa alquilada y de la casa de Carla, dejaré el pueblo y año tras año elegiré otro tipo de vacaciones, vacaciones en el mar y muy lejos de este recuerdo. Y ella vendría conmigo, eso creo, que Carla vendría si yo se lo propusiera, sin más que sus carpetas y lo que lleva puesto. Cerca de mi casa compraríamos otra bikini dorada” [Schweblin, 2014: 84]), cuando llega la hora de marcharse lo hace a escondidas y sin despedirse sin Carla:

Cierro, enciendo el motor y salgo marcha atrás unos cuantos metros, hasta el camino de ripio. Antes de doblar, por el espejo retrovisor, miro por última vez la casa de tu madre. Por un momento la imagino saliendo en bata, haciéndome desde la puerta de la casa algún tipo de señal. Pero todo permanece inmóvil. (Schweblin, 2014: 105)

Aunque no alcanza el estatuto de conflicto que tiene en *Ladrilleros*, la atracción homosexual de Amanda por Carla es, como venimos diciendo, uno de los vectores de la tragedia, no el principal, que lo constituye el uso del veneno agroquímico que todo lo impregna y sus infaustas consecuencias, pero sí el que propicia que a la postre suceda: es, pues, la responsabilidad personal o individual que le cabe. De hecho, en esta parte del discurso, la fijación de Amanda se entreteje con los compases en que ella y, en menor grado, Nina empiezan a encontrarse mal a causa de los efectos de la intoxicación, hasta que le sobreviene un desmayo. Es entonces cuando Amanda y David intercambian brevemente las posiciones en la interlocución del nivel primario, cuando él le cuenta lo que ocurre porque ella no recuerda nada. Y lo que sucede es que Carla las lleva en el coche a la salita de emergencias, en donde son tratadas por una enfermera que les diagnostica una insolación. Resulta llamativo, casi inverosímil, que ni Carla ni la enfermera sean capaces de deducir que Amanda y Nina se han intoxicado, habida cuenta de que acontece de continuo en el pueblo, vienen de los campos de Sotomayor, en los que estaban descargando los bidones para fumigar la soja que se cultiva en ellos, y de las caballerizas de Omar, en cuyos límites se intoxicaron el padrillo y David, y las dos son madres de hijos envenenados (“*Uno de los chicos de esta mujer [de la enfermera] viene a esta sala de espera todos los días*” [Schweblin, 2014: 96], le comenta David a Amanda). Ciertamente es que la enfermera parece modificar el dictamen de su evaluación médica cuando Carla le informa de que ellas no son del pueblo, “como si con esta información hubiera de empezar otra vez la consulta, desde cero” (Schweblin, 2014: 95); mas no deja de ser sorprendente. ¿Será que Carla, la enfermera y los otros adultos del pueblo, ciegos ante la situación que viven, pertenecen a ese elenco de “enfermos de tranquilidad” (Sández, 2016: 11-20) que sostiene y defiende que los agroquímicos son en realidad fitosanitarios tan saludables como indispensables para el buen desarrollo de la agricultura y la ganadería? Todo parece indicar que sí, por lo que “esta comunidad que no reacciona ni toma recaudos ante la alarmante realidad del contagio agrotóxico alimenta el horror que produce la novela de Schweblin” (Campisi, 2020: 174), al tiempo que potencia aún más su denuncia. Solo David, un niño de nueve años, tiene conciencia clara de lo que sucede. Después de la salita de emergencias, Carla se lleva a Amanda y a Nina a su casa, en donde conocen a Omar y se quedan a reposar, aunque a Amanda le asusta la posibilidad de encontrarse con David.

La narración del séptimo día, el último de los tres que informan el nivel del pasado (Schweblin, 2014: 104-118), se desarrolla en el aula o la sala de espera de la salita de emergencias con Amanda, cada vez más endeble y desfalleciente, postrada en una silla y con David a su lado, y se articula en dos partes: la marcha de Amanda y Nina de madrugada de la casa de Carla sin decir nada a nadie, sin despedirse, con el propósito de regresar a la ciudad, y la hospitalización de Amanda en la salita de emergencias, en que se anuda el nivel del pasado con el del presente y, tras quebrarse el hilo invisible de la distancia de rescate, le sobreviene la muerte; cuyo vértice es el colapso que padece en una calle cuando cruzan por un paso de peatones los treinta y tres niños envenenados del pueblo que se encaminan a la sala de espera y que comporta, por un lado, la separación de madre e hija, y, por el otro, que de nuevo David y Amanda intercambien momentáneamente sus papeles en la interlocución a fin de que él le refiera lo que sucede.

David, en efecto, le informa a Amanda de que Carla vino a verla en cuanto se enteró de que la habían traído otra vez a la salita de emergencias, de que “*pasaron siete horas*” desde que se desmayó al amanecer y “*más de un día desde el momento de la intoxicación*” (Schweblin, 2014: 109), de que Carla se siente responsable de lo sucedido y considera todo relacionado entre sí – los chicos de la sala de espera, la muerte de los animales, lo de su hijo que ya no es su hijo y lo de Amanda y Nina–, y de que, pese a todo y conforme a las circunstancias, ha llegado el momento de ir a la casa verde. Si en la recordación de los días pasados lo más relevante fue el encuentro de Amanda, sugestionada y perturbada, con David y la intoxicación de madre e

hija, en la rememoración de este último lo constituye que Amanda acabe, por fin, de entender que todo el pueblo está envenenado y lo que sucede con Nina. Lo primero, que constituye su proceso de anagnórisis, iluminación o revelación, la llena de congoja, por cuanto ha fracasado en su papel de “madre-helicóptero”, en su imposible y quimérica misión de controlarlo todo: “¿Es porque hice algo mal? ¿Fui una mala madre? ¿Es algo que yo provoqué? La distancia de rescate (...) Cuando estábamos sobre el césped con Nina, entre los bidones. Fue la distancia de rescate: no funcionó, no vi el peligro” (Schweblin, 2014: 116). Lo otro la sacude por dentro: Carla ha llevado a Nina sin su consentimiento a que le practiquen una transmigración y pueda así seguir viviendo; Amanda no quiere que lo lleven a efecto porque no cree en ello y porque su mayor pesadilla es que a su hija le pase lo mismo que a David, pero no puede hacer nada por detenerlo. Y David la empuja hacia el futuro, justo antes de su muerte, para que termine de ver todo claro.

3.1.1.3 El plano narrativo del futuro

La visión de Amanda (Schweblin, 2014: 118-124), que acontece un mes después de su muerte y que versa sobre la visita de su marido a Omar para ver si le puede informar sobre lo que les pasó a ella y a su hija y lo que aún le sucede a Nina, representa el tercer plano narrativo de *Distancia de rescate*: el del futuro. En ella Amanda ya no oficia de narradora autodiegética, aunque el relato se dirige al mismo narratario interno: David, sino que se convierte en una narradora primaria de carácter extra y heterodiegético en tercera persona, de visión privilegiada omnisciente o focalización cero en el conocimiento de los hechos, si bien en determinados momentos adopta una posición de aquiescencia narrativa con su marido, al que llega a utilizar de personaje reflector –ve a través de sus ojos– en el punto culminante. Samanta Schweblin habría de potenciar el uso de la narración focalizada por medio de reflectores en *Kentukis*, en concreto en las historias cuyos protagonistas son kentukis, las de Emilia y Marvin, y solo pueden observar lo que avistan esos bizarros dispositivos tecnológicos que son un “cruce entre un peluche articulado y un teléfono” (Schweblin, 2018: 26).

Omar, que le notifica que Carla los ha abandonado a él y a David, no está en condiciones de poder satisfacer las explicaciones que le demanda el marido de Amanda porque, como no ha querido saber, no solo carece de respuestas, sino que se halla en la misma coyuntura. Así como se pueden establecer correlaciones y afinidades entre Amanda y Carla, así también entre Omar y el padre de Nina, puesto que son los grandes ausentes de la historia, los que no han participado en la trama que se desarrolla. Tanto es así que lo más relevante de la contemplación futura de Amanda es que, como ha subrayado Sabine Schlickers (2015: 14), ninguno de los dos se percata de que David se comporta como Nina, pues se sube al coche del marido de Amanda y, como siempre hacía Nina (Schweblin, 2014: 38-39, 59-60, 91 y 105), se sienta detrás, se pone el cinturón, cruza las piernas en forma de indio y abraza el topo de peluche:

Caminan juntos hacia el coche, ahora con más distancia. Entonces mi marido te ve. Estás sentado en el asiento trasero. La cabeza apenas pasa el respaldo. Mi marido se acerca y se asoma por la ventana del conductor, está decidido a hacerte bajar, quiere irse ahora mismo. 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 del peluche, como si intentaran retenerlo. (Schweblin, 2014: 123)

Es decir, que el alma de Nina ha migrado al cuerpo de David, confirmando así los peores pavores y congojas de Amanda: que Nina se transforme en un monstruo como David.

La visión del futuro de Amanda se puede insertar en una tradición plurisecular cuya prosapia se remonta al *Somnium Scipionis*, que Cicerón concibió como libro final, el VI, de su tratado político *De re publica* (c. 55-51 a.C.), y que cuenta con formantes tan ilustres y diversos como el *Roman de la Rose* (mediados del siglo XIII), de Guillaume de Lorris y Jean de Meung, la *Amorosa visione* (1343), de Giovanni Boccaccio, el *Hypnerotomachia Poliphili* (1499), de Francesco Colonna, y el *Primero sueño* (1692), de sor Juana Inés de la Cruz. Macrobio (2006: 137-141, I, 3, 1-11), en su *Comentario al "Sueño de Escipión"* (s. IV), distinguía cinco tipos de sueños: el *óneiros*, *somnium* o sueño enigmático; el *hórama*, *visio* o visión profética; el *chrematismós*, *oraculum* o sueño oracular; el *enýpnion*, *insomnium* o ensueño; y el *phántasma*, *visum* o aparición. Y sostenía que, mientras que los dos últimos, cuando se manifiestan, no merece la pena interpretarlos, porque no contienen elementos adivinatorios ni premonitorios, los tres primeros "nos instruyen para la facultad de la adivinación". De los cuales, es la visión profética, que se produce "cuando alguien sueña algo que sucederá tal cual se le había aparecido en sueños" (Macrobio 2006: 140, I, 3, 9), la que más se ajusta a la contemplación del porvenir de Amanda; si bien, ella no lo ve en sueños, sino en los instantes que preceden a su muerte, y, como sucede en los sueños enigmáticos, lo hace empujada por un guía. Más modernamente, la literatura, en especial diversas categorías de lo insólito, y el cine han trabajado con la precognición o visión premonitoria, que es una suerte de capacidad psíquica para ver o conocer en sueños acontecimientos futuros, por lo que se asemeja al segundo tipo de los sueños estipulados por Macrobio, el *hórama*, *visio* o visión profética. El militar, ingeniero aeronáutico y escritor británico de origen irlandés John William Dunne sentó las bases de la precognición en su libro *An Experiment with Time* (1927), en donde, a partir de experiencias propias en que creyó hallar correspondencias entre sueños que había tenido y acontecimientos que tuvieron lugar después, conformó un modelo para registrar sueños premonitorios o vislumbrar el futuro por medio de sueños. Borges le dedicaría un breve ensayo, "El tiempo y J. W. Dunne", que incluiría en *Otras inquisiciones* (1952); mientras que Vladimir Nabokov seguiría, durante un periodo de tres meses de 1964, las recomendaciones de Dunne para ver lo por venir en sueños y las registraría, con comentarios, en sus diarios, que Gennady Barabtarlo ha compilado recientemente en *Insomniac Dreams: Experiments with Time by Vladimir Nabokov* (2018). No serían los únicos por cuanto, entre otros, H. G. Wells y J. B. Priestley se referirían a las teorías de Dunne en los prólogos, respectivamente, de *The Shape of Things to Come* (1933) y *Two Time Plays* (1937), la edición conjunta de sus piezas teatrales del mismo año *I Have Been Here Before* y *Time and the Conways*. Pero lo más relevante es que la visión premonitoria sería utilizada en la ficción, por ejemplo, por Ray Bradbury en diversos relatos de *The Martian Chronicles* (1950), por Philip K. Dick en su novela corta *The Minority Report* (1956), que sería llevada al cine por Steven Spielberg en 2002, y en el *thriller* de fotografía y moda los *Eyes of Laura Mars* (1978), dirigida por Irvin Kershner. Samanta Schweblin emplearía el mecanismo de la visión premonitoria, con anterioridad a *Distancia de rescate*, en el turbador cuento "Adaliana", de *El núcleo del disturbio*, en que la comadrona de manos oscuras predice los espantosos sucesos que acarrearán la elección de Adaliana por parte de Escudero: la negativa a abrir la puerta al señor en la noche, la resistencia con uñas y dientes a subir de los cuartos de la servidumbre a las nobles estancias de arriba, la repugnancia a la violación, el silencio pertinaz de la loca de larga cabellera lacia y negra, sus redoblados intentos de abortar, la sujeción a una cama a que la someten hasta el parto obligándola a comer y a beber y el filicidio.

¿Podemos otorgar credibilidad a la visión del futuro de Amanda? ¿Se trata ciertamente de una premonición, de una estampa verídica del porvenir, como sugiere la tradición literaria de la que forma parte, o no es más que el cúmulo de sus terrores favoritos? A nuestro modo de ver, es otro de los elementos fundamentales de la trama de *Distancia de rescate* que queda sumido en la más pura ambigüedad, habida cuenta de que, aparte de su condición de narradora infidente, no parece ser sino un calco, remodelado por las nuevas circunstancias, de la

pesadilla que tuvo en la noche del quinto al sexto día. Pues, efectivamente, en el relato del futuro comparecen su marido, el gran ausente, con el que se supone que ha hablado por teléfono en pésimas condiciones en la salita de emergencias tras su hospitalización, y su máxima consternación o mayor miedo: la identificación de Nina y David, producida ahora por la conturbación que le provoca saber que Carla ha llevado a su hija a la curandera de la casa verde y por la ansiedad de saber a qué cuerpo migrará su alma. E incluso los datos nuevos que brinda la contemplación están en consonancia con lo que acaba de experimentar Amanda: tal la noticia de que Carla ha abandonado a su marido y a su hijo, que se corresponde con el deseo que le había manifestado a ella de irse del pueblo y emprender una nueva vida en la que poder tener un vástago de verdad suyo a quien cuidar; tal el hilo sisal con que David lo encadena todo, pues eso es justamente lo que está haciendo con Amanda desde el principio: atar todos los cabos sueltos de la trama en un discurso orgánico y coherente, recomponer el rompecabezas de lo que sucede en ese maldito pueblo sin nombre del interior de Argentina cuyos campos y aguas, contaminados por agrotóxicos, muy lejos ya de su imagen idílica, deforman y matan.

3.2 Epílogo

La noche del jueves 29 de enero de 1827 Johann Wolfgang von Goethe le proclamó, mediante una pregunta retórica, a su interlocutor, el joven poeta y escritor Johann Peter Eckermann, “¿qué es un relato sino un acontecimiento inaudito que ha tenido lugar?” (Eckermann, 2005: 263). Y eso precisamente es lo que ha llevado a cabo Samanta Schweblin en *Distancia de rescate*: la conformación de una novela corta que, envuelta en una radical ambigüedad, en homología con algunos de los dispositivos técnicos empleados por Henry James en *The Turn of the Screw* (1898), como los planos enunciativos en profundidad y el narrador infidente o poco fiable, pivota, sobre la base de una inaudita situación de la narración, entre lo posible y lo imposible, lo conocido y lo desconocido, para abordar cuestiones tan relevantes y acuciantes como los peligros intangibles que acechan a las sociedades contemporáneas, la maternidad o las relaciones familiares y la atracción homosexual.

4. “HAS DE PONER LOS OJOS EN QUIEN ERES”: EL CONOCIMIENTO PROPIO EN NUESTRA PARTE DE NOCHE, DE MARIANA ENRÍQUEZ

Nuestra parte de noche, publicada en 2019 por la editorial Anagrama, constituye la cuarta novela de Mariana Enríquez, tras *Bajar es lo peor* (1995), *Cómo desaparecer completamente* (2004) y *Este es el mar* (2017). Mercedora del Premio Herralde de Novela 2019, del Premio Kelvin 505 2019 a la “mejor novela original en castellano”, del prestigioso Premio de la Crítica en Narrativa 2019, del Premio Celsius 2020 a la “mejor novela de fantasía, ciencia ficción o terror escrita en castellano” y de un abrumador éxito y reconocimiento por parte de la crítica y el público lector, *Nuestra parte de noche* ha supuesto la consolidación de Mariana Enríquez como una de las voces más relevantes y singulares de la literatura latinoamericana actual. Es autora de los libros de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009) y *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016), con el que obtuvo el Premio Ciutat de Barcelona 2017 en la categoría de “literatura en lengua castellana”, y de las novelas cortas exentas *Chicos que vuelven* (2010), que es una versión ligeramente modificada del cuento “Chicos que faltan”, de *Los peligros de fumar en la cama*, y que ha sido reeditada en 2015 como novela gráfica con ilustraciones de Laura Dattoli, y *Ese verano a oscuras* (2019), ilustrada por Helia Toledo. Ha publicado también dos libros de mitología, *Mitología celta* (2003) y *Mitología egipcia* (2007); un peculiar libro de viajes, *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios* (2013), que ha reeditado en 2021 enriquecido con ocho nuevas crónicas; el perfil biográfico *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo* (2014); y, a medias con el ilustrador Jorge Alderete, el inclasificable libro *El año de la rata* (2021). Mariana Enríquez compagina desde el principio su dedicación a la literatura y la escritura con su

labor de periodista –es Licenciada en Periodismo y Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata– y, tiempo después, de subdirectora del suplemento *Radar* del diario *Página/12*; resultado de lo cual es el volumen, compilado y editado por Leila Guerriero, *El otro lado. Retratos, fetichismos, confesiones* (2020), pues reúne una parte no menos significativa que representativa de esa labor.

Por su extensión –seiscientos sesenta y seis páginas más una– y por su ambición, *Nuestra parte de noche* tiene la voluntad de inscribirse en el conjunto de los más grandes empeños novelísticos de la narrativa latinoamericana de los siglos XX y XXI, como, pongamos por caso, *Adán Buenosaires* (1948), de Leopoldo Marechal; *La vida breve* (1950), de Juan Carlos Onetti; *Sobre héroes y tumbas* (1961), de Ernesto Sábato; *Bomarzo* (1962), de Manuel Mujica Láinez; *La muerte de Artemio Cruz* (1962) y *Terra Nostra* (1975), de Carlos Fuentes; *La ciudad y los perros* (1963), *La casa verde* (1966) *Conversación en la catedral* (1969), *La guerra del fin del mundo* (1981) y *La Fiesta del Chivo* (2000), de Mario Vargas Llosa; *Rayuela* (1963), de Julio Cortázar; *Tres tristes tigres* (1965), de Guillermo Cabrera Infante; *Paradiso* (1966), de José Lezama Lima; *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *El obscuro pájaro de la noche* (1970) y *Casa de campo* (1978), de José Donoso; *La consagración de la primavera* (1978), de Alejo Carpentier; *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981), de Alfredo Bryce Echenique; *Las islas* (1998), de Carlos Gamerro; *Los detectives salvajes* (1998) y *2666* (2004), de Roberto Bolaño; *La Historia* (1999), de Martín Caparrós; *La grande* (2005), de Juan José Saer; *La novela luminosa* (2005), de Mario Levrero; *El viajero del siglo* (2009), de Andrés Neuman; o la trilogía *La parte inventada* (2014), *La parte soñada* (2017) y *La parte recordada* (2019), de Rodrigo Fresán. Como todos estos proyectos, no solo aspira a la condición de novela total tanto por su materia, abierta a los temas fundamentales de la condición humana y a una explicación del mundo, como por su forma, que se presenta en disposición fragmentaria y temporalmente discontinua y exhibe diferentes modos, registros, estilos (con predominio de uno altamente poético) y dispositivos técnicos, sino que constituye un paso adelante en el género de la prosa de ficción, desde las categorías de lo fantástico y el terror.

En tal sentido, *Nuestra parte de noche* se inserta en otra tradición que hunde sus raíces en el Romanticismo inglés de William Blake, John Keats y Lord Byron a Anne Radcliffe, Mary Shelley y las hermanas Brontë; el fantástico clásico de E. T. A. Hoffmann, Edgar Allan Poe y Bram Stoker; la demonología y la genealogía de los malditos de Aloisius Bertrand, Charles Baudelaire, el Conde de Lautréamont y Arthur Rimbaud; el terror norteamericano de H. P. Lovecraft, Shirley Jackson, Ray Bradbury, Ursula K. Le Guin, Anna Rice, Stephen King y Poppy Z. Brite; el fantástico rioplatense de Horacio Quiroga a Carlos Gamerro; y otros modos afines y escritores como Edgar Melville, T. S. Eliot, W. B. Yeats o Pablo Neruda.

Pero *Nuestra parte de noche* es también una suerte de compilación de los temas recurrentes, las obsesiones y el universo literario de su autora, por lo que entre sus páginas se hallan reminiscencias de toda su producción anterior, desde *Bajar es lo peor*, cuyos protagonistas, Narval y Facundo, preludian a Juan y Gaspar, hasta *Ese verano a oscuras*, en cuyos apagones de luz por orden del gobierno para ahorrar energía no solo se produce el feminicidio de una madre y su hija que tanto impacta a las dos protagonistas adolescentes, la narradora y Virginia, obsesionadas con los asesinos seriales, sino que son los mismos que asustan a Vicky en su traslado a Villa Elisa, el suburbio de clase media cerca de La Plata en que Gaspar vive con su tío Luis.

Nuestra parte de noche, cuyo título está tomado del primer verso del poema 113 de Emily Dickinson (“Our share of night to bear”), aborda, cierto, temas de gran consecuencia y hondo calado, como la relación con la divinidad, el mal en toda su magnitud, el horror sagrado, el ocultismo, la relación con los muertos, el descenso a los infiernos y el anhelo de inmortalidad; la enfermedad, el dolor, el sufrimiento, el miedo y la autodestrucción; el poder y la política, la impunidad, la depravación, la perversión, la tortura, la violencia (incluida la institucional) y

la rebeldía; el amor y la amistad, el deseo y la sexualidad ambigua; los lazos paterno-filiales, la herencia personal e histórica y el conocimiento propio. Todos ellos desarrollados en una fábula que, sobre el telón de fondo de la historia reciente de Argentina desde el peronismo y la dictadura militar de Videla hasta la reinstauración de la democracia y el menemismo, se distribuye en tres líneas de acción convergentes: la de la Orden, una sociedad secreta internacional que, fundada en el siglo XVIII, venera a una deidad fuliginosa y atroz, la Oscuridad, de la que espera recibir la revelación de la fórmula de la vida eterna; la de una adinerada saga familiar argentina de origen inglés, los Bradford, que forma parte de la Orden y está estrechamente vinculada a los diferentes poderes políticos con los que interacciona en su devenir, aunque ideológicamente comulgue más con unos que con otros, y que la mantienen “a salvo de los vaivenes” (Enríquez, 2019b: 170), porque “la familia es un país dentro del país” (Enríquez, 2019b: 512); y la de la compleja y ambigua relación de un padre y un hijo, Juan y Gaspar, que, en tanto que médiums, tienen la facultad de abrir las puertas de la Oscuridad en cuentos rituales y conectar su dimensión, el Otro Lado, con la de los mortales, solo que el hijo lo ignora y el padre intenta por todos los medios alejarlo de su cualidad y protegerlo de la Orden y de la familia, a la que pertenece: es su heredero.

En su estructura externa o física la novela consta de seis apartados subtítulos: 1). “Las garras del dios vivo, enero de 1981” (Enríquez, 2019b: 11-164), 2). “La mano izquierda. El doctor Bradford entra en la Oscuridad, Misiones, Argentina, enero de 1983” (165-177), 3). “La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986” (179-351), 4). “Círculos de tiza, 1960-1976” (353-484), 5). “El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993” (485-516) y 6). “Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997” (pp. 517-667).

De los seis apartados, el primero, el tercero y el sexto constituyen la columna vertebral del relato por cuanto, fundamentada en la relación paterno-filial de Juan y Gaspar y en la búsqueda de la identidad de Gaspar tras el fallecimiento de su padre, es la que se desarrolla en el presente de la narración. Están referidos por un narrador primario de carácter extra y heterodiegético, de focalización cero y omnisciencia neutra u objetiva, aunque en cada parte adopta, preponderantemente, ora la perspectiva del padre -la primera-, ora la del hijo -la tercera y la sexta. Los otros tres, que arrojan luz sobre aspectos fundamentales de la historia, exhiben distintos procedimientos narrativos y una instancia enunciativa diversa: al segundo le corresponde un narrador extra y heterodiegético en tercera persona, pero tan apegado al punto de vista de Jorge Bradford que su omnisciencia es selectiva y su focalización interna, hasta el punto de contaminar, alinear su voz con la del doctor e, incluso, obliterarla; el cuarto es el relato autodiegético de Rosario Reyes Bradford, mujer de Juan y madre de Gaspar, a propósito de su singladura; mientras que el quinto adopta la forma de una crónica periodística escrita en primera persona por Olga Gallardo.

El tiempo de la historia o la fábula de *Nuestra parte de noche*, aun cuando la fundación de la Orden Secreta se remonta al Siglo de las Luces, los Bradford se asientan en Argentina en torno a 1830 y Juan nace en 1952, comprende desde 1957, cuando Juan es operado y adoptado -en realidad, comprado a sus padres- por el doctor Bradford, hasta 1997, en que Gaspar acaba con la plana mayor de la Orden y se convierte en el único superviviente de la familia. Esta línea temporal se puede dividir en tres partes, segmentadas por el nacimiento de Gaspar y lo que ello comporta y por el deceso de Juan: la primera parte, que iría de 1957 a 1976, es en la que Juan deviene el médium de la Orden e inicia y consolida su relación con Rosario; la segunda, que iría de 1981 a 1986, es la puesta en ejecución del plan de Juan, no tanto, que también, para vengarse de la Orden, que está detrás de la muerte de Rosario, acaecida en extrañas circunstancias en 1980, así como de la ocultación de su espíritu, cuanto para salvar a Gaspar de su dominio y explotación; la tercera, que iría de 1987 a 1997, es el proceso por el cual Gaspar va paulatinamente descubriendo la verdadera esencia de sí mismo, quiénes son realmente sus

padres y su herencia familiar. Y funciona o se distribuye en dos planos narrativos: el del pasado, al que atañe la primera parte, y el del presente, al que pertenecen las partes segunda y tercera. A la primera parte le corresponden los apartados segundo y cuarto; a la segunda, el primero y el tercero; y a la tercera, el quinto y el sexto. La acción, salvo la mayor parte de lo referido por Rosario, que se desarrolla en Londres, transcurre en diversos lugares de Argentina, principalmente en Misiones, Buenos Aires y La Plata.

4.1 Primera parte (1957-1976): del amor y otros demonios

4.1.1 *El nuevo Prometeo o el moderno Frankenstein* ("La mano izquierda. El doctor Bradford entra en la Oscuridad, Misiones, Argentina, enero de 1983")

Aunque el breve apartado del doctor Bradford –que es el segundo en la disposición secuencial externa de la novela y se desarrolla en una secuencia única– consigna, en su tiempo presente, el instante en que, en enero de 1983, en Puerto Reyes, la casa familiar de Misiones, entra en la Oscuridad durante la celebración de un Ceremonial oficiado por Juan, lo que se profiere, en realidad, en él es cuando, a la altura de 1957, trabaron conocimiento⁸. Arrodillado, a punto de ser engullido por la caliginosa divinidad que emana de Juan, Jorge Bradford solo rememora aquel día y sus implicaciones; y no es para menos, puesto que constituyó el momento crucial de su vida. Fue igualmente decisivo para Juan. El doctor no solo acababa de terminar sus estudios de cirugía cardiovascular, sino también de creer en el Culto de la Sombra que profesaba la Orden, liderada por Florence Mathers, a la que pertenecía su familia. Juan, hijo de unos pobres inmigrantes suecos, estaba, con solo cinco años de edad, desahuciado a causa de una cardiopatía congénita, una Tetralogía de Fallot, con varios defectos sumados. El doctor, sorprendido por la entereza del niño, su arrogante y desafiante mirada y su complexión, pese a la enfermedad, decidió operarlo, practicarle una cirugía paliativa avanzada e innovadora. Juan “no era normal porque era hermoso por dentro, tocar su corazón esforzado e hipertrófico le había resultado a Bradford una experiencia semejante al hallazgo de una ninfa en un bosque sagrado, a un amanecer dorado, a la sorpresa de una flor que se abría por la noche”⁹ (Enríquez, 2019b: 169). Después del éxito de la intervención y de conseguir que dejaran a Juan en internación permanente en el hospital, porque sus padres no estaban en condiciones de hacerse cargo de él, le realizó, pasados cinco meses, una segunda operación, más extensa, de carácter correctivo, durante la cual la Sombra envolvió el cuerpo de Juan, suspendió la luz del quirófano, pero solo la del quirófano, no la del resto del hospital, devoró los dedos de un ayudante del cirujano que pretendió atravesarla con su mano y marcó a fuego su sello, su Mano Izquierda, en el brazo izquierdo de Juan. Es así como el doctor Bradford comprendió, porque había leído sobre ello, que Juan había sido señalado por la Oscuridad y que podía ser lo que más necesitaba la Orden: un médium. Lo que acabó de confirmar cuando el niño, días después, le contó, aterrado, que veía descarnados o fantasmas –ecos de vivos–, y él le enseñó a expulsarlos. Estas

⁸ El apartado del doctor Bradford se conforma, en efecto, de dos niveles narrativos diferentes: el del presente, que está reducido a la mínima expresión, apenas dura unos minutos: los que tarda en devorarlo la Oscuridad; y el del pasado, que es el que acapara la narración y se centra, principalmente, en la remembranza del conocimiento de Juan y las operaciones que le hizo en 1957. Por el nivel del presente se sitúa entre los apartados primero y tercero de la novela; pero, por el nivel del pasado, se sitúa, justamente, en el origen de la historia. De ahí que lo hayamos ubicado en primer lugar.

⁹ La pasión del doctor Bradford por el corazón de Juan es compartida hasta la exacerbación, pero por los corazones defectuosos en general, por la narradora protagonista del cuento “Dónde estás corazón”, de *Los peligros de fumar en la cama*, quien de pequeña fue violada por el padre enfermo de una de sus amigas, al que “habían operado del corazón y la cirugía había salido mal” (Enríquez, 2017: 112). Su epifanía, por Helena, el ser luminoso de *Este es el mar*, cuando se adentra en el cuerpo de James Evans: “Entró en James con facilidad. Era la primera vez que lo hacía. Por dentro también era hermoso. Los órganos suaves, resbaladizos, rosados, daba placer tocarlos, acariciarlos. Helena rozó apenas el corazón para acelerar los latidos y después se concentró en los bronquios, que estaban un poco inflamados” (Enríquez, 2018: 42).

visiones, que también tendrá Gaspar, su hijo, ya atormentaban a Narval, el joven lumpen del margen de *Bajar es lo peor*, sin que quede claro si los espectros que las pueblan son reales o alucinaciones suyas provocadas por su adicción a las drogas, y persiguen a otros personajes de Mariana Enríquez, como sucede en los cuentos “El desentierro de la angelita”, “El mirador” y “Cuando hablábamos con los muertos”, de *Los peligros de fumar en la cama*, y en “La Hostería”, “Pablito clavó un clavito: una evocación de Petiso Orejudo”, “Fin de curso” y “Bajo el agua negra”, de *La cosas que perdimos en el fuego*.

En el apartado del doctor Bradford se dan cita algunas de las constantes más significativas de la novela: la irrupción de un fenómeno sobrenatural, insólito e insondable en lo cotidiano (como dice Jorge Bradford, “cosas que no podía explicar” [Enríquez, 2019b: 172]), que comporta, para los no iniciados, una quiebra de las leyes de lo real, que los sume en la perplejidad, la incertidumbre, el vértigo existencial y el terror metafísico. La impunidad de que goza la familia del doctor (“solo debía pedir para obtener lo que quería” [Enríquez, 2019b: 171]), que vive al margen de la ley, independientemente del gobierno y del sistema político de turno, y que se verifica tanto en la hospitalización de Juan como en su compra a sus padres, aprovechándose de su condición, campesinos pobres e inmigrantes. Una impunidad que se acompaña del desprecio más absoluto por las clases desfavorecidas y marginales; el doctor Bradford no solo detesta a los padres de Juan, sino que la admiración que siente por él es puramente instrumental, para beneficio de su carrera y su reputación, para su prestigio dentro de la Orden y para provecho de la sociedad secreta. Juan es, hasta cierto punto, su criatura, y desde tal perspectiva, su vinculación representa una singular recreación de la del doctor Víctor Frankenstein y su engendro. Juan, de hecho, se asemeja al monstruo por la altura, que ronda los dos metros, su larga melena rubia, su imponente constitución, su naturaleza dual de hombre y monstruo, de hombre que se transforma en o que alberga a un monstruo –la Oscuridad que emana de él, los ojos amarillos, las manos como garras que cortan como segures– y, sobre todo, las cicatrices que atraviesan su pecho, su costado y su espalda. Mucho tiempo después, cuando de camino a Misiones en enero de 1981 se encuentre con Andrés Sigal, le contará, a causa del desconcierto y la fascinación que provocan en el fotógrafo, que “son cicatrices de cirugías”, pues “había nacido con un defecto cardíaco muy grave” y “lo habían operado varias veces de chico. Otra de adolescente, en Europa. La última hacía unos seis meses” (Enríquez, 2019b: 83); y Rosario, cuando lo conoció siendo niños y observó “sus cicatrices, en la cama, de noche, iluminados por la luna”, le espetó: “Sos un Frankenstein” (Enríquez, 2019b: 364) y, como no sabía a quién se refería, leyeron juntos la popular novela de Mary Shelley. Solo que Juan, a diferencia de su par literario, está dotado de una belleza sobrenatural, demoníaca, irresistible y al mismo tiempo vulnerable, herida, de esplendor ofuscado por el tormento, la enfermedad y la muerte, que pierde por igual a las mujeres y a los hombres y que le permitirá conocer el amor verdadero, aunque a Juan le incomode: “Nunca veía en el espejo lo mismo que los demás. Para él su cara era cansancio y derrota y las cicatrices en el pecho y el vientre y la espalda, el mapa de la enfermedad. Odiaba ser débil, odiaba su cuerpo. Los demás veían a un hombre excepcionalmente atractivo, lo deseaban, se conmovían” (Enríquez, 2019b: 101). Ello no obstante, será un rebelde prometeico que, por medio de la Oscuridad, se alzaría contra su salvador, cortándole primero los dedos de la mano izquierda y, por consiguiente, privándole de su labor de cirujano, y después engulléndolo completo:

Nunca nos separamos. Cuando la Oscuridad que abriste se quedó con mis dedos nunca pude volver a estar en tu interior. Solo pude mirar. Dos veces más. Y eso fue todo. Y ahora la Oscuridad se queda conmigo: come primero las entrañas y no duele y tengo tiempo de pensar y de intentar ver tus ojos, pero ya están demasiado lejos, ya estás lejos, y le pido compasión a la Oscuridad porque ahora la escucho por primera vez. Compasión. Y cuando la Oscuridad vuelve a morder y siento el olor de su

regocijo mezclado con el de mi sangre, mientras veo que come mis manos, mis hombros, que ataca mi costado, recuerdo que alguna vez me dijiste que la Oscuridad no entiende, que no tiene lenguaje, que es un dios salvaje o demasiado lejano. ¿Seré recordado como el hombre que encontró y salvó más de una vez al médium? ¿Escribirán sobre mí, se dirá mi nombre con admiración? No debo pensar en mi gloria. Que sea secreta si debe serlo. Dejo de reclamar compasión. No hay palabras de este mundo para la entrada en la Oscuridad, para el último bocado. (Enríquez, 2019b: 176-177)

Y se alzarán también contra la Orden, a la que le debe su posición en el mundo, pero que lo tiene permanentemente vigilado y controlado, con el propósito, no exento de venganza, de amparar y resguardar a su hijo de ella. Juan, de manera más genérica, se aviene con el patrón del héroe romántico por antonomasia, que Mario Praz, en su célebre ensayo *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930), denominó, a partir de la metamorfosis de la figura de Satanás en un rebelde indómito que operó John Milton en *Paradise Lost* (1667), el “villano sublime”, el “héroe fatal”, que es a un tiempo víctima y victimario y que se halla expuesto al poder ominoso del mal (Praz, 1999: 115-172). Cabe señalar, por último, la complicidad de Juan y su hermano mayor, Luis, que no se doblega como sus padres, ni lo abandona, y es su único asidero, la única persona en quien puede confiar, por lo que su relación representa el polo opuesto de las viciadas de los Bradford. Luis, además, es el único personaje luminoso de la novela, sin sombra, sin parte de noche, y por ello, constituye la contrafigura de la despiadada Mercedes Bradford, que es una suerte de versión moderna de las brujas malas de los cuentos tradicionales.

El apartado del doctor Bradford, por su contextura narrativa, por la delirante, casi alucinante, forma en que está referido, por la existencia de sectas oscuras y por la propia figura extravagante del doctor, que tiene puntos de contacto con el demente y paranoico Fernando Vidal Olmos, remite al “Informe de ciegos”, la tercera parte de *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato. Novela que constituye uno de los referentes intertextuales más importantes de *Nuestra parte de noche*, por cuanto es asimismo la historia de una oligarquía familiar, los Vidal Olmos, cuya decadencia, que se extiende a lo largo de ciento cincuenta años, se cifra en el espacio emblemático de su desvencijada casona y en el Mirador, y la de un amor imposible protagonizado por dos jóvenes, casi adolescentes, de diferentes estratos sociales, Alejandra Vidal Olmos y Martín.

4.1.2 Amor perdurable (“Círculos de tiza, 1960-1976”)

En efecto, la historia de amor de Rosario Reyes Bradford y Juan se teje, en sus inicios, sobre la de Alejandra y Martín. Pero igualmente sobre la de Catherine Earnshaw la hija del señor Earnshaw, el propietario de Wuthering Heights, y Heathcliff, el niño abandonado y adoptado por él, que constituye la espina dorsal de *Cumbres borrascosas* (1847), la famosa novela de Emily Brontë, que es otro de los referentes primordiales de *Nuestra parte de noche*.

El apartado de Rosario –el cuarto en el orden secuencial– desempeña un papel cardinal en la economía global de la novela, por cuanto reconstruye, entreverada con el relato de su propia peripecia biográfica, que es también el de su relación con Juan, la historia de la Orden, desde su constitución en 1752 hasta el presente, a la par que ofrece algunos datos dispersos de la de su familia. Se trata, en efecto, de una narración primopersonal, que, en conjunto, abarca desde su nacimiento en 1949 hasta poco antes de su fallecimiento, ocurrido a finales de 1980 en un brutal accidente de tráfico: fue atropellada por un autobús urbano en Buenos Aires; si bien, Rosario, de su singladura, selecciona los acontecimientos que considera fundamentales, omitiendo todo aquello que no es de sustancia para su propósito. Su relato se estructura físicamente en tres capítulos numerados, que a su vez se subdividen en secciones menores de

extensión variable sin numerar –seis, veinticuatro y tres, respectivamente–, marcadas por un blanco tipográfico: la primera se desarrolla entre Buenos Aires, Chascomús y Misiones de 1957 a 1962; la segunda, en Londres de 1967 a 1969; y la tercera en Misiones en 1976.

En el primer capítulo, Rosario, al mismo tiempo que cuenta cómo conoció a Juan y cómo su confraternidad se fue transformando en una relación de amor, refiere, en varios impulsos, las dos primeras etapas o fases de la de la Orden, cuya información obtiene tanto de fuentes orales, en especial de lo que a ella y a su prima Beatriz –Betty– les contaba su abuelo, Santiago Bradford, en Puerto Reyes, la imponente mansión que mandó erigir en mitad de la selva en Misiones, como de fuentes escriturales, provenientes, sobre todo, de la completa biblioteca que la Orden poseía en Londres, en la casa de St. John’s Wood, con más de tres mil ejemplares y con otras dos salas contiguas con libros contemporáneos.

Los miembros fundadores de la Orden fueron su tatarabuelo, William Bradford, que era librero y dueño de una imprenta, y Thomas Mathers, que era un rico terrateniente inglés; la diferencia social entre uno y otro es la que históricamente ha determinado la posición de cada familia en el seno de la Orden, los Mathers son los que la han dirigido y la dirigen, aunque los Bradford han estado a su lado en todos los momentos importantes. En 1752 William y Thomas, que eran muy amigos y viajaban juntos en busca de libros y de noticias sobre folklore y ocultismo, se toparon más o menos por casualidad con la Oscuridad y con el primer médium, un joven campesino escocés que tenía dotes de vidente. Ellos estaban al tanto, aunque de manera vaga e indirecta, de la existencia de “un espíritu que se manifestaba como una luz negra y que tenía capacidad de adivinación y de profecía. Las referencias (...) aseguraban que ciertas personas podían contactarlo y hacerlo hablar. En las palabras había conocimiento, y en el contacto, la posibilidad de obtener su favor”. Y de que las personas que tenían la capacidad de convocar el espíritu “sufrían una metamorfosis física en distintas partes del cuerpo, pero sobre todo en la lengua y las manos” (Enríquez, 2019b: 358). En esa primera época los Ceremoniales, que se celebraban casi a diario, eran diferentes, porque la Oscuridad aún no era voraz. Sin embargo, el comportamiento de los Mathers y los Bradford ha permanecido intacto, inalterable, pese a los profundos cambios político-sociales que desde el Antiguo Régimen se han sucedido: convencieron a los padres del escocés, cuyo nombre ni siquiera registraron en sus diarios ni en sus libros, para llevárselo con ellos y lo sobreexplotaron hasta el agotamiento y la muerte.

Los hijos de William Bradford emigraron a América hacia 1830, uno a la del Norte y otro a la del Sur, a la Argentina, donde se enriquecería al recibir tierras del Estado tras su participación en la Campaña del Desierto (1833-1834), que comportó el sometimiento de los indígenas de las “tierras de adentro”, de las regiones de la Pampa y de la Patagonia, planeada por el gobierno de Juan Manuel Rosas (1793-1877). Su bisabuelo no solo fue un eficaz asesino de indígenas, sino también, aun con los métodos más inicuos, un investigador de lo oculto y un rastreador incansable, en especial en la quinta de Chascomús que poseyó en la Pampa húmeda, de la Oscuridad. Es así, en estrecha alianza con el poder político y dominada por la sed de mal, como comienza la estirpe argentina de los Bradford, o, como asevera Rosario, “todas las fortunas se construyen sobre el sufrimiento de los otros y la construcción de la nuestra, aunque tiene características únicas e insólitas, no es una excepción” (Enríquez, 2019b: 360). Después de William y de su hijo –la rama inglesa–, Santiago Bradford, “que heredó los campos y los yerbatales y los aserraderos” (Enríquez, 2019b: 357), fue el primero nacido en Argentina, se casó con Amanda y tuvo tres hijos: Jorge, el cirujano, que cría a Juan como hijo adoptivo; Mercedes, que, con su matrimonio con Adolfo, liga su linaje con el de José Reyes, un viudo millonario español dueño de yerbatales de mate en Misiones, y es la madre de Rosario; y Marta, que es la madre de Beatriz. Rosario, después, se desposará con Juan, con quien tendrá a Gaspar, y Betty tendrá una relación con Eduardo Álvarez, un revolucionario militante de izquierdas, con quien engendrará a Adela. *Nuestra parte de noche*, en su tiempo presente, es,

muertos Rosario y Eduardo, la historia de Juan y Gaspar y, secundariamente, la de Betty y Adela, la de un padre y su hijo y la de una madre y su hija.

La segunda etapa, denominada "oracular", está protagonizada por el aventurero George Mathers y su padre, Christopher Mathers, que era el líder de la Orden en los primeros compases del siglo XX. George fue quien encontró a Olanna, la médium africana que se transformaba, en los Ceremoniales, en una serpiente de lengua bífida, y en los que la sangre y el semen, el menstuo y el sexo, se confundían. George trabajaba para la National African Company y en Ibadan, que era el protectorado británico que acabaría siendo Nigeria, fue donde halló a Olanna, sobrina en grado lejano del rey sacerdote de Niri, a la que se trajo a Londres por los métodos habituales de la Orden. Christopher fue quien, tras un famoso Ceremonial oficiado por Olanna en 1919 en la casa central de la Orden de St. John's Wood, modificó el propósito de la Orden de la riqueza, acumulada en parte gracias al poder de la secta, a establecer como horizonte la búsqueda de la inmortalidad: la Oscuridad habla en sus apariciones, y esa y no otra ha de ser su revelación. Y es que "Christopher Mathers sabía que, para construir una fe, se requería una promesa incalculable" (Enríquez, 2019b: 374). Tras extenuar hasta la muerte a Olanna y tras morir George en África, Christopher le lega el liderazgo de la Orden a Charles, su hijo menor y padre de Florence Mathers.

Rosario explica que lo que la Oscuridad dicta en los Ceremoniales a la Orden, se supone que desde el principio pero que solo se consigna desde la etapa oracular, son las instrucciones para adquirir la inmortalidad por medio de la preservación de la conciencia en el plano de la vida. Todo lo que la Oscuridad revela, y lo hace de manera muy lenta, errática, espaciada y enigmática, es transcrito por unos escribanos, y ello, junto con su exégesis, se codifica en un libro, que es el Libro Sagrado de la Orden. "Lo que creemos -cuenta Rosario- y lo que la Oscuridad, y por lo tanto, la Orden ofrecen es la posibilidad de mantener la existencia para siempre en este plano" (Enríquez, 2019b: 380). La manera de hacerlo, que aún no ha sido desvelada del todo, consiste en trasplantar la conciencia a otro cuerpo; Rosario lo califica de repugnante y, hasta el momento, como un fracaso, porque no se ha conseguido hacer con éxito. Por otro lado, comenta que la Orden no reverencia ciegamente a la Oscuridad, también la investiga; para lo cual aún la teoría y la práctica, las que aportan otras fuentes de conocimiento, que van desde la alquimia, la magia y otras tradiciones esotéricas, hasta la ciencia y la medicina, especialmente la neurología.

Este primer capítulo del relato de Rosario es, pues, muy importante para conocer la historia, los principios y las creencias de la Orden, en muchos aspectos no muy diferentes de otras religiones, como mismamente del Cristianismo, aunque sea una selecta sociedad satánica de poderosos entregada a la maldad y la corrupción: una divinidad oculta que se manifiesta a través de algo o de alguien, que promete la inmortalidad o la eternidad del alma a sus seguidores y su revelación se recoge en un libro que interpretan sus exégetas. En otros aspectos, relacionados con la constitución de la Orden y los Ceremoniales, se asemeja no poco a la secta de la Brujería, de la que Adela encuentra información en un libro sobre la mitología y las leyendas de la Patagonia, y que lee a Vicky durante unas vacaciones de verano que pasan juntas en el sur, entre 1985 y 1986:

Era una historia sobre la isla de Chiloé, en el sur de Chile. Ahí vivía una secta, la Brujería. Tenían dos sedes más, una en Buenos Aires y otra en Santiago. Se reunían en una cueva subterránea, en un bosque parecido al que visitaban. Los fieles se llaman novicios y los inician, se llama así. Para ingresar a la secta tienen que matar a su mejor amigo y despellejarlo: con la piel se hacían un chaleco que brillaba en la

oscuridad (...) Son malísimos, parece. A las víctimas de la secta se las puede distinguir porque tienen cicatrices que les dejan los brujos. (Enríquez, 2019b: 292)

Es, igualmente, significativa para la trayectoria de Rosario, en razón de que los cuentos de Santiago Bradford, su abuelo, no solo constituyen una parte sustancial de su educación, la cara más amable, sino que alientan su curiosidad por todo tipo de mitologías y leyendas, como las guaraníes, y estimulan su dedicación a la antropología. La cara más amarga de su formación es la que había pretendido inculcarle su madre: entrenarla para ser médium, como acomete Florence Mathers con su hijo Eddie, destruyendo su persona, pues el sueño de todos los miembros de la Orden, su ballena blanca, es descubrir a uno. Pero los hombres de la familia, su padre y su marido, se opusieron y no le quedó más remedio que claudicar, aunque, “cuando el malhumor la vencía, se descargaba dándole palizas a Rosario que dejaban a la hija con la espalda morada” (Enríquez, 2019b: 117). El adiestramiento para ser médium consiste en la liberalización de todos los afectos humanos, incluidos los lazos familiares, y de todos los principios morales, en soportar el dolor y el sufrimiento propios y ajenos, en infligir e infligirse daño, en familiarizarse con la carne y la sangre humanas, en controlar el miedo, en abrazar la maldad, acariciar la locura y practicar la crueldad. Ejemplo conspicuo de ello son las galerías de niños raptados, enjaulados e inhumanamente torturados hasta la degeneración que Mercedes mantiene en la quinta de Chascomús, a la que manda a Rosario, como castigo, a darles de comer y enterrar a los que hayan muerto, y en Puerto Reyes, que preside un imbunche –o invunche–¹⁰, en un intento de recobrar la figura monstruosa de la mitología chilota, que, deformada a conciencia y esclavizada, custodiaba los lugares de los brujos, que José Donoso recuperó para literatura latinoamericana contemporánea en su ópera magna, *El obscuro pájaro de la noche*; con las galerías de niños enjaulados tiene que ver el cuento “El patio del vecino”, de *Las cosas que perdimos en el fuego*. Mercedes no solo busca un médium, sino que, en su padecimiento extremo, a veces los niños son capaces de invocar a una suerte de Oscuridad de segundo grado, un reflejo inferior de ella, que, sin embargo, es lo suficientemente “eficaz para destruir, inexorable e impiadosa” (Enríquez, 2019b: 369). De hecho, a través de los rituales que practica con ellos ha conseguido provocar las enfermedades terminales de la madre de Juan, cuando se hizo molesta porque quería recuperar a su hijo, de Leandra, una de las amantes de su marido y madre de Catalina –Tali–, la querida hermanastra de Rosario, y de otros rivales.

Rosario cuenta que conoció a Juan cuando su tío Jorge se lo compró a sus padres y se lo trajo a vivir a su apartamento, en el edificio familiar, sito en la Avenida Libertador de Buenos Aires. Hasta ese momento Rosario había tenido una relación muy estrecha con su prima Betty, con quien estudiaba en el mismo colegio, pero su tía Marta y ella se apartan de la familia y de la Orden, y Juan, con quien pasa los días y las noches, la suplanta, convirtiéndose en amigos y confidentes. Su amor, nacido de la comunicación y el trato, se manifiesta cuando Mercedes se lleva a Rosario al rancho de Chascomús, al que poco tiempo después arriba Juan porque quería

¹⁰ “El primer chico estaba en una jaula oxidada y sucia que posiblemente había cargado animales. La pierna izquierda la tenía atada a la espalda en una posición que había obligado a quebrarle la cadera. Como era muy chico (¿un año?, difícil saberlo por la mugre), seguramente la quebradura había resultado sencilla. Tenía el cuello ya torcido también, por la ubicación del pie, y, cuando Juan le acercó la linterna para verlo mejor, reaccionó como un animal, con la boca abierta y un gruñido; le habían cortado la lengua en dos y ahora era bífida. A su alrededor, adentro de la jaula, estaban los restos de su comida: esqueletos de gatos y algunos pequeños huesos humanos” (Enríquez, 2019b: 157). En el libro de mitología y leyendas de la Patagonia que Adela encuentra y le lee a Vicky, se describe al invunche del siguiente modo: es “un guardián de la cueva donde está la Brujería, se llama invunche. Es un chico de entre seis meses o un año que los brujos secuestran y lo deforman, le rompen las piernas, las manos y los pies. Cuando terminan de quebrarlo todo, le dan vuelta la cabeza como en un torniquete hasta que queda mirando desde la espalda, como en El exorcista. Al final le hacen un tajo muy hondo en la espalda, abajo del omóplato, y en ese agujero le meten el brazo derecho. Cuando se cura la herida y el brazo queda adentro, el invunche está completo. Lo alimentan con leche humana y después, cuando está listo, con carne también humana (Enríquez, 2019b: 292).

acompañarla, no dejarla sola y ayudarla en sus tareas; es decir, durante su primera separación, y se sella de por vida en Puerto Reyes, en 1962, en el preciso momento en que él se revela como médium al encontrar un Lugar de Poder en que convocar a la Oscuridad y ella es declarada su custodio por su abuelo, como antes lo había sido George Mathers de Olanna. Su relación de amor marca un antes y un después en la Orden por cuanto con él se inicia una nueva fase, marcada por la extraordinaria voracidad de la Oscuridad, por Ceremoniales en los que se ofrenda a personas ajenas vilmente obligadas al sacrificio y se inmolan iniciados y por la revelación final de los pasos necesarios a seguir en el método de la supervivencia de las conciencias, y ella se erige en el primer miembro de la Orden tanto en vincularse afectivamente con un médium, y la pareja que forman podría liderarla, como en engendrar un hijo que, al poder heredar potencialmente los poderes del padre y la posición jerárquica de la madre, se convierta en el primer médium de un linaje de la Orden.

En el segundo capítulo de su relato, Rosario culmina la reconstrucción de la historia de la Orden y cuenta su estancia en Londres, mientras realiza sus estudios de Antropología en Warburg y Cambridge, al principio sola y luego en compañía de Juan, a finales de la década de los años sesenta, en plena efervescencia de los *Swinging Sixties*, la revolución hippie y sus rupturas psicodélicas, sexuales, musicales ideológicas y estéticas. Esta sección de *Nuestra parte de noche* exhibe, de hecho, puntos de contacto con la parte de la novela de Rodrigo Fresán, *Los jardines de Kensington* (2003), que protagoniza el escritor de literatura infantil Peter Hook.

El liderazgo de Charles Mathers, que extendió la Orden por todo el mundo, estuvo señalado por la búsqueda incesante de médiums, que morían al poco, hasta que dieron en 1939, en plena Guerra Civil, con la niña de Figueras, Encarnación, de solo catorce años de edad; la cual, tras ser violada por varios miembros de la Orden, acabó, en una espectacular matanza, con todos –a los hombres además “les destrozó los genitales con un cuchillo” (Enríquez, 2019b: 397)–, a excepción de Florence y del marqués Pedro Margarall, antes de suicidarse. El periodo de Charles se caracteriza, pues, antes que por la obediencia a la Oscuridad, por la ambición desmesurada de sus integrantes y la perversión innecesaria.

Florence Mathers y Pedro Margarall terminarían casándose y recomponiendo la Orden. Después del campesino escocés, de la mujer africana y de la adolescente catalana, Florence, que asumió el liderazgo en colaboración con su tía, Anne Clarke, y con Mercedes Bradford, entrenó a su segundo hijo, Eddie, fracasando estrepitosamente:

Florence guardaba el secreto de qué había hecho con su hijo menor, pero contaba el relato básico porque, creía, la aparición de Juan había sido un *wake up call* a su arrogancia, una manera de indicarle que ni ella ni nadie podían quebrar las decisiones de la Oscuridad. Al entrenar a su hijo para ser médium, había arrasado su psiquis. Eddie estaba loco y era peligroso, para él y para los demás. (Enríquez, 2019b: 395)

Así y todo, el periodo de Florence, aún vigente, comporta una vuelta al rigor y a la observancia de los dictados de la Oscuridad y aporta un trato más conmisericordioso para con el médium, Juan, al reducirle a cuatro por año la cantidad de Ceremoniales, que con el tiempo se irán espaciando todavía más.

La vida que describe Rosario en el Londres de 1967, ciudad a la que se ha mudado con el designio de desarrollarse, ser independiente y no circunscribirse a la condición de pareja de Juan, y que pasa en compañía de Stephen –o Esteban–, el hijo mayor de Florence, que fue tocado por Juan en un Ceremonial, de Laura, la hija adoptiva de Anne Clarke, y de otros amigos, hijos en su mayoría de integrantes de la Orden, es ciertamente fascinante: sexo sin prejuicios ni cortapisas –la Orden promueve, además, practicar la doble corriente o “vivir bajo la premisa del andrógino mágico, es decir, podíamos elegir amantes del mismo sexo para los rituales y para la vida” (Enríquez, 2019b: 400)–, drogas –es la época del lisérgico–, fiesta, moda,

dinero a espuestas, espiritualidad, pintura, música, literatura (“mi cama siempre estaba cubierta de libros y discos” [Enríquez, 2019b: 401]), visitas al cementerio de Highgate, al que Laura es muy aficionada –y que Mariana Enríquez describe en *Alguien camina sobre tu tumba* (Enríquez, 2021: 255-281)– y a lugares místéricos o mágicos –el Caballo Blanco de Berkshire Glastonbury, Stonehenge–, etc. El centro es la casa de Stephen en Chelsea, Cheyne Walk.

Empero, lo más significativo a efectos de la trama es que Laura pone en duda que lo que los escribas de la Orden registran en el Libro de lo dicho por la Oscuridad sea verdad:

El Libro contiene fragmentos que no valen nada (...) Hay pasajes del texto dictados, en teoría, por la Oscuridad que son idénticos a fragmentos de grimorios que existen en la biblioteca de la Orden. O incluso reproducen más o menos fielmente textos más modernos, de ocultistas de este siglo. ¡Hay fragmentos de la *Clavicula Salomonis*! “Ars Paulina” está entera¹¹. (Enríquez, 2019b: 403)

Y sus dudas angustian a Rosario, porque, por un lado, cuestionar el Libro supone socavar los cimientos de la Orden, y, por el otro, si el dictado de la Oscuridad fuese mentira, la conquista de la inmortalidad que promete podría ser no más que un engaño. Juan, que no vacila en lo que respecta a la existencia de la Oscuridad, le comenta a Laura que el problema, tanto más que saber si se puede entender o no lo que dice, “es si habla con nosotros o solamente habla en su abismo, si lo que habla es el hambre sobre el vacío. Si tiene algo más que la inteligencia de la tormenta o la tierra cuando tiembla. Si es algo más que otra ceguera, solo que nos parece iluminada porque no la conocemos” (Enríquez, 2019b: 440). Más adelante en el tiempo le dirá a Tali: “Yo creo en la Oscuridad pero creer no significa obedecer. Cómo no voy a creer si le pasa a mi cuerpo. Pasa en mi cuerpo. Lo que la Oscuridad les dice no puede ser interpretado en este plano. La Oscuridad es demente, es un dios salvaje, es un dios loco” (Enríquez, 2019b: 55). Pero es que el escepticismo de Laura y de Juan apunta asimismo en otra dirección, cual es al autoengaño, si es que Florence sabe que los escribas se equivocan al copiar e interpretar las revelaciones de la Oscuridad, o, si no, directamente al fraude: sabe que lo que dicta sobre el método para llevar a cabo la metempsicosis de la conciencia puede ser falso, pero no lo admite para no poner en peligro su liderazgo.

Aún más importante es que la llegada de Juan a Londres en 1969 para ser operado de corazón en el National Heart Hospital confirma la existencia del Otro Lado, esto es, de la dimensión o el plano de la Oscuridad, que a él se le había revelado en Argentina, a la que se accede a través de determinadas puertas que solo el médium puede abrir y de “casas que, por fuera, tenían un aspecto pero, por adentro, eran completamente distintas” (Enríquez, 2019b: 406). Ya Olanna le había hablado a George Mathers de la existencia de “bosques de huesos” y de “calaveras que rodaban entre los árboles” (Enríquez, 2019b: 373), que vislumbraba en sus visiones. Eddie, que lo odia porque estima que ha usurpado su lugar, será quien, indirectamente, le proporcione a Juan un conocimiento sistemático del Otro Lado, al que acceden por primera vez abriendo la puerta de una de las habitaciones de Cheyne Walk. “Son campos de muerte y locura –le dice a Rosario–, no hay nada y yo soy la puerta de esa nada y no voy a

¹¹ Los grimorios son libros de fórmulas mágicas usados por los antiguos hechiceros; la *Clavicula de Salomón* es un grimorio atribuido al rey Salomón que, considerado la quinta esencia en el arte mágica, se remonta a los siglos XIV o XV del Renacimiento italiano; y el “Ars Paulina” es una de las cinco partes en que se estructura la *Clavicula Salomonis*, en concreto la tercera, se conoce desde la Edad Media y, según la tradición, fue escrita por el apóstol san Pablo, versa, por un lado, sobre los ángeles de cada una de las horas del día, sus sellos, su naturaleza, sus sirvientes, sus relaciones con los siete planetas conocidos antiguamente (la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter y Saturno), los aspectos astrológicos de su invocación, sus nombres, sus rituales de invocación, y, por el otro, sobre los ángeles que gobiernan cada uno de los signos zodiacales, su relación con los cuatro elementos, sus nombres y sus sellos. Sobre estos libros mágicos remitimos al libro coordinado por Lara y Montaner (2014), en especial al estudio de Morales Estévez (2014).

poder cerrarla. No hay nada que buscar, nada que entender” (Enríquez, 2019b: 441). Si bien, el Otro Lado resulta fundamental en el desarrollo de la trama. Por lo pronto, porque su existencia no está consignada en el Libro y, en consecuencia, la Orden la ignora, y Juan no está dispuesto a comunicárselo: será su secreto y una fuente de poder contra ella. Para lo cual, necesita la complicidad de Rosario, su custodio y pareja, de Stephen, su señalado y con quien conforma un andrógino mágico perfecto, y de Laura; o sea, que desobedezcan a la Orden. Rosario y Stephen no albergan dudas, pero Laura, sí. Juan la convence poniendo las cartas encima de la mesa:



Con su dedo índice, Juan tocó, apenas, el parche [del ojo] de Laura. ¿Quién te lo arrancó? Rosario no me contó nada. Ella guarda ese tipo de secretos crueles. En la Orden cuentan que te lo arrancó tu padre y que por eso Anne te adoptó. Esa es la mentira que sostienen. Un padre brutal que te vació la cuenca para evitar tener una hija con segunda vista (...) Seguramente lo hizo Mercedes, con sus propias manos. Aunque Florence también es capaz. Creen en el dolor como en ninguna otra cosa, mienten cuando dicen que esos métodos quedaron atrás. Si, como dice Rosario, los dioses se parecen a sus creyentes, entonces este dios cruel es el que quiere y permite que te mutilen. No voy a enumerar lo que hicieron conmigo, o con Eddie, o con todos los demás. ¿Tu padre también te vendió, como el mío? Somos los sirvientes de esta gente, somos la carne que torturan. Los que cargan con las señoritas en la India, yo soy el hachero que se coge a la hija del estanciero. Vas a tener que desobedecerlos si querés seguirme. (Enríquez, 2019b: 427)

Los cuatro configuran una sociedad secreta dentro de la sociedad secreta de la Orden; una comunidad que, fundada en lazos inalterables de amor y amistad, en la fidelidad y la confianza recíprocas, es su opuesta y aun su adversaria. Además, gracias a un sello que Juan traiza en el Otro Lugar, adquieren una forma clandestina de comunicarse en público, denominada “*pi-shogue*” por Laura, que consiste en alterar la percepción de los demás cuando ellos hablan para que entiendan una cosa distinta de la que dicen.

En el Otro Lado es donde Juan, tras la matanza que Eddie perpetra de los vástagos jóvenes de la Orden en la casa de su hermano Stephen, de la que solo se salvan este y Rosario, le dará muerte; donde la Oscuridad le revelará cómo proteger a Gaspar, que incluye el sacrificio de Adela en la casa bonaerense de la calle Villarreal; y donde, al cabo, Gaspar exterminará a la cúpula de la Orden.

La parte central de los “Círculos de tiza” se cierra, por consiguiente, en círculo tanto por el hecho de que la mortandad ocasionada por Encarnación, la joven médium catalana, prelude la de Eddie –y ambas constituyen una prolepsis de la final de Gaspar–, como porque termina como empieza: con la vuelta de Rosario a Argentina.

La tercera y última se desarrolla siete años después de la anterior, en 1976, en Misiones. Dos acontecimientos, el nacimiento de Gaspar en 1974 y el golpe de Estado de Jorge Videla el 24 de marzo de 1976, que suponía el inicio de la dictadura cívico-militar, marcan los sucesos principales. El primero significa la posibilidad de que el médium tenga un heredero, y para saberlo se le practica un ritual que se debe repetir dos veces por año y que consiste en llevarlo al Lugar de Poder en que se manifestó Juan en Puerto Reyes, trazar un círculo de sangre arterial a su alrededor y observar su comportamiento a fin de cerciorarse de si da muestras de comprender lo que pasa o de estar en contacto con alguna energía emanada del sitio. En los primeros, nada ilustrativo ha pasado al respecto. Sin embargo, sus dos primeros años de vida han coincidido con dos Ceremoniales en los que la Oscuridad ha dictado, primero, cómo perpetuar la conciencia en el plano de acá, que no es sino transmigrándola de un cuerpo a otro, aunque todavía se desconoce quiénes serían los receptores y cómo se elegirían, y, finalmente, cómo debe hacerse:

El médium trasladará su conciencia al cuerpo de su hijo –le informa Florence a Rosario, en presencia de Anne Clarke y Mercedes–. La continuidad de la vida les será dada a ellos, primero, y luego llegará nuestro turno. Lo que queremos decir, *I'm so excited*, me cuesta hallar las palabras, es que el Rito está completo. Los detalles de ejecución nos han sido dados. Primero para ellos dos, luego para los demás. Los puedes consultar. (Enríquez, 2019b: 466)

De modo que la continuidad está garantizada: si Gaspar no da evidencias de ser un médium, pasados diez años, pues el ritual no puede hacerse antes de los doce, la conciencia de Juan se trasladará al cuerpo de su hijo.

Juan, para impedirlo, puesto que sabe que se podría tratar más de una artimaña que de una revelación, traza un plan a ejecutar en el plazo de tiempo de que dispone: a cambio de sacrificar a alguien –a la pequeña Adela– la Oscuridad le revelará la elaboración de un signo para mantener a Gaspar alejado de la Orden; el signo “solo podría marcarse con violencia: debía ser una herida profunda y dolorosa, inolvidable (...) Tenía que lastimarlo” (Enríquez, 2019b: 473). La idea de Juan es que la Orden no pueda acercarse de ningún modo a Gaspar, pero, si Gaspar lo desea, que él si pueda acercarse a la Orden. Ha pensado también en que si es necesario aprenderá a que el rito fracase o no se lleve a cabo.

El levantamiento militar y el establecimiento de la dictadura provoca la vuelta de Betty a Puerto Reyes con Adela, su hija, tras la muerte de Eduardo y de la mayor parte de los integrantes del grupo guerrillero de izquierdas el Ejército de Liberación, así como que Rosario ayude a Luis, el hermano de Juan, a huir a Brasil. Durante la celebración de un Ceremonial al que Betty no podía asistir porque no había sido iniciada e ignoraba todo lo relativo al culto de la Sombra de su familia, la Oscuridad secciona, de un corte limpio por encima del codo, un brazo de Adela, que es el elegido más joven de la historia de la Orden, además de la familia, por lo que a partir de ese momento debe vivir cerca de Juan y de Gaspar.

Todos se trasladan a Buenos Aires cuando Juan, ayudado por Stephen, encuentra la casa cuya puerta le da acceso al Otro Lugar, en el barrio que está próximo del hospital en que fue operado por primera vez, cuando tenía cinco años, cerca de la cual vivirá con Rosario y Gaspar y, no muy lejos de ellos, Betty y Adela.

Antes, Juan, después de haberse peleado con Rosario a propósito de lo que hacer con el rito para el médium y su recipiente –ella sí cree en los dictados de la Oscuridad–, le declara, a su modo, amor eterno: “Juan me dijo te extraño, te necesito, te perdono, te mataría, no puedo estar lejos de ti”, y a su hijo: “ni de Gaspar” (Enríquez, 2019b: 472).

4.2 Segunda parte (1980-1986): Ulises y Telémaco en Argentina

4.2.1 La odisea de un padre y un hijo (“Las garras del dios vivo, enero de 1981”)

La segunda parte comienza con el primer apartado en el orden secuencial de la novela, el cual, dividido en veintinueve secciones sin numerar, marcadas por un blanco tipográfico, es igualmente el primero del plano o del nivel narrativo del presente, habida cuenta de que *Nuestra parte de noche* empieza *in medias res*, a causa del empleo del arte retórica del *ordo artificialis*, que provoca la distorsión temporal de la historia, y está enunciado, como dijimos, por un narrador primario de carácter extra y heterodiegético, omnisciente y neutro u objetivo en el conocimiento de los hechos, aunque, por lo regular, adopta el punto de vista de Juan, o, cuando es necesario, el de otros personajes, como Tali. En él se cuenta el viaje por carretera que realizan Juan y Gaspar “tres meses” después del fallecimiento de Rosario (Enríquez, 2019b: 18), en enero de 1981, en plena dictadura de Videla, de Buenos Aires a Misiones, en donde se celebrarán un Ceremonial oficiado por Juan y un ritual para calibrar las facultades de Gaspar.

Se trata, en efecto, de un libro de viajes, de una suerte de *road trip novel* que se sitúa en la línea –por diferentes motivos y por citar algunos de los representantes más conspicuos del género– de *The Grapes of Wrath* (1939), de John Steinbeck; *The Price of Salt* o *Carol* (1951), de Patricia Highsmith; *Lolita* (1955), de Vladimir Nabokov; *On the road* (1957), de Jack Kerouac; “La autopista del Sur”, de *Todos los fuegos el fuego* (1966), de Julio Cortázar; *The Electric Kool-Aid Acid Test* (1968), de Tom Wolfe; *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971), de Hunter S. Thompson; *Los aeronautas de la cosmopista o un viaje atemporal París-Marsella* (1983), de Julio Cortázar y Carol Dunlop; *The Boys Life* (1994), de Tobias Wolff; y “Los desiertos de Sonora (1976)”, la tercera parte de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño. Pero que ostenta fuertes lazos de unión con *Carreteras secundarias* (1997), de Ignacio Martínez de Pisón, y *The Road* (2008), de Cormac McCarthy, en orden a que son historias itinerantes protagonizadas por un padre viudo y un hijo huérfano; en la primera, es un viaje sin rumbo a bordo de un Citroën Tiburón de un adolescente, Felipe, y su padre, Antonio, por la España de los compases finales del franquismo, teñido de humor, ironía y picardía; en la segunda, es un viaje a ninguna parte de un niño y un padre innominados que cruzan a pie de norte a sur, entre el imperio de las cenizas y la desolación, bajo un cielo gris y muertos de frío, unos Estados Unidos posapocalípticos, en los que el ser humano ha involucionado a un estado de salvajismo absoluto, hasta el extremo de practicar el canibalismo; las dos versan sobre el amor filial y el egoísmo, sobre la herencia y las posibilidades de los hijos, aunque es sobre todo la segunda, una distopía de pesadilla sin concesiones, la que se interroga sobre la responsabilidad que le compete a un padre en dejar con vida a un hijo ante un futuro incierto, que es una de las mayores preocupaciones de Juan.

El itinerario que siguen Juan y Gaspar a Misiones no es directo, antes bien está salpicado de paradas intermedias, algunas proyectadas, otras sujetas a los imponderables del azar o a los incidentes y las contingencias propias del camino. El primer destino es Entre Ríos, más bien el pueblecito de Esquinas; el siguiente es la Colonia Camila, en donde mora Tali; luego Corrientes, aunque antes paran en la proveeduría Karlen, que está a al lado de la ruta y cerca de una isla en el río, a causa de una migraña de Gaspar, en donde se topan con el fotógrafo Andrés Sigal; a continuación el Parque Nacional del Iguazú; y, por último, la mansión de Puerto Reyes en Misiones.

El telón de fondo de la dictadura es constante a lo largo del viaje, al punto de que Juan tiene que guardar las apariencias necesarias para no llamar la atención, pasar lo más desapercibido posible y sortear los controles. En un bar de carretera en que paran a desayunar el domingo de enero en que comienza la novela, Juan hojea, desganado, un periódico porque “sabía que las noticias importantes no salían en la prensa. No había noticias de los centros clandestinos de detención, ni de los enfrentamientos nocturnos, ni de los secuestros, ni de los niños robados” (Enríquez, 2019b: 16). Tali, en la laguna a la que van a bañarse cuando la visitan el padre y el hijo, reconoce a un hombre que le pidió protección y

a una señora que había venido a tirarse las cartas, preguntando por su hija: Tali la había visto muerta, ahogada, y se lo había dicho. Una de las tantas chicas asesinadas por los militares y arrojadas a los ríos, los ojos comidos por los peces, los pies enredados en la vegetación, sirenas muertas con el vientre lleno de plomo. Tali no mentía, no daba falsas esperanzas. Los padres y madres de jóvenes desaparecidos por la dictadura la buscaban para, al menos, saber cómo habían muerto, si su cuerpo estaba en un pozo de huesos o bajo el agua o en un cementerio perdido. (Enríquez, 2018b: 53)

En casa de Tali, antes de emprender la marcha, Juan no solo sondea intramuros la posibilidad de dejar a Gaspar con ella como medida tutelar;

también podía abandonarlo en la ruta, en algún lugar cerca del río. O en la puerta de un hospital, de una comisaria. Había chicos perdidos por todo el país. Chicos robados, chicos abandonados. Los chicos que les quitaban a los secuestrados. Alguien podía quedarse con él. Las adopciones ilegales eran una epidemia. (Enríquez, 2019b: 66-67)

De camino a Corrientes, Juan, ante la conversación incesante de Gaspar, rememora un día de 1978 –que es el núcleo de este apartado, la sección quince de veintinueve– en que ellos y Rosario iban a visitar a sus suegros a su departamento de la Avenida Libertadores, y a mitad del trayecto en coche desde su casa hubo de bajarse porque su mujer y su hijo estaban jugando a las adivinanzas y le resultaba imposible “bloquear las sensaciones de la calle (...) y la matanza era general. Juan odiaba salir de su casa, no tenía la fuerza para cubrir los ecos y el temblor de la maldad desatada: no había sentido nunca algo así”. En realidad, había sido así desde el principio de la dictadura; recordaba cómo a lo largo de esos dos primeros años, “la violencia lo hacía sentirse afiebrado” y cuando

volvió a la casa por la noche, cuando los ruegos y los alaridos y los disparos se hicieron insoportables, cuando lo rodeaban ecos de asesinados con los ojos vendados, los pies atados, algunos con la cara o el cuerpo entero hinchados, otros que se arrastraban encerrados en bolsas de arpillera, una legión que no conseguía hacer desaparecer. Lo buscaban. Sabía que él podía verlos y reconocerlos. Era instintivo, eran como polillas que iban hacia la luz, pero Juan no podía espantarlos. (Enríquez, 2019b: 88-89)

Antes, al pasar al lado de un control, Juan había reflexionado a propósito del hecho de que “la Orden nunca había usado para el sacrificio a policías ni a militares. La coherencia ideológica era impecable, pensó Juan. Solamente sacrificaban a quienes perseguían sus amigos y así los ayudaban. Él contribuía, pero no se sentía cómplice. Se sentía inocente. Él también era un prisionero” (Enríquez 2019b: 70). Los Bradford, según venimos diciendo, han vivido desde su establecimiento en Argentina hacia 1830 en alianza con el poder y al margen de la ley. Así, la crisis económica de 1929 a ellos, como al resto de las grandes fortunas, no los rozó: “habían alimentado a un mundo guerra, ahora comerciaban con Medio Oriente, otro mundo, tan lejano que ni se enteraba de las sacudidas y los derrumbes de la bolsa de Nueva York” (Enríquez, 2019b: 113). Aunque tuvieron miedo de que Juan Domingo Perón les expropiara,

tuvieron suerte: a los Bradford se les quitó solo una estancia camino a La Plata que apenas usaban –y sería convertida en parque público–; a los Reyes solo se los obligó a mejorar las condiciones de sus trabajadores, cosa que hicieron a regañadientes y apenas por un tiempo: mantuvieron a los capangas, los latigazos, las raciones de comida mínimas, el trabajo infantil. (Enríquez, 2019b: 114-115)

Poco antes del golpe militar Rosario, Tali y Betty, que estaba metida en política junto con Eduardo, habían conseguido que los Bradford y los Reyes regularizaran la situación de los trabajadores del yerbatal (a Adolfo Reyes, el padre de Rosario, le gustaba emplear el grito guaraní “¡neike!”, ‘fuerza’, con los trabajadores de la yerba, para que “lo hicieran hasta su límite físico” [Enríquez, 2019b: 115]): “ahora cobraban una miseria, pero cobraban algo” (Enríquez, 2019b: 464). La dictadura no solo les restituye todo el poder, toda la fuerza y toda la impunidad en el uso y el abuso del despotismo, también la colaboración en sus intereses:

El túnel había quedado en desuso por una inundación, estaba demasiado cerca del río y se había derrumbado, salvo en su primer tramo, el más cercano a Puerto Reyes: quedaban en pie unos doscientos metros. Ese tramo usaba Mercedes para

retener a sus chicos y a sus prisioneros. Siempre había cazado entre los abandonados y ahí, en el norte, en la frontera, tenía un coto ideal, gente pobre, olvidada, tan desamparada que ni siquiera recurría a las autoridades si les faltaba un hijo o un hermano. Y desde hacía años, además, contaba con los secuestrados que sus amigos militares le entregaban. La Oscuridad pedía cuerpos, se justificaba ella. No era cierto. La Oscuridad no pedía nada, Juan lo sabía. En la Orden, Mercedes era la más firme creyente en el ejercicio de la crueldad y la perversión como camino a iluminaciones secretas. Juan creía, además, que para ella la amoralidad era una marca de clase. (Enríquez, 2019b: 128-19)

En fin, “los crímenes de la dictadura eran muy útiles para la Orden, proveían de cuerpos, de coartadas y de corrientes de dolor y miedo, emociones que resultaban útiles para manipular” (Enríquez, 2019b: 156).

Lucía Leandro-Hernández, que ha estudiado los desaparecidos de la dictadura en el cuento “Cuando hablábamos con los muertos”, de *Los peligros de fumar en la cama*, desde el fantasma y el concepto de la posmemoria¹² o la memoria heredada, comenta que:

América Latina ha sufrido los horrores de dictaduras cívico-militares, genocidios por razones étnicas, guerras civiles e injusticias a grupos “minoritarios” como mujeres, inmigrantes, estudiantes o indígenas que no solo habitan su pasado, sino que son una realidad aún ahora para muchos pueblos latinoamericanos. La escritura se convierte en ese espacio de denuncia que busca evidenciar la injusticia, la marginación y el olvido de víctimas de los gobiernos, grupos militares o paramilitares e incluso el crimen organizado. Con esto, la literatura interpela al lector y mantiene viva la memoria de los vencidos y pone en entredicho la univocidad de la historia y su maquinaria implacable de aniquilación de la diferencia.

Y sostiene que la escritura de Mariana Enríquez “propone un acercamiento a la historia argentina desde lo sobrenatural”, o, dicho de otro modo, “es a través de lo fantástico que la autora se aproxima a la realidad argentina” (Leandro-Hernández, 2018: 162-163). Y, aunque en su novela *Cómo desaparecer completamente* aborda el impacto de la crisis de 2001, la hostilidad y los abusos sexuales a chicos en el seno de la familia sin abandonar nunca los parámetros del realismo, así es, en efecto. *Nuestra parte de noche* representa, por su alcance y extensión, el ejemplo más acabado; si bien, toda la producción literaria de Mariana Enríquez refulge por su compromiso y denuncia social, por mostrar la cara oculta del poder y la política, por visibilizar las injusticias y las indefensiones, por ser muy sensible a la situación de las clases marginales, oprimidas, condenadas, pero sin ser dogmática, tendenciosa e ideológica, como se echa de ver en “El carrito” y “Chicos que faltan”, de *Los peligros de fumar en la cama*, en *Chicos que vuelven*, en “El chico sucio”, “Bajo el agua negra” y “Las cosas que perdimos en el fuego”, de *Las cosas que perdimos en el fuego*, y en *Ese verano a oscuras*. Sobre los horrores de la dictadura versan, en particular, los cuentos “Cuando hablábamos con los muertos”, de *Los peligros de fumar en la cama*, y “La Hostería”, de *Las cosas que perdimos en el fuego*, y los ha evocado, probablemente,

¹² El concepto de posmemoria fue acuñado en los años noventa del siglo pasado por la pensadora norteamericana de origen rumano Marianne Hirsch para referirse al relato que de un trauma, en concreto el Holocausto, realiza no quien lo sufrió directamente –la memoria del superviviente–, sino las generaciones descendientes –la memoria heredada de los hijos–: “Postmemory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (Hirsch, 1997: 22; y véase 2018). Este concepto, que ha hecho correr ríos de tinta y ha sido duramente criticado (Sarlo, 2005: 125-157), se ha aplicado de forma general a la representación que de un hecho histórico tiene la generación siguiente a partir de los recuerdos de la que los vivió, como por ejemplo a las dictaduras de Chile y Argentina.

en otro relato que tiene una gran incidencia en *Nuestra parte de noche*, "La casa de Adela", de *Las cosas que perdimos en el fuego*.

Como no podía ser de otro modo la andadura de Juan y Gaspar está señalada, por un lado, por el reciente deceso de Rosario en un aparatoso accidente de tráfico, que los afecta por igual y determina el nuevo estatuto de su relación: ambos deben combatir la conmoción de la escisión y el dolor de la pérdida y aprender a vivir sin ella, al tiempo que se incrementa la dependencia de Gaspar, que solo tiene seis años de edad, de su padre, que es un hombre, pese a su juventud, gravemente aquejado y enfermo. Su relación no es fácil ni sencilla, antes bien es ambigua, contradictoria, llena de aristas, y, por supuesto, conflictiva. Juan, a veces, lo trata con dureza y, de cuando en cuando, lo maltrata, como la ocasión en que le propina un guantazo que lo tumba en el suelo antes de partir de casa de Tali; sin embargo, impera el cuidado, el cariño y la ternura y su objetivo en este primer apartado es conseguir ocultar a los miembros de la Orden las facultades de Gaspar. Además, cuenta con que sea su hermano Luis quien se haga con su cuidado, si a él le llegara a suceder algo. Y, por el otro, por la desaparición del espíritu de Rosario, con el que Juan no se puede comunicar, por lo que, para descubrir su paradero, habrá de realizar ciertas pesquisas e indagaciones. Es así como la novela empieza bajo el signo de un evento traumático, que le imprime un poso de añoranza, un resto de melancolía, un aire de tristeza, una sensación de vulnerabilidad, y de un enigma por resolver, que le confiere cierta dosis de relato policial.

Antes de arribar a Entre Ríos, se detienen en un motel del pueblo de Esquinas, en donde Juan constata que Gaspar ve, como él, a los descarnados y que, en consecuencia, es harto probable que haya heredado sus mismos poderes. Aunque la narración avance hacia delante, dado el comienzo por el medio de la trama, se van diseminando aquí y allá, disparadas por los hechos del presente narrativo, sucesos y acontecimientos de la prehistoria, algunos consignados en los otros lugares del discurso desde un enfoque diverso, otros no. Así, por ejemplo, cuando Juan decide llevar a Gaspar al río y enseñarle a nadar, recuerda que a él le enseñó su hermano Luis cuando tenía ocho años y que lo hizo a escondidas del doctor Bradford, que le tenía terminante prohibido hacer ejercicio físico. Recuerda igualmente que fue el doctor quien le dijo qué debía hacer para ahuyentar a los muertos que se le aparecían de continuo, que es lo mismo que él acaba de mostrar a Gaspar, y que Jorge Bradford tendrá en mente cuando le llega la hora de entrar en la Oscuridad.

Sucede lo propio con la visita a Tali, la amiga y hermanastra de Rosario que es, como Stephen, amante de Juan y una aliada contra la cúpula mayor de la Orden. Ella vive en un pequeño pueblo del Litoral, Colonia Camila, al lado de una Capilla del Diablo, erigida por Lorenzo Simonetti a su llegada a la Argentina en 1908, y de otra de San La Muerte de la que es promesera, las cuales son dos de las creencias populares del santoral pagano que salpican el camino, junto con el Gauchito Gil, San Güesito y otras; creencias que son muy del gusto de Mariana Enríquez y que había utilizado en cuentos como "El chico sucio" y "Bajo el agua negra", en *Las cosas que perdimos en el fuego*. A lo largo del texto, al lado de las creencias, se van dispensando algunas leyendas de la tradición guaraní, como el de la princesa bruja Anahí, que al ser quemada se transforma en el ceibo y su flor roja (que aparece mencionada también en cuento "El aljibe", de *Los peligros de fumar en la cama*), otras de la brujería de Chiloé, como la del citado imbunche, y otras de la mitología grecolatina, como la de Nyx, diosa de la noche, casada con Érebo, dios de la oscuridad, y padres de Hypnos, el sueño, y Thánatos, la muerte. Juan y Tali evocan su relación con Rosario y rememoran el momento en que se conocieron cuando él tenía quince años y ella diecisiete, primero en Buenos Aires y luego en Puerto Reyes. Ella, que es una bruja que practica la magia blanca, no solo es una suerte de doble de Rosario o forma una especie de dupla con ella: son dos posibilidades de un mismo tipo de personaje, sino que es el contrapunto de Mercedes Bradford y Florence Mathers, brujas de magia negra. Este juego especular de duplicidades y refractarios es constante a lo largo del texto; Juan

establece, al recordar la herida de su espalda en que Tali le ha incrustado el Santo Esqueleto, un parangón entre los huesos del Litoral y los del Otro Lado: “Esta región y sus huesos. Tantos huesos. Como los huesos del Otro Lugar” (Enríquez 2019b: 68); una relación que será aún más evidente entre los huesos de la fosa común del pozo de Zañartú y los campos de huesos del Otro Lado, y también entre los desaparecidos de la dictadura y los desaparecidos de Mercedes y la familia Bradford en general; la relación confraternal de Rosario y Tali tiene su par en la de Luis y Juan y su contrario en la Jorge y Mercedes Bradford y en la de Stephen y Eddie; la relación paterno-filial de Juan y Gaspar se complementa con la de Luis y Gaspar y ambas se contraponen a las materno-filiales de Mercedes y Rosario y Florence y Eddie; la comunidad que conforman Juan, Rosario, Stephen y Laura en Londres, y los tres primeros y Tali en Argentina, se espejea en la Gaspar, Adela, Pablo y Vicky; el *Swinging London* de Rosario ha su par en los “dorados años noventa” de La Plata de Gaspar y compañía; Juan y Gaspar, el hijo que repite al padre; etc. En cualquier caso, el motivo principal por el cual Juan se ha detenido en casa de Tali no es otro que para pedirle que lo ayude, junto con Stephen, a proteger a Gaspar, para que los miembros de la Orden, cuando lo prueben, no puedan saber que ha heredado sus mismas capacidades; de ese modo, lo único que podrían albergar es traspasar la conciencia de Juan al cuerpo de Gaspar cuando cumpla los doce años de edad, y así ganaría cinco o seis hasta poder arrebatárselo del todo.

Una de las características más sobresalientes de *Nuestra parte de noche*, teniendo en cuenta su extensión, es su admirable perfección formal o morfológica, tanto porque la estructura está perfectamente engarzada por lazos de causa y efecto, cuanto porque dispone de una extraordinaria pero flexible red de analepsis y prolepsis, de recuerdos y anticipaciones, pues se mencionan pequeños detalles de la trama y aparecen personajes que reaparecen y tienen incidencia más adelante. Uno de los casos más significativos lo constituye Andrés Sigal, el fotógrafo con que se topan Juan y Gaspar cuando paran en mitad de la carretera porque Gaspar tiene los primeros síntomas de un ataque de migraña, quien torna a aparecer en el apartado sexto de la novela. Andrés, con quien Juan mantiene relaciones sexuales en la proveeduría Karlen en que se detienen hasta que Gaspar se reponga y está recorriendo el interior fotografiando personas y lugares para un proyecto en curso, proporciona la imagen paradigmática del padre y del hijo antes de retratarlos con la cámara:

Antes de disparar, el fotógrafo los miró: el chico de ojos azules redondos y el pelo oscuro, un poco ojeroso después de la siesta y el dolor de cabeza, con su remera lisa y limpiísima; el hombre hermoso que se metía las manos bajo la camisa oscura y miraba la cámara con una expresión tranquila que encubría su apuro. El mentón partido, el largo hoyuelo; los ojos sobre todo verdes, pero también amarillos. La cicatriz que brillaba un poco, como si estuviese recubierta de una pátina de cera. Tomó dos fotos en blanco y negro y una en color. (Enríquez, 2019b: 86-87)

Tres lustros después, cuando se cumplen diez años de la muerte de Juan y Gaspar ronda los veinte, Andrés, amante a la sazón de Pablo, organiza una muestra en su galería de La Plata con las fotos de ese viaje de juventud en los últimos años de la dictadura, entre las que se expone la foto en color del padre y el hijo, que se erige en el acontecimiento que precipita el desenlace:

La vieron al mismo tiempo. Era de un tamaño algo más grande que las demás. Pablo tardó más en darse cuenta que Gaspar, sobre todo por la sorpresa, la casualidad inaudita. Gaspar se había llevado la mano a la boca y no decía nada. Ahí estaba él, en la foto, de chico, cinco o seis años. Tenía los mismos ojos redondos y el pelo oscuro y era delgado, ya había perdido la redondez de bebé. Y estaba serio, con ojeras, parecía cansado. No había mucho de infantil en su expresión. Se

apoyaba en la pierna de su padre con abandono y tranquilidad. Los dos sobre una pared blanca. Pablo reconoció a Juan Peterson. En la foto se lo veía saludable y majestuoso, con una camisa negra entreabierta, las manos en los bolsillos, el pelo rubio muy fino y bastante largo y esa cara, esa cara inolvidable que en la foto estaba llena de ternura y agotamiento, pero con los ojos cargados de violencia, un hartazgo potente que se transmitía desde la muerte y los años, como también llegaba su atractivo demoníaco. Juan Peterson no era guapo como una estrella de cine, ni era hermoso como un modelo. Había algo inhumano en su aspecto y muchos de los que miraban la foto fruncían el ceño porque la pareja de padre e hijo no resultaba tierna, sino levemente peligrosa. (Enríquez, 2019b: 599-600)

Otro ejemplo de la perfección con que está hilvanada o entretejida la trama, aunque textualmente más próximo, es el caso de la periodista Olga Gallardo y su crónica "El pozo de Zuñartú", que conforma el apartado cinco de la novela, reaparece en el sexto y es otro de los sucesos que empujan al desenlace. El caso más relevante de una serie de relaciones y conexiones que vertebran la trama, al lado de la historia de Betty y Adela, que aparece y reaparece como los ojos del Guadiana, adquiere un gran protagonismo en los apartados tercero y quinto y cuyo misterio solo se resuelve en el sexto, lo constituye el plan de Juan para sustraer a Gaspar de la Orden; el cual se idea, cronológicamente en el tiempo, a finales del apartado cuarto, el del relato de Rosario, y se pone en ejecución, dejando marcas textuales, a lo largo de los apartados primero y tercero, Betty, de manera indirecta, se lo refiere a Olga Gallardo, en el quinto, y su alcance no se conoce hasta el sexto.

La siguiente parada en el itinerario es Corrientes, en cuyo cementerio Juan invoca al Quinto demonio, con el propósito de interrogarlo acerca del paradero del espíritu de Rosario, a quien Gaspar ve corroborando que tiene un don y que, por lo tanto, más pronto que tarde podría revelarse como un médium, lo que Juan quiere evitar a toda costa por el coste que comporta:

Si Gaspar era un médium, su vida sería corta y brutal. Los médiums duraban poco. El contacto con los dioses antiguos los destrozaba física y mentalmente. Algunos morían en el primer contacto o muy temprano. La mayoría enloquecía de forma irremediable en poco tiempo. No había magia o ritual o ciencia que pudiese aliviarlos. Algo de magia y algo de ciencia ayudaban a conservarlos más tiempo con vida del que sus cuerpos y sus mentes resistirían, pero no mucho. Los médiums que resistían, como él, eran excepcionales

La invocación al Quinto demonio se corresponde con el motivo literario del descenso a los infiernos, cuya prestigiosa tradición se remonta a la gran epopeya sumeria del tercer milenio antes de nuestra era, el *Poema de Gilgamesh*, en la que el rey de Uruk, tras la muerte de su amigo el gigante Enkidu y a causa tanto del padecimiento por la pérdida como de la constatación de la índole mortal del ser humano, se lanza en pos de la inmortalidad; para lo cual emprende un peligroso camino por las montañas en las que sale el sol, por la oscuridad, por el límite de la tierra y, ayudado por Urshanabi, por las aguas de la muerte, hasta arribar a la isla de Utnapishtim, el único superviviente junto con su mujer del gran diluvio, quien al cabo le revela que el elixir de la eterna juventud es una planta que habita en las profundidades abisales del mar océano, adonde desciende para cogerla. En la tablilla doce de la epopeya, que se supone un añadido posterior, se cuenta cómo Gilgamesh, en los umbrales del reino de las sombras, le revela a Enkidu lo que tiene que hacer para retornar de él al reino de los vivos; Enkidu, pese a que no sigue sus consejos, finalmente asciende del inframundo y le refiere a su amigo lo que ha visto. Y cuenta, además de los de Heracles y Teseo, con ejemplos tan eximios como la *Nekyia* o el descenso al Hades de Ulises, para preguntar al ciego vidente Tiresias el

camino a seguir en su viaje marino a Ítaca y en donde se encuentra con la sombra de su madre, Anticlea, y habla con varios héroes griegos de la guerra de Troya, entre ellos Aquiles, en el libro XI de la *Odisea* (s. VIII a. C.), de Homero; las *catábasis* y *anábasis* de Orfeo al Hades, para rescatar, sin éxito, a su amada Eurídice, que narra Virgilio en el libro IV de las *Geórgicas* (29 a. C.) y Ovidio en los libros X y XI de las *Metamorfosis* (8 d. C.), y de Eneas, acompañado por la Sibila, al Averno, para encontrarse con la sombra de su padre Anquises, quien le profetizará el futuro glorioso de la Roma augusta, y antes con el espectro de la reina Dido, a la que había abandonado, en las Llanuras del Llanto, en el libro VI de la *Eneida* (19 a. C.), de Virgilio; el viaje por el inframundo cristiano de Dante, guiado por Virgilio, en la *Commedia* (c. 1304-1321); y el descenso a la Cueva de Montesinos de don Quijote, en donde se topa con una Dulcinea vilmente encantada que, para su asombro y congoja, le pide dinero prestado, en *El ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615), de Cervantes. El caso de Juan presenta ciertas similitudes con el de Ulises, pues ninguno de los dos penetra en el mundo de los muertos –uno está en un cementerio y el otro no traspasa los umbrales del Hades–, sino que convocan, mediante un rito, al Quinto demonio y a la sombra de Tiresias, a fin de recabar información de ellos a propósito del lugar en que reposa el alma de Rosario y los medios para regresar a Ítaca; así como con el de Orfeo, pues es el amor, con el dolor inmenso y la nostalgia de la esposa muerta, la fuerza que los impulsa a emprender tan temerosa aventura como invocar a un poder infernal y descender y ascender del impenetrable reino de los muertos del que no cabe el retorno y persuadir, con el mágico embeleso de su música y su canto, a sus despiadados soberanos, Hades y Perséfone.

La información que le proporciona el Quinto demonio a Juan, que el alma de Rosario está en algún lugar de la dimensión de la Oscuridad, lo confunde tanto como lo conmueve. Piensa que Rosario, sabedora de que Juan le pertenece a la Oscuridad, se ha sacrificado por amor: ha cerrado un pacto con Ella para seguirle y morar eternamente con él en el Otro Lado, cuando él creía que el accidente en que pereció había sido dispuesto por la Orden. Juan, de vuelta a la habitación del hotel en Corrientes, maltrecho por el esfuerzo realizado en la invocación y con Gaspar adormecido sobre su pecho, entrevé a Rosario:

La puerta del baño estaba abierta y en la semiinconsciencia de la falta de oxígeno Juan creyó ver las piernas de su mujer extendidas, vivas; Rosario pasaba mucho tiempo en el baño, podía estar una hora encerrada. La habitación dejó de ser la de un hotel en Corrientes y Juan sintió que se transformaba en la casa de Chelsea, en Londres, donde habían vivido juntos. La recordó saliendo del baño con un libro en la mano y los anteojos puestos y una remera de manga corta, sin ropa interior. Después la imagen desapareció. (Enríquez, 2019b: 105-106)

Habida cuenta de que una de las características inherentes a los libros de viajes es la conjugación armoniosa de narración y descripción, el narrador, casi siempre desde la percepción de un personaje, siembra el trayecto de Juan y Gaspar con referencias a un paisaje exuberante, no exentas de lirismo y arrobos, a lugares y edificios pintorescos y a personas. La más prolija y relevante es la de la mansión de Puerto de Reyes, a la que Juan y Gaspar arriban tras haber pasado en su penúltima detención por el Parque Nacional de las Cataratas del Iguazú y se entrelaza con parte de la historia de la familia y con la alianza entre los terratenientes agrarios de yerba mate Santiago Bradford y José Reyes:

La mansión fue construida en los años veinte, cuando la familia Bradford decidió extender sus negocios de cultivo –para entonces, especialmente trigo en la provincia de Buenos Aires a la yerba mate– (...) Fue Santiago Bradford quien decidió dónde se construiría su casa soñada en la selva que amaba, donde cazaba y se perdía. Sería sobre el Paraná, a 30 kilómetros de las Cataratas del Iguazú.

Santiago Bradford compró dos mil hectáreas de selva y contrató al arquitecto Von Plessen y al paisajista Charles Blanchard para que diseñaran la mansión, los jardines y la pasarela hacia el río que debía flotar sobre los árboles, debía ser una suerte de terraza de un kilómetro desde donde mirar la corriente, el sol convirtiendo el cielo en una brasa roja, la selva virgen de la otra orilla (...) La casa estuvo lista en 1929 (...) Santiago Bradford apenas volvía a Buenos Aires. Amaba el río, el sudor de la cosecha, la humedad, las leyendas de los colonos y los cuentos de aparecidos de los locales. Amaba la casa de catorce habitaciones, con su piscina olímpica, las tejas, las galerías frescas y el patio central, con una fuente y orquídeas y sauces. Algunas de las ventanas tenían vitrales franceses; alrededor de la casa, Charles Blanchard había plantado quinientas especies de plantas y había abierto senderos que era obligatorio mantener limpios o la selva volvía, feroz, a cubrirlo todo. Su hermana pidió un invernadero y lo tuvo. Recordaba a su mujer, Amanda, muerta tan joven, riendo cuando esas mariposas le besaban la cara, movían las alas de colores imposibles sobre sus manos, sobre sus hombros. (Enríquez, 2019b: 112-114)

Puerto Reyes, que se llama así en homenaje a José Reyes y en las paredes de cuyo salón cuelga un lienzo de Cándido López, *El asalto de la primera columna brasileña a Curupaytí*, a quien María Gainza dedica el segundo apartado de *El nervio óptico*, es la casa más importante de una novela en la que tales espacios ficcionales son tan recurrentes como esenciales en su desarrollo, desde la casa central de la Orden en Londres, St. John's Wood, y la de Stephen en Chelsea, Cheyne Walk, hasta la casona de Juan y Gaspar y la abandonada de la calle Villarreal en Buenos Aires y la de Luis y Gaspar en Villa Elisa. Puerto Reyes es el símbolo de la familia Bradford, la expresión más acabada de su poder y de su condición, e incluso de su depravación, con esa infame galería de niños enjaulados de Mercedes; y por ese lado, aparte de las novelas citadas de Emily Brontë y Ernesto Sábato, tienen un vínculo, entre otros, con textos tan emblemáticos como *The Fall of the House of Usher* (1839), de Edgar Allan Poe, "Casa tomada" (1946), incluido en *Bestiario* (1951), de Julio Cortázar, *La casa inundada* (1960), de Felisberto Hernández, *Bomarzo*, de Mújica Láinez, *Cien años de soledad*, de García Márquez, y *El obscuro pájaro de la noche* y *Casa de campo*, de José Donoso. A estos relatos de ficción se puede sumar la experiencia de Mariana Enríquez en la elaboración del perfil biográfico *La hermana menor*, pues la familia de Silvina Ocampo era una "de las más ricas y aristocráticas de la Argentina" (Enríquez, 2018: 9) y, como tal, no solo se permitía la excentricidad de viajar a Europa con sus propias vacas "para que las niñas pudieran tomar leche fresca" de garantía (Enríquez, 2018: 10), sino que poseía varias casas y mansiones: la Villa Ocampo, ubicada en el suburbio bonaerense de clase alta de San Isidro, la mansión de la calle Viamonte, en Buenos Aires, que era la preferida de Silvina, hasta el punto de que gran parte de su literatura remite a ella, y es en donde nació, la casa de los campos de Pergamino, en la provincia de Buenos Aires, y la estancia Villa Allende, en Córdoba; también Adolfo Bioy Casares, futuro marido de Silvina, "descendía de terratenientes tanto del lado materno como paterno: un abuelo era Juan Bautista Bioy, dueño de estancias en la localidad de Las Flores, provincia de Buenos Aires; el otro, Vicente L. Casares, además de estacionero era dueño de La Matrona, la empresa láctea más importante de la Argentina durante décadas" (Enríquez, 2018: 25). Aunque se ha rumoreado con la eventualidad de que Silvina Ocampo tuviera una relación de amante con Marta Ignacia Casares, su enlace matrimonial con Bioy Casares, hijo de esta, no es diferente del de Mercedes Bradford con Adolfo Reyes, en tanto en cuanto supone la alianza de dos familias patricias argentinas. Por otro lado, la casa como espacio ficcional que permite múltiples posibilidades de desarrollo, desde su concepción como un territorio puramente doméstico, un hogar, un lugar en el mundo, como último refugio, hasta la casa fantasma, embrujada y maldita, espacio enemigo en donde anida el terror y el horror, es una tónica de la literatura de Mariana Enríquez, presente ya en *Bajar es lo peor*, y en *Cómo desaparecer completamente* y en cuentos como "El desentierro de la angelita"

y “El mirador”, de *Los peligros de fumar en la cama*, y “El chico sucio”, “La Hostería”, “La casa de Adela”, “El patio del vecino” y “Verde rojo anaranjado”, de *Las cosas que perdimos en el fuego*. Puerto Reyes no es solamente la mansión de los Bradford; constituye igualmente el principio de la trayectoria de Juan como médium, el lugar en que se manifestó y halló un Lugar de Poder, y el *oikos* de Gaspar, la casa natal a la que regresará al final para culminar el proceso del descubrimiento de su verdadera identidad y vengarse –como Ulises de los pretendientes– de los miembros de la Orden.

En esta visita, lo más importante para Juan es que el triunvirato de la Orden, Florence, Anne y Mercedes, le declara que tienen escondido el espíritu de Rosario como moneda de cambio para que no abandone y realice el ritual de la transmigración de conciencias cuando llegue el momento señalado, pues él y Tali han conseguido que Gaspar no se muestre como médium, y que Mercedes, a la que mutila en el túnel del horror sesgándole la boca y las encías con sus manos segur, le reconozca que el accidente de su hija fue en realidad un asesinato; a fin de cuentas, Rosario, a la que despreciaba y había maltratado desde pequeña, era desechable después de haber dado a luz a Gaspar y suponía un riesgo tanto como heredera como posible usurpadora de su puesto.

4.2.2 El golpe (“La cosa mala de las casas solas, Buenos Aires, 1985-1986”)

La segunda parte se cierra con el apartado tercero en el orden secuencial de la novela, el cual se estructura físicamente en treinta y nueve secciones sin numerar, marcadas por un blanco tipográfico, traslada la acción a la ciudad de Buenos Aires y tiene lugar entre cuatro y cinco años después del apartado primero. Coincide con el momento en que Gaspar alcanza la edad suficiente, doce años, para que se pueda llevar a cabo el rito del traspaso de la conciencia de Juan a su cuerpo y concluye con la muerte y, hasta cierto punto, el triunfo de Juan sobre la Orden. El telón histórico de fondo en que se desarrolla este apartado se corresponde con el periodo central de Raúl Alfonsín como presidente democrático de Argentina (1983-1989), marcado por la inestabilidad económica, la amenaza de la devaluación y el mundial de fútbol México 86. Aunque la voz narrativa es la misma que la del primer apartado –un narrador primario de carácter extra y heterodiegético, omnisciente y neutro u objetivo en el conocimiento de los hechos–, hay un cambio de focalización: ahora todo está contado desde la perspectiva de Gaspar y, cuando es preciso, de sus amigos, de Vicky, Pablo y Adela.

El rendimiento que se obtiene con la permutación del punto de vista resulta fundamental por cuanto es el responsable de que se produzca la irrupción de elementos misteriosos, sobrenaturales e inexplicables en lo cotidiano, que producen, en los personajes que los padecen, un sentimiento de estupefacción, angustia y pavor ante lo desconocido y la experiencia, tan violenta como aterradora, de deambular en los límites entre lo posible y lo imposible. Y es que, frente a los apartados segundo, cuarto y primero, que están referidos desde la óptica del doctor Bradford, Rosario y, en esencia, Juan, el conflicto principal y la tensión narrativa de este tercero, así como del quinto y el sexto, estriban en la doble dimensión de la realidad: una, la de aquellos, es la de los iniciados, la de los que están al tanto de la existencia de la Oscuridad, de su presencia e influencia o repercusión en la realidad convencional; la otra, la del resto, la de los no iniciados, es la de los que viven instalados sola y exclusivamente en la realidad ordinaria, para quienes todo lo relacionado con la Oscuridad y la Orden supone enfrentarse a situaciones que están más allá de su comprensión y entra en el terreno de lo inaudito e insólito. Para Gaspar, y también, aunque en menor medida, para sus amigos, Juan, por su circunstancia, sus pretensiones, su disposición de ánimo y su comportamiento, es, en efecto, un enigma insondable; los cuatro, además, tendrán que hacer frente a dos hechos traumáticos conmixtos: el contacto con la otra dimensión –la casa de la calle Villarreal, que le pertenece al Otro Lado–, y la desaparición –inexplicable– de uno de ellos, la pequeña Adela, en el interior de la casa. De otro lado, el hecho de que lo narrado se refiera desde la perspectiva de Gaspar y sus amigos

acarrea un nuevo cambio de estilo, que se acomoda a su modo de ver y de sentir las cosas (“el resultado era canchero”, “es recontramejor”, “es tan mala onda tu papá”, “qué tarado”, “yo nunca te haría una joda así”, “está remal”, “está hecho pelota”, etc.)

Sucede, cierto, que este apartado, junto con el sexto, que es su continuación natural, y a su modo también el cuarto, se erige en una especie de novela de aprendizaje, de formación o de iniciación. Un peculiar *Bildungsroman* protagonizado por una pandilla de niños, “el grupo de inseparables” (Enríquez, 2019b: 184), que conforman Gaspar, Vicky, Pablo y Adela, a punto de entrar en la adolescencia. Ello constituye un lazo de unión de *Nuestra parte de noche* con *Ladrilleros* y, en general, de la producción literaria de Mariana Enríquez con la de Selva Almada, habida cuenta de que ambas autoras reflexionan a menudo a lo largo de sus obras a propósito de la niñez, la adolescencia, la juventud y sus complejas problemáticas; del crecimiento, el cambio de etapa o fase vital y el difícil, intenso y, en ocasiones, loco camino a la maduración; de los traumas infantiles, los abusos, los maltratos y las primeras decepciones; del descubrimiento de la amistad y el amor, del sexto y el deseo; de las primeras experiencias de la vida, en suma. Solo que Mariana Enríquez suele contextualizar sus indagaciones en el marco de la gran urbe, que es lo que le tocó vivir, y Selva Almada, en los pueblos y las ciudades del interior, en los que creció y transcurrió su singladura en esos periodos.

En *La hermana menor*, Mariana Enríquez comenta que buena parte de la escritura de Silvina Ocampo es un análisis de su infancia en su casa natal de la calle Viamonte, porque “no hay periodo que la fascine más; no hay época que le interese tanto” (Enríquez, 2018: 15). Y “de allí parecen venir sus cuentos protagonizados por niños crueles, niños asesinos, niños asesinados, niños suicidas, niños abusados, niños pirómanos, niños perversos, niños que no quieren crecer, niños que nacen viejos, niñas brujas, niñas videntes” (Enríquez, 2018: 14-15). Pues bien, en buena medida, se podría decir de lo propio de ella. Piénsense, por ejemplo, en Martín Kovac, el protagonista de *Cómo desaparecer completamente*, que no solo asiste al desmoronamiento de su familia, sino que sufre desde hace tiempo abusos sexuales de su padre, con el silencio cómplice de su madre, a la que odia a muerte; en Josefina, la protagonista de “El aljibe”, a quien su madre, su abuela y su hermana traspasan sus miedos y angustias mediante un ritual que oficia una curandera cuando tenía seis años, arruinándole la vida, hasta el punto de enviudar a sus compañeros de terapia porque, a diferencia de ella, eran “chicos con problemas reales, con padres ausentes o infancias llenas de violencia que hablaban de drogas y sexo y anorexia y desamor” (Enríquez, 2017: 62); en la traumatizada protagonista de “Dónde estás corazón”, de quien abusa el padre enfermo de una amiga cuando solo tenía cinco años; en Julieta y Mariela, las fanáticas fans de la estrella de rock Santiago Espina, cuyo cadáver exhuman y se comen, en “Carne”; en Marcela, la niña que se lastima mientras se masturba, en “Ni cumpleaños ni bautismos”; en los menores del margen, que se drogan, se prostituyen y desaparecen en extrañas circunstancias, en ocasiones relacionadas con trata de blancas y tráfico de órganos, en “Chicos que faltan” y *Chicos que vuelven*; en el niño que vive con su madre drogadicta en la calle, en “El chico sucio”; en los tres niños –la narradora, Pablo, su hermano, y Adela–, en “La casa de Adela”; en Petiso Orejudo, el adolescente asesino de niños, en “Pablito clavó un clavito: una evocación de Petiso Orejudo”; en Marcela, la niña que se autolesiona, en “Fin de curso”; en el niño tratado como los de las galerías o túneles de Mercedes Bradford y convertido en un salvaje inhumano, en “El patio del vecino”, cuya protagonista, Paula, había laborado en un hogar de tránsito para chicos con cuadros espeluznantes: niños alcohólicos, niñas adictas de doce años que hacían felaciones a camioneros para pagarse la siguiente dosis, etc.; en los tres adolescentes que, obligados a arrojarse al Riachuelo por la policía, perecen ahogados, en “Bajo el agua negra”; Marco, el chico que, como los hikikomoris, se encierra en el cuarto de baño de su casa y vive en el mundo virtual de la red, en “Verde rojo anaranjado”; en los enloquecidos fans de Fallen y, sobre todo, en la historia de James Evans, el cantante del grupo, y su madre –que tiene algunos puntos de

contacto con la de Juan y Gaspar-, quien lo obliga, para ganar dinero y pagarse sus dosis, a hacer sesiones de fotografías pornográficas con alas de angelito con un pedófilo, en *Este es el mar*; y en las protagonistas adolescentes de *Ese verano a oscuras*; a los que se podrían sumar Facundo, Narval, Carolina y el mundo de la noche bonaerense de los años noventa en que se desenvuelven, en *Bajar es lo peor*.

Los primeros compases del tercer apartado, que comienza *in medias res*, cumplen, de hecho, el propósito de presentar a los amigos de Gaspar, e igualmente a Gaspar, por medio de la mirada de ellos, pues ya no es el niño que acompañaba a su padre en el viaje que informa el primer apartado de Buenos Aires a Misiones, sino que es un preadolescente casi autónomo, cuya situación vital, desde sus perspectivas, es peculiar. Así lo describe Pablo:

Como siempre que lo veía sonrió y después se obligó a ponerse serio: le daba vergüenza demostrar cuánto lo alegraba verlo. No era el único que reaccionaba así. Todos querían a Gaspar, el señor del kiosco de revistas y el almacenero, el chapista y casi todos los padres, las chicas que se reían cuando lo veían pasar. Gaspar vivía en una casona, iba al colegio más caro del barrio, que tenía su propia pileta de natación y era bilingüe, pero no se portaba con arrogancia ni te hacía sentir que tenía plata, era normal y generoso, prestaba todo, la ropa, la videocasetera, el carnet del videoclub, sus libros. La vida de Gaspar era muy diferente a la de los otros: su papá, que estaba enfermo y casi nunca salía, no trabajaba; una persona venía a limpiar y cocinaba: dejaba lista la comida cuando Gaspar estaba en el colegio, él casi nunca la veía. Otros visitantes, abogados y contadores, según Gaspar, traían el dinero y se ocupaban de las cuotas del colegio y los servicios. Nadie vivía así, al menos entre la gente que Pablo conocía. Así, con todo resuelto. Aunque lo eran, los Peterson no vivían como ricos: casi no tenían cosas. Pero nunca les faltaba plata y si necesitaban algo, enseguida aparecían esos empleados tan extraños que llegaban con puntualidad, como si estuviesen de guardia. Y aparte Gaspar es superlindo, pensó Pablo (...) Había algo duro en Gaspar: tenían la misma edad, pero Pablo lo sentía mucho mayor. A lo mejor era porque no tenía mamá, porque su papá estaba enfermo, porque no tenía su familia cerca, porque estaba bastante solo. No se reía mucho y escuchaba muy atento. (Enríquez, 2019b: 182-184)

Vicky y Pablo forman parte de dos familias convencionales de clase media, aunque cada una con su propia idiosincrasia. De la de Vicky, el personaje de mayor incidencia en la trama es su madre, Lidia, que es médica de un hospital público; su estatuto en el texto es harto resbaladizo, ambiguo, pues no termina de despejarse la duda de si está al tanto de la verdadera coyuntura de Juan y Gaspar, esto es, de si conoce la existencia de la Oscuridad y la Orden, o no, pues a veces parece colaborar con Juan; Gaspar, mucho tiempo después, se preguntará por qué los padres de Vicky dejaron de verlo cuando se murió su padre y se mudó con su tío a Villa Elisa, por qué, como Tali y Stephen, como Betty, desaparecieron de su vida, y supondrá que tal vez Juan les dio "a todos órdenes de no molestarlo" (Enríquez, 2019b: 574). Como sea, Gaspar suele irse de vacaciones con ellos en verano, pero no en el que se cuenta en el apartado. Pablo pertenece a ese elenco de personajes masculinos de Mariana Enríquez que tienen una relación conflictiva con su madre, como Facundo, en *Bajar es lo peor*, Matías, en *Cómo desaparecer completamente*, Marco, en "Verde rojo anaranjado", James, en *Este es el mar*, y Eddie, en *Nuestra parte de noche*; en su caso se debe a su condición de homosexual, que aún está en proceso de descubrimiento y afianzamiento y que su madre no acepta -tampoco su padre-, y por la frustración de ella, una ama de casa amargada que fuma compulsivamente.

La circunstancia de Adela es, por lo abultado, semejante a la de Gaspar: vive sola con su madre, Betty. La diferencia es que Adela no sabe si su padre está vivo o muerto, experimenta la terrible desazón de los hijos cuyos padres desaparecieron en la dictadura. Ellos, Adela y Gaspar -y también Vicky y Pablo-, ignoran que son de la misma familia, que Betty y Rosario

eran primas. Y por supuesto, no saben que el brazo que le falta a Adela se lo seccionó la Oscuridad en un Ceremonial oficiado por Juan en Puerto Reyes cuando eran niños pequeños. Adela, de hecho, elucubra asiduamente sobre quién es su padre, lo que le pasó y su paradero –incluso espera encontrarlo en la casa de la calle Villarreal– y disfruta ofreciendo versiones distintas sobre el percance de su brazo. La enfermedad, las (auto)lesiones, las mutilaciones, el sexo aberrante, el abuso sexual representan otra constante de la literatura de Mariana Enríquez, quien gusta sobremodo de trabajar con el cuerpo y de experimentar con esa variante del terror que constituye el *body horror* u horror corporal, que, como ha estudiado Judith Halberstam (1995), se remonta al *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley, y a otros clásicos de la novela gótica del siglo XIX. Carla, la hermana de Matías, es un cuerpo moribundo al que le falta la lengua y tiene la cara destrozada a causa de un fallido intento de suicidio, en *Cómo desaparecer completamente*; las Marcelas de “Ni cumpleaños ni bautismos” y de “Fin de curso” maltratan y vejan sus cuerpos a conciencia; la narradora protagonista de “Nada de carne sobre nosotras”, quien, tras encontrarse un día una calavera, se hace anoréxica para parecerse a ella; al chico de “El patio del vecino” no solo lo atan con cadenas como a un animal, sino que le han limado los dientes como un serrucho; y, en *Nuestra parte de noche*, Juan, Eddie, Laura, Jorge y Mercedes Bradford y también Gaspar castigan y laceran sus cuerpos o los tienen heridos y mutilados por diferentes motivos. Adela, tanto la protagonista de “La casa de Adela” como la de *Nuestra parte de noche*, son el caso más representativo, aunque no sean exactamente el mismo personaje. La de *Nuestra parte de noche*, que destaca por su ímpetu, su arrojo y su decisión, evidencia a lo largo del apartado no solo que tiene las mismas facultades extraordinarias que Gaspar, por cuanto ve también descarnados, como el ahorcado que no quiso entregar su casa para que hicieran una autopista durante la dictadura (“Te juro que lo veo. Tiene las piernas separadas y las manos muy grandes” [Enríquez, 2019b: 217]), a los que Gaspar ahora no puede ver por las intermediaciones de su padre, Stehpen y Tali, sino también porque ha sido marcada por la Oscuridad y siente una vehemente atracción, que es al mismo tiempo una apelación, por ella, encarnada en la casa de la calle Villarreal, a la que instiga a entrar a sus amigos, aunque Gaspar es la llave, que será fundamental para que se quede, cuando ingresen, en el Otro Lado.

La relación de Gaspar con su padre, solo y asediado por la enfermedad, discurre por los mismos derroteros que en el apartado primero. Pues sigue siendo igual de conflictiva y equívoca, habida cuenta de que Juan, cuyo horizonte es siempre proteger a su hijo, no duda, en alternancia con momentos de efusividad y cariño, en maltratarlo física y psicológicamente, como cuando le obsequia una caja llena de párpados humanos o como la paliza que le propina, proseguida de un encierro en un cuarto a oscuras, por haber intentado seguirle una noche que iba a la casa de la calle Villarreal para entrar al Otro Lado. Desde la óptica de Gaspar, los puntos culminantes son, sin embargo, las vacaciones de verano en la quinta de sus abuelos en Chascomús, en donde la Orden ha intentado realizar, sin éxito, el rito del traslado de conciencia del padre al hijo; Gaspar, que no entiende lo que realmente ha sucedido y apenas recuerda nada –se le ha dicho que tuvieron un accidente y que sufre un episodio de amnesia total transitoria como consecuencia de un golpe en la cabeza–, piensa, por los flashback que le vienen a la mente, que ha sido maltratado brutalmente por su padre. Y cuando Juan, con el vidrio de la puerta de atrás de la casa, le imprime en el antebrazo el signo definitivo –una terrible herida que le llega hasta el hueso– que le ha revelado la Oscuridad en el Otro Lado y que lo aleja de la Orden, y le obliga a realizar el circuito de sangre de uno a otro. Ocurre que, debido al plan de Juan, el secreto, la incomunicación y la dificultad de entendimiento entre ellos constituyen la base de su convivencia. Si bien, es lo que sucede habitualmente entre padres e hijos, da cuenta de la complejidad de las relaciones familiares e intergeneracionales; en un momento determinado, Gaspar le pregunta a Juan por qué nunca le cuenta a qué se dedica, qué es lo que hace en la biblioteca, en sus habitaciones, en los rincones oscuros; a lo que Juan le contesta que él no sabe menos de su padre que Vicky y Pablo de los suyos. La clave del singular vínculo

que tiene con su padre se la brinda Stephen: “Lo único que tu padre ha hecho por ti, desde que los conozco a ambos, es cuidarte. De tu familia incluso, que son mala gente. Sus maneras, hijo, yo también se las cuestiono, pero (...) no hay nada que temer” (Enríquez, 2019b: 289).

Aparte de la relación y de las correrías con sus amigos, cuyo punto climático es la entrada en la casa de la calle Villarreal y lo que en ella acaece, y de la controvertida situación con su padre, en este apartado se nos refiere la formación literaria y musical de Gaspar, al margen de su educación reglada, que de algún modo representa parte de la herencia de sus padres: de Juan, la pasión por los libros, en especial por la poesía; de Rosario, a la que ahora y de la que conserva varios fascículos de antropología, etnografía y arte derivados de su tesis doctoral, *Tekoporá: Exploraciones antropológicas sobre historia, religión y ontología guaraní*, por la música. Ya en el apartado primero lo vimos leyendo con su padre la *Historia del arte*, de Gombrich, y una antología traducida de poetas norteamericanos; ahora sus lecturas principales son *Drácula*, de Bram Stoker, y *Selected Poems*, de John Keats, que es el poeta preferido de Juan. De la novela

se había quedado pensando en una frase y ahora el escalofrío que sentía cerca de la fuente no era solamente porque su campera era de una tela liviana: esa frase le parecía terrible. “Los muertos viajan deprisa.” Eso le decía un personaje, un compañero de viaje, a Jonathan Harker, que iba a la casa del Conde. Había buscado el libro en inglés en la biblioteca de su papá... La había encontrado enseguida, y en inglés era “for the dead travel fast”. El libro en inglés decía, además, que la frase estaba traducida del alemán y que era de un poema que se llamaba “Lenore”; (Enríquez, 2019b: 190)

una frase, por cierto, que también había sobrecogido a Juan, al punto de emplearla como en *leitmotiv* para hablar de los descarnados, en el primer apartado (Enríquez, 2019b: 23 y 29). Al poeta romántico lo elige de entre una selección de libros de la biblioteca de su padre –Dion Fortune, *The Training and Work of an Initiate*; Juan Carlos Onetti, *El pozo*, Thomas Hardy, *Jude el oscuro*, Françoise Sagan, *Buenos días, tristeza*; García Lorca, Keats, Yeats, Blake, Eliot, Neruda; *Babylonian Magic & Sorcery*, Leonard M. King; *The Magical Revival*, Kenneth Grant; *Dogma y ritual de Alta Magia*, de Eliphas Lévi–, “lo agarró, lo abrió y leyó: «Season of mists and mellow fruitfulness». Estación de nieblas. Temporada de nieblas” (Enríquez, 2019b: 244). Es con Stephen con quien un día escucha la música que tanto amaba Rosario: los Rolling Stones, los Beatles, Donovan, Leonard Cohen, Bob Dylan, Pink Floyd, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Led Zeppelin, Caetano Veloso, Maria Bethânia. Pero la banda de Gaspar es The Cure.

Otro aspecto significativo de este tercer apartado, pese a su importancia en la economía global de la novela y a la centralidad de Puerto Reyes, es el papel crucial que desempeñan las casas, tanto la casona que habitan Juan y Gaspar como la abandonada en el número 504 de la calle Villarreal, que termina por quedarse con Adela como sacrificio para salvar a Gaspar, al proporcionar el Otro Lado a Juan el signo con que alejar a su hijo de la Orden. Como sucede con la descripción de la mansión de Puerto Reyes, es la propia voz de la instancia enunciativa la que, a vista de pájaro, describe el barrio, situado en los límites entre el de Caballito y Parque Chacabuco, en que suceden los hechos y, dentro de él, las casas de la pandilla de inseparables, cuya diversa constitución define a sus familias, y la de la calle Villarreal, sobre la que tantas historias y habladurías hay. La casona de Juan y Gaspar, que remite a la de Wuthering Heights, a la de la quinta de Barranca de los Vidal Olmos y a la casa familiar de Constitución, de “El chico sucio”,

es la única casa lujosa, elegante, en todo el barrio, pero el descuido la tiene sucia y asalvajada. El fondo, con sus elegantes caminos de baldosas y restos de lo que pudo haber sido una fuente, está completamente arrasado, el pasto no crece, solo hay un tendedero para la ropa que gira apenas cuando hay viento. La terraza está cubierta

de vidrio, miles de astillas de botellas verdes y transparentes, como para evitar que alguien se trepe o algún animal se pose sobre la casa. (Enríquez, 2019b: 211)

La de la calle Villarreal, que deriva tanto de Hill House, la casa de la novela de Shirley Jackson *The Haunting of Hill House* (1959), como de Ash Tree Lane, la de la excéntrica novela de Mark Z. Danielewski, *The House of Leaves* (2000),

no es especial a primera vista, pero si desde arriba se pudiera bajar y quedar flotando frente a ella, aparecerían los detalles. La puerta, de hierro, pintada de marrón oscuro. El patio de entrada tiene el pasto muy corto y reseco. Está quemado, arrasado, nada es verde: en ese patio es sequía e invierno al mismo tiempo. La casa a veces parece sonreír. Los dos ojos cerrados, las ventanas tapiadas con ladrillos, le dan un aspecto antropomórfico, pero además los chicos del barrio, que mueven la cadena y su candado en intentos inútiles de abrir la puerta principal, a veces los dejan colgando de tal manera que parece una boca en semicírculo, la sonrisa entre los ojos ventana. (Enríquez, 2019b: 213)

El interior de las casas, con toda intención y suma habilidad, no es brindado desde la percepción, las sensaciones y las emociones que experimentan los cuatro chicos. La descripción más pormenorizada de la casona de Juan por dentro es referida a través de Pablo la noche que pilla en fragante al padre de su amigo y a Stephen manteniendo relaciones sexuales –y rituales– en la planta de arriba, lo que le impacta sobremanera por cuanto ve por primera vez concretado, materializado, el contenido de sus fantasías (Enríquez, 2019b: 220-225). La planta baja, a la que se accede, tras pasar la puerta de madera, por un vestíbulo o un amplio pasillo, se conforma de una sala enorme “que parecía un salón de fiestas vacío”, pues una de las características más llamativas de la casa es su escasez de mobiliario, una cocina y la habitación de Gaspar. En la planta de arriba, a la que se sube por una escalera de madera, que “siempre crujía”, “las habitaciones estaban distribuidas alrededor de la sala central; las tres últimas las ocupaba el padre de Gaspar”, a las que estaba terminantemente prohibido entrar; después de una escalera más corta, había un pasillo “con dos habitaciones que hacían de biblioteca” y un pequeño balcón desde el que se veía la sala central del piso de abajo, cerrada por unos ventanales. En esa casa tan majestuosa como inhóspita, que, en efecto, es una suerte de representación de la “casa muerta”, crece Gaspar: él en la planta baja y su padre en la primera, casi incomunicados. La de la calle Villarreal, como Hill House, es una casa encantada o hechizada, un cuerpo con vida cuya peculiaridad más sobresaliente es que, como Ash Tree Lane, “es más grande de adentro que de afuera”¹³ (Enríquez, 2019b: 339); si bien, solo para Juan y los cuatro chicos, puesto que para los demás es igual, como se constata cuando se investiga la misteriosa desaparición de Adela en su interior. Lo que Gaspar, Vicky, Pablo y Adela ven cuando penetran en ella es un *locus suspectus* o lo que Anthony Vilder (1992) denominó “the architectural uncanny” y estudió en el relato “El consejero Krespel”, de E. T. A. Hoffmann, un espacio

¹³ No se puede descartar que Mariana Enríquez haya tomado *The House of Leaves* la idea de pergeñar una deidad como la de su novela por cuanto no solo Ash Tree Lane es una casa cambiante de espacios infinitos de oscuridad, frío y vacío, sino que los personajes que interaccionan directa o indirectamente con ella participan o tienen su parte de oscuridad: Will Navidson, a quien persigue el fantasma de Delial, la niña de Sudán a la que retrató cuando estaba agonizando de hambre en lugar de ayudarla y con cuya fotografía consiguió el premio Pulitzer; Karen, su mujer, cuyo padre adoptivo pudo haber abusado sexualmente de ella en una granja cuando era una adolescente y desde entonces sufre claustrofobia y, como Vicky, le tiene un miedo atroz a los apagones y a la oscuridad; o Johnny Truant, a quien, siendo un niño, su madre insana, después de haberle quemado los brazos con aceite hirviendo en un accidente doméstico, trató de matar y a quien la lectura y la anotación del *Expediente Navidson* lo conduce a la locura. Por otro lado, la atracción irresistible que ejerce Hill House en Eleanor, la protagonista de la novela de Shirley Jackson, podría estar detrás de la que experimenta Adela por la casa de la calle Villarreal: una y otra, Eleanor y Adela, al cabo terminarán siendo sus fantasmas.

oscuro o de la negatividad que, revestido de amenaza y presagio de lo no visto, conduce a otra realidad que es un pozo de mal, de crueldad, de locura y de muerte. Aunque en el texto nada se dice al respecto y los hechos suceden tiempo después, la casa como espacio que esconde lo terrorífico y en donde desaparecen misteriosamente personas que ingresan en ellas tiene que ver o se relaciona con la dictadura de Videla, que las utilizaba, así como otros edificios, como centros clandestinos de detención, tortura y exterminio (Gasparini, 2020: 77-98).

Más allá de la superficie textual, centrada en la amistad incondicional del grupo de inseparables, en los lazos familiares y en las casas amenazantes, el apartado tercero supone, entre líneas, de forma subyacente, solo discernible atando todos los cabos sueltos de la novela, la ejecución perfecta del proyecto de Juan, su golpe maestro a la Orden. La disposición del apartado, compuesto –como queda dicho– por treinta y nueve secciones, es de precisión matemática. Pues se distribuye en dos partes simétricas de diecinueve secciones cada una articuladas sobre la veinte. En la primera parte Juan consigue que la Oscuridad, en el Otro Lado, al que accede a través de la casa de la calle Villarreal, le declare tanto el signo cuyo diseño tiene que completar de diseñar y que ha de marcar a sangre en Gaspar como el sacrificio necesario que tiene que realizar a cambio de la revelación, que es conducir a Gaspar y sus amigos a la casa abandonada y ofrendar, en su interior, a la pequeña Adela. El esfuerzo resultante de la búsqueda es la causa de que, a comienzos de 1986, Juan sufra la severa crisis de su dolencia cardíaca que casi acaba con su vida. En la sección veinte se lleva a cabo el sofisticado ritual de la metempsicosis de conciencia de Juan al cuerpo de Gaspar, que está abocado al fracaso por los preparativos de Juan, Stephen y Tali, y quizá también porque se trata de un experimento científico imposible de llevar a cabo. El rito se oficia el 17 de enero de 1986, cuando Gaspar ha alcanzado la edad de doce años; de ahí que su padre le haya pedido que ese verano no se vaya de vacaciones con Vicky y su familia y de ahí que, de manera insólita, sean Betty y Adela quienes se hayan ido con ellos. En la segunda parte, Juan, que logra liberar al espíritu de Rosario, cede en adopción a Gaspar a su hermano Luis, para lo cual retorna del exilio en Brasil; imprime el signo en el brazo de su Gaspar; propicia el ingreso de los chicos en la casa encantada, pues ha mostrado a Gaspar, en la noche en que van a tirar las cenizas de Rosario, que puede abrir todas las puertas; paga, con el sacrificio de Adela, el tributo acordado con la Oscuridad; y fallece antes de que pasen los seis meses que la Orden había estipulado para repetir el rito. De modo y manera que no solo deja a la Orden sin médium, sino que le arrebató las dos alternativas que barajaban como recambio: Gaspar y Adela. Lo único que no consigue Juan es satisfacer el deseo que había pensado en Corrientes mientras Gaspar dormía recostado en su pecho: “No quiero morirme frente él” (Enríquez, 2019b: 105).

4.3 Tercera parte (1987-1997): Solo ante el destino

4.3.1 El hallazgo de una historia narrable (“El pozo de Zañartú, por Olga Gallardo, 1993”)

La tercera parte de la estructura interna y cronológica de *Nuestra parte de noche*, que se compone –como dijimos arriba– de los dos últimos apartados, se abre con el quinto, que consta de seis secciones sin numerar, marcadas por un blanco tipográfico y, de la segunda a la sexta, por un título. Es, como el apartado de Rosario, una narración en primera persona, la de la periodista independiente Olga Gallardo; si bien, su relato adopta la forma de una crónica periodística y, en tal sentido, no aporta tanto información sobre ella, que también, cuanto sobre una investigación llevada a cabo, la de la exhumación de los restos humanos de una fosa común en la Casita de Zañartú, un pueblo situado a quince kilómetros de Puerto de Iguazú, en Misiones, que había sido utilizada como destacamento de subprefectura y como centro clandestino de detención, y sobre el gran descubrimiento que he hecho, la historia de Betty y el caso de la desaparición, en misteriosas circunstancias, de su hija Adela. La primera tiene que ver con el Operativo Itatí, emprendido por el ejército argentino en los compases previos al levantamiento

militar de Videla en marzo de 1976, contra el Ejército de Liberación, organizado como una guerrilla de izquierdas, cuyo propósito no era sino concienciar de su situación a los trabajadores de las plantaciones de yerba mate de la empresa Isondú, propiedad de la familia Reyes Bradford, y de la Obereña, propiedad de la familia Larraquy, así como a la población aborigen mbya-guaraní. El resultado del Operativo fue el exterminio del Ejército de Liberación, que contaba con veintidós activos, de los cuales solo sobrevivieron dos, aunque en la fosa común recién hallada hay cuerpos de otras personas, por lo que parece indicar que se usaba como cementerio de todas las operaciones del ejército en la frontera y quizá también de las empresas con que colaboraba. La segunda cuenta lo que hizo Betty, cuya historia personal está trágicamente ligada al Ejército de Liberación, tras la desaparición de su hija en la casa del Otro Lado en la calle Villarreal. En cualquier caso, Olga Gallardo, que comparte con Rosario ser una mujer pionera en su profesión, reconstruye los hechos en Buenos Aires, después de juntar todas las piezas y armar el rompecabezas. No obstante, como ella misma señala, lo que leemos no es exactamente la crónica sobre el pozo, que es la última de una serie a propósito del Operativo Itatí y la represión en los yerbales del Litoral próximos a la frontera, sino la del encuentro con Betty, las revelaciones que le hace y sus secuelas; una crónica distinta, tanto más íntima y personal cuanto menos ligada a la información veraz y a la historia, que transita de lo objetivo a lo subjetivo.

Es así como Mariana Enríquez, desde la ficción, no solo rinde tributo con este apartado a su profesión de periodista, sino que lo inserta en la corriente del nuevo periodismo, el periodismo narrativo, la crónica anovelada o la novela de no ficción, que cuenta con una gran tradición en Argentina desde *Operación masacre* (1957), de Rodolfo Walsh –cuya publicación anticipó en nueve años la del modelo paradigmático y fundacional del género a nivel internacional, *In Cold Blood* (1966), de Truman Capote, y en más de quince al pionero ensayo *The New Journalism* (1973), de Tom Wolfe–, como así lo evidencian, entre otros nombres, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Ragendorfer, Miguel Bonasso, María Seoane, María Moreno, Leila Guerrero, Martín Caparrós, Cristian Alarcón, Josefina Licitra o Javier Sinay. Cuando la crónica de Olga Gallardo se incorpora como un evento culminante a la narración del apartado sexto, Herrera, el profesor titular de la cátedra de la que es ayudante alumna Marita, la pareja de Gaspar, subraya el límite entre el nuevo periodismo y la ficción literaria, que Olga Gallardo parece ser que solía transgredir:

El mismo Herrera una vez había dicho que, con ella, era difícil saber dónde terminaban los hechos y dónde empezaba la ficción. Y que eso era el pecado mortal de un periodista, que, aunque debía y tenía que usar las herramientas narrativas de la literatura, nunca podía apelar a la imaginación, la responsabilidad pública y el compromiso de veracidad con los lectores eran irrenunciables. (Enríquez, 2019b: 625)

De otro lado, la crónica de Olga Gallardo se suma a la serie de textos testimoniales a propósito de la dictadura de Videla, como, por citar tres o cuatro ejemplos, *La escuelita. Relatos testimoniales* (1986), de Alicia Partnoy, *La casa de los conejos* (2007), de Laura Alcoba, *76* (2008), de Félix Bruzzone, *El fin de la historia* (2010), de Liliana Heker, y *Aparecida* (2015), de Marta Dillon.

Luego de la primera sección que oficia de exordio, la segunda, rotulada “Huesos en la selva”, se teje, como buena crónica, de la información y los testimonios que proporcionan diversos entrevistados, aparte de los hechos objetivos, como el señor Segundo, dueño de una cantina; los dos sobrevivientes del Ejército de Liberación, Agustín Pérez Rossi y Mónica Lynch, que viven atormentados y, hasta cierto punto, avergonzados por ser los únicos vivos, por ignorar por qué a los ellos no los torturaron ni mataron; el fiscal que atiende la causa, el doctor

Germán Ríos; y Margarita Gómez. De entre lo que se cuenta, cabe destacar, por un lado, que, aunque las treinta y dos víctimas serán reconocidas, no tendrán reparación judicial por el hecho de que “en el país rigen las leyes del perdón para las Fuerza Armadas” (Enríquez, 2019b: 492-493) –la crónica se fecha en 1993–, y, por el otro, la mención de Liliana Falco, Eduardo Álvarez y su niñita, que en realidad son Betty, su pareja y Adela; y es que se especula con que ellas dos quizás estén vivas, no así Eduardo que fue acribillado a tiros.

En la tercera sección, “El oscuro atardecer”, Olga Gallardo se traslada de Zañartú a San Come del Palmar, que es el pueblo de la laguna Totorá, en donde se aloja en un bonito hotel. Allí prosigue con las entrevistas, en esta ocasión con familiares de desaparecidos o, directamente, de asesinados por el ejército de la dictadura, como, por ejemplo, los padres de Gustavo, la madre de Guillermo Blanco o María Eugenia, la esposa de un capataz yerbero de los Reyes Bradford ajusticiado por el mero hecho de sumarse a una huelga. Todos se alojan en San Cosme porque no les permiten estar en Zañartú, cerca de la fosa y de los restos de sus seres queridos.

Estas tres primeras son las secciones que se centran en el pozo de Zañartú, en los que Mariana Enríquez, no solo muestra, junto con el apartado primero que narra el viaje de Juan y Gaspar de Buenos Aires a Misiones en enero de 1981, “la máquina del horror que representó el *terrorismo de Estado*” (Gasparini, 2020: 78), sino que denuncia la situación de los trabajadores de la yerba mate, pues según Olga Gallardo, “cuando se escribe esta crónica, casi el 70 % vive de empleo en negro que en muchos casos puede considerarse esclavo, habita viviendas precarias, no tiene acceso a servicios básicos y se registran índices altos de trabajo infantil” (Enríquez, 2019b: 489). Las tres siguientes, que contienen el testimonio de Betty y el impacto que produce en la periodista, suponen “el vínculo del gótico con el poder político” (Gasparini, 2020: 81).

En la cuarta sección, “La mujer flaca”, se produce, en efecto, el encuentro de Olga Gallardo con Beatriz Bradford o Álvarez. Olga la reconoce como la madre de la niña desaparecida seis años atrás, en 1987, un caso que no solo no se resolvió –no pasó de ser considerado un secuestro–, sino que apenas tuvo difusión, evidentemente por presiones de la todopoderosa familia Bradford, e igualmente por la interferencia de otros sucesos históricos que se produjeron en ese año, como “los levantamientos carapintadas y la profanación del cuerpo de Perón: nadie podía creer que alguien le hubiese cortado las manos al cadáver más custodiado de la nación” (Enríquez, 2019b: 501). Resulta, pues, que ella es Liliana Falco y Adela, la niña que tuvo con Eduardo. Lo más llamativo es que Betty, que es una mujer dramática y funestamente golpeada por la vida, una identidad rota que ha perdido a su pareja en un atentado del Estado, a su hija sacrificada a una divinidad fuliginosa y salvaje y encima los cuerpos de los dos están desaparecidos, cuenta cómo huyó cuando estalló el Operativo Itatí, cómo recaló en la casa de su familia, cómo Rosario le advirtió la noche del Ceremonial que no saliera, cómo la Oscuridad le cortó el brazo a Adela, cómo había pactado con Juan salvarse mutuamente y a sus hijos, cómo Juan la traicionó para salvar a Gaspar entregando a Adela a la casa de la calle Villarreal, cómo marcó a Gaspar con una herida que lo protege y le hace inencontrable, cómo la familia está disgustada con Juan porque la venció. Es decir, ofrece, en el testimonio indirecto que reproduce Olga Gallardo, una perspectiva personal y complementaria de lo que narró Rosario en el capítulo tercero de su relación autodiegética a propósito de lo que le sucedió tras la matanza del Ejército de Liberación, y una explicación –la primera– de los hechos más relevantes del apartado tercero. Todo ello, naturalmente, es un galimatías incomprensible para Olga Gallardo, que decide abandonar el lugar y regresar a Buenos Aires.

La quinta sección, “La niña olvidada”, cuenta las pesquisas de Olga a su regreso a Buenos Aires acerca de la desaparición de Adela, lo que oficial y públicamente se puede saber del asunto. Remite a un artículo de Guillermo Triuso, “La desaparición de Adela”, publicado en la *Revista Panorama*, núm. 139, del 27 de noviembre de 1987, como lo más completo del caso,

sorprendente por muchos motivos. Lo que refiere Olga es muy interesante desde el punto de vista formal porque, al contrario de lo que acaecía en los tres primeros apartados, en los que el lector externo carecía de la información necesaria para poder entender a cabalidad los hechos que se sucedían en la trama, lo cual le ponía en un estatuto equipolente al de los personajes no iniciados en el conocimiento de la Oscuridad y la Orden, ahora, después del apartado cuarto, constituido por el relato de Rosario, en que se desgrana la historia de la secta, su relación con la sombría divinidad y el plan de Juan para salvaguardar a Gaspar, sabe más que los personajes no iniciados, adquiere una posición jerárquica de privilegio, que cambia su mirada y el tipo de tensión y el suspense que experimenta. Frente a ellos, frente a los personajes no iniciados, para los que solo existe la dimensión de la realidad común y ordinaria, sustentada y regida por las leyes de lo posible, el lector está al tanto de todo lo relacionado con la Orden y su poder y con la Oscuridad, que abre la puerta a otra dimensión en que lo imposible es posible. Así Olga Gallardo se sorprende de que todos los documentos y expedientes de la causa de la desaparición de Adela, guardados en un subsuelo de Tribunales, se perdieran, cuando aún era un caso activo, en una inundación de 1987; de que la jueza Carmen Molina ordenara una serie de allanamientos de casas que no incluyese la inspección de la de Juan Peterson; de que los chicos, Pablo Fonzi, Victoria Periano y Gaspar Peterson, testificaran haber entrado en una casa que no se corresponde con la real, porque era mucho más grande por dentro que por fuera.

En la sexta sección, "El chico marcado", Olga Gallardo registra sus infructuosos intentos de acercarse a Gaspar, pues, siempre que va a donde vive en Villa Elisa, el suburbio de clase media cerca de La Plata, la casa o bien desaparece, o bien resulta inhallable; cuenta además lo que le acaece en el vagón del metro con un vagabundo que se le acerca para advertirle de que se aleje del chico y su tropiezo con los cordones que casi le cuesta la vida al caer entre el arcén y el tren en la estación en que se baja, que es lo que la impulsa a desistir de la investigación. Ella es el personaje de la novela que sufre más hondamente el efecto de lo fantástico, el escalofrío metafísico, la zozobra de lo inconcebible, al entrar en contacto con un fenómeno sobrenatural que pone en solfa los parámetros del mundo real; al constatar, ella, que había cubierto la crónica de una nueva demostración del terror político, la existencia de una perturbadora realidad oculta que parece proponer algo escalofriante, horrendo: que el mal absoluto, en estado puro, como una fuerza oscura, indómita, aterradora, existe. No en vano, más tarde nos enteraremos de que quizá enloqueció por tener que afrontar una realidad que ni su cuerpo ni su mente podían aceptar y de que la crónica que informa el apartado no fue sino su testamento, su nota de suicidio, antes de matarse con veneno de ratas y, como Emma Bovary, tener una lenta y dolorosa agonía.

El apartado quinto, sobre todo por las secciones cuatro, cinco y seis, funciona, por consiguiente, como puente entre el tercero y el sexto y como preámbulo del sexto, en el que se refiere cómo afrontaron privada e íntimamente los chicos, Gaspar en singular, el trauma de la portentosa desaparición de Adela.

4.3.2 *Argentinos perdidos en La Plata ("Las flores negras que crecen en el cielo, 1987-1997")*

El sexto apartado, que cierra la tercera parte de la estructura interna y pone fin a la novela, prosigue la historia por donde se quedó al final del apartado tercero, y lo hace no solo en el contenido, sino también en cuanto al género, el tipo de narrador y la disposición formal se refiere.

Este apartado, que es en el que se narra el paso de Gaspar –y sus amigos– de la niñez o la adolescencia a la madurez, en el que se cartografía su desarrollo ético y moral y en el que descubre, mediante un traumático y tortuoso proceso de búsqueda, aprendizaje y crecimiento, su verdadera identidad y la de su familia, se aviene con las características y las convenciones del *Bildungsroman* o novela de formación. Un género que hunde sus raíces en la línea de acción

de la *Odisea*, de Homero, protagonizada por Telémaco y conocida como la “Telemaquía”; tiene un antecedente en el *Lazarillo de Tormes* (c. 1550) y otros integrantes de la novela picaresca española y sus aledaños; nace en Alemania con *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795), de Johann Wolfgang von Goethe, y se prescribe y desarrolla a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. En la tradición latinoamericana cuenta con obras tan significativas como *Los ríos profundos* (1956), de José María Arguedas; *Las buenas conciencias* (1959), de Carlos Fuentes; *Sobre héroes y tumbas*, de Ernesto Sábato; *La ciudad y los perros*, de Mario Vargas Llosa; *La traición de Rita Hayworth* (1968), de Manuel Puig; *Un mundo para Julius* (1970) y *No me esperen en abril* (1995), de Alfredo Bryce Echenique; *Mala Onda* (1991), de Alberto Fuguet; *No se lo digas a nadie* (1994), de Jaime Bayly; *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño; y, como hemos mencionado ya, *Ladrones*, de Selva Almada. Una tradición en la que Mariana Enríquez ha colaborado con *Cómo desaparecer completamente*.

La instancia enunciativa de este apartado es exactamente la misma que la del apartado tercero, incluso en proferir los hechos desde la perspectiva de Gaspar y, en menor medida, de Vicky y Pablo. Hay momentos de una efectividad y un virtuosismo extraordinarios, como en el alocado, frenético y angustioso viaje al fin de la noche de Pablo, su particular descenso a los infiernos, en el cine Moreno, que funciona como un lugar de encuentro sexual entre hombres; en especial cuando baja al cuarto oscuro, en realidad un sótano subterráneo, que llaman el Túnel, cuya enunciación corre parejas con la del ingreso en la casa de Adela:

En el Túnel, en el sótano negro del cine (...) en vez de pelos y pieles y culos veía a un hombre en el piso con la cabeza entre las piernas de otro, pero ese otro era una momia, un hombre con la cabeza entre las piernas de la muerte; veía una botella rota en las manos de una mujer sin ojos; veía a un hombre con una cuerda alrededor del cuello: le faltaba un brazo. No quiso ver más. El túnel era una fiesta de muertos, era una habitación más de la casa que se había llevado a Adela. No podía acordarse de si había gritado, seguramente sí, la música había tapado esa humillación y subió corriendo los escalones, cayó, pensó que alguien lo arrastraba hacia abajo y pateó en la oscuridad a un desconocido y también corrió por el pasillo hasta la salida, no se dio cuenta de si alguien lo miraba raro, si alguien se alertaba, si alguien lo insultaba o se preocupaba. No había nada más que la salida y la calle 2 con sus tilos y la gente cansada que iba a la estación o venía de la estación. Cruzó corriendo. (Enríquez, 2019b: 565-566)

O en la escena en la salita del hospital en que Gaspar se entera del atroz asesinato de su tío Luis perpetrado por la Orden y conversa con Julieta, la mujer de su tío, y Vicky, en que se funden sin solución de continuidad, como en el cuento de Cortázar “La señorita Cora”, el monólogo interior, el diálogo y la descripción de lo que se ve y se oye:

El odio le salía de los ojos con las lágrimas y Gaspar la escuchó gritar es tu culpa aunque no lo hayas hecho y sí lo hiciste. Ella no pensaba que él hubiese abierto el pecho de su tío como un cazador loco para meterle en el cuerpo el brazo de un chico, de una nena en realidad, porque tenía las uñitas pintadas, eso decía al menos una de las enfermeras, muy chusmas las enfermeras, las uñitas pintadas de rosa coral, específicas además de chusmas, las enfermeras (...) No quiero pasar a verlo, Vicky, no puedo verlo. No voy a pasar, punto. Y no iba a verlo, era el encuentro con un fantasma, sería igual a su padre, no se parecían tanto, nunca se habían parecido muchísimo, pero el aire de familia, y así, en el hospital, con los tubos, con el olor de la muerte, con el pecho partido, era igual a su padre y él no quería tener esa imagen y no iba a tenerla. Tenés que pasar, decía Vicky, porque tiene todo el cuerpo cortado y las miré, son inscripciones, son letras. Descifralas vos. Copialas, anotá qué dicen.

Sacale fotos. Julieta gritaba después de escuchar al médico que le anunciaba lo inevitable y en un rato iba a venir la policía a hacer las primeras preguntas y en pocas horas iban a atar cabos, uno dos tres nudos. El bracito de la nena. Vicky y Pablo y él, sobre todo él, por supuesto, los que habían entrado en la casa con Adela. Adela sin brazo. Un brazo de nena. Adela mi prima, Adela mi sangre, quién había puesto veneno en esa sangre. El padre muerto, el tío muerto, los dos con la marca en el medio del pecho. Y él que se había pasado días encerrado mientras esto pasaba. Esto pasaba. Julieta le decía a un policía se fue hace tres días. Pensé que se había quedado en La Plata por trabajo o con su hijo mayor. Sí, el hijo mayor es él. Adoptivo. Es el sobrino... (Enrriquez, 2019b: 632-636)

El sexto apartado consta de treinta y siete secciones sin numerar, marcadas por un blanco tipográfico, cuya estructuración morfológica es matemáticamente perfecta. Se modula en cuatro partes simétricas de nueve secciones cada una, distribuidas dos a dos en torno a la diecinueve, que constituye el punto climático y de inflexión: el turbador reencuentro de Gaspar con su padre a través de la foto que Andrés Sigal les sacó en enero de 1981 en la proveeduría Karlen, a medio camino entre la casa de Tali, en Colonia Camila, y Corrientes.

La primera parte, que comprende las secciones 1-9, cuenta el proceso de rehabilitación de Gaspar, de reposición de una identidad desbordada y desquiciada y de un sentimiento de distensión y hundimiento, después del doble trauma de la desaparición de Adela, de la que se autoinculpa, y del fallecimiento de su padre, a quien acompañó en su agonía hasta el último momento; también, aunque en menor proporción, de la situación en que se encuentran Vicky y Pablo como consecuencia del caso de Adela. Un lento proceso de recuperación que se desarrolla aproximadamente entre los trece y los dieciocho años de Gaspar, entre 1987 y 1992, con el telón de fondo de la declinación de la etapa de Raúl Alfonsín, marcada por las continuas protestas, las crisis económicas, la hiperinflación y los apagones de luz, y la subida al poder de Carlos Menem, que sería presidente de Argentina por una década. El conflicto principal sigue siendo la doble realidad en que están instalados los hechos, porque la que predomina en la narración es la ordinaria o convencional. Así, los problemas mentales y de conducta de Gaspar se deben a que lo que él y sus amigos vivieron en el interior de la casa de la calle Villarreal es simplemente inconcebible, irracional, ilógico, anormal, producto de su imaginación; así, las visiones de Adela y su padre que lo afligen de continuo podrían tratarse tanto de alucinaciones como de escenas retrospectivas y pesadillas provocadas por el shock y la conmoción que padeció y que pueden haber derivado en un cuadro de epilepsia, pero no visiones reales de sus fantasmas. En su sanación, aunque Gaspar es un chico tocado en lo más hondo, desempeñan un papel clave Isabel, la psiquiatra que lo trata por recomendación de Julieta, y, sobre todo, su tío Luis, que lo quiere como a un hijo y lo cuida con no menos devoción que tacto, comprensión que libertad. Luis, además, le ofrece a Gaspar, un hogar, la casa de Villa Elisa. Es un magistral acierto de Mariana Enrriquez que la casa que representa como ninguna otra en el texto la vivienda familiar y doméstica por antonomasia, esté medio desvencijada ("La casa de Villa Elisa, con sus tejas rojas y las paredes blancas, parecía y estaba bastante arruinada" [Enrriquez, 2019b: 521]) y que su proceso de reconstrucción corra parejas con el Gaspar; a diferencia de los lazos paterno-filiales biológicos, que vienen dados por la sangre y son irrompibles, los de Luis y Gaspar, que, aunque tío y sobrino, son padre adoptivo e hijo adoptado, se cimientan y edifican en el día a día, en el curso del decurso. Luis, claro está, es el polo opuesto de la familia materna de su sobrino, cuya presencia se produce a través de los abogados que se reúnen de cuando en cuando con Julieta, a quien Luis, para ponerle en antecedentes, le comenta algunas cuestiones atinentes a la historia, como la compra de su hermano, de la que ignora el motivo principal, y que Rosario lo ayudó a escapar a Brasil desde Puerto Reyes al inicio de la dictadura. La demostración más patente de la mejoría de Gaspar, de los progresos en su restablecimiento, lo constituye su reencuentro con el pasado; primero

con Vicky y con Pablo, aunque los tres tienen la sensación de que reunirse de nuevo era algo inevitable, predestinado, aun predeterminado por algo o por alguien; luego con su casa, a la que regresa acompañado de sus amigos para recoger sus pertenencias y las de su padre.

En la segunda parte, que comprende las secciones 10-18, la narración da un giro y se torna un vívido retrato de los dorados años noventa, que se corresponden con los de la juventud de Mariana Enríquez, quien ya los había recreado en su primera novela, *Bajar es lo peor*, y que tiene un dejo parecido al París del lado de allá de *Rayuela* y de la Ciudad de México de la primera parte de *Los detectives salvajes*. En ella se cuenta, en efecto, la vida bohemia de La Plata en esos años, con el centro cultural Princesa, que dirigen Marita y Max, en el centro; con sus episodios de música y poesía, de arte y exposiciones, de alcohol y drogas, de vida nocturna y sexo, de rebeldía y activismo, de huelgas y manifestaciones, de angustias existenciales de una generación a la deriva y de búsqueda de respuestas a sus preguntas más acuciantes; con la amenaza del virus del sida, erigido en el gran miedo colectivo, sobrevolando y que terminó por dejarlos a la intemperie; y con las políticas neoliberales de Menem de telón de fondo, en especial la promulgación de la Ley Federal de Educación de 1993, que tanto rechazo cosechó. Son años, pues, de apertura, de cierto desenfreno, de vicisitudes amorosas, de nomadismo urbano, de exploraciones para Gaspar, que inicia una relación con Marita y una especie de trabajo de grabador y montador de videos de fiestas, para Pablo, que, tras estudiar Bellas Artes, se convierte en un artista promisorio y tiene todo tipo de experiencias homosexuales, y para Vicky, que termina sus estudios de medicina y comienza a trabajar en el hospital de La Plata. Son años de colaboración y de lectura compartida, como el lindo proyecto de dibujos y fotos de amantes con cara de poetas que se trae entre manos Pablo, titulado "30 menos de 30", pues los poetas tienen que haber muerto antes de cumplir esa edad, en que coopera Gaspar proporcionándole nombres -Sylvia Plath, Emily Brontë, John Keats, Thomas Chatterton, Percy B. Shelley, Novalis, Lionel Johnson, Asunción Silva, Georg Trakl, Teresa Wilms Montt, Matías Behety-, a los que luego Pablo agrega a Rupert Brooke y Wilfred Owen, y que es una suerte de galería de malditos o de sus suicidios ejemplares, y casi que enseñándole a leer poesía; o como los libros de epilepsia que Vicky le recomienda a Gaspar, como el del neurólogo inglés del siglo XIX William Gowers, que quizá le ayuden a entender mejor lo que le pasa, aunque él sabe que "no era una lesión cerebral lo que perseguía a su padre", que "la desaparición de Adela no era un delirio" y que, aunque "resultaba tranquilizador pensar la enfermedad como respuesta y el trastorno como explicación", hay más, y la "verdad tenía maneras de llegar a la superficie, de raspar la piel, de dar patadas en la nuca" (Enríquez, 2019b: 586). Los tres no solo siguen padeciendo las consecuencias del ingreso en la casa de la calle Villarreal y del contacto con el Otro Lado, sino que desarrollan otras nuevas: Vicky, a las medias y al miedo a la oscuridad, suma su clarividencia en los diagnósticos de enfermedades; Pablo, a la mano que lo agarra por detrás en la oscuridad, su inmunidad al sida. Dos hechos marcarán el curso de la trama: la relación que inicia Pablo con el artista del momento, el fotógrafo Andrés Sigal, y el propósito de Gaspar de independizarse; el primero comportará el reencuentro de Gaspar con su padre; el segundo, el asesinato de su tío Luis al dejarlo frente a la Orden sin la protección que el signo marcado por su padre en el brazo le brindaba.

El punto culminante que articula la disposición narrativa de este apartado es, como queda dicho, la sección diecinueve, en la que se produce la muestra de fotografía de Andrés Sigal sobre su viaje de juventud al interior de Argentina durante los años finales de la dictadura, en la que se expone la que sacó a Juan y Gaspar. No solo acarrea que Gaspar se tope cara a cara con su pasado; es que la foto le enseña el camino, cuya meta, como en 1981, no es otra que Puerto Reyes.

La tercera parte, que comprende las secciones 20-28, es, en efecto, el cúmulo de sucesos que precipitan el desenlace. Luego de la foto, a Gaspar, sobre todo, pero igualmente a Vicky y a Pablo, se les agudizan los síntomas: la Oscuridad los está reclamando y la familia, a su modo,

también. Un día Gaspar escucha casi por casualidad que Luis fue sacado del país al comienzo de la dictadura por su madre, tras haber venido Juan a buscarlo a Buenos Aires, pues presentía que estaba en peligro. La reacción de Gaspar es de incrédula sorpresa, puesto que no puede entender que su tío se lo haya ocultado durante quince años; pero fue el deseo de Juan que no supiera nada, así que, si quiere saber más, no le queda más remedio que indagar sobre sus padres, que es, a la par, inquirir sobre sí mismo, averiguar su identidad. Poco después a Marita le da a leer su jefe, el profesor Herrera, la crónica "El pozo de Zañartú", de Olga Gallardo, con el encargo de que la corrija para su publicación en el seno de un libro de crónicas; en la cual se desvela quiénes son Betty y Adela, se ofrecen datos sobre la Orden, la familia, Juan, lo que significa el signo y el poder que tiene y lo que pasó en la casa de la calle Villarreal y se señala, aunque oblicuamente, la existencia de la Oscuridad, de la otra dimensión de la realidad. Y, por el último, el brutal asesinato de Luis, al que, como a un invunche, le han incrustado, rompiéndole el esternón con algo parecido a una tijera de podar, el bazo ya en descomposición de una niñita, que le ha infectado todos los órganos.

La cuarta parte, compuesta por las secciones 29-37, constituye el desenlace, que cierra la novela en círculo, pues describe el viaje de Gaspar a Puerto Reyes, su casa, su *oikos*, para enfrentar, solo ante el peligro, su destino. El final es de una ambigüedad moral formidable, por cuanto Gaspar, tras ejecutar su venganza dejando encerrada a la cúpula mayor de la Orden en el Otro Lado, termina siendo al mismo tiempo, aunando en su persona, al médium y al líder de la nueva Orden, algo insólito en su historia, y lo hace en el momento en que, habiendo sido educado en la liberación de los afectos, en la superación del sufrimiento y el dolor, está descubriendo sus facultades, la herencia de su familia y la existencia de un poder maligno que le obedece. Este descubrimiento comporta además un alejamiento de sus amigos de toda la vida, Vicky y Pablo, a los que el Otro Lado ya les ha dado una compensación con su clarividencia e inmunidad. Stephen se lo dice claro: "Ya no los necesitas... Todo esto es tuyo. Ya decidirás" (Enríquez, 2019b: 664).

4.4 Nuestra parte de noche

Una noche que Gaspar está estudiando en la cocina de la casona, porque su habitación carece de escritorio y de mesa, Juan se le acerca, con una camiseta color celeste manchada de sangre reciente, y le pregunta qué está leyendo. Gaspar le enseña el libro con los planetas y le comenta que no entiende "por qué de noche el cielo está oscuro, si con todas esas estrellas debería haber más luz" (Enríquez, 2019b: 299). Juan le habla de una paradoja y le menciona que "hay algo llamado materia oscura, que empuja a las estrellas, por eso cada vez están más lejos. Tres cuartas partes del universo son oscuridad. Hay mucha más oscuridad que luz sobre nosotros" (Enríquez, 2019b: 299). Le dice también que ha conseguido liberar a su madre y quiere que lo acompañe a tirar sus cenizas a la Reserva de la costanera sur. "Esta noche es muy buena, la mejor en años, y ella se merece esta noche y que puedas despedirte de ella antes de que yo me muera" (Enríquez, 2019b: 299). Al llegar a las rejas de la Reserva, Gaspar, haciendo lo que Juan espera, abre la puerta con la mano, sin necesidad de llave, con solo quererlo. Juan, entonces, "le tomó la cara entre las manos, se agachó para mirarlo a los ojos y le acarició el pelo, la caja [de las cenizas] estaba en el suelo, entre los dos, y le dijo tenés algo mío, te dejé algo mío, ojalá no sea maldito, no sé si puedo dejarte algo que no esté sucio, que no sea oscuro, nuestra parte de noche" (Enríquez, 2019b: 301). En el río, metidos hasta la rodilla, Juan se pasa las cenizas de Rosario por la herida, Gaspar las besa y luego las tira. "Te quiero, dijo Gaspar en voz alta, y se lavó las manos en el agua y después hundió toda la caja, que su padre le había devuelto. Los muertos viajan rápido, recordó, esa frase que le había dado miedo cuando la leyó, pero ahora ya no le daba miedo, ojalá llegues rápido adonde tengas que ir, mamá" (Enríquez, 2019b: 302). De vuelta a la orilla, después de que Juan revolvió en círculos las cenizas en el agua,

entierra la caja, dibuja un signo y, sentados los dos al lado del montículo, exclama: “ah, por fin (...) Parecía contento” (Enríquez, 2019b: 303).

5. EPÍLOGO

Aunque las poéticas de Selva Almada, María Gainza, Samanta Schweblin y Mariana Enríquez, sus estilos y los mundos posibles que construyen confirman, en su feliz disparidad, que la tendencia literaria predominante de su generación, la segunda de la postdictadura o de la nueva narrativa argentina, es que no hay ninguna tendencia predominante sino una pluralidad de ellas, basadas en la más absoluta libertad creativa y artística, se puede establecer una serie de nexos y correlaciones entre sus textos, de elementos, temas y conflictos comunes que los traspasan, que nos gustaría señalar para terminar.

Por la modalidad macrogenérica a la que se afilian, podemos emparejar a *Ladrilleros* y *El nervio óptico*, por un lado, en tanto en cuanto representantes de dos tipos de realismo, y a *Distancia de rescate* y *Nuestra parte de noche*, por el otro, como pertenecientes a dos categorías de lo insólito. Empero, *Ladrilleros* y *Distancia de rescate* son dos dramas rurales, dos tragedias que se desarrollan en el interior de Argentina; mientras que *El nervio óptico* y *Nuestra parte de noche* son dos novelas preponderantemente urbanas, que transcurren en Buenos Aires y en Londres, Buenos Aires y La Plata, aunque el primer apartado de *Nuestra parte de noche* es la crónica de un viaje por carretera entre la capital y la mansión de Puerto Reyes y la Provincia de Misiones cumple un ministerio fundamental en la trama. Ahora bien, mientras que las historias de *Ladrilleros* y *Nuestra parte de noche* son eminentemente masculinas, por cuanto los protagonistas principales, a pesar de Celina y Estela y de Rosario y Olga Gallardo, son varones: Pájaro Tamai y Marciano Miranda y Juan y Gaspar; las de *El nervio óptico* y *Distancia de rescate* no solo son femeninas, aun cuando el papel de David en *Distancia de rescate* es no menos decisivo que trascendental, sino que están referidas por voces femeninas.

Las cuatro novelas, sin ser tendenciosas ni dogmáticas, proporcionan una mirada crítica del mundo y la sociedad. En *Ladrilleros* se denuncia la inmovilidad en todos los órdenes de la vida, la falta de expectativas y de futuro y la impunidad en los pueblos del Litoral, y en *Distancia de rescate*, el uso de los agroquímicos en los monocultivos del campo argentino, la falta de recursos médico-sanitarios y el abandono que sufre del Estado; en *Nuestra parte de noche*, en la que se trabaja con nitidez la ficción a partir de la historia o en la que no se separa lo privado de lo público, las historias particulares de la historia con mayúscula, se muestra la cara más cruda de la relación entre la política y el poder, la violencia institucional y el terrorismo de Estado, y se advierte de la situación de los trabajadores de los yerbatales de mate y los abusos históricos sobre la población indígena; en *El nervio óptico*, en la que prima la anécdota personal y subjetiva, se señalan algunos episodios significativos de la historia de Argentina, como la Guerra de Paraguay, la dictadura de Videla y la debacle económica y política de 2001.

La maternidad, la paternidad y sus problemáticas, la complejidad de las relaciones familiares tanto verticales como horizontales, la dificultad de entendimiento entre padres e hijos, los secretos, la idea de familia, la herencia recibida, el abuso y el maltrato, deseos larvados, el distanciamiento familiar y el desclasamiento, constituyen el punto de concurrencia más relevante de las cuatro novelas.

Pero hay otras cuestiones que saltan de una a otra, como la mirada sobre la infancia, la adolescencia y la juventud, la amistad, el odio y el amor, el deseo y el sexo, la homosexualidad masculina y femenina y sus controversias, la vulnerabilidad y el dolor, la enfermedad y el cuerpo lacerado, la vida y la muerte, en suma.

Bibliografía

- ALEMANY BAY, Carmen (2016) "Narrar lo inusual: *Bestiaria vida* de Cecilia Eudave y *El animal sobre la piedra* de Daniela Tarazona", *Romance Notes* 56.1, pp. 131-141.
- ALEMANY BAY, Carmen (2019) "¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos? La narrativa de lo inusual", en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano eds., *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor Libros, pp. 307-324.
- ALMADA, Selva (2021 [2012]) *El viento que arrasa*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2013) *Ladrilleros*, Buenos Aires, Mardulce.
- (2014) *Chicas muertas*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2015) *El desapego es otra forma de querernos*, Barcelona, Literatura Random House.
- (2021) *No es un río*, Barcelona, Literatura Random House.
- ALMARCEGUI, Patricia, y Vicente Luis MORA (2019) "Las relaciones entre literatura y arte en la literatura hispánica", *Cuadernos Hispanoamericanos* 823, pp. 15-25.
<https://cuadernohispanoamericanos.com/las-relaciones-entre-la-literatura-y-el-arte-en-la-ultima-literatura-hispanica> (29/01/2022.)
- ALONSO HERRERO, María (2021) "Capitalismo y mundo rural: el uso del glifosato en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", *Esfemas literarias*, 4, pp. 33-41.
- ARISTÓTELES (1974) *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- BRESCIA, Pablo (2008) "Literatura argentina del siglo XXI: primera aproximación", *Romance Notes* 48, pp. 281-290.
- (2020) "Femeninos horrores fantásticos: Schweblin, Enríquez y (antes) Fernández", *Ori-llas* 9, pp. 133-151.
- CALVO SERRALLER, Francisco (1991) *El Siglo de Oro de la pintura española*, Madrid, Mondadori.
- CAMPISI, Nicolás (2020) "Tiempos extraños: comunidad, supervivencia e imaginación sostenible en *El huésped* de Guadalupe Nettel y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", *A Contracorriente* 17.2, pp. 165-181.
- CERVANTES, Miguel de (2015) *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, Madrid, RAE.
- (2017) *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Laura Fernández, Ignacio García Aguilar, Carlos Romero Muñoz e Isabel Lozano-Renieblas, Madrid, RAE.
- COMPAGNON, Antoine (2020) *La segunda mano o el trabajo de la cita*, trad. de Manuel Arranz, Barcelona, Acantilado.
- CORRAL, Wilfrido H. (2019) *Discípulos y maestros 2.0. Novela hispanoamericana hoy*, Madrid, Iberoamericana.
- DRUCAROFF, Elsa (2011) *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*, Buenos Aires, Emecé, 2011.
- (2016) "¿Qué cambió y qué continuó en la narrativa argentina desde *Los prisioneros de la torre*?", *El Matadero* 10, pp. 23-40.
- (2018) "La cicatriz de lo que no se pronuncia (Apuntes sobre *Distancia de rescate*, de Samanta Schweblin), en *Actas de las XXX Jornadas de Investigación del Instituto de Literatura*

- Hispanoamericana*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, pp. 1-7. http://ilh.institutos.filo.uba.ar/sites/ilh.institutos.filo.uba.ar/files/Drucaroff%2C%20Elsa_2.pdf>. Consultado el 20/01/2022.
- DE LEONE, Lucía (2017) "Campos que matan. Espacios, tiempos y narración en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", 452°F: *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 16, pp. 62-76.
- ECKERMANN, J. P. (2005) *Conversaciones con Goethe*, ed. de Rosa Sala Rose, Barcelona, Acantilado.
- EGIDO, Aurora (1990) *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2022 [1995]) *Bajar es lo peor*, Barcelona, Anagrama.
- (2004) *Cómo desaparecer completamente*, Buenos Aires, Emecé.
- (2017 [2009]) *Los peligros de fumar en la cama*, Barcelona, Anagrama.
- (2015 [2010]) *Chicos que vuelven*, con ilustraciones de Laura Dattoli, Villa María, Eduvim.
- (2021 [2013]) *Alguien camina sobre tu tumba. Mis viajes a cementerios*, Barcelona, Anagrama.
- (2018 [2014]) *La hermana menor. Un retrato de Silvina Ocampo*, Barcelona, Anagrama.
- (2016) *La cosas que perdimos en el fuego*, Barcelona, Anagrama.
- (2018 [2017]) *Este es el mar*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2019a) *Ese verano a oscuras*, con ilustraciones de Helia Toledo, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2019b) *Nuestra parte de noche*, Barcelona, Anagrama.
- FORTES, Catalina Alejandra (2018) "El horror de perder la vida nueva: gótico, maternidad y transgénicos en *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin", *Revell* 20.3, pp. 147-162.
- GAINZA, María (2017) *El nervio óptico*, Barcelona, Anagrama.
- (2018) *La luz negra*, Barcelona, Anagrama.
- (2020) *Una vida crítica*, Madrid, Clave intelectual.
- GALÍ, Neus (1999) *Poesía silenciosa, pintura que habla*, Barcelona, Acantilado.
- GALLEGO, Manuel (2020) "Ut pictura poesis. El nervio óptico de María Gainza como pre y postexto", *Revista de la Casa de las Américas* 299, pp. 152-157.
- GALLEGO CUIÑAS, Ana (2015) "Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)", *Hispanamérica* 130, pp. 3-14.
- (2019a) "Últimas novelas del Río de la Plata en España: Fernanda Trías, Ariana Harwicz y María Gainza", *Cuadernos LIRICO* 20, pp. 1-18.
- (2019b) *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción*, New York, Peter Lang.
- GARAMONA, Francisco, coord. (2010) *Volveré y seré la misma. Panorama de nuevas narradoras argentinas*, Santiago de Chile, La Calabaza del Diablo.
- GARCÍA BERRIO, Antonio (1976) "Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*", en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 291-307.

- GARCÍA LORCA, Federico (2021) *Bodas de sangre*, en *Obras completas, II. Teatro* ed. Andrés Soria Olmedo, Madrid, Castro, pp. 401-457.
- GARCÍA-VALERO, Benito (2019) "Para una teoría de lo inusual. Procedimientos lingüísticos, planteamientos estéticos", en Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano eds., *Realidades fracturadas. Estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*, Madrid, Visor Libros, pp. 325-338.
- GASPARINI, Sandra (2020) *Las horas nocturnas. Diez lecturas sobre terror, fantástico y ciencia*, Buenos Aires / Los Ángeles, Editorial Argus-a.
- GRANÉS, Carlos (2022) *Delirio americano. Una historia cultural y política de América Latina*, Barcelona, Taurus.
- GROYS, Boris (2016) *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra.
- GUERRERO, Gustavo (2018) *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos*, Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- HALBERSTAM, Judith (1995) *Skin shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Nueva York, Duke University Press.
- HERNÁNDEZ, Miguel Ángel (2019) "La novela como laboratorio: espacios de contacto entre el arte y literatura", *Cuadernos Hispanoamericanos* 823, pp. 38-48. <https://cuadernohispanoamericanos.com/la-novela-como-laboratorio-espacios-de-contacto-entre-arte-y-literatura/>. (29/01/2022).
- HIRSCH, Marianne (1997) *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* Cambridge (MA) y Londres, Harvard University Press.
- (2019) *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*, trad. de Pilar Cáceres, Madrid, Carpe Noctem.
- HOLA CHAMY, Constanza (2015) "Samanta Schweblin, la autora que dejó de hablar porque le frustraba el lenguaje", Entrevista de BBC Mundo a Samanta Schweblin. https://www.bbc.com/mundo/noticias/2015/10/151026_hay_festival_entrevista_argentina_samanta_schweblin. (16/02/2022).
- HORACIO (2008) *Arte poética*, en *Sátiras. Epístolas. Arte poética*, ed. José Luis Moralejo, Madrid, Gredos, pp. 336-410.
- KAFKA, Franz (2017) *El proceso*, trad. de Miguel Sáenz, Madrid, Alianza.
- LARA, Eva, y Alberto MONTANER coords. (2014) *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, La Semyr.
- LALKOVIČOVÁ, Eva (2020) "Las nuevas escritoras argentinas en el mapa literario: contextos y factores de su entrada en la literatura mundial", *Colindancias* 11, pp. 151-169.
- LEANDRO-HERNÁNDEZ, Lucía (2018) "Escribir la realidad a través de la ficción: El papel del fantasma y la memoria en «Cuando hablábamos con los muertos», de Mariana Enríquez", *Brumal* VI.2, pp. 145-164.
- LEE, Rensselaer W. (1982) "Ut pictura poesis". *La teoría humanista de la pintura*, trad. de Consuelo Luca de Tena, Madrid, Cátedra.
- LESSING, Gotthold Ephraim (1977) *Laoconte*, trad. de Eustaquio Barjau, Madrid, Editora Nacional.

- LLEDÓ, Emilio (2000) *El surco del tiempo*, Barcelona, Crítica.
- LOCANE, Jorge (2019) *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*, Berlín, De Gruyter.
- LÓPEZ PINCIANO, Alfonso (1998) *Obras completas, I. Filosofía antigua poética*, ed. José Rico Verdú, Madrid, Castro.
- MACROBIO (2006) *Comentario al "Sueño de Escipión"*, ed. de Fernando Navarro Antolín, Madrid, Gredos.
- MANERO SOROLLA, María Pilar (1988) "El precepto horaciano de la relación «fraterna» entre pintura y poesía y las poéticas italo-españolas durante los siglos XVI, XVII y XVIII", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* 64, pp. 171-191.
- MARIÑO ESPUELAS, Alicia (2008) "Entre lo posible y lo imposible: el relato fantástico", en Teresa López Pellisa y Fernando Ángel Moreno, eds., *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica*, Madrid, Universidad Carlos III, pp. 40-54.
- MORALES ESTÉVEZ, Roberto (2014) "Pertinencia y actualidad del estudio de los grimorios", en Eva Lara y Alberto Montaner coords., *Señales, portentos y demonios. La magia en la literatura y la cultura españolas del Renacimiento*, Salamanca, La Semyr, pp. 537-553.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón (2012) *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- NICOLAO (2007) *Ejercicios preliminares*, ed. Elena Redondo Moyano, en Guadalupe Lopetegui Semperena, Maite Muñoz García de Iturrospe y Elena Redondo Moyano, eds., *Antología de textos sobre retórica (ss. IV-IX)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, pp. 73-145.
- OREJA GARRALDO, Nerea (2018) "Distancia de rescate: el relato de los que no tienen voz", *Orillas* 7, pp. 245-256.
- PAZ, Octavio (2004) *La llama doble*, Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ, Óscar A. (2019) "Toxic Chemicals in Samanta Schweblin's *Distancia de rescate (Fever Dream)*", *Ecozon@: European Journal of Literature, Culture and Environment* 10.2, pp. 148-161.
- PLATÓN (1985) *Ión*, en *Diálogos I*, ed. Julio Calonge Ruiz, Emilio Lledó y Carlos García Gual, Madrid, Gredos, pp. 243-269.
- (1986) *Fedro*, en *Diálogos III*, ed. Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó, Madrid, Gredos, pp. 289-413.
- (1992) *República*, ed. José M^a Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza.
- PLUTARCO (1989), *Obras morales y de costumbres (Moralia) V*, ed. Mercedes López Salvá, Madrid, Gredos.
- POSADA, Alfonso R. (2019) *Literatura-Pintura-Écfrasis. Historia conceptual del tópico "ut pictura poesis" (del escudo de Aquiles al "Laoconte" de Lessing)*, Timișoara, Universitatea de Vest.
- PRAZ, Mario (1979) *Mnemosyne: El paralelismo entre la literatura y las artes visuales*, trad. de Ricardo Pochtar, Madrid, Taurus.
- (1999) *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, trad. de Rubén Mettini, Barcelona, Acantilado.
- PREMAT, Julio (2009) *Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina*, México, Fondo de Cultura Económica.

- PREMAT, Julio (2021) *¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo.
- PRIETO, Julio (2016) *La escritura errante. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, Madrid, Iberoamericana.
- ROAS, David, ed. (2001a) *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Síntesis.
- (2001b) “La amenaza de lo fantástico”, en David Roas, ed., *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Síntesis, pp. 7-46.
- (2011) *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2014) “El reverso de lo real: formas y categorías de lo insólito” en Javier Ordiz ed., *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, Berna, Peter Lang, 2014, pp. 9-29.
- RODERO, Jesús (2006) *La edad de la incertidumbre: Un estudio del cuento fantástico del siglo XX en Latinoamérica*, Berna, Peter Lang.
- SAER, Juan José (1999) *La narración-objeto*, Barcelona, Seix Barral (citamos por la edición digital generada por Titivillus).
- SALVA, José Fernando (2021) “Distancia de rescate de Samanta Schweblin: invisibilidad e intimidad del desastre en la Argentina agroindustrial”, *Revista Iberoamericana* 274, pp. 289-306.
- SÁNDEZ, Fernanda (2016) *La Argentina fumigada: agroquímicos, enfermedad y alimentos en un país envenenado*, Buenos Aires, Planeta.
- SARLO, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- (2012) *Ficciones argentinas: 33 ensayos*, Buenos Aires, Mardulce.
- SCHLICKERS, Sabine (2015) “La mujer trastornada en la literatura del siglo XXI: La fiesta del chivo (2000) de Mario Vargas Llosa, *Letargo* (2000/2014) de Perla Suez, *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin y «El último día de las vacaciones» (2008) de Inés Garland”, *Revista Estudios* 31, II, pp. 1-17.
- SCHWEBLIN, Samanta (2002) *El núcleo del disturbio*, Buenos Aires, Destino.
- (2014) *Distancia de rescate*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2015) *Siete casas vacías*, Madrid, Páginas de Espuma.
- (2017) *Pájaros en la boca y otros cuentos*, Barcelona, Penguin Random House.
- (2018) *Kentukis*, Barcelona, Penguin Random House.
- STEINER, Wendy (1982) “The Painting-Literature Analogy”, en *The Colors of Rethoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting*, Chicago, Chicago University Press, pp. 1-18.
- STRAUSFELD, Michi (2021) *Mariposas amarillas y los señores dictadores. América Latina narra su historia*, trad. de Ibon Zubiaur, Barcelona, Debate.
- TATARKIEWICZ, Władysław (1987a) *Historia de la Estética. I: La estética antigua*, trad. de Danuta Kurzyca, Madrid, Akal.
- (1998b) *Historia de la Estética. III: La estética moderna (1400-1700)*, trad. de Danuta Kurzyca, Madrid, Akal.

- TATARKIEWICZ, Władysław (2001) *Historia de seis ideas (arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética)*, Presentación de Bohdan Dziemidok, trad. de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos.
- TEÓN, HERMÓGENES, AFTONIO (1991) *Ejercicios de retórica*, ed. M^a Dolores Reche Martínez, Madrid, Gredos.
- TODOROV, Tzvetan (2005) *Introducción a la literatura fantástica*, trad. de Silvia Delpy, México DF, Ediciones Coyoacán.
- VEGA, Lope de (2019) *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. Ignacio Arellano, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.
- VILDER, Anthony (1992) *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*, Londres, The MIT Press.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

**Soglie autobiografiche:
Memorias habladas, memorias armadas (1990)
di Concha Méndez**

FRANCESCA COPPOLA
Università degli Studi Suor Orsola Benincasa
Università eCampus

Riassunto

Il proposito di questo lavoro è uno studio dell'autobiografia di Concha Méndez –*Memorias habladas, memorias armadas* (1990)– raccontata prima a voce alla nipote Paloma e poi trascritta da quest'ultima nel tentativo di riscattare, dall'oblio, non solo una figura familiare, ma una delle personalità femminili più singolari della Generazione del 27. Il testo –attraversato da storie intercalate, andirivieni temporali, molteplici soglie del ricordo– fornisce una testimonianza peculiare dei cambiamenti del racconto del sé nel Novecento. Cambiamenti che si è ritenuto utile indagare per sondare, da un lato, il ruolo e lo statuto dell'autrice in quanto soggetto letterario e le intenzioni recondite che, dietro di esso, si celano all'atto del discorso riferito; dall'altro, il grado di finzione orchestrata dall'io narrante del tempo presente il quale, volgendo lo sguardo al passato, seleziona e assembla le giunture sottili della sua impresa autobiografica.

**Autobiographical thresholds: *Memorias habladas, memorias armadas* (1990)
by Concha Méndez**

Abstract:

The purpose of this work is to study the autobiography of Concha Méndez –*Memorias habladas, memorias armadas* (1990): an account of her life experience initially told orally to her niece Paloma and then transcribed by the latter in an attempt to redeem, to save from oblivion, not just a familiar figure, but one of the most unique female personalities from the Generation of 27. The text –pervaded by interspersed stories, temporal comings and goings, multiple thresholds of memory– provides a peculiar testimony of the changes that cross the literature of the self in the 20th century. Changes that it is useful to investigate in order to probe, on the one hand, the role and status of the author as a literary subject and the secret intentions that are hidden, behind it, in the act of the referenced recounted speech; on the other hand, the degree of fiction orchestrated by the present narrator, who, turning his gaze eye to the past, selects and assembles the subtle joints of his autobiographical enterprise



1. INTRODUZIONE

Nelle parole di George Gusdorf (1996: 8) l'autobiografia è il genere affrontato da ogni autore che “prende le distanze da sé stesso” per potersi, attraverso il tempo, “ricostruire nella propria unità”. Il medesimo processo di ricostruzione è alla base delle *Memorias habladas, memorias armadas* (1990) di Concha Méndez: narrazione da considerarsi peculiare nell'ambito dell'ampio



ventaglio delle memorie novecentesche¹ essendo, queste della poetessa, trasmesse ad alta voce, vale a dire ‘raccontate’, alla veneranda età di ottantatré anni, a sua nipote Paloma Ulacia Altolaguirre. È proprio quest’ultima a spiegare, nel prologo redatto per la pubblicazione del testo², che a sua nonna Concha “le entusiasma el recuerdo de su vida. Solía repetir sus experiencias, y así, rescatando un detalle por aquí, otro por allá, fue conformando y depurando lo que constituía para ella su pasado [...]” (Méndez, 2018: 16). Sarà l’ossessione di questo racconto orale ad alimentare, in Paloma, l’idea di intervistarla. Con l’aiuto dell’amico Héctor Perea, di sabato, si reca a casa della poetessa sino ad accumulare ventitré ore di registrazione: quadro aneddotico di una parabola vitale che la Méndez riporta aiutandosi con appunti stilati nel corso della settimana. Il risultato finale, trascritto minuziosamente e poi editato dalla stessa Paloma sotto la supervisione dell’autrice, è il prodotto di una selezione e una ricomposizione d’insieme, che ha estratto dai dati a disposizione gli episodi coerenti con l’atmosfera complessiva del racconto. Si è trattato, in ogni caso, come ancora si legge nel prologo, di interventi necessari ma minimi, di natura correttiva e migliorativa, che in alcun modo tradiscono l’autenticità delle vicende autobiografiche in oggetto: “Mi preocupación principal consistió en respetar la verdad que ella quiso darle a su vida [...] de esta manera fui editando los fragmentos, siempre con la preocupación de respetar el vocabulario y los giros del idioma” (Méndez 2018: 18-19). Va da sé che il testo risulti impregnato di un doppio registro: quello del discorso riferito (o pronunciato), che diviene discorso narrativizzato nel momento in cui è trasposto sulla pagina³.

Colpisce, tra l’altro, il riferimento ai ‘frammenti’ che in precedenza erano stati i ‘dettagli’ recuperati qui e lì o, ancora, le “piezas” da unire le une alle altre, come in un “rompecabezas” (Méndez, 2018: 19). Non siamo, è evidente, dinanzi a una autobiografia a tutto tondo, di ampia estensione, dotata di un inizio, un nucleo e una fine. Al contrario, quello offerto dall’autrice madrilenica è un dossier di eventi, di ritratti, di brani scuciti che si nutrono di associazioni tematiche, interrotti da storie intercalate e andirivieni temporali attraverso cui la sua fisionomia esistenziale prende forma: nata nella capitale spagnola nel 1898, veniamo a sapere che Concha è la figlia maggiore di undici fratelli. Sarà la sua mente “inquieta” (Balló, 2016: 83) a farne, in poco tempo, “una figura conocida en los ambientes artísticos e intelectuales de Madrid” (2016: 90), sino al sofferto addio alla patria, poco prima della fine del conflitto.

Sulle donne scrittrici esiliate si è detto molte volte che persero la guerra due volte (González de Garay, 2018: 75): non solo da un punto di vista politico, ma anche personale e artistico. Il loro fu il destino di chi, doppiamente defraudato, dovette non solo sopravvivere alla diaspóra, ma subire l’oscurantismo dell’espatrio: la verità del ‘desterrado’, come spesso accade, più che nel legame con le radici, sembra albergare nelle scissioni. Queste stesse scissioni, originate nel gioco col tempo operato dall’attività memoriale, producono un effetto di anacronia ben determinato: ossia di discordanza tra l’ordine della storia e quello del racconto (Genette, 1986: 83). Un simile effetto costituisce altresì la risorsa primaria alla base del ricordo e legittima – seppur attraverso distorsioni della durata – il discorso del soggetto autobiografico, le sue “intenzioni profonde” (Gusdorf, 1996: 11), le soglie attraverso cui passa il progetto autoriale al momento della scrittura. Sarà utile, dunque, per comprendere quanto il nostro testo si

¹ Il corpus a cui si fa riferimento è oltremodo vasto: si tratta, difatti, di un centinaio di campioni testuali non ancora recuperato né studiato nella sua totalità. Si vedano, in merito, López García-Aznar Soler (2016) e Montiel Rayo (2018).

² Dell’autobiografia in studio sono state pubblicate due edizioni: rispettivamente nel 1990 (Madrid, Mondadori) e nel 2018 (Madrid, Renacimiento), entrambe con una presentazione di María Zambrano e un prologo della nipote di Concha Méndez, Paloma Ulacia Altolaguirre. La nostra analisi si riferirà all’edizione più recente. Da qui tutte le citazioni successive per gli estratti che saranno oggetto di commento in questo lavoro e di cui, quando necessario, si indicherà tra parentesi il numero di capitolo oltre che di pagina.

³ Sul rapporto tra flusso memoriale e “acto del habla” ha scritto González de Sande (2005: 114). Sul ruolo di Paloma Ulacia in qualità di “transcriber or co-writer” si veda Leggott (2005: 94).

allontani dal racconto autobiografico canonico⁴, analizzare la natura di suddette soglie, e il ventaglio di soluzioni e selezioni adottate lungo i diciassette capitoli che compongono *Memorias habladas, memorias armadas*.

Al primo di essi, che accoglie un resoconto degli anni d'infanzia dell'autrice –ci viene detto, ad esempio, che la famiglia è di origini italiane e che, quella materna in particolare, da ricca e aristocratica è caduta in rovina– ne segue un secondo in cui si palesa, sin dalle prime righe, l'idea di racconto del sé cara alla Méndez (2018: 32): “Cada vez que pienso en una autobiografía tengo una sensación muy rara. [...] Pienso solo en contar anécdotas y no en buscar una interpretación de mi vida”. Come si vuole dimostrare, le pagine di queste memorie sono effettivamente puntellate da singoli ma significativi episodi che, per dirla alla maniera di Genette (1986: 204), “esercitano un'attività deformante su una temporalità apparentemente ristabilita nei suoi diritti e nelle sue norme”. Ne consegue, pertanto, una struttura a scompartimenti stagni di cui “lacune, vuoti, deformazioni tattiche” (Tassi, 2007: 82) rimandano a un significato preconstituito, che determina la “scelta dei fatti che si vogliono conservare e dei dettagli che si possono esaltare o sopprimere” (Gusdorf, 1996: 13). Ciò, a ogni modo, nulla toglie alla ricomposizione di un “tableau vivant” percorso da giunture preziose, i cui nessi sottili ruotano intorno a motivi quali l'esclusione, il sogno, il viaggio.

2. L'ESCLUSIONE: LAS NIÑAS NO SON NADA

Il primo dei nostri motivi emerge sin dal capitolo iniziale mediante l'enunciato “las niñas no son nada”, come a gettare un'ombra e al contempo una volontà di affrancamento dalla condizione di figlia femmina. La frase, pronunciata da un amico di famiglia, è rivolta a una Concha ancora bambina in risposta al suo desiderio, espresso ad alta voce e in forma di intromissione, di diventare, da grande, ciò che all'epoca era considerata un'occupazione ad appannaggio unicamente maschile:


Recuerdo la visita de un amigo de mis padres. Al presentarnos al señor, este preguntó a mis hermanos: “Pequeños, ¿qué queréis ser de mayores?”. No recuerdo lo que contestarían, pero viendo que a mí no me preguntaba nada, teniendo toda la cabeza llena de sueños, me le acerqué y le dije: “Yo voy a ser capitán de barco”. “Las niñas no son nada”, me contestó mirándome. Por estas palabras le tomé un odio terrible a este señor. (Méndez, 2018: 24)

L'amico di famiglia –di cui pare dimenticata l'identità o, forse, è volontariamente taciuta per rilegarne la figura all'oblio e spogliarne le parole del loro terribile peso simbolico– non si limita a scartare dal suo giro d'attenzione una rappresentante del gentil sesso, ma ne censura, sul nascere, il proposito di un futuro diverso da quello tradizionalmente destinato alle giovani del tempo. Il ricordo d'infanzia, quindi, a partire da un dettaglio all'apparenza insignificante, si scopre depositario di un “sapere rimosso” (Zatti, 2012: 57), che fa degli accadimenti di tale periodo la scintilla di un'azione futura, l'esplosione –nel caso della Méndez– di un desiderio latente: quello del viaggio e dell'indipendenza⁵. Il sentimento di esclusione che l'autrice

⁴ Sullo statuto ibrido della letteratura del sé novecentesca –ci riferiamo, in particolare, alla mescolanza tra autobiografia e memorie e, altresì, al graduale spostamento dell'immaginario autobiografico verso i poli della “fiction”– esiste un vasto elenco di studi. Ci limitiamo a segnalare, tra gli altri, i lavori di Starobinsky (1975), Bruss (1976), Lejeune (1982 e 2004), Caballé (1995), D'Intino (1998), Casas (2006), Romera-Castillo (2006).

⁵ In un ulteriore testo della poetessa –una cronaca sintetica del suo vissuto intitolata *Concha Méndez (1967)* e che, in parte, narra episodi ripresi poi in forma estesa in *Memorias habladas, memorias armadas*– l'attenzione per gli anni dell'infanzia, contraddistinti dalla vocazione al viaggio e al sogno, è già presente. Così come presente è la volontà dello scavo interiore che riporta alla memoria particolari a un primo sguardo privi di rilievo e la cui trattazione, invece, è di grande importanza: “Debí nacer con el alma un tanto viajera, pues entre los recuerdos de mi infancia destaca el puerto de Santander, en el mar Cantábrico, de donde zarpaban grandes barcos para América. Un día, a la vista de una de estas naves, grité emocionada: «¡En uno de esos barcos me iré un día!». Mis padres exclamaron:

sperimenta a questa altezza del suo vissuto, e contro cui da ora in poi si batterà vibratamente, assume un ruolo fondamentale in queste memorie: aggiunge, cioè, un nuovo tassello a quella dimensione di partecipazione commossa all'età infantile che, con la seconda metà del diciottesimo secolo, si era già andata delineando fin da *Les Confessions* di Rousseau (Orlando, 2006) e che, in pieno Novecento, si consolida⁶. Si legga, a riguardo, l'estratto che segue:



A los siete años ingresé, con mi hermana de seis, a un colegio francés, Santa Genoveva, en Madrid. [...] A nosotras, las niñas, nos enseñaban en la escuela materias distintas a las que aprendían los niños; a ellos los preparaban para que después siguieran estudios superiores; nosotras, en cambio, recibíamos cursos de aseo, economía doméstica, labores manuales y otras cosas que nos harían pasar de colegiales a esposas, mujeres de sociedad, madres de familia. [...] Lo demás, un poco de geografía, otro poco de historia, un poco de nada. (Méndez, 2018: I, 25)

Siamo nei primi anni del ventesimo secolo e, come è noto, alle donne è riconosciuto uno scarso ventaglio di diritti. L'educazione non è assicurata, semmai concessa e in una modalità nettamente dissimile a quella riservata al sesso opposto. Quel "poco de nada" non sarà sufficiente a placare lo spirito d'avventura della poetessa e, sebbene l'appartenenza a un'ambiente familiare conservatore le sia di ostacolo⁷, il desiderio di libertà che da sempre l'accompagna si acuisce progressivamente, soprattutto quando sua madre le proibisce, con fare violento, l'accesso alle aule universitarie:

Me hubiera gustado ir a la universidad. Un día acudí de oyente a un curso de literatura geográfica; entonces me enteré de que la poesía se daba en Galicia y en Andalucía, de que el teatro en Madrid y la novela en el Norte de España y en las Canarias. Volví muy contenta a casa. Entré. Mi madre hablaba por teléfono y me llamó: «Venga usted aquí». Al acercarme, me dio con la bocina en la cabeza. Me dio porque se había enterado por un hermano de mi presencia en la universidad. Me abrió la sien y me salió un chorro de sangre; de golpe sentí que se me había ido Dios a quién sabe dónde. Tuvieron que vendarme la cabeza y aún guardo la cicatriz. Ya era mayor de edad y pisar la universidad era imposible. (Méndez, 2018: III, 45)

Per Méndez, la poca considerazione di cui gode in ambito familiare è motivo di continua angoscia. Anche quando comincia a dipingere, la reazione dei genitori sull'esiguo valore dei suoi quadri –perché riprodotti da una donna– e la disapprovazione per essersi dedicata a

«¡Esta niña no piensa más que en locuras!». Tenía entonces unos siete años. Lo curioso fue que unos veinte años después, yo marchaba, sola y a la aventura, hacia el continente americano, en uno de esos barcos encendidos de luces. Locura o sueño se cumplió en aquel entonces". Il testo è raccolto in Valender, 2001: 15.

⁶ Come ha osservato Zatti (2006), *Les Confessions* di Rousseau sono da considerarsi paradigmatiche per la nascita della soggettività moderna e per la nuova percezione che l'io ha della propria infanzia. A tal proposito, e limitandoci ai casi più celebri dell'ambito ispanico, oltre alle memorie della Méndez, il filo rosso che fa del racconto del sé bambino oggetto di conoscenza è certamente presente, tra gli autori del '27, anche nel primo tomo de *La Arboleda perdida* (1902-1931) di Rafael Alberti, in *Desde el amanecer* di Rosa Chacel, in *Empezando la vida: memorias de una infancia en Marruecos* (1914-1920) di Carmen Conde. Per quel che concerne gli autori della seconda generazione dell'esilio, ricordiamo *Travesías* di Jaime Salinas; *Una infancia llamada exilio* di Federico Patán López; *Paños menores* di Gerardo Deniz. Per un approfondimento si veda González de Garay 2018: 73-135.

⁷ Non solo la famiglia ma, come si è già detto, gran parte della società dell'epoca mal tollerava la nuova idea di donna che, poco a poco, si stava diffondendo. Per questa stessa ragione, "los inicios de la vocación poética de Concha Méndez surgen en un contexto de desinformación y desconocimiento notables, propios de un época que de manera sistemática cerraba a las mujeres las puertas de un saber que pudiera alejarlas del dominio doméstico" (Sánchez-Rodríguez 2001: 118). A dispetto di ciò, i primi trent'anni del Novecento finirono per coincidere con uno straordinario sviluppo della produzione letteraria al femminile: indispensabile non solo per la ridefinizione dell'immagine pubblica della donna, ma anche per la modernizzazione dell'intera società spagnola. Sono classici, in merito, gli studi di Nash (1983), Fagoaga (1985), Scanlon (1986), Mangini (2001), Balló (2016).

tale attività, non lascia spazio a interpretazioni lusinghiere: “De todos los cuadros que hice, mi familia no guardó ninguno; creían que, por haber sido pintados por una mujer, no tenían valor; en realidad, no lo tenían, pero era doloroso el desaliento de mi medio ambiente” (Méndez, 2018: II, 40). È chiaro che i modelli imposti dal contesto familiare, scolastico e sociale⁸ incidono sulla formazione della protagonista di queste *Memorias* e, di conseguenza, sul loro contenuto: il racconto del sé che ne deriva, quindi, muta sensibilmente rispetto all’autobiografia ‘stricto sensu’ in quanto la rappresentazione della dimensione del soggetto veicola intenzioni narrative inedite, legate a una volontà di revisione, di bilancio del proprio vissuto, persino di evasione che, a distanza di decenni, continua a emergere sotto forma di pulsione egoica: “Y en mi auténtica verdad, yo era una noche capitán de barco y, otra noche, piloto aviador” (Méndez, 2018: 24).

A complicare il quadro degli impedimenti di cui l’autrice è vittima concorre Luis Buñuel, con cui intrattiene una relazione amorosa lunga sette anni. Il racconto del loro primo incontro è collocato nel secondo capitolo, in seguito a una serie di riflessioni –che pure impregnano significativamente il testo– sul destino e sulla vita⁹. Queste ultime evidenziano ulteriormente come, spesso, la voce narrante passi da una sequenza all’altra del proprio vissuto offrendone un andamento a spezzoni, oltre che irregolare. La conoscenza con il regista ha luogo a San Sebastián, d’estate. La conversazione tra i due è intensa, fatta di scambi e, tuttavia, sotto la superficie si annida qualcosa che Luis non rivela, un mondo da cui tenere Concha rigorosamente fuori e che, ciononostante, le conferma l’esistenza di sentieri inesplorati¹⁰:

Cosas que hablar no nos faltaban; Buñuel vivía en la Residencia de Estudiantes; junto con García Lorca, Dalí, Moreno Villa y otros. Vivía y asimilaba, porque era un chico inteligente. Y yo, en el inconsciente, seguramente me iba enterando de la posibilidad de otro mundo, que no fuera la familia, los hermanos: cada dos años nacía uno. [...] Él llevaba doble vida. Nunca nos reunimos juntos con los chicos de la Residencia de Estudiantes. La vida dividida entre los amigos y la novia era una costumbre de la época; me hablaba de ellos; pero nunca me los presentó. (Méndez, 2018: II, 38-39)

Questa e altre tensioni segretamente coltivate¹¹ fanno sì che, per Méndez, la spinta all’indipendenza divenga un traguardo da perseguire. Successivamente all’episodio della violenza materna, ad esempio, la giovane minaccia di togliersi la vita, salvo fatta la possibilità di uscire di casa: “¡Si no me dejáis salir, me aviento por la ventana!” (2018: III, 45). Subito dopo comincia a frequentare il Centro de Estudios Históricos per ottenere il titolo di docente di spagnolo e, pregustando l’idea della fuga, insegnare all’estero; segue le lezioni di Dámaso Alonso; fonda, insieme ad altre intellettuali di spicco del suo tempo, il Lyceum Club¹²; ottiene un appuntamento con Federico García Lorca al telefono, chiamando alla Residencia de Estudiantes: “Hola, habla la novia desconocida de Buñuel” (2018: III, 46). I due si incontrano a casa di lei, nell’ufficio paterno, scelto appositamente per l’occasione. Parimenti, l’abbigliamento e il trucco della donna è pensato con l’eleganza che si conviene a una personalità, quella lorchiiana, circondata già in vita dall’aura mitica che sarebbe poi accresciuta nella morte. Per Concha, questo è l’appuntamento col destino:

⁸ Sul confronto con i modelli di vita a cui va incontro il soggetto autobiografico ha scritto Fernández Romero (2007).

⁹ Ci riferiamo, in particolare, alla seguente: “Pero llega el momento en que cada vida es un destino: mi camino es uno, el camino de la gente que encuentro es otro. Los caminos paralelos se tocan. Hay un momento de fuga; nos separamos y no hay más remedio; mientras tanto, hemos estado juntos. El momento de fusión es lo que importa; luego, el recuerdo de aquel momento”. (Méndez 2018, II: 38).

¹⁰ Sulla relazione tra i due si veda anche Ulacia Altolaquirre 1993: 12-15.

¹¹ Ancora in *Concha Méndez* (1967), si legge: “Buñuel fue así la persona que, indirectamente, me puso en contacto con el que había de ser, literariamente, el segundo Siglo de Oro español” (Valender, 2001: 16).

¹² Sulla storia di questo centro culturale tutto al femminile, che esercitò le sue attività dal 1926 al 1936, si vedano ancora Fagoaga (1987: 178-179) e Balló (2016: 26-32).

Para recibirlo, me puse un batín morado de corte oriental y me pinté la cara como en las películas mudas. Llegó. Lo pasé al despacho de mi padre, que era una habitación independiente del resto de la casa, tenía los sillones tapizados en terciopelo azul y dos grandes balcones que daban a la calle. En el ángulo del cuarto encendí una lucecita, que creaba una atmósfera en claro oscuro. De morado, sobre el sillón azul, sofisticada, le conté las cosas que sabía de la Residencia; todo lo que viví sin vivir durante años. Fui entonces el mundo secreto de Buñuel que se revelaba ante su mundo, Federico y yo nos hicimos amigos. (Méndez, 2018: III, 46)

Tra gli artisti di spicco dell'epoca, Méndez frequenta assiduamente anche Maruja Mallo, conosciuta lo stesso pomeriggio in cui si reca al Palacio de Cristal per assistere a una mostra di pittura ibero-americana, inaugurata da un 'recital' dell'ormai sodale Federico. È in questo frangente che l'autrice sperimenta la sua personale agnizione, quella da cui avranno origine, poco dopo, i versi di *Inquietudes* (1926): "mientras escuchaba a Lorca empecé a sudar: «Esto también lo hago yo», me decía. Tuve una convulsión terrible. Sufrí tal descubrimiento que me quedé encharcada" (2018: III, 46-47)¹³. Quanto alla sua amicizia con la Mallo, Concha ne condivide il senso di ribellione contro le convenzioni sociali, la "lucha personal por ser reconocidas como sujeto histórico" (Balló, 2016: 20) che confluirà nel 'sinsombrerismo': "Íbamos por los barrios bajos, o por los altos, y fue entonces que inauguramos un gesto tan simple como quitarse el sombrero" (2018: III, 48). Insieme, si oppongono al divieto imposto alle donne di frequentare locali pubblici di dubbia clientela: "Estaba prohibido que las mujeres entraran a las tabernas, y nosotras para protestar nos pegábamos a los ventanales a mirar lo que pasaba dentro" (2018: III, 52). Scappa, infine, di casa, per dirigersi a Londra ed emanciparsi definitivamente, lasciandosi alle spalle una lettera di spiegazioni e il quadro che Maruja Mallo, tempo addietro, aveva dipinto chiedendole di farle da modella:

Para mis padres fue vergonzoso que me fugara de la casa y se vengaron de mí en el retrato que había pintado Maruja Mallo, aquél en el que estaba reclinada con un fondo de cipreses. Lo que no me pudieron hacer a mí, se lo hicieron al cuadro: lo acuchillaron. Años después me lo contó el chófer de la casa¹⁴. (Méndez, 2018: IV, 62)

3. TRA SOGNO E VIAGGIO

Strettamente legati tra loro, l'anelo a un destino diverso e la necessità di farsi spazio nel mondo, conducono la Méndez verso orizzonti sconosciuti, che ne segnano il cammino sino a

¹³ Oltre all'impressione suscitata dalla lettura di Lorca, nelle righe immediatamente successive si fa riferimento anche al magistero di Rafael Alberti, la cui influenza è tangibile soprattutto nella prima fase della produzione poetica della Méndez (si vedano la raccolta poc'anzi menzionata, *Surtidor*, del 1928 e *Canciones de mar y tierra* del 1930, il cui titolo ricalca quasi letteralmente il *Marinero en tierra* del poeta gaditano): "En el Palacio de Cristal conocí a otros artistas. A la mañana siguiente me encontré con Rafael Alberti y le mostré mis cosas. «Pero, ¿cuándo has empezado a escribir?», me preguntó. «Fue anoche, al volver a casa». Se quedó asombrado; pero mi asombro era mayor porque los poemas me salían involuntariamente. Rafael y yo empezamos a citarnos para leer nuestras cosas en el banco de un parque. Me explicaba lo que era una metáfora o una imagen; y me decía, refiriéndose a la creación poética: «Imagina que la poesía se forma con hilos que están en el aire y el poeta los va enganchando para escribir un poema»". (Méndez, 2018: III, 47). Sull'ascendente esercitato dalla lirica albertiana in quella di Méndez si veda Bellver 1997: 7-32.

¹⁴ L'amicizia tra le due donne è sigillata anche da un componimento appartenente a *Surtidor*, intitolato "Verbena", come il quadro omonimo della Mallo, di cui trascriviamo i primi versi rappresentativi dell'atmosfera che aleggia all'interno della tela: "Desconciertos de luces y sonidos. // Dislocaciones. // Danzas de juegos y de ritmos. // Los carruseles giróvagos / entre los aires dormidos / marcando circunferencias / sin compases. //". (Méndez 2008: 122, vv. 1-6).

imprimere in lei la dinamicità che ne ha fatto una “mujer moderna, audaz, cosmopolita” (Sánchez-Rodríguez, 2001: 128).

La fine della sua relazione con Buñuel e la partenza di questi per la Francia –“le ofrecieron un puesto en la Sociedad de Naciones de París” (Méndez, 2018: II, 41)– alimentano nell’autrice il sogno della liberazione e del viaggio, quello di “Irme para no volver; volver, pero ya no con relaciones” (2018: II, 41). Tale slancio si rivela dapprima sotto forma di pulsione incosciente per poi stratificarsi e divenire realtà: “Es que hay una relación estrecha entre el sueño y la vigilia; [...] Al soñar, no dejamos de vivir; en el sueño llevamos una vida enteramente surrealista” (2018: II, 42). All’insegna di questa visione, Concha si imbarca finalmente per l’Inghilterra, di cui riferisce dati nel capitolo V. Qui inizierà la sua attività di traduttrice, terrà conferenze¹⁵ e letture pubbliche, insegnerà spagnolo alla gente dell’isola. Dal racconto consegnato ai posteri non si evince alcun riferimento cronologico sebbene, grazie alla visita di Lorca e Fernando de los Ríos ricevuta nello stesso periodo –i due amici sono di passaggio a Londra e diretti a New York– siamo senza dubbio nei primi mesi del 1929¹⁶. E sarà proprio Lorca il protagonista di una premonizione che nella trama della storia si colloca oltre cinque anni dopo; in quella del testo, invece, nel capitolo X: la poetessa si è ristabilita a Madrid da tempo ed è già sposata con Manuel Altolaguirre. In una sera del 1936, in casa della coppia si riuniscono gli amici di sempre per festeggiare la pubblicazione del libro di Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*. Tra questi, è presente anche il granadino che però si comporta diversamente dal solito, l’atmosfera stessa della circostanza è intrisa di una strana quiete:

Pero esa noche fue diferente. Siempre que nos reuníamos había mucho jolgorio y la gente estaba divertidísima; sin embargo, esa noche estuvimos todos tranquilos, silenciosos, en una atmósfera como de ensueño. Vi a Federico apoyado contra el muro, elogiaba a Luis Cernuda por su libro, algo fuera de lo común, porque cuando se trataba de alguna publicación, Federico no elogiaba a nadie, pero esa noche sí lo hizo. Al día siguiente, al despertar, recordé que había soñado la muerte de Federico. Y luego, al encontrarme con la criada que tenía, me dijo: “Señora, he soñado que mataban al señorito Federico”. Habíamos soñado lo mismo, solo que en su sueño lo mataban con una escopeta y en el mío con un cuchillo. Nos quedamos horrorizadas. (Méndez, 2018: X, 101)

Non è questa l’unica occasione in cui l’autrice fa, del sogno, proiezione di un futuro avverso. Nel capitolo XII, ad esempio, l’elemento onirico le annuncia, in via esclusiva, lo scoppio della guerra col Giappone. Si scivola, pertanto, e seppur in pochissime occorrenze, da una narrazione di tipo “ulteriore”, che contempla la “posizione classica del racconto al passato”, a una di tipo “anteriore”, che assume una posizione predittiva (Genette, 1976: 266). Il sogno, tuttavia, ha anche un’altra funzione. Non si limita, cioè, a intessere le fila del ricordo giocando con l’asse della temporalità, ma serve, inoltre, ad articolare il flusso del momento presente, riportando la narrazione ora all’istante in cui essa si produce oralmente –prima ancora, quindi, che venga raccolta e messa per iscritto–, ora nuovamente al passato, favorendo una forma particolarissima di racconto data da un presente narrativo con valore di preterito: “Ahora, en estos días, escribí doscientos poemas: doscientos, de los cortos, de los que llaman haiku. Emergían del sueño: despertaba a cada rato para escribirlos” (2018: III, 54). Ma il sogno è, soprattutto, e come si è detto, volontà di evasione –ossia “sueños de barcos y mundos” (2018:

¹⁵ È rimasta traccia, ad esempio, di quella tenuta al King’s College nella primavera del 1929, dedicata ai lirici spagnoli del suo tempo e, in aggiunta, di quella dal medesimo tema intitolata *Sobre la actual poesía española*. (Valender 2001: 154-156).

¹⁶ Ricordiamo che il soggiorno americano del poeta granadino ha inizio in questa fase. A riguardo, scrive Valender (2001: 149): “Concha Méndez se emancipó de su familia a principios de 1929, escapándose por unos meses a Londres”.

V, 63)– che, dopo l’esperienza londinese, traghetta la Méndez dall’altra parte dell’oceano, a Buenos Aires.

I giorni della traversata in mare occupano le pagine del capitolo VI e immettono il lettore nella capitale argentina al principio del VII. È il 24 dicembre del 1929: per la prima volta gli eventi si inseriscono in una cornice temporale precisa. A partire da ora, Méndez comincia a pubblicare sue poesie su *La Nación* grazie all’aiuto dell’allora direttore della sezione letteraria Guillermo de Torre; stringe amicizia con Alfonsina Storni e Consuelo Berges, con cui passa la maggior parte del tempo e condivide iniziative di carattere intellettuale¹⁷. Alla Berges, in particolare, dedica un componimento di *Canciones de mar y tierra*: “Toma este sueño que traigo / y engázarlo a tu collar. / Amiga, toma este sueño / que vengo de ver el mar” (2018: 79)¹⁸. Se, da una parte, l’aspirazione a essere di più, a non vedersi relegata al ruolo di donna-madre accompagna l’autrice di queste memorie nel suo peregrinare oltre i confini spagnoli, dall’altra, tale aspirazione diviene dono consapevole verso l’altro, verso l’amica Consuelo che, a sua volta, prova faticosamente a ritagliarsi una posizione nella realtà dell’epoca. Non è un caso che, sin dall’incipit, l’autobiografia assuma i caratteri di una ‘búsqueda’ denotata di una spiccata mascolinità¹⁹: “Mi carácter aventurero lo relaciono con las vidas de mi bisabuelo, mi abuelo y mi padre” (I, 23)²⁰. Concha cerca la sua essenza, e lo fa inseguendo l’intuizione di un sogno che non attiene all’etichetta semplicistica di ‘emancipazione’, ma alla pretesa di costruzione della propria identità artistica: mattone dopo mattone, parola dopo parola, la voce autoriale assembla l’armatura di sé stessa per “dare senso alla propria leggenda” (Gusdorf, 1996: 17). Questa armatura –mosaico composito tenuto insieme sull’onda di narrazioni odeporiche, nesi tra i capitoli, ritorni su luoghi o personaggi– fa dell’autorappresentazione uno spazio che non pertiene solo al mondo della scrittrice, ma ad altri soggetti, che dipendono dal fuori-testo e che, calati in esso, contribuiscono a rimarcare l’effetto di frammentarietà del sistema autobiografico in studio. In questa ottica, *Memorias habladas, memorias armadas* presenta due livelli narrativi di cui il secondo instaura un rapporto causale con il primo. Ne consegue, parafrasando Genette (1976: 282), una metalessi, vale a dire un “narrare cambiando livello” in quanto quello secondario si interseca a quello principale, sospendendolo temporaneamente, problematizzando la forma del ‘récit’. Tale procedimento è presente, sotto traccia, già dai primi capitoli²¹, ma si acutizza, gradualmente, sino a investire la fisionomia dei numero XIII e

¹⁷ Sull’importanza della permanenza in America latina ha insistito Valender (2001: 149): “[...] la experiencia que más la marcó fue sin duda su viaje a Buenos Aires, ciudad adonde llegó, sola y sin dinero (casi), la Nochebuena de 1929 y de la que saldría, ya de regreso a Europa, unos dieciocho meses más tarde, en junio de 1931. Fue, en todo caso, uno de los episodios que más felicidad le daría recordar cuando, ya hacia el final de su vida, se pondría a hacer una revisión de cuanto había visto y vivido”.

¹⁸ Il libro fu impreziosito dai disegni di Norah Borges Torres e prologato dalla stessa Consuelo Berges. Quest’ultima, in un articolo di giornale dedicato all’amica –*Hoy creo en la vanguardia* (1930)– si spende in evidenti parole di apprezzamento: “Me ha ganado a su fe, optimista y dinámica, Concha Méndez Cuesta, embajadora, en Buenos Aires, de la vanguardia madrileña. [...] Revelación, quién sabe cuándo y cómo, de la vocación literaria y, sobre todo, de la vocación vital. Y, en torno, la oposición tozuda de un ambiente social y familiar a un capricho tan inocente como escribir poemas y conocer poetas y a un propósito tan elevado como el de auscultar la vida con los propios sentidos y a una decisión tan incontenible como la de ser libre, señor y responsable de sí mismo. [...] Concha Méndez quiere hacer de la vida muchas cosas. Por lo pronto, quiere hacer de la vida arte y, sobre todo, vida. Y a eso ha venido ahora a Buenos Aires. Sin dinero y con la presentación de lo mejor de la intelectualidad madrileña, la madura y la joven”. L’articolo, conservato nell’archivio Concha Méndez, presso la Residencia de Estudiantes, è ad oggi pubblicato in Valender 2001: 89-93.

¹⁹ A riguardo, secondo Roberta Quance (2001: 108) la poetessa è dotata di un “ánimo andrógino” che si riflette anche nella sua produzione poetica.

²⁰ Molti altri sono i riferimenti che sottolineano la sua condizione di donna atipica per i costumi dell’epoca come, ad esempio, quello che si legge nel capitolo VII: “en aquellos tiempos no se veía a ninguna chica que viajara sola” (2018: 74).

²¹ Nel capitolo III, ad esempio, si racconta del pomeriggio in cui Salvador Dalí entra in una profumeria per rubare un sapone; o di come l’autrice pensi che un commerciante di libri che bussa alla sua porta sia Bécquer in persona

XIV. Difatti, dopo lo scoppio della guerra civile, alle cui innumerevoli peripezie è dedicato il capitolo undicesimo, la coppia Méndez-Altolaquirre, insieme alla figlia Elizabeth Paloma²², rimane a La Habana quattro anni per stabilirsi, infine, in Messico. Questo nuovo approdo rappresenta di certo uno spartiacque nella vita dell'autrice giacché smette di collaborare all'attività editoriale che anni addietro ha fondato con Manolo²³ e, soprattutto, di peregrinare da uno spazio all'altro, garantendo stabilità a un equilibrio sino ad allora precario.

Dopo una breve parentesi che li vede ospiti in casa di Pablo Neruda, i coniugi vanno a vivere all'edificio Ermita, situato in avenida Revolución del quartiere di Tacubaya, dove rimangono per ben dieci anni²⁴. È a questa altezza del testo che la linea del racconto autobiografico si interrompe per dare spazio a diverse stazioni del ricordo –otto in totale– ognuna di esse legata agli abitanti dell'edificio che, in un modo o nell'altro, sono sopravvissuti alla guerra. Si profila, pertanto, un macroepisodio in cui il gradiente di 'fiction' aumenta sensibilmente, sino a produrre un'ibridazione tra referenza e finzione annunciata dalla stessa Méndez:



Pero antes de seguir contando cómo se desarrollaron los años, quiero recordar la historia del edificio Ermita, ya que las historias individuales, las vidas entretajadas de sus inquilinos, podrían servir para una novela. Pero como yo no soy novelista, haré solo los retratos de las vidas que conocí. (2018: XIII, 119)

L'esame del metadiscorso –si noti la dichiarazione di impotenza dell'autrice "Pero como yo no soy novelista"– ci consente di sondare i meccanismi estetici di queste *Memorias* e la postura assunta dalla Méndez-narratrice rispetto all'oggetto maneggiato. In tale prospettiva, quelle che seguono –alla maniera di storie intercalate– arricchiscono la linea principale del racconto senza intaccarla (almeno non totalmente)²⁵ e rendendola, al contempo, un contenitore o pretesto per rievocare vicende altrui di cui, come ha osservato Caballé (1995: 42), per una qualche ragione si vuole offrire la propria visione. Di queste vicende, segue un elenco nell'ordine qui riportato:

per il fatto di venderne i testi: "Y ahora que hablo de poetas del pasado, recuerdo una anécdota que me hace reír" (2018: 50). Nel VII, occupa la quasi totalità di una pagina la storia di Salvadora Medina, donna facoltosa che ospita Concha e Consuelo presso la propria dimora ai fini, e a loro insaputa, di una seduta spiritica. Nel capitolo X, infine, l'evocazione del soggiorno londinese si interrompe per dare spazio a una breve parentesi dedicata alle vicende della sorella di Manolo: "Ahora que pienso en la vida de esta mujer, no solo me interesa sino que me sorprende. Entró al convento siendo adolescente [...]" (2018: 98).

²² La secondogenita della coppia nasce nel 1933, a Londra, dove i coniugi risiedono grazie a una borsa di studio concessa ad Altolaquirre dalla Junta para Ampliación de Estudios, che gli permette di approfondire la sua conoscenza del mondo delle arti tipografiche. Qualche anno prima, era venuto a mancare il loro primo figlio, morto subito dopo il parto. Da questa tragica esperienza avrà origine la quinta silloge dell'autrice, *Niño y sombra* (1936).

²³ Sul tempo e l'energia spesi nella gestione della 'imprenta' –un decennio circa– la Méndez torna più volte a partire dal capitolo IX, in cui racconta di come diventi socia di Altolaquirre investendo il proprio capitale e aiutandolo a situare l'impresa in una stanza dell'ormai scomparso Hotel Aragón. A La Habana, già in esilio, la coppia intraprenderà un nuovo progetto editoriale acquistando la tipografia 'La Verónica', la cui attività sarà molto intensa con i suoi quasi duecento libri stampati tra saggi, narrativa, arte, teatro. Si veda Valender, 1996: 556-566.

²⁴ L'edificio, in stile 'art déco', è famoso non solo per le decorazioni del muralista Diego Rivera, ma anche per essere stato il luogo in cui vissero, negli anni '40, molti degli esiliati repubblicani che fuggivano da Franco: oltre alla coppia Méndez-Altolaquirre vi risiedettero, ad esempio, Luis Cernuda e il famoso architetto Félix Candela.

²⁵ Va notato che, cinque di tali storie, pur collocandosi in un piano della narrazione che può dirsi secondario rispetto a quello della trama principale, condividono con quest'ultima momenti di contatto ora fugaci, ora più saldi, che le pone in un rapporto di sottile interdipendenza con l'universo primo del racconto. È il caso, come evidenziano i passaggi nel corpo del testo e di cui estrapoliamo gli enunciati più significativi, della numero 1: "Con Lucía hice amistad" (2018: 121); della numero 3: "En Navidades solíamos reunirnos un grupo de gentes del edificio, [...]" (2018: 122); della numero 4: "Un día fui con ella para que nos echaran las cartas, a mí me salió una suerte estupenda [...]" (2018: 123); della numero 6: "[...] y ahí estábamos los vecinos, asombrados [...]" (2018: 123); della numero 7: "[...] (lo vi aventarse por la ventana) [...]" (2018: 124); della numero 8: "[...] me encantaba pasar las tardes escuchándole tocar el piano. [...] también solíamos escuchar las corridas de toros por la radio." (2018: 124).

1. Storia di Lucía

Primero contaré la historia de amor de una señora española que vivía en un cuartito con su hijo. Con Lucía hice amistad. Durante la guerra nuestra conoció a un hombre casado y de aquella historia nació un hijo; después, la misma guerra los separó y ella se fue a vivir a Rusia con algún dinero, que empleó en ayudar a otros exiliados. [...] Pasaron los años. Cuando el hijo era ya mayor y tuvo hijos, ella recibió una carta del hombre aquel, de quien siempre había estado enamorada, tendría entonces unos setenta años y él tocaría los ochenta; la carta le comunicaba que había quedado viudo y que quería casarse con ella. [...] Lucía dejó el edificio, se rizó el pelo, se quitó el bigote, se pintó las uñas, algo que no había hecho nunca, y se fue a casar a Hungría con su único amante. (Méndez, 2018: XIII, 121-122)

2. Storia della coppia ebrea

Junto a nuestra casa vivía un matrimonio judío que había salido huyendo de Hitler. Después de la muerte de su marido, ella siguió comprando, año tras año, dos asientos para los conciertos en el Palacio de Bellas Artes; seguramente, en su imaginación, él continuaba acompañándola, vestido de etiqueta. La mujer se suicidó; pero antes, fue a regalarle a la vecina sus pajaritos, bajo el pretexto de que saldría de viaje. (Méndez, 2018: XIII, 122)

3. Storia della signora Don José

También había una señora muy pintoresca. Don José, la llamaban, porque salía de su casa con un traje de chaqueta gris; y cuando volvía, se quitaba la falda para ponerse unos pantalones de hombre; y fue por aquellos pantalones de hombres y sus modales que le pusieron nombre de hombre. Y era por sus mentiras por lo que ella sobresalía. En realidad, tenía todos los dedos de los pies mutilados, decía haberlos perdido en una explosión; y yo me digo que no era posible que una bomba fuera a mutilar justamente la punta de los dedos. También contaba que durante la guerra había sido capitán del ejército, siendo que en España nunca hubo mujeres capitanes. Y cuando nos convidaba a comer queso, jamón y vino español, aseguraba que todas esas cosas le llegaban a ella en un avión desde España. De tanto decir mentiras resultaba una mujer simpática. En Navidades solíamos reunirnos un grupo de gentes del edificio, y era Don José quien cantaba y bailaba flamenco con muchísima gracia; y al bailar, fumaba un cigarillo tras otro. Ahora ha corrido la suerte de todos aquellos extranjeros que no tienen familia, que no la trajeron, que no la hicieron con los años en México; vive en un asilo, en el que seguirá contando la historia de sus dedos, las batallas ganadas por los soldados, que la harán brillar entre los solos que le hacen compañía. (Méndez, 2018: XIII, 122-123)

4. Storia della coppia tedesco-viennese

Otro departamento lo ocupaba un alemán casado con una vienesa. Ella había estado casada con otro hombre en Nueva York, en donde había trabajado como modelo de una de las mejores casas de modas y además había sido concertista de piano. Su segundo marido, al que yo conocí, tenía delirio de persecución porque lo creían nazi por ser alemán. El pobre hombre se pasaba el día temblando, no sabré si en el fondo estaría lleno de remordimientos, y de tanto temblar le dio por la bebida, y contagió a su mujer. Un día fui con ella para que nos echaran las cartas, a mí me salió una suerte estupenda: la que tengo ahora, la de estar viviendo a los ochenta y tantos años y poder ver por la ventana el jardín florecido que sembré yo. A la pobre le salió una suerte muy mala; años después se contaba que terminó de prostituta en Veracruz; y

hay que imaginar la geografía de esa vida, la mala suerte de una vecina. (Méndez, 2018: XIII, 123)

5. Storia dell'esiliato che morì solo

En otro cuarto vivía un exiliado español que no tenía familia ni nada. Entraba y salía del edificio sin platicar con nadie. Un día sus vecinos de piso lo echaron de menos y creyeron que habría salido de viaje. Y luego, por un olor que emanaba bajo la puerta, se dieron cuenta de que había muerto. Aquel hombre tan independiente, que había llegado de mediana edad a México, murió solo. (Méndez, 2018: XIII, 123)

6. Storia del tedesco e del canarino

Y en un piso más alto vivía un alemán con su canarino. Un día se escuchó una música muy fuerte que circulaba por los pasillos del edificio; el alemán había contratado a un grupo de mariachis para que le llevaran música al pajarito. La jaula la había puesto sobre una silla y los mariachis estaban en torno; y ahí estábamos los vecinos, asombrados de que este hombre hubiera contratado toda una orquesta para su canario. (Méndez, 2018: XIII, 123)

7. Storia di diversi vicini

Habría ochenta historias que contar: la vida de las modistas solteras del piso siete; los recuerdos de una alemana que perdió a su único hijo en las Brigadas Internacionales; el niño judío que tenía obligación de tocar el violín; la caída del inquilino del sexto piso (lo vi aventarse por la ventana, en el momento en que salí a mirar la hora del reloj público del edificio de enfrente al asomarme lo vi caer). (Méndez, 2018: 124)

8. Storia di Ángeles y Carlos Ordóñez

Y sobre mis amigos Ángeles y Carlos Ordóñez podría decir muchas cosas, todas ellas llenas de cariño. Diré primero que él era un músico excelente, compuso la música de algunas de las películas de Altolaguirre, me encantaba pasar las tardes escuchándole tocar el piano. En casa de estos amigos también solíamos escuchar las corridas de toros por la radio. (Méndez, 2018: XIII, 124)

I quadri qui delineati assumono quasi un valore cronachistico: lo sguardo autobiografico ne registra i fatti, gli avvenimenti di maggior rilievo senza tralasciare, in sottofondo, i riferimenti alla guerra civile, all'esilio, al regime di Hitler. In tal modo, l'istanza narrativa –questa volta di tipo “intercalato” (Genette, 1976: 264)– si complica, in quanto presenta un groviglio tra storia –intesa nel suo ordine reale, logico e cronologico–, e narrazione, intesa nel suo ordine artificiale o intreccio. La seconda, inoltre, sembra agire sulla prima. Di Lucía, ad esempio, ci viene detto che intrattiene una relazione con un uomo sposato, da cui avrà un bambino, negli anni della guerra civile, e che sarà questa stessa guerra a separarli. Siamo tra il 1936 e il 1939: segmento temporale reale che serve a fissare un punto d'origine in quelle che sono le vicende private della donna. È a partire da esso, difatti, che si dipanano gli avvenimenti successivi: il suo trasferimento in Messico e tutta una vita qui trascorsa, licenziata in poche righe ma certamente sottesa ed estesa nell'arco di un settantennio; la lettera dell'amante oramai vedovo; i preparativi per la partenza (non solo pratici, ma anche fisici, strettamente legati alla cura del corpo); il matrimonio in tarda età, atteso da sempre, quale coronamento di un desiderio coltivato per lunghissimo tempo, e in segreto. Allo stesso modo, la storia della coppia ebrea è quella di chi è sfuggito all'olocausto e non solo: alla morte del marito, la moglie continua a comprare non uno, bensì due biglietti per il teatro nel tentativo di disancorarsi dal vuoto della sofferenza, che tuttavia la condurrà al suicidio. Segue poi la storia della pittoresca e bugiarda signora Don

José, che millanta di aver partecipato alla guerra di Spagna ed aver addirittura assunto la guida di un esercito. I cibi che imbandiscono il suo tavolo pare giungano dalla lontana patria, in aereo, come fosse una privilegiata tra pochi. È lei a ballare il flamenco e ad animare le serate di gruppo all'edificio Ermita, ed è ancora lei a pagare le tristi conseguenze spesso toccate in sorte agli esiliati: sola, senza alcun parente che possa accudirla, è destinata a finire i suoi giorni in un ospizio. Vi è poi la storia dell'uomo affetto da manie di persecuzione per il solo fatto di essere tedesco e, quindi, nazista nell'immaginario collettivo. Quella dell'espatriato spagnolo, privo degli affetti familiari alla stregua di Don José, la cui morte in solitudine è denunciata dal cattivo odore che oltrepassa la porta d'ingresso. Insomma, è chiaro che il macroepisodio dell'edificio Ermita produca non solo una grande vicinanza tra fabula e intreccio, una minima distanza temporale tra i due ordini di elementi, ma anche quella che Genette (1976: 275) definisce una "differenza di livello", una "soglia figurata" nell'ambito della narrazione stessa: tra il resoconto del vissuto della Méndez e il racconto delle avversità di terzi. La compagine autobiografica, in tal modo, riesce a "imprigionare un oggetto -la vita- che altrimenti, lontano dagli artifici organizzativi della parola e della finzione" (Tassi, 2007: 104), si ridurrebbe a un mero "fenomeno biologico" (Ricoeur, 1994: 178). Il ricorso -seppur, lo ricordiamo, in una prima fase orale- da parte della Méndez alle sue memorie, è un atto letterario compiuto a un primo livello in cui va a incastonarsi, a un grado secondario, il metaracconto -ossia il racconto nel racconto- di quanto accaduto nell'edificio del quartiere di Tacubaya. Tale meccanismo si avvia a una prima conclusione in virtù dell'incedere di una memoria episodica²⁶ e, in particolare, dell'effetto di anacronia a cui si è già accennato in queste pagine:

Podría seguir contando muchas cosas más, pero mi memoria cambia de rumbo. Estuvimos en el edificio durante diez años, y entre las razones por las cuales tuvimos que salir, fue porque nos llenamos de perros. Pero antes de salir del barrio de Tacubaya, quisiera volver y recordar lo que pasó con nosotros. (Méndez, 2018: XIII, 124)

A questa altezza, Méndez riannoda il filo dei ricordi direzionando nuovamente lo sguardo su sé stessa, per raccontare del tradimento del marito Manolo e del relativo divorzio. È, però, il riferimento ai cani a essere indicativo. Esso, difatti, presenta una finalità non trascurabile: in primo luogo, quella di anticipazione di quanto si legge nel capitolo successivo. In secondo luogo, segna il tipo di relazione -di carattere esplicativo- che unisce il racconto meta-diegetico al racconto primo: "Quiero recordar a los animales que he tenido, porque la vida de ellos me despierta circunstancias de afecto" (2018: XIV, 128). Ritroviamo, pertanto, una nuova serie di storie intercalate -cinque- tutte dedicate agli animali la cui presenza ha scandito la vita dell'autrice dall'infanzia al momento presente. Viene a crearsi, questa volta, un nesso di causalità diretta (Genette, 1976: 280) tra le due soglie del 'récit', che implica una continuità spazio-temporale connotata da quella che Jakobson (1960: 4) chiama "funzione emotiva": conosciamo, cioè, il rapporto che intercorre tra Méndez e le vicissitudini che la riguardano, i sentimenti risvegliati in lei da un episodio in particolare.

Di queste nuove storie, si offre un elenco nell'ordine che segue:

1. Storia del gatto Machaquito

Cuando yo tenía cinco años, caímos enfermos de escarlatina una hermana, un hermano de dos años y yo. En esos tiempos teníamos en casa a un gatito al que llamábamos Machaquito, que era el nombre de un torero famoso. El niño murió y las niñas nos salvamos. Mi abuela me contó que aquel gatito no se separó de la caja durante toda la noche del velatorio; y que después, cuando se lo llevaron para enterrarlo, el

²⁶ Sulla "permanente minaccia di confusione fra rimemorazione e immaginazione [che] intacca l'ambizione di fedeltà" del ricordo si veda Ricoeur 2003: 17 e la sua teoria sulle aporie (Ricoeur, 2004).

gatito se fue a esconder y pasó varios días sin comer ni beber, maullando. El gato vivió muchos años y fue muy querido por toda la familia. (XIV, 128-129)

2. Storia del cane 'habanero'

Cuando terminó la guerra española, no se podía pensar en los animales y tuvimos que esperar estar anclados en La Habana para poder tener un perrito habanero: era un perrito inteligentísimo que nos hacía felices. Pero como la casa siempre estaba llena de estudiantes y amigos, hubo un descuido y el perro fue atropellado por un coche. Al ver que la niña estaba tan angustiada juré no tener nunca más un perro. (XIV, 129-130)

3. Storia della gallina 'quiquirita'



Nos mudamos a otra casa y una sirvienta nos regaló una gallina quiquirita, que es un ave enana que se da en el Caribe. Esta gallinita era un caso increíble; se le hablaba y contestaba quiquiricando; y luego empezó a seguir a Paloma a todas partes y también caía en los brazos de cualquier visita para ponerse a hablar. Cuando había reuniones en casa, mientras alguno leía sus poemas, ella permanecía callada; pero al terminar, revoloteaba por el cuarto dando muestras de alegría. Por el calor, teníamos que dormir con las puertas abiertas para que circulara el aire. Una noche la gallinita se presentó junto a mi cama y se puso a cacarear: ya que vio que me despertaba, se fue hacia la puerta, la seguí, resulta que había en la sala un ventanal abierto, y en el jardín, sobre la rama de un árbol, un quiquirico blanco. La dejé salir y al poco tiempo puso un huevo. Como parecía de juguete, mi niña empezó a jugar con él y lo rompió; y se le ocurrió entonces sacar del refrigerador un huevo grande y ponérselo debajo. A la gallina pequeña le salió un pollo mucho mayor que la madre: como todos los pollitos, trataba de meterse bajo su ala y no había medio; así que era un pollito triste y extraño. Creció. Yo dormía la siesta en un diván de la sala y este pollo, que me veía, se acomodaba a mi lado y estiraba las piernas como yo, en vez de dormir parada como duermen las aves. Luego desapareció; debe de haberlo cogido algún vecino para comerselo. La quiquirita, con su macho blanco, puso otro huevo y le salió un pollito que sí pudo meterse bajo el plumaje. (XIV, 130)

4. Storia della gatta incinta

Cuando nos mudamos a la tercera casa, aún en La Habana, mi hermano Pascual fue con nosotros y llevó con él una gata que había recogido en la calle. Iba embarazada y empezó a tener hijos. Un día la encontramos en un armario, en el que guardaba la ropa de hombre de lino blanco, que mandaba lavar y planchar con almidón; sobre los pantalones tirados la gata había tenido a sus gatitos. Como nos pasábamos colocando a su familia entre la gente que conocíamos, un día decidimos llevarla al bosque de La Habana, que quedaba muy lejos de nuestra casa. A los pocos días apareció furiosa, así que tuvimos que tener gata a la fuerza, porque a donde la lleváramos, tenía que volver. (XIV,130-131)

5. Storia del topo Don Celedonio, altri cani e una capra

Ya en México, otra muchacha nos regaló un ratoncito blanco de las indias. Yo ya había tenido ratones porque Buñuel me regalaba de aquellos que se utilizaban para experimentos. Mi hermano llegó de Cuba, vio el ratón y le puso de nombre Don Celedonio. Otro día Paloma llevó de la calle a un gatito y se me ocurrió acercarlo al ratón para que se hicieran amigos. Después llegó mi marido y trajo una perrita, con la que hubo que hacer lo mismo. Y resulta que se ponían a jugar los tres animalitos, a veces subían al respaldo del sillón el gato y el ratón, y otras jugaban los tres por el piso. De esta amistad tan curiosa escribió un artículo Heliodoro Valle, que luego

apareció en el periódico *Excelsior*. Otro día Manolo trajo un perrito pequinés para formar la pareja; dos días después lo veo aparecer, alto como era, con un perro blanco echado al hombro, al que pusimos de nombre el Chongo. Poco tiempo más tarde llegó con una perra de circo; la llevaban atada dos tipos a la parte de atrás de un carromato y mi marido, que iba detrás del coche, al pensar que terminaría aplastada, los detuvo y les compró la perra. Después llegó con un chivito negro; lo había encontrado en la calle, llevado por un niño, y como el animal no se sostenía en pie, le propuso comprárselo. Aquel chivo negro pegaba de golpe un brinco sobre mi cama, sobre la colcha de raso rosa, y verlo ahí, negro tendido sobre el rosa brillante, era una maravilla: un cuadro. Y así fue como llenamos el departamento del edificio Ermita de animales. Después del chivo negro, mi hija bajó a la tienda y vio cómo unos tipos estaban apaleando a una perra blanca, la trajo a casa y le pusimos Linda. (XIV, 131-132)

Contrariamente alle precedenti, queste nuove storie intercalate presentano un forte tasso di interdipendenza alla diegesi principale. Il nesso di causalità diretta, come si anticipava, è dato da molteplici elementi che pongono in risalto l'atteggiamento psicologico e affettivo del soggetto autobiografico e di quello che è il suo sguardo rispetto ai parenti più prossimi.

La storia del gatto Machaquito, ad esempio, richiede un ampio sforzo retrospettivo, che riconduce l'autrice al tempo dei suoi cinque anni quando, ammalata di scarlattina, sopravvive a uno dei fratelli a sua volta contagiato. Dal catafalco del bambino morto il gatto non si separa mai, né tocca cibo per alcuni dei giorni seguenti la tragedia. Questa reazione, pare, lo renda particolarmente caro a tutta la famiglia, che gli sarà affezionata per molti anni a venire. Segue la storia del cane 'habanero', di cui si sottolineano le qualità –“era inteligentísimo”– e, soprattutto, l'effetto sentimentale che esercita sui padroni: “nos hacía felices”. La sua scomparsa (viene investito da un'auto) provoca molta angustia nella piccola Paloma e la risoluzione, da parte della Méndez, a non accogliere più cani in casa. Della gallina 'quiquirita' si insiste sulle connotazioni quasi umane più che animali: si lascia abbracciare dagli amici di famiglia, rimane in silenzio durante i 'reading' –proprio come un uditor attento e amante della poesia– per poi mostrare il suo entusiasmo a fine lettura, volteggiando qua e là: l'equivalente di un applauso. Per una circostanza sfortunata l'uovo che ha covato si rompe, sicché gliene offrono uno più grande, estratto dal frigo: ne nascerà un pollo troppo alto per godere del conforto dell'ala materna ma che, in cambio, può riposare sul divano, accanto alla Méndez, e stirare le zampe come se le sue fossero gambe da sgranchire. Molti sono, inoltre, i cani che –a dispetto di quanto deciso in precedenza da Concha– suo marito Manolo adotterà: ora per le più svariate ragioni, ora perché mosso da compassione. In balia di questo sentimento, comprerà addirittura una capra che, abituata a saltare sul letto e a starsene distesa come in un pascolo, viene accostata a un quadro al punto da sembrare “una maravilla”.

Ognuna di queste storie, offerte da un io del presente che volge lo sguardo alle sue spalle, non solo è possibile mediante il ricorso alle risorse della letteratura, ma anche grazie alla pervasività di “reti di narrazione retrospettiva, pazientemente ricostruita” (Tassi, 2007: 112) dal soggetto autobiografico la cui attività, parallelamente all'assemblaggio dell'autoritratto, presenta i caratteri strutturali del narratore (Ricoeur, 1993: 256). In altre parole, in *Memorias habladas, memorias armadas*, in aiuto alla vita reale dell'io del passato occorre la finzione orchestrata dall'autore presente, proprio come se si trattasse di un altro da sé che ricuce le giunture sottili della sua impresa autobiografica. Il labirinto della memoria è percorso, allora, in bilico tra la tentazione del romanzesco –di cui le nostre storie sono un mezzo espressivo strategicamente dosato– e le dinamiche psicologiche legate all'egotistica onnipresenza dell'io.

4. PER CONCLUDERE

La emblematicità dell'esperienza che Concha Méndez mette a fuoco nella sua autobiografia può essere letta come una doppia dichiarazione di intenti: da un lato il confronto diretto con la voce più intima del proprio sé, che per mezzo del ricordo s'invera, riportando alla luce ciò che per l'autrice costituisce l'impalcatura del suo passato; dall'altro, l'adesione ai codici della rappresentazione, a un tessuto formale che, come si chiarisce sin dal prologo, mira a riscattare le minuzie del vissuto per poi modellarle e depurarle. In tal modo, i ricordi che la memoria crea tra i distinti luoghi e tempi che segnarono fortemente la poetessa -insieme ai motivi dell'esclusione (strettamente connesso a quello dell'infanzia), del sogno e del viaggio- fanno di questo testo un edificio narrativo che poggia le basi su una tensione strutturante: a una prima lettura, difatti, lo percepiamo come privo di nessi logici; a una seconda, più profonda, come luogo di condensazione di tutte le cesure, le inibizioni, le interdizioni autobiografiche che, tramutandosi in parole e in scrittura, conquistano il diritto all'esistenza letteraria. È tra questi poli che si disegna, sostanzialmente, la parabola memoriale dell'autrice, l'intento di forgiare la propria immagine "en el dictado de sus recuerdos" (Olmedo, 2010: 224). *Memorias habladas, memorias armadas*, pertanto, si configura come uno spazio narrativo dato da una successione di punti d'arrivo -che a più riprese abbiamo chiamato soglie, giunture, brani scuciti- e che divengono strumento di costruzione dell'identità del soggetto autobiografico in virtù della sollecitazione che è l'atto di raccontare e a cui, parafrasando Stendhal (1982: 833), "la memoria risponde con restituzioni improvvise". È, letteralmente, questa memoria 'armata', ricomposta, assemblata, che plasma l'esigenza di verità della storia e che, mentre la rappresenta, la investe di senso.

Bibliografia

- BALLÓ, Tània (2016) *Las Sinsombrero. Sin ellas, la historia no está completa*, Barcelona, Espasa.
- BELLVER, Catherine G. (1997) "Literary influence and female creativity: The case of two women poets of the Generation of 27, *Siglo XX/20th Century*, 15, 1-2, pp. 7-32.
- BERGES, Consuelo (1930) "Hoy creo en la vanguardia (1930)", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- BRUSS, Elizabeth (1976) *Autobiographical Acts. The Changing Situation of Literary Genre*, Johns Hopkins University Press.
- CABALLÉ, Anna (1995) *Narcisos de tinta. Ensayos sobre la literatura autobiográfica en lengua castellana (siglos XIX y XX)*, Málaga, Megazul.
- CASAS, Ana (2012) *La autoficción. Reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros.
- D'INTINO, Franco (1998) *L'autobiografia moderna: storia, forme, problemi*, Roma, Bulzoni.
- FAGOAGA, Concha (1985) *La voz y el voto de las mujeres. El sufragismo en España 1877-1931*, Barcelona, Icaria.
- FERNÁNDEZ-ROMERO, Ricardo (2007) *El relato de infancia y juventud en España (1891-1942)*, Granada, Universidad de Granada.
- GENETTE, Gérard (1976) *Figure III. Discorso del racconto*, Torino, Einaudi.
- GONZÁLEZ DE GARAY FERNÁNDEZ, María Teresa (2018) "Laberintos de almas: autobiografías de los escritores del exilio republicano de 1939", in *Las escrituras del yo. Diarios*,

autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939, F. Montiel Rayo, ed., Madrid, Renacimiento.

- GONZÁLEZ DE SANDE, Mercedes (2005) "El lenguaje de la memoria en Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas", in *Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Una vida para la poesía*, G. Morelli e M. Bianchi, eds., Actas del Congreso Internacional 14-15 de Noviembre, Universidad de Bergamo, Vienneperre, pp.
- GUSDORF, George (1996) "Condizioni e limiti dell'autobiografia", in *Teorie moderne dell'autobiografia*, B. Anglani, ed., Graphis, Bari.
- LEGGOTT, Sarah (2005) "The Woman Writer in 1920s Spain: Countering the Canon in Concha Méndez's "Memorias habladas, Memorias armadas", *Hispanic Journal*, 26, 1, pp. 91-105.
- LEJEUNE, Philippe (1982) *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino.
- (2004) "El pacto autobiográfico, veinticinco años después", in *Autobiografía en España: un balance*, C. Fernández e M. A. Hermosilla, eds., Madrid, Visor.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón e Manuel AZNAR SOLER (2016) *Diccionario bibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano de 1939*, Madrid, Renacimiento.
- MANGINI, Shirley (2001) *Las modernas de Madrid, las grandes intelectuales españolas de la Vanguardia*, Barcelona, Península.
- MÉNDEZ CUESTA, Concha (1967) "Concha Méndez 1967", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- (1990), *Memorias habladas, memorias armadas*, ed. P. Ulacia Altolaguirre, Madrid, Mondadori.
- (2008) *Poesía completa*, ed. C. G. Bellver, Málaga, Centro Cultural Generación del 27.
- (2018) *Memorias habladas, memorias armadas*, ed. P. Ulacia Altolaguirre, Madrid, Renacimiento.
- MONTIEL RAYO, Francisca (2018) *Las escrituras del yo. Diarios, autobiografías, memorias y epistolarios del exilio republicano de 1939*, ed., Madrid, Renacimiento.
- NASH, Mary (1983) *Mujer, familia y trabajo en España: 1875-1936*, Barcelona, Anthropos.
- ORLANDO, Francesco (2006) *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Pisa, Pacini.
- OLMEDO, Iliana (2010) "La autobiografía como reinención: Concha Méndez, poeta", *Revista de Filología*, 28, pp. 215-226.
- JAKOBSON, Roman (1960) "Linguistics and Poetics", *Style in Language*, T. A. Sebeok, ed., New York, John Wiley & Sons, pp. 350-377.
- QUANCE, Roberta (2001) "Hacia una mujer nueva", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- RICOEUR, Paul (1993) *Sé come un altro*, ed. D. Iannotta, Milano, Jaka Book.
- (1994) *Filosofía e linguaggio*, Milano, Guerini e associati.

- (2003) *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Raffaello Cortina.
- (2004) *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino.
- ROMERA-CASTILLO, José (2006) *De primera mano. Sobre escritura autobiográfica en España (siglo XX)*, Madrid, Visor.
- SÁNCHEZ-RODRÍGUEZ, Alfonso (2001) "Concha Méndez y la vanguardia. Apuntes para un retrato de mujer moderna", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- SCANLON, Geraldine (1986) *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Madrid, Akal.
- STAROBINSKY, Jean (1975) *L'occhio vivente. Studi su Corneille, Racine, Rousseau, Stendhal, Freud*, Torino, Einaudi.
- STENDHAL, (1982) "Vie de Henry Brulard", *Oeuvres Intimes*, Paris, Gallimard.
- TASSI, Ivan (2007) *Storie dell'io. Aspetti e teorie dell'autobiografia*, Bari, Laterza.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma (1993), "Concha Méndez y Luis Buñuel", *Ínsula*, 557, pp. 12-15.
- VALENDER, James (1996) "Entorno a la estancia de Manuel Altolaguirre en Cuba (1939-1943)", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 20, 3, pp. 556-566.
- "Concha Méndez en el río de la Plata (1929-1930)", in *Una mujer moderna. Concha Méndez en su mundo (1898-1986)*, J. Valender, ed., Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- ZATTI, Sergio (2006) "Raccontare la propria infanzia", postfazione a Francesco Orlando, *Infanzia, memoria e storia da Rousseau ai Romantici*, Pisa, Pacini.
- (2012) "Morfologia del racconto d'infanzia", in *Il ricordo d'infanzia nelle letterature del Novecento*, S. Brugnolo, ed., Pisa, Pacini.



Alumbradismo en el *Lazarillo de Tormes*: Del ciego que le “alumbró”, al clérigo de Maqueda y fiscal de la Inquisición Diego Ortiz de Angulo

JESÚS F. CÁSEDA TERESA
IES Valle del Cidacos (Calahorra)
Universidad de La Rioja

Riassunto

Esta investigación analiza la presencia de términos relacionados con el alumbradismo en el *Lazarillo*, especialmente en el episodio del ciego, quien “alumbró” a Lázaro. Si en esta parte de la obra las referencias son constantes al vino –o sangre de Cristo–, en el tratado del clérigo de Maqueda lo son al pan o cuerpo de Jesús. En este último episodio descubrimos muchos símbolos eucarísticos: el arcaz como la Iglesia que esconde y oculta la comunión directa con Jesucristo, el calderero como San Pedro, quien hace un pequeño arreglo en el arcaz para que nada cambie y todo siga como hasta entonces, impidiendo que Lázaro acceda a su interior. Y la culebra y los ratones, convertidos en los “peligros” a que se enfrenta entonces la Iglesia: las nuevas corrientes como el alumbradismo y el erasmismo que buscan liberarse de sus ataduras. Este estudio identifica quién se oculta, probablemente, tras el clérigo de Maqueda. Se trata del encargado de la acusación contra los alumbrados, el burgalés Diego Ortiz de Angulo, clérigo de Maqueda desde 1539 y fiscal que actuó contra Ruiz de Alcaraz, Francisco de Ortiz, Bernardino de Tovar, Juan de Vergara, Miguel de Eguía o Antonio de Medrano.

Palabras clave: *Lazarillo*, alumbrados, erasmismo, clérigo de Maqueda, Diego Ortiz de Angulo

Abstract:

This research analyses the presence of terms related to *alumbrados* in the *Lazarillo*, especially in the episode of the blind man, who ‘alumbró’ Lázaro. If in this part of the work there are constant references to the wine -or blood of Christ-, in the treatise of the cleric from Maqueda the references are to the bread or body of Jesus. In this last episode we discover many Eucharistic symbols: the chest as the Church that hides and conceals direct communion with Jesus Christ, the coppersmith as Saint Peter, who makes a small arrangement in the chest so that nothing changes and everything continues as before, preventing Lázaro from entering it. And the snake and the mice become the ‘dangers’ facing the Church at that time: the new currents such as Alumbradism and Erasmianism, which seek to free themselves from their bonds. This study identifies who was probably behind the cleric of Maqueda. It is the person in charge of the accusation against the Alumbrados, the Burgos-born Diego Ortiz de Angulo, clergyman of Maqueda from 1539 and prosecutor who acted against Ruiz de Alcaraz, Francisco de Ortiz, Bernardino de Tovar, Juan de Vergara, Miguel de Eguía and Antonio de Medrano.

Key words: *Lazarillo*, alumbrados, Erasmism, clergyman of Maqueda, Diego Ortiz de Angulo.



1. ANTECEDENTES Y PROPÓSITO

A lo largo del *Lazarillo de Tormes* aparece en varias ocasiones la voz “lumbre” y sus derivadas. Así, cuando presenta a su primer amo -el ciego- indica lo siguiente: “Y fue assí que, después de Dios, este me dio la vida y, siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de bivar” (Ruffinatto, ed, 2001: 119). En el mismo tratado, cuando Lázaro se sienta entre las piernas del ciego buscando alcanzar el vino del que aquel disfruta, señala que “entrávame entre las piernas del triste ciego a calentarme en la pobrezilla lumbre que teníamos” (Ruffinatto, ed., 2001: 124). Más adelante, en el episodio del clérigo de Maqueda, dice lo siguiente:

Mas, como no era tiempo de gastarlo en dezir gracias, alumbrado por el Espiritu santo le dixé: “Tío, una llave deste arte he perdido, y temo mi señor me açote. Por vuestra vida, veáys si en estas que traéys ay algunas que le haga, que yo os lo pagaré.” (Ruffinatto, ed., 2001: 147)

El anterior clérigo, percatado por las voces lastimeras de Lázaro, acude en busca de lumbre para iluminar la habitación donde dormía el infortunado al que acaba de pegar, y dice así el narrador de la novela:

Mas, como me tocasse con las manos, tentó la mucha sangre que se me yva, y conoció el daño que me avía hecho; y con mucha priessa fue a buscar lumbre. Y llegando con ella, hallóme quexando, todavía con mi llave en la boca, que nunca la desamparé, la mitad fuera, bien de aquella manera que devía estar al tiempo que silvava con ella. (Ruffinatto, ed., 2001: 162)

No vuelve a aparecer la voz hasta el principio del último tratado, en el momento en que Lázaro dice lo siguiente:

Y pensando en qué modo de bivar haría mi assiento, por tener descanso y ganar algo para la vejez, quiso Dios alumbrarme y ponerme en camino y manera provechosa; con favor que tuve de amigos y señores, todos mis trabajos y fatigas hasta entonces passados fueron pagados con alcanzar lo que procuré, que fue un oficio real, viendo que no ay nadie que medre, sino los que le tienen. (Ruffinatto, ed., 2001: 235-236)

Además de la aparición del término en sus variadas formas, existen en la obra diversas referencias sobreentendidas al fenómeno del alumbradismo en el Toledo de la primera mitad del siglo XVI, asunto sobre el que han reparado Aldo Ruffinato en su edición de la obra y el profesor norteamericano Weiner (1970: 931-934). Sin embargo, no ha sido esta una opinión unánime. Ya Marcel Bataillon (1973: 17) expuso su parecer contrario a la presencia del alumbradismo en la novela, cuyo criterio han seguido muchos especialistas de la obra¹. No es el caso, sin embargo, de Eugenio Asensio² o de Márquez Villanueva³. Aldo Ruffinatto señala a este respecto que hay “un tono irónico que adquiere mayor fuerza si tenemos en cuenta el hecho de que el alumbrado Lázaro ha sido iluminado, a su vez, por un ciego” (Ruffinatto, 1989: 109).

Weiner hizo en el citado trabajo (Weiner, 1970: 931-934) una lectura del tratado del clérigo de Maqueda lógica y coherente. En su opinión, Lázaro busca en el arcaz del clérigo la comunión con el cuerpo de Cristo, a lo que este clérigo se opone repetidamente. El léxico que

¹ Para Ramírez Caro, por ejemplo, el *Lazarillo* es una novela “carnavalesca, deliberadamente ambigua entre el burlón y el burlado”, que se caracteriza por ser un buen ejemplo de “la tradición popular de la risa se sobrepone al presunto carácter moralizante” (Ramírez Caro, 2006: 47).

² Véase Asensio (1968: 302-319).

³ Véase Márquez Villanueva (1980: 374-377).

aparece en este episodio, las referencias religiosas y las alusiones claramente alumbradas en el mismo nos sitúan ante un autor que conocía muy bien el pensamiento de los alumbrados de Toledo. No es casualidad que, por tal razón, esta parte de la novela se sitúe en Escalona y en Almorox –“lugar” perteneciente a Escalona–, donde aparecieron las manifestaciones más importantes del alumbradismo toledano.

La identificación del “clérigo de Maqueda” es, a este respecto, fundamental para entender esta primera parte de la obra que se desarrolla en el reino de Toledo, antes de la llegada de Lázaro a la ciudad imperial.

Este trabajo pretende, en definitiva, demostrar que el autor de la obra fue un clérigo conocedor de las ideas alumbradas, alguien muy próximo a su mundo, probablemente toledano, satírico con este fenómeno que asustó a los inquisidores del reino, especialmente al erasmista Alonso Manrique de Lara, hermano del poeta Jorge Manrique y autor de un edicto de septiembre de 1525 que descubrió cuarenta y ocho proposiciones heréticas dentro del fenómeno del alumbradismo.

Este estudio busca, asimismo, identificar al clérigo de Maqueda. Se trata, muy probablemente, del bachiller burgalés Diego Ortiz de Angulo, fiscal inquisidor de Toledo que llevó la totalidad de las causas alumbradas y que ocupó durante los últimos años de su vida una capellanía como clérigo de la parroquia de Santo Domingo en la localidad de Maqueda. La fecha de su designación -1540- como capellán en esta localidad mediante bula papal permite datar la obra siempre más tarde a este año. Ello invalida como autores a algunos de los propuestos por la crítica, especialmente a Alfonso de Valdés, fallecido en 1532.

2. EL FENÓMENO DE LOS ALUMBRADOS

Sobre los alumbrados como fenómeno peninsular, son muchos los estudios con que contamos en la actualidad, entre otros los de Ángela Selke (1980: 617-636) o de Stefania Pastore (2010). Para ambas, fue el espíritu judeoconverso el que sostuvo y formó parte de su origen, dato que se puede corroborar observando la filiación de muchos de ellos. De otro parecer es, a este respecto, Melquíades Andrés (1977: 307-334; 1984: 65-82), quien sitúa, como muchos otros críticos, su génesis en los observantes franciscanos, origen, según su opinión, del recogimiento espiritual de *los dexados* o alumbrados. Antonio Márquez Villanueva (1968) ha estudiado el fenómeno como ejemplo de represión social y religiosa de su momento histórico, en lo que ha insistido también Álvaro Huerga (1978). Otros estudiosos como Vicente Beltrán de Heredia (1973: 211-234 del tomo IV) han trasladado sus orígenes a las nuevas corrientes erasmistas propagadas en la Universidad de Alcalá. Milagros Ortega (1977: 23-36) ha estudiado el alumbradismo y la represión que sufrió a partir del edicto de 1525 del inquisidor general Alonso Manrique.

Pese a que apenas existen estudios de este fenómeno en el *Lazarillo*, sí hay un número importante de trabajos sobre los alumbrados toledanos de la primera mitad del siglo XVI, entre otros el de Christine Wagner (1994), en la relación del luteranismo y del alumbradismo. Manuel Serrano y Sanz (1901 y 1902) es autor de los primeros estudios sobre los alumbrados de Toledo. Un trabajo pionero fue el de Horacio Santiago Otero (1955), superado por el de Alberto Pérez Camarma (2014). Para este último,

la desarticulación del primer alumbradismo se debió también a factores sociales que resumen el clima de aversión hacia los nuevos cristianos de procedencia judeoconversa. Sus procesos inquisitoriales constituyen las pruebas visibles de estos resentimientos y odios. (Pérez Camarma, 2014: 25)

Según este último investigador, el rechazo a las ceremonias exteriores “y a determinadas prácticas -como la confesión, el ayuno y la oración vocal- permite relacionar la persecución de

los dexados con cuestiones eminentemente sociales” (Pérez Camarma, 2014: 25). En su opinión, el fenómeno del alumbradismo toledano tuvo poco que ver con la cuestión religiosa, pese a que en ello insistiese el hermano de Jorge Manrique.

En los interrogatorios a los alumbrados, se solía comenzar con preguntas referidas a los orígenes judeoconversos del encausado. Esta era práctica habitual del fiscal Diego Ortiz de Angulo, según Alberto Pérez, pese a que en muchas ocasiones no pudieran demostrarse prácticas judaizantes:



Pero esta circunstancia no fue impedimento para que el fiscal Diego Ortiz de Angulo intentara reiteradamente acusarles de traidores a Cristo. Aquí está una de las contradicciones que presentan los alumbrados del reino de Toledo. Si por un lado fueron sometidos a un proceso interrogatorio e inquisitorial similar al de cualquier converso, por otro, no fueron acusados finalmente como tales debido a la falta de pruebas corroboratorias. (Pérez Camarma, 2014: 24)

Característica repetida en los alumbrados era una lectura muy libre de la Biblia, no sujeta a la interpretación canónica de la Iglesia, la preferencia por la oración mental o en silencio a la vocal. Para ellos, el objetivo era alcanzar el contacto directo con Dios por medio del Espíritu Santo en las llamadas “visiones” o encuentros de carácter místico, en forma de *dexamiento* o abandono espiritual, por lo que se les llamó también “recogidos”.

El primer círculo toledano se estableció en Escalona en 1511 por Pedro Ruiz de Alcaraz e Isabel de la Cruz. En 1524 ambos fueron encarcelados y sufrieron auto de fe en 1529. Entonces fueron también perseguidos el franciscano Francisco de Ortiz, Bernardino de Tovar –hermano del canónigo de la catedral de Toledo Juan de Vergara– y Miguel de Eguía, impresor en la Universidad de Alcalá y también en Valladolid. En todos los casos se les acusó de herejes y de seguidores de las doctrinas de los bigardos y beguinos medievales, pues proponían, como ellos, la desobediencia a la Iglesia, a la jerarquía y a sus dogmas. Este era tal vez el punto que en mayor medida movilizó a los inquisidores que buscaron cerrar el paso a los alumbrados y poner coto a sus ideas. Y ello porque, además, lograron la protección de algunos importantes nobles como el duque del infantado en Guadalajara o el marqués de Villena en Escalona.

La aparición del alumbradismo fue contemporánea a la del protestantismo en Europa y ello quizás hizo que se movilizara la Inquisición, que pronto vio entre estos movimientos muchas afinidades. Destacados erasmistas como el inquisidor general Manrique de Lara creyeron que había un peligro herético similar a las viejas herejías medievales perseguidas en siglos pasados en toda Europa.

Según Horacio Santiago Otero, las prácticas alumbradas de los miembros del reino de Toledo mostraban un desprecio total por la confesión:

En este desprecio por las prácticas y ceremonias exteriores llegaron a negar la necesidad de la confesión. Y esto, porque, si pecaba el que se había “dejado”, era porque Dios tenía a bien el permitirlo. Lógica implacable, sí, pero que abría paso a las más caprichosas tendencias aun en el campo de la moral. Sea por esta misma razón, sea porque a veces faltó ejemplaridad en el clero, lo cierto es que, apoyados en el dejamiento, que los justificaba ante Dios, predicaban una total independencia de la jerarquía eclesiástica y del clero. A nadie tenían que dar cuenta de su vida ni del estado de su alma. (Santiago Otero, 1955: 639)

Algunos estudiosos –como ya he señalado en el apartado anterior de este estudio– niegan la presencia del alumbradismo en el *Lazarillo de Tormes*. Según estos, en la obra no hay erasmismo ni rastro de las prácticas de Ruiz de Alcaraz. En su opinión, solo se percibe un

anticlericalismo de origen popular y tradicional que podemos hallar en la literatura medieval, por ejemplo en las *Coplas del provincial*. Sin embargo, no está tan claro que esto sea así.

3. EL CIEGO DEL LAZARILLO O EL CONTRAFACTUM DEL ALUMBRADO

El ciego o primer amo de Lázaro de Tormes forma pareja en la tradición folklórica con su lazarillo, un niño que tradicionalmente le sirve de guía. Este parece ser el origen de estos dos personajes en la obra. Sin embargo, hay una segunda lectura de ambos personajes, esta vez de carácter religioso. Lázaro de Betania –el amigo de Jesucristo resucitado por este- y el ciego que recuperó la vista son dos protagonistas de sendos milagros de Jesús en el Nuevo Testamento. Tal vez por ello al final de la novela aparece una referencia a la iglesia de San Salvador, a cuyo arcipreste sirve la esposa de Lázaro. Esta iglesia toledana, situada en su centro histórico, está consagrada desde su fundación en la época visigótica al hijo de Dios. En ella encontramos una pilastra en que aparecen tallados ambos personajes de la Biblia⁴.

Sin embargo, si ambos en el texto religioso son seguidores de Cristo, en la novela de Lázaro de Tormes la situación es diferente. El autor de la obra nos muestra a un ciego que es artero, mentiroso, falsario, embaucador y avaricioso y que golpea a Lázaro y pretende convertirse en el maestro rufián del niño. El autor se encarga de mostrarlo como la antítesis del alumbrado que reza mentalmente:

Revista de lenguas y literaturas

ciento y tantas oraciones sabía de coro; un tono baxo eposado y muy sonable que hacía resonar la yglesia donde rezava; un rostro humilde y devoto que con muy buen continente ponía quando rezava, sin hazer gestos ni visajes con boca ni ojos, como otros suelen hazer. (Ruffinatto, ed., 2001: 180)

En su oficio, conocía curaciones para toda clase de males, al modo de las brujas en sus conjuros, usando para ello no plantas u otros remedios, sino oraciones y ruegos religiosos y súplicas de esta clase:

Dezía saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mugeres que no parién, para las que estavan de parto, para las que eran mal casadas que sus maridos las quisiessen bien. Echava pronósticos a las casadas, si trayan hijo o hija. Pues en caso de medicina, dezía, Galeno no supo la mitad que él para muelas, desmayos, males de madre. (Ruffinatto, ed., 2001: 120)

Se acerca a las mujeres devotas para rezarles y a la vez robarles su dinero, mientras también Lázaro aprende esas artes con él:

Todo lo que podía sisar y hurtar traía en medias blancas, y quando le mandavan rezar y le davan blancas, como él carecía de vista, no avía el que se la dava amagado con ella, quando yo la tenía lanzada en la boca y la media aparejada, que por presto que él echava la mano, ya yva de mi cambio anichilada en la mitad del justo precio. (Ruffinatto, ed., 2001: 122)

El ciego mendaz y ladrón no encuentra impedimento en acortar la oración ante su ‘cliente’ y, cuando se va, dejar de rezarla:

También él abreviava el rezar y la mitad de la oración no acabava, porque me tenía mandado que, en yéndose el que la mandava rezar, le tirasse por cabo del capuz. Yo

⁴ Véase Gómez García (2005: 71-91). Sobre la citada pilastra, véase Schlunk (1971: 235-254).

así lo hacía. Luego él tornava a dar bozes diciendo: “¿Mandan rezar tal y tal oración?”, como suelen decir. (Ruffinatto, ed., 2001: 123)

Son muchas las líneas que el autor de la novela dedica a mostrar a un ciego que vive de rezar en forma vocal y que muestra así su hipocresía y ausencia de verdadero espíritu cristiano. Se trata del *contrafactum* del alumbrado.

Para Aldo Ruffinatto, en el episodio en que Lázaro bebe a hurtadillas el vino del ciego, existe una manifestación del *dexamiento* o arrobamiento de los alumbrados, especialmente en estas líneas:



Estando recibiendo aquellos dulces tragos, mi cara puesta hazia el cielo, un poco cerrados los ojos por mejor gustar el sabroso liquor, sintió el desesperado ciego que agora tenía tiempo de tomar de mí venganza, y con toda su fuerça alçando con dos manos aquel dulce y amargo jarro, le dexó caer sobre mi boca, ayudándose, como digo, con todo su poder. (Ruffinatto, ed., 2001: 125)

No es, tal vez, casual que en este tratado el protagonista sea el vino y en el siguiente, el del clérigo de Maqueda, lo sea el pan, símbolos cristianos de la sangre y del cuerpo de Jesucristo. Tal vez por ello, el ciego le advierte a Lázaro que lo mismo que ha provocado sus males –el vino– le puede curar de sus pecados:

Lavóme con vino las roturas que con los pedaços del jarro me avía hecho, y sonriéndose dezía: “¿Qué te parece, Lázaro? Lo que te enfermó, te sana y da salud”, y otros donayres que a mi gusto no lo eran. (Ruffinatto, ed., 2001: 126)

Lázaro está obligado a practicar el ayuno –algo fomentado por los alumbrados como forma de mortificación y de aproximación a Dios–, mientras que el ciego no se priva de sus comidas. Y por ello Lázaro lo llama “pecador” repetidamente.

Finalmente, este último encuentra, tras los últimos golpes de su amo, consuelo y penitencia de sus pecados de nuevo en el vino –sangre de Cristo–, que otra vez viene a curarle de sus males:

Hiziéronnos amigos la mesonera y los que allí estaban, y con el vino que para beber le avía traydo, laváronme la cara y la garganta, sobre lo qual discantava el mal ciego donayres diciendo: “Por verdad más vino me gasta este mozo en lavatorios al cabo del año, que yo bevo en dos. A lo menos, Lázaro, eres en más cargo al vino que a tu padre, porque él una vez te engendró, mas el vino mil te ha dado la vida”. (Ruffinatto, ed., 2001: 134)

Tenemos, por tanto, juntos en la caracterización del ciego en la obra, los rasgos que mejor definen al *contrafactum* de un alumbrado: utiliza la oración vocal para lucrarse y engañar; no practica el ayuno; pide limosna, despreciada por los alumbrados; su actitud activa es la contraria a la de los *dexados*; utiliza los sacramentos en su favor, especialmente el vino o sangre de Cristo en la Eucaristía; se ubica, a diferencia de los alumbrados, siempre cerca de las iglesias y lugares de culto, aprovechando en su beneficio el espacio sagrado. Por el contrario, Lázaro busca el perdón de sus pecados en el vino –la sangre de Cristo–, ridiculiza las mentiras y falsedades del ciego y, finalmente, sufre a quien “siendo ciego, me alumbró y adestró en la carrera de vivir” (Ruffinatto, ed., 2001: 119).

¿Pero es acaso Lázaro el *contrafactum* del ciego? Esto es, ¿podemos pensar que el autor de la obra, a la par que satiriza al ciego, defiende el alumbradismo? En ningún caso. Lázaro es una víctima del ciego; pero no percibimos en la obra un planteamiento favorable a esta herejía perseguida por la Inquisición.

Sí hay, no obstante, una sátira del ciego por hacer un uso utilitarista de la religión, por reducirla a una simple fuente de ingresos y por convertirla en una forma de obtener dinero por medio del engaño. Pero ello no significa que el autor de la obra haga una cerrada defensa de las posturas del alumbradismo; aunque sí, como luego veremos, de la religión como algo que ha de ser interiorizado.

4. EL CLÉRIGO DE MAQUEDA Y LAS CLAVES INTERPRETATIVAS DE LA SIMBOLOGÍA EUCARÍSTICA

Anson Piper (1961: 269-271) indicó que Lázaro es un alumbrado y que el arca en que se guardan el vino y los bodigos simboliza a la Iglesia Católica. En ese sentido, el clérigo intenta controlarla a lo largo de todo el segundo tratado de la novela haciendo, en su virtud, una cerrada defensa en contra de cualquier herejía. Jack Weiner continuó este análisis e introdujo algunas interesantes consideraciones concluyendo que

La comunión de dos especies —el pan y el vino— ha sido tradicionalmente uno de los rasgos distintivos del Protestantismo. El hecho de que Lázaro no intente comunicarse con Dios por medio del vino, sugiere que el autor de *El Lazarillo de Tormes* estaba en buena armonía con Erasmo, el cual no buscaba cambio en el dogma. La expulsión de Lázaro de la casa del clérigo simboliza el control total del clero sobre una deteriorada institución. Por lo tanto, Lázaro ahora comprende que él no puede combatir la autoridad del clero, el cual se cree el único medio para la comunión directa con Dios. (Weiner, 1970: 934)

Quizás este planteamiento sea demasiado radical y las conclusiones necesiten de una mayor concreción. En cualquier caso, parece evidente que los protagonistas de la historia son el arcaz y los bodigos que contiene. La palabra ‘bodigo’ procede, según el DRAE, de la forma latina “[*panis*] *votivus*” que significa ‘[pan] ofrecido en voto’. Tiene la voz, por tanto, una clara ascendencia religiosa. No se trata de un pan cualquiera, sino de una ofrenda realizada por los creyentes a la iglesia de Maqueda en la que celebra sus oficios religiosos el clérigo protagonista de este episodio. Este esconde en su arcaz —o ‘arca de un gran tamaño’— los bodigos de los fieles que dejan en la Iglesia como ofrenda quedándose con ellos en propiedad exclusiva. El autor de la obra deja muy claro que estos bodigos eran ofrecidos por los creyentes con un fin religioso:

Él tenía un arcaz viejo y cerrado con su llave, la qual traya atada con un agujeta del paletoque, y en viniendo el bodigo de la iglesia, por su mano era luego allí lanzado y tornada a cerrar el arca. (Ruffinatto, ed., 2001: 140)

Es claro el fin paródico de la expresión “por su mano era luego allí lanzado”. Con ella subraya que el clérigo se apropiaba indebidamente del bodigo, convertido en su único propietario, y lo tiraba desconsideradamente dentro del arcaz sin darle el fin religioso que los fieles parroquianos buscaban.

Subraya Weiner la vejez del arcaz. Dice Lázaro que “este arquetón es viejo y grande y roto por algunas partes, aunque pequeños agujeros” (RUF, 151). Con ello se indica, según el crítico norteamericano, que la Iglesia está vieja y anticuada, alejada de los nuevos tiempos. El único guardián del arcaz es un clérigo; esto es, la clerecía que se ha apropiado en exclusividad de la religión. Por ello, en su opinión, “Lázaro necesita ponerse en contacto directo con Dios en la forma sencilla que Erasmo proponía, pero esta vía le está impedida por el vigilante clérigo” (Weiner, 1970: 932).

En el texto se habla del “angélico calderero”. ¿Se trata de una referencia a San Pedro, el portador de las llaves del cielo? Muy probablemente. En el episodio se hace referencia a este –

el encargado por otra parte de erigir la Iglesia según el mandato de Jesucristo antes de morir- y asimismo se alude, una vez abierto el arcaz, a la “cara de Dios” en estos términos:

Comenzó a probar el angélico calderero una y otra de un gran sartal que de ellas traya, y yo ayudalle con mis flacas oraciones. Quando no me cato, veo en figura de panes (como dizen) la cara de Dios dentro del arcaz, y, abierto, díxele: “Yo no tengo dineros que os dar por la llave, mas tomad de ay el pago”. Él tomó un bodigo de aquellos, el que mejor le pareció, y, dándome mi llave, se fue muy contento, dexándome más a mí. (Ruffinatto, ed., 2001: 148)

El autor del texto pasa por tanto a identificar al pan o bodigo con Dios, con el cuerpo de Cristo según la tradición cristiana. Y Lázaro queda “muy contento” por el hallazgo y por la comida. Hay quizás en el anterior sintagma una alusión a los arrobamientos místicos de los “dexados” cuando se indica literalmente “dexándome más a mí”. No creo que sea casual la aparición en este contexto de este último verbo (“dexándome”) ni tampoco la alusión al “contento” o alegría de la unión con Dios de los alumbrados.

Entiende Weiner que este episodio del clérigo de Maqueda hace referencia al sacramento de la comunión:

Según parece, Dios, decepcionado con el terrenal poseedor de las llaves del reino (el Papa y su clero) ha mandado a San Pedro para mostrarle a Lázaro cómo rendirle culto a Él. (Mateo 16:19). Una vez que el arca es abierta, la vía está franca para el culto: “Quando no me cato veo en figura de panes, como dizen, la cara de Dios dentro del arcaz”. El calderero no toma como pago otra cosa que uno de los bodigos: un pago simbólico en la forma de comunión con Dios. (Weiner, 1970: 932)

La interpretación que puede hacerse, por tanto, del episodio es que Lázaro prescinde del clérigo para acercarse a Dios y lo hace de forma directa, a través de las Sagradas Escrituras, acudiendo directamente a San Pedro. La comunión del pan o del cuerpo de Cristo la hace sin el intermedio del clérigo de Maqueda, que no solo no facilita la verdadera comunión con Dios, sino que la impide con su llave que cierra el arcaz a los fieles y la posibilidad de un acercamiento personal y directo a Jesucristo. La identificación del calderero con San Pedro está también en la propia naturaleza del oficio de calderero, persona encargada de arreglar o reparar el arcaz, como así hacía habitualmente San Pedro cuando, como pescador, solía reparar sus redes para pescar peces o fieles cristianos en la religión de Jesucristo.

El clérigo trata de que el arcaz siga sirviendo a su fin –guardar sus bodigos– y para ello cierra el paso de los ratones a su interior clavando unas tablas en sus agujeros. Se trata de un simple remiendo temporal para que todo siga en el mismo estado. Pero, en opinión de Weiner, este es el gran error de la Iglesia: “la Iglesia debilitada y corrompida debe comenzar a hacer reformas internas o será destrozada violentamente desde afuera” (Weiner, 1970: 933). En su opinión, y ante el miedo de las “reformas” que teme, el clérigo de Maqueda recurre a una “ratonera”, esto es a la Inquisición, para perseguir a todos aquellos que se opongan. Cualquiera que actúa de otro modo diferente a lo que esta dice, por ejemplo los alumbrados, estará incurriendo en herejía. De este modo, ratones y culebra (alumbrados y erasmistas) son los demonizados asaltantes del arcaz que imagina el clérigo inquisitorial, el clérigo de Maqueda, quien conjura los peligros del asalto al arcaz golpeando a Lázaro y, finalmente, echándolo de su casa:

En realidad, desde luego, no hay culebras ni ratones; ellos pueden tomarse como el mal imaginario que en su ceguera, la Iglesia de hacia 1554, asociaba a cualquier intento de reforma. Irónicamente el clérigo confunde el sonido de la respiración de

Lázaro en la llave, mientras éste duerme, verdadero símbolo de la salvación para la Iglesia, con el silbido de la culebra. Blandiendo un garrote, el clérigo echa a Lázaro de su casa, con lo cual cree que los problemas de la Iglesia Católica se han resuelto. (Weiner, 1970: 934)

El autor despide el episodio con unas palabras llenas de referencias religiosas:

Luego otro día que fuy levantado, el señor mi amo me tomó por la mano y sacóme la puerta fuera y, puesto en la calle, díxome: “Lázaro, de oy más eres tuyo y no mío. Busca amo y vete con Dios, que yo no quiero en mi compañía tan diligente servidor. No es posible sino que ayas sido mogo de ciego”. Y santiguándose de mí, como si yo estuviera endemoniado, se toma a meter en casa y cierra su puerta. (Ruffinatto, ed., 2001: 165)

Las expresiones “vete con Dios”, “santiguándose” o “endemoniado” tienen una evidente carga paródica: el clérigo recrimina a Lázaro y lo considera indigno de estar a su servicio. Del mismo modo, la Inquisición castigaba a todos aquellos que se habían desviado del camino señalado por la ortodoxia clerical culpándolos de caer en la herejía y considerándolos merecedores de reproche y de castigo.

5.- LA IDENTIDAD DEL CLÉRIGO DE MAQUEDA DEL LAZARILLO DE TORMES: EL FISCAL DE LA INQUISICIÓN DIEGO ORTIZ DE ANGULO

Diversos estudios han intentado averiguar quién se esconde tras este personaje que aparece en la novela anónima. El hecho de que su autor marque de una forma tan precisa una localidad entonces relativamente pequeña como Maqueda ha hecho pensar a la crítica que existía un deseo de señalar a alguien en concreto con un fin paródico. En definitiva: el autor de la obra ajusta cuentas con alguien, con un sacerdote que ejerció su oficio en esta localidad toledana. Han sido varios los intentos de acercarse a su identidad, especialmente por la profesora María Carmen Vaquero Serrano, quien ha trabajado el asunto en diversos artículos⁵. Y de los clérigos de esta localidad contemporáneos de la obra señalados por esta investigadora, el que, en mi opinión, reúne todos los requisitos para ser considerado el clérigo de Maqueda de la obra es el fiscal de la Inquisición de Toledo Diego Ortiz de Angulo.

Se trata de un individuo –según la profesora Vaquero Serrano (2018b: 142 y ss.)– originario de la diócesis de Burgos que actuó en la totalidad de los procedimientos judiciales contra los alumbrados desde los años veinte hasta los cuarenta del siglo XVI. Fue el fiscal encargado, según Vaquero, de la acusación de Luis González (1521-1525), de Pedro Ruiz de Alcaraz (1524-1542), de Teresa de Lucena (1530-1543), de Juan de Vergara (1530-1537), de Antonio de Medrano (1526-1539), de Antonio López Nuevo (1536) o de Francisco Fernández (1529-1536). Antonio Pérez Escotado (2003) alude a sus múltiples y duras intervenciones en el proceso contra el riojano Antonio de Medrano, estudiadas por él de forma minuciosa.

¿Qué me ha llevado a considerar que el clérigo de Maqueda es, probablemente, este individuo? En primer lugar, la multitud de referencias al mundo del alumbradismo en la obra, especialmente en el caso del episodio del ciego y en el segundo tratado que tiene como protagonista a este clérigo, guardián del arcaz o de la ortodoxia eclesiástica. El autor del *Lazarillo* conocía bien los procedimientos de este fiscal que ejerció la acusación en la totalidad de los procedimientos contra los alumbrados en defensa de la ortodoxia y en la persecución inquisitorial contra esta herejía. El hecho de que fuera Diego Ortiz, con gran diferencia, el más acérrimo opositor a esta forma de pensamiento acota en gran medida el conjunto de individuos

⁵ Véase Vaquero Serrano (2018a: 53-60) y Vaquero Serrano (2018b: 128-178).

a estudiar. Pero, además, sabemos que, probablemente ya en 1539 ocupaba puesto de clérigo en la localidad toledana de Maqueda:

Posiblemente desde 1539, Ortiz de Angulo fue capellán de la ermita de Nuestra Señora del Otero, extramuros de Maqueda pero muy cerca, por cesión que le hizo el clérigo Cristóbal Brochero, que, en junio de 1542, declaró que Angulo “había traído despacho de Roma para la dicha capellanía”. (Vaquero Serrano, 2018b: 142)

En efecto, se conserva en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid una “Bula de Paulo III en relación a una petición de Diego Ortiz de Angulo, clérigo de la Diócesis de Burgos, sobre la provisión de una capellanía perpetua en la Iglesia de Santo Domingo de Maqueda (Toledo)” de fecha 15 de febrero de 1540 escrita en latín⁶. El 5 de junio de ese año, según un documento transcrito por la profesora Vaquero, Diego Ortiz de Angulo tomó posesión de esta capellanía teniendo todavía la condición de fiscal de la Santa Inquisición:

[...] pareció presente el reverendo señor bachiller Diego Ortiz de Angulo, clérigo, fiscal de la Santa Inquisición de esta ciudad, y mostró y presentó las letras apostólicas retroescritas, y pidió a su merced que le mande dar la posesión de la dicha capellanía en la dicha iglesia de Santo Domingo de la villa de Maqueda y le mande acudir con los frutos y rentas a la dicha capellanía debidos y pertenecientes hasta en cantidad de quince mil maravedís de que está dotada la dicha capellanía. Y sobre ello pidió justicia. Y el dicho vicario general, vistas y examinadas las dichas letras, dijo que le mandaba y mandó dar y dar [sic] y dio su mandamiento dirigido a los curas y clérigos y beneficiados de la villa de Maqueda, para que le den la dicha posesión en forma firmado del dicho señor juez y refrendado de mí, el dicho notario. (Vaquero Serrano, 2018b: 143)

Diego Ortiz, por tanto, ocupaba a primeros de los años cuarenta, cuando todavía actúa como fiscal inquisidor, una capellanía en la parroquial de Santo Domingo y otra en la ermita de Nuestra Señora del Otero de la misma localidad. Parece, en consecuencia, evidente que si no tuvo su condición de clérigo de Maqueda hasta esas fechas, no pudo ser el autor de la obra alguien fallecido, como es el caso de Alfonso de Valdés, en 1532.

La profesora Serrano alude a que tiempo después pasó a ser nombrado “capellán de las cofradías de hijosdalgo” de Maqueda. Además, parece haber vivido amancebado, pues es citado en otro documento como “suegro que fue del [...procurador] Francisco Pantoja”, “para cuyo hijo” [el canónigo Juan de Mariana] se estaba litigando en 1542 la capellanía de Ntra. Sra. del Otero” (Vaquero Serrano, 2018b: 143). Probablemente, siguiendo las afirmaciones de la profesora Vaquero, es posible suponer que el canónigo de la catedral de Toledo Juan de Mariana fue descendiente suyo.


En sus duros interrogatorios inquisitoriales y en sus pesquisas, Ortiz de Angulo insistía mucho en el carácter judeoconverso de los encausados, culpabilizando de su desviación alumbradista a sus orígenes “marranos”. Por ello preguntaba en muchas ocasiones el tipo de comida que hacían los acusados y pedía a los testigos que manifestasen si los habían visto comer “pan çençeño” –sin levadura– durante el tiempo de la Pascua Judía y si este era escondido en un arca para que no se percataran testigos incómodos de sus celebraciones judaicas. Este es el caso, por ejemplo, del procedimiento contra Isabel González, acusada de alumbrada. La criada de esta última declara, a preguntas del fiscal, que “guardaba algunas pascuas de los judíos... e que comía la pascua de los judíos pan çençeño lo cual este testigo sacaba de un arca”⁷. En el asunto de la alumbrada María de la Higuera, se concluye asimismo

⁶ Real Chancillería de Valladolid. ES. 47186. ARCHV//PERGAMINOS, CARPETA, 204, 15.

⁷ Archivo Histórico Nacional. Inquisición de Toledo, Legajo 173, n° 631, fols. 1r-36r (f. 26r).

que “que la dicha Leonor del Oliua no dixo ni dize que ella e otras personas cenaron en coguerços a modo judayco, e pregunto a cierta persona que quando era la Pasqua del Pan Cenceño por honrar e guardar la dicha pascua como los judios la guardauan”⁸.

Antonio Pérez Escohotado señala a este respecto que Diego Ortiz era especialmente escrupuloso en el estudio de los hábitos alimentarios de los acusados. Solía preguntar a los testigos si habían visto a los acusados cocinar guisos judíos, o si eran comidas que no solo saciaban el hambre, sino que provocaban alguna clase de placer epicúreo, muestra del arro-bamiento y *dexamiento* de los alumbrados. En palabras de Escohotado:



El Fiscal califica la conducta de Medrano en la cárcel como propia de un “hereje epicúreo”, como perteneciente a la secta pagana condenada por los Santos Padres y recogida luego en los Manuales de procedimiento inquisitorial. Lo más importante del primer escrito (fol. 166), segundo cronológico, es la acusación de “persona alumbrada”, que ya está claramente notada de las condenas aparecidas en el Edicto de 1525, y sirve de base para la persecución de los del “reino de Toledo”. Desde el punto de vista procesal inquisitorial, ésta es suficiente causa para detenerlo -como ya se ha hecho con otras personas: Alcaraz, Isabel de la Cruz y Gaspar de Bedoya; pero lo que luego (marzo de 1531) usa el Fiscal como motivo para justificar la detención de Medrano es su calidad de “gran hereje” por ser epicúreo. (Pérez Escohotado, 1989: 10)


¿Fue esta obsesión del fiscal de la Inquisición Diego Ortiz de Angulo por relacionar la comida como señal de epicureísmo con el alumbradismo lo que llevó al autor del *Lazarillo* a poner la comida como protagonista del segundo tratado de la novela? Probablemente. En cualquier caso, el creador de la obra establece una relación muy evidente del arcaz con la Iglesia y del bodigo con la comunión del cuerpo de Jesucristo. Y todo ello en el ámbito de una sátira contra el clérigo de Maqueda que, actuando inquisitorialmente, acaba echando a Lázaro de su casa tras acusarlo de endemoniado y de sacrílego.

En el escrito de acusación de Angulo contra Antonio de Medrano, alumbrado riojano, concluye que este era claramente un epicúreo al que gustaba comer y beber como a los seguidores de esta clase de herejía. Tal prueba era, en su opinión, un claro indicio de su condición de alumbrado:

En Toledo, tres días de março de mill e quinientos e treinta e un años, ante los señores inquisidores licenciados Mexía e Vaguer e Juan Yañes, estando en l’audiencia del Santo Ofiçio, paresçio presente el dicho bachiller Diego Ortis de Angulo, promotor fiscal, [e] dixo que hazía e fizo presentación de diese nueve cédulas escritas de mano e letra del dicho bachiller Antonio de Medrano por donde paresçe, por las cosas que en ellas pide e dize, ser epicurio e no cristiano, e que cree que toda su feçilicidad [sic] y bien está en bien comer e beber, como lo tuvieron los epicurios, e ageno de toda bondad e santidad e abstinencia que hera ageno de lo quél predicava e tenía, por donde paresçe ser un gran hereje; e dixo que para en prueba de su yntençion hazía presentación de las dichas cédulas, en lo que por él hazían, e del proçeso de Françisca Hernández contra el dicho Antonio de Medrano, e acomulación dél en todo lo que por él hazía e no más. E ansí mismo hazía presentación deste proçeso e de todo lo dél qontenido contra la dicha Françisca Hemández e de todo lo demás que resulta contra ellos; e pidió que lo oviesen por presentado. (Pérez Escohotado, 1989: 23)

⁸ Archivo Histórico Nacional. Inquisición de Toledo, Legajo 173, nº 631, fols. 1r-36r (f. 10v).

En una nueva acusación –posterior a la anteriormente transcrita de fecha 3 de marzo de 1530– contra Antonio de Medrano, lo acusa no solo de “epicúreo” sino también de “alumbrado”:



El bachiller Diego Ortiz de Angulo, promotor fiscal en este Santo Oficio, parezco ante vuestra merced y digo que a my noticia es venydo cómo el bachiller Antonyo de Medrano, clérigo presbítero, preso en la carçel deste Santo Oficio, no reza las horas canónicas, o pocas vezes, estando sano y bueno y no tenyendo ocupación ninguna ny otra cosa en que entender como persona alumbrada que piensa que no es obligado a rezar; e toda su vida y tiempo es en procurar de bien comer y bien beber como ypicuro que piensa que toda la feliziçad está en bien comer e beber, e como no ay otra cosa en este mundo; e ansi come y beve bien escribiendo çedulas a su hermano, que está en esta çibdad, para que le enbie bien de comer y beber como a vuestra merced es notorio. (Serrano y Sanz, 1902: 115)

En el proceso contra Ruiz de Alcaraz, el fiscal Diego Ortiz de Angulo subraya en su escrito de acusación que “este reo e otras personas comian adafinas un dia de sabado por çeremonia judayca e anymo de guardar la ley de Moysen” (Pérez Camarma, 2014: 21). Según Alberto Pérez Camarma, se trataba de un “guiso ritual formado por alubias, guisantes, carne o huevos que era preparado los viernes por la tarde para ser comido los sábados al mediodía” (Pérez Camarma, 2014: 21).

En el proceso a Juan de Vergara, acusado de alumbrado, el fiscal Angulo lo consideró “apóstata, hereje, fautor y defensor de herejes, impedidor e infamador del Santo Oficio y corruptor e injuriador de sus ministros” (Serrano y Sanz, 1902: 37). Obsérvese que, en este caso, además de las habituales reprobaciones contra un alumbrado, se suma la acusación de injuriar y corromper a los ministros de la Inquisición. En 1533, fecha de la acusación formulada por el fiscal contra Vergara, los procesos inquisitoriales por alumbradismo llevaban ya ocho años sucediéndose, actuando en todos ellos como fiscal Diego Ortiz de Angulo. Dentro del círculo de inquisidores, encontramos el nombre de algún miembro de la catedral primada como Alonso Mexía, titular de la canonjía número 13. ¿Se refiere a este el fiscal como objeto de injurias por parte de Juan de Vergara, compañero canónico en la catedral de Toledo? Este último, uno de los mejores humanistas del siglo XVI, secretario del arzobispo Fonseca y perseguido por Juan Martínez Silíceo por su oposición al Estatuto de limpieza de sangre de la catedral de Toledo de 1547, se caracterizó por su actitud rebelde tanto contra el fiscal, a cuya acusación respondió con una larga defensa, como contra el arzobispo Silíceo. La acusación de alumbrado era ciertamente grave y la pena que se le podía imponer muy severa. Werner Thomas señala, a este respecto, lo siguiente:

Cuando el promedio de la duración de los procesos contra los luteranos extranjeros fue de algo más de dos meses, esta cifra sube hasta veintitrés meses en el caso de los “luteranos” españoles. María de Cazalla estuvo 33 meses en las cárceles inquisitoriales; Miguel de Eguía, 37; Juan de Vergara, 32, y el posteriormente relajado catedrático erasmista Juan del Castillo, 26. Estas cifras contrastan con el tiempo que los extranjeros permanecieron detenidos: Melchior de Vortenberg fue liberado después de seis meses, Cornelio de Gante después de cuatro, fray Bernardo y maestre Vicente después de apenas un mes. (Thomas, 2001: 179)

La actitud del autor del *Lazarillo* es igualmente rebelde, y de forma muy singular contra este clérigo de Maqueda al que satiriza repetidamente. La cuestión era importante porque, tras la aparición del fenómeno alumbradista, se inició una auténtica caza de brujas por parte de la Inquisición contra el erasmismo. Y el primero que puso el foco sobre este movimiento fue precisamente el fiscal de la Inquisición Diego Ortiz de Angulo. En opinión de Thomas, Angulo,

además de inculpar a Vergara de luteranismo y alumbradismo, lo “relacionó con Erasmo, logrando de esta manera un doble fin; sembrar dudas acerca de la ortodoxia de Erasmo, ya que había afirmado proposiciones que eran claramente heréticas, y hacer sospechoso a Vergara por haberse comunicado con un hombre tan peligroso como Erasmo, creyéndolo y defendiéndolo” (Thomas, 2001: 165).

Es indudable por todo lo dicho, que el autor del *Lazarillo* está en la órbita de Juan de Vergara y, muy probablemente, forma parte de su círculo. Se trata, con total seguridad, de un judeoconverso, clérigo como Vergara y cercano a las ideas de Erasmo de Rotterdam, además de buen conocedor de la persecución del fiscal de la Inquisición Diego Ortiz de Angulo –el clérigo de Maqueda que aparece en la obra– contra los alumbrados.

CONCLUSIONES

Una vez acabado este estudio, y mientras no se aporten pruebas documentales que contradigan o desvirtúen lo aquí expresado, creo que podemos establecer las siguientes conclusiones.

1.- Hay una abundante presencia de términos relacionados con el fenómeno de los alumbrados en el *Lazarillo*, especialmente en el primer tratado protagonizado por el ciego, quien “alumbró” a Lázaro. Aspecto que ya ha sido puesto de relieve por algunos críticos y que muestra la presencia de un fenómeno religioso que fue contemporáneo de la escritura de la obra. Este estudio relaciona la actitud del ciego con la de los alumbrados y encuentra que se halla exactamente en el punto opuesto a aquellos como su *contrafactum*: frente a la defensa de la oración mental por aquellos, este abusa de la oración vocal, recitada como una letanía con el único fin de lograr rédito económico; frente a la idea de una religión interior que aquellos propugnaron, este teatraliza sus actos religiosos para obtener medro; utiliza muchas oraciones para engañar prometiendo falsas curaciones y concibe la religión solo como un medio para lucrarse. A diferencia de los alumbrados, el ciego no practica el ayuno, pide limosna –despreciada por estos– y su vida activa es la contraria a la de los *dexados*. El ciego, en definitiva, utiliza los sacramentos en su favor, especialmente el vino o sangre de Cristo en la Eucaristía y por ello lo encontramos, a diferencia de los alumbrados, siempre cerca de las iglesias y de los lugares de culto, aprovechándose en su beneficio de estos espacios. El hecho de que buena parte de este capítulo se desarrolle en Almorox y en Escalona, tierras donde el fenómeno del alumbradismo alcanzó gran importancia, no es tampoco casual.

2.- En el tratado del ciego, el vino –la sangre de Cristo– se convierte en protagonista como luego el pan en el siguiente episodio del clérigo de Maqueda. Ambos –pan y vino– simbolizan el cuerpo y sangre de Jesucristo. Por ello el ciego le indica a Lázaro que lo mismo que ha provocado sus males –el vino– le puede curar de sus pecados y curar sus heridas. La referencia a Cristo está presente también en la aparición en la obra del “arcipreste de San Salvador” –iglesia toledana consagrada a Jesús– y en el protagonismo de estos dos personajes de la obra, ejemplos de los dos principales milagros que aparecen en el Nuevo Testamento.

3.- Parece consistente la hipótesis defendida por Jack Weiner según la cual Lázaro busca en el arcaz del clérigo de Maqueda la comunión con el cuerpo de Cristo, a lo que este se opone repetidamente. Hay varios símbolos eucarísticos y religiosos presentes en la obra: los bodigos como cuerpo de Cristo, el arcaz como la Iglesia que esconde y oculta esta comunión directa con Jesucristo, el calderero como San Pedro, quien hace un pequeño arreglo en el arcaz para que nada cambie y todo siga como hasta entonces, impidiendo que Lázaro acceda a su interior. Y la culebra y los ratones se convierten en símbolos de los “peligros” a que se enfrenta entonces la Iglesia: las nuevas corrientes como el alumbradismo y el erasmismo que buscan liberarse de las ataduras de la Iglesia, la cual guarda en el arcaz –el cuerpo de Cristo– como su tesoro lo que en verdad es patrimonio de todos los fieles.

4.- El bodigo, cuerpo de Cristo, es lo que más ansía Lázaro. Y este desea alcanzar la comunión del pan sin el intermedio del clérigo de Maqueda, quien impide la verdadera comunión con

Dios, buscando Lázaro en consecuencia un acercamiento personal y directo a Jesús. Esta es la esencia de los alumbrados: liberarse de la Iglesia para aproximarse a la verdadera religión y a su esencia. Por ello, el clérigo lo echa de su casa, acusándolo de endemoniado y de sacrilego y hereje, como hizo la Inquisición con alumbrados y con erasmistas.

5.- En diversos momentos de estos dos tratados, Lázaro se regala con algunos tragos de vino y con pequeños bocados de pan, mostrando una suerte de *dexamiento* o arrobamiento similar al de los alumbrados, calificados por sus perseguidores de epicúreos.

6.- Descubro en este estudio quién es, en realidad, el clérigo de Maqueda, protagonista del segundo tratado. Se trata de alguien muy conocido en Toledo, el fiscal de la Inquisición de este distrito, encargado de la acusación en todos los procedimientos contra los alumbrados, el burgalés Diego Ortiz de Angulo. Descubro a través de diversa documentación y de los trabajos de la profesora Vaquero Serrano que este obtuvo su puesto de clérigo en esta pequeña localidad a finales de la década de los treinta -1539-, y dos capellanías a primeros de la siguiente década -1540-, cuando todavía ejercía como fiscal inquisitorial contra los alumbrados. Fue el encargado de la acusación contra Ruiz de Alcaraz, contra Francisco de Ortiz, contra Bernardino de Tovar -canónigo de la catedral de Toledo-, contra el hermano de este último y también canónigo, Juan de Vergara, contra el impresor Miguel de Eguía o contra Antonio de Medrano, entre otros muchos.

7.- En los escritos de Diego Ortiz de Angulo, siempre se mantienen dos premisas: los alumbrados eran judeoconvertos y practicaban, asimismo, el epicureísmo, especialmente en sus comidas. Siempre preguntaba a los testigos en los procedimientos incoados si habían visto comer al encausado "pan çençeño" -o sin levadura- durante el tiempo de la Pascua Judía. Y, en este caso, si era escondido en un arca para que no se percataran testigos incómodos de sus celebraciones judaicas. Dudo mucho que esta "coincidencia" con lo que se relata en el episodio del clérigo de Maqueda sea una simple casualidad.

8.- Al autor del *Lazarillo* hay por tanto que buscarlo en la órbita de Juan de Vergara y, muy probablemente, forma parte de su círculo en la catedral toledana. Se trata con toda seguridad de un judeoconverso, de un clérigo como aquel próximo a las ideas de Erasmo de Rotterdam, un buen conocedor de la persecución del fiscal de la Inquisición Diego Ortiz de Angulo -el clérigo de Maqueda de la obra- contra los alumbrados.

Bibliografía

- ANDRÉS MARTÍN, Melquíades (1977) "Los alumbrados de 1525 como reforma intermedia", *Salmanticensis* 24.2, pp. 307-334.
- (1984) "Los alumbrados de Toledo según el proceso de María de Cazalla (1532-1534)", *Cuadernos de investigación histórica* 8, pp. 65-82.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1973) "El edicto contra los alumbrados del reino de Toledo", en *Miscelánea. Beltrán de Heredia: Colección de artículos sobre la Historia de la Teología española*, Salamanca, Universidad, IV, pp. 211-234.
- ASENSIO, Eugenio (1968) "Los estudios sobre Erasmo de Marcel Bataillon", *Revista de Occidente* 63, pp. 302-319.
- BATAILLON, Marcel (1973) *Novedad y fecundidad del Lazarillo de Tormes*, Madrid, Anaya.

- GÓMEZ GARCÍA DE LA MARINA, Miguel y Julián GARCÍA SÁNCHEZ DE PEDRO (2005), "La ornamentación de la mezquita de El Salvador", *Tulaytula. Revista de la Asociación de Amigos del Toledo Islámico* 12, pp. 71-91.
- HUERGA TERUELO, Álvaro (1978) *Historia de los alumbrados: (1570-1630)*, Madrid, Fundación Universitaria Española-Seminario Cisneros.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1968) *Espiritualidad y literatura en el siglo XVI*, Madrid, Alfaguara.
- (1973) *Los alumbrados*, Madrid, Taurus.
- (1980) "Crítica social y crítica religiosa en el *Lazarillo*: la denuncia de un mundo sin caridad", en Rico, Francisco (coord.), *Historia y crítica de la literatura española II*, Barcelona, Crítica, pp. 374-377.
- ORTEGA COSTA DE EMMART, Milagros (1977) "Las proposiciones del Edicto de los Alumbrados: autores y calificadores", *Cuadernos de investigación histórica* 1, pp. 23-36.
- PASTORE, Stefania (2010) *Una herejía española: conversos, alumbrados e Inquisición (1449-1559)*, Barcelona, Marcial Pons Historia.
- PÉREZ CAMARMA, Alberto (2014) "Los primeros alumbrados del reino de Toledo: un problema social judeo-converso", *Libros de la Corte* 8, pp. 8-26.
- PÉREZ ESCOHOTADO, Antonio (1989) "Automedicación y dieta de Antonio de Medrano, alumbrado epicúreo: sus cédulas gastronómicas", *Cuadernos de Investigación Histórica Brocar* 15, pp. 7-27.
- (2003) *Antonio de Medrano, alumbrado epicúreo: proceso inquisitorial (Toledo, 1530)*, Madrid, Verbum.
- PIPER, Anson C. (1961) "The Breadly Paradise of *Lazarillo de Tormes*", *Hispania* 44.2, pp. 269-271.
- RAMÍREZ CARO, Jorge (2006) "El *Lazarillo de Tormes*: texto carnavalesco. Contra las lecturas satíricas y erasmistas", *Letras* 39, pp. 47-71.
- RUFFINATTO, Aldo (1989) *Sobre textos y mundos: (ensayos de filología y semiótica hispánicas)*, Murcia, Universidad de Murcia.
- RUFFINATTO, Aldo, ed. (2001) *La vida de Lazarillo de Tormes, y de sus fortunas y adversidades*, Madrid, Castalia.
- SANTIAGO OTERO, Horacio (1955) "En torno a los alumbrados del reino de Toledo", *Salmanticensis* 2.3, pp. 614-654.
- Schlunk, Helmut (1971) "La pilastra de San Salvador de Toledo", *Anales Toledanos* 3, pp. 235-254.
- SELKE DE SÁNCHEZ, Ángela (1980) "El iluminismo de los conversos y la Inquisición. Cristianismo interior de los alumbrados: resentimiento y sublimación", en J. PÉREZ VILLANUEVA, coord., *La Inquisición española: Nueva visión, nuevos horizontes*, Madrid, Siglo XXI, pp. 617-636.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1901-1902) "Juan de Vergara y la Inquisición de Toledo", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 5 (1901), pp. 896-912; 6 (1902), pp. 29-42 y pp. 466-486.
- (1902) "Francisca Hernández y el bachiller Antonio de Medrano. Sus procesos por la Inquisición. (1519 a 1532)", *Boletín de la Real Academia de la Historia* 41, pp. 105-138.

- SERRANO Y SANZ, Manuel (1902) "Juan de Vergara y la Inquisición de Toledo", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* 6, pp. 29- 42.
- THOMAS, Werner (2001) *La represión del protestantismo en España, 1517-1648*, Leuven, University Press.
- VAQUERO SERRANO, María del Carmen (2018a) "Diego Hurtado de Mendoza, arcipreste de Maqueda", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, 22, pp. 53-60.
- (2018b) "Diego Hurtado de Mendoza, capellán real. Algunos clérigos de Maqueda en el siglo XVI", *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento* 22, pp. 128-178.
- WAGNER, Christine (1994) "Los luteranos ante la Inquisición de Toledo en el siglo XVI", *Hispania Sacra* 46, pp. 473-507.
- WEINER, JACK (1970) "La lucha de Lazarillo de Tormes por el arca" en Carlos H. Magis, coord., *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*, México, El Colegio de México, pp. 931-934.



El caso “decidir” y “decidirse” El modelo epistémico del hablante

MARÍA ENRIQUETA PÉREZ VÁZQUEZ
Università di Pisa

Resumen

En este breve artículo se analiza la diferencia de significado entre el verbo “decidir” y su forma pronominal “decidirse” que, como se mostrará, parece relacionarse con el modelo epistémico del hablante. Para poder analizar esta diferencia sobre bases teóricas, se expondrán muy escuetamente dos parámetros de la lingüística general relacionados uno con el enunciado (la estructura actancial) y el otro con la enunciación (la deixis). A continuación se presentarán diferentes ejemplos con las dos formas verbales que demuestran la diferente implicación del hablante con lo enunciado con una y otra forma verbal.

Palabras clave: decidir, speaker, modelo epistémico, enunciado, enunciación

Decidir and decidirse. Epistemic model of the speaker

Abstract:

This paper analyses the difference in meaning between the verb “to decide” and its pronominal form, which seems to imply the epistemic model of the speaker. In order to analyse this difference on theoretical terms, two parameters of general linguistics will be, briefly and superficially, presented, one related to the utterance (actantial structure) and the other to the enunciation (deixis). In the following, different examples will be presented with the two verb forms which demonstrate the different involvement of the speaker with what is stated with one and the other verb form.

Key words: decidir, speaker, epistemic model, utterance, enunciation



1. INTRODUCCIÓN

El objeto de esta nota lingüística es el análisis de la diferencia semántico-pragmática entre la forma “decidir” y la forma pronominal “decidirse”. Con este fin presentaré dos parámetros de la lingüística general: uno semántico que estudia el enunciado (lo dicho, el segmento lingüístico) a través de los papeles temáticos; y otro que también estudia el enunciado, pero en relación con la enunciación: la deixis, en el campo de la pragmática. De este modo, distinguimos “el enunciado” del evento de “la enunciación” (que además comprende al emisor o hablante, al receptor u oyente, a los demás participantes y las coordenadas espacio-temporales de dicho evento)¹.

¹ Sobre la diferencia entre “enunciado” y “enunciación” como guía sólida para la investigación pragmática, véase Escavy Zamora (2008: 14-18).



El artículo está organizado del siguiente modo: en primer lugar, se presenta una breve introducción dedicada al concepto de los papeles temáticos y los actantes del evento verbal (del enunciado) y en segundo lugar los participantes del evento comunicativo (de la enunciación). En relación con este último, veremos que existen tres papeles o roles que suelen coincidir con el hablante: el participante que transmite la información, el participante que representa el punto de vista físico y temporal y el participante de quien se expresa el estado mental, la subjetividad o modelo epistémico. A continuación, se repasará este último concepto, pues resultará fundamental para pasar a analizar la diferencia entre “decidir” y “decidirse”.

2. EL ENUNCIADO: LA TEORÍA DE LOS PAPELES TEMÁTICOS

En términos tradicionales, se dice que un predicado como *escribir* selecciona dos argumentos que deben ser interpretados como “quien escribe” y “lo escrito”; diremos entonces que *escribir* tiene en su estructura actancial dos papeles temáticos que debe atribuir necesariamente: uno de “agente” (quien escribe) y otro de “tema” (lo escrito)²; un predicado como *gustar* selecciona dos argumentos: “a quien gusta” y “lo que gusta”; o por ejemplo el verbo *situar* posee tres argumentos: “quien sitúa”, “lo situado” y “donde se sitúa”³. Esta información de tipo semántico forma parte de la entrada léxica de los predicados y podrá omitirse fonéticamente o no, dependiendo del tipo de predicado⁴.

La estructura argumental de los predicados puede modificarse mediante diferentes mecanismos, por ejemplo a través del uso de pronombres clíticos. Así, en (1a) el verbo “reabrir” muestra dos argumentos: el sujeto con rol o papel de agente y el complemento con rol de paciente; en cambio en (1b) la presencia del clítico determina la eliminación del agente sintácticamente, aunque no semánticamente (este se halla implícito o se desconoce o no interesa nombrarlo, por ejemplo). De este modo el clítico ha provocado una intransitivización de “reabrir”. También en (2b) la presencia del clítico ha eliminado uno de los argumentos del verbo, pero en este caso ha eliminado el agente, tanto sintáctica como semánticamente.

- (1) a. El ayuntamiento ha reabierto los parques.
b. Se han reabierto los parques.
- (2) a. Ana ha abierto la ventana porque hacía calor.
b. Se ha abierto la ventana por culpa del viento.

El efecto que provoca el clítico en (2b) es muy común en español. Es el denominado “clítico de voz media” o “desagentivizador” que se caracterizan por unirse a verbos transitivos y convertirlos en intransitivos provocando que pierdan su carácter agentivo y con un sujeto paciente. Los pronombres de este tipo no desempeñan ninguna función argumental, pero modifican la estructura temática del verbo, eliminando uno de sus argumentos. De este modo, la presencia del clítico es, en cierto modo, una marca de intransitividad. Son verbos como: abrir/se, alzar/se, conmovier/se, esconder/se, lanzar/se, mover/se, ofender/se, etc.

² “Escribir” puede ser considerado triargumental, si se analiza como “contar” o “comunicar”.

³ Véase Bosque y Gutiérrez-Rexach (2009: 272), Martínez Celdrán (1998: 149-152), entre otros muchos.

⁴ De todas formas, los verbos pueden aparecer acompañados por otras piezas léxicas, por otros complementos que no están requeridos por el verbo. Así por ejemplo, siguiendo con el verbo *situar*, podemos añadir no solo quién sitúa, lo que se sitúa y dónde se sitúa (*El Ayuntamiento ha situado contenedores en el centro de la ciudad*), que hemos dicho que son “argumentos” (requeridos por el verbo); podemos añadir también cuándo se sitúa y por qué se sitúa, por ejemplo (*El Ayuntamiento ha situado nuevos contenedores en el centro de la ciudad esta mañana para reciclar pilas*), pero esta información no es un requisito del verbo para que el evento se pueda cumplir, son “complementos” o “adjuntos” y no “argumentos”.

Semánticamente, las oraciones impersonales y pasivas reflejas como las de (1b), se interpretan como oraciones con un sujeto implícito indeterminado que se desconoce, se sobreentiende o no interesa mencionar. En cambio, con los clíticos desagentivizadores o intransitivizadores, como en (2b), el sujeto gramatical carece de valor agentivo y se interpreta como objeto afectado. En (2b) no es como en (1b) donde no se nombra el agente, aquí ha sido eliminado este argumento semánticamente.

El verbo que nos proponemos analizar, “decidir(se)” posee un agente (quien decide) y un tema (lo decidido), pero el pronombre no elimina ningún argumento del verbo como ocurría en (1) y (2)⁵, pues como puede verse en (3b), el verbo conserva todos sus argumentos:

- (3) a. Mario ha decidido estar en casa.
b. Mario se ha decidido a estar en casa.

En (3b) no se produce un cambio por lo que respecta a las funciones argumentales del verbo, sino que se ha producido un cambio semántico, como recoge el *Diccionario de la Real Academia (DLE)* en las acepciones 5 y 6, con respecto a las de 1 a 4. Con la acepción de 5, donde se selecciona la preposición “a”, el sujeto toma una decisión sin que exista una elección entre dos o más opciones, en cambio con la acepción de 6, donde se selecciona la preposición “por”, existe una elección entre dos o más opciones implícita o explícitamente. Como veremos más adelante con la acepción 5 también está presente esa elección, pero además, como se quiere demostrar en esta nota lingüística, la versión pronominal del verbo parece llevar implícita también la subjetividad del hablante.

- (4) **decidir** (Del lat. *decidĕre* ‘cortar’, ‘resolver’).
1. tr. Formar juicio resolutorio sobre algo dudoso o contestable. *Decidir una cuestión.* U. t. c. intr. *Hay que decidir SOBRE tu futuro.*
2. tr. Formar el propósito de hacer algo. *Hemos decidido vender la casa.*
3. tr. Hacer que alguien forme el propósito de hacer algo. *La lluvia me decidió A quedarme.*
4. tr. Determinar el resultado de algo. *La jugada decidió el partido.*
5. prnl. Formar el propósito de hacer algo tras una reflexión. *Se decidió A salir.*
6. prnl. Hacer una elección tras reflexionar sobre ella. *Al final se decidieron POR la casa más cara.*

En este trabajo intentaremos demostrar que la versión pronominal del verbo “decidir” conlleva también un cambio en el ámbito de la pragmática, que puede explicarse recurriendo al concepto de “deíxis”, a través del análisis de los participantes en el evento de la enunciación.

3. EL EVENTO DE LA ENUNCIACIÓN. LA DEÍXIS

El evento de la enunciación es “el centro de la deíxis” y en este se codifican (al menos), las coordenadas espacio-temporales (que suelen estar ancladas al emisor), el emisor y el receptor, a través de los morfemas de tiempo y de persona, principalmente, pues como se ha señalado en numerosas ocasiones, el rasgo de persona es intrínsecamente deíctico y no se refiere a rasgos

⁵ De todas formas, el verbo “decidir” también puede formar parte de una estructura de naturaleza impersonal (una pasiva refleja en el ejemplo) donde el pronombre puede considerarse un pronombre frasal impersonalizador (ii).

(i). Los países más ricos decidieron cosas urgentes, pero no importantes.

(ii). En aquella reunión se decidieron cosas urgentes, pero no importantes.

semánticos generales tales como la cantidad o el género, sino a un ítem identificable en el contexto⁶, y por tanto interpretable sólo en relación al evento de la enunciación⁷.

La deíxis, que nace como natural desarrollo de la Teoría del lenguaje de Bühler (1934), es uno de los temas más estudiados por la pragmática y en un principio, este término se usaba para hacer referencia a los elementos gramaticales que señalan a los participantes de la enunciación (emisor y oyente, a través de los pronombres personales), al tiempo y al espacio dentro del campo visual de los participantes, al punto de vista físico, a las coordenadas espaciales (mediante elementos como *aquí, ahí, esto, eso, aquello, lejos, cerca...*) y a las coordenadas temporales (mediante los tiempos verbales y los adverbios temporales).

Mediante la deíxis se relaciona el enunciado con el evento de la enunciación y sobre estos se proyecta la inevitable "egocentricidad" del sujeto-emisor, que es quien "cifra" o codifica la realidad verbalmente para su interlocutor. De este modo, aunque en un enunciado aparezca una tercera persona, el emisor proyectará su egocentricidad sobre este⁸.

El término "deíxis" se ha ampliado y se distingue entre "deíxis mostrativa" y "deíxis co-situacional" (Vigara Tauste, 1992) para distinguir entre expresiones propiamente deícticas (pronombres personales, formas verbales, adverbios locativos, etc.), y otras que, sin tener tal carácter, aportan información acerca de la situación general de enunciación y del subjetivo punto de vista del emisor en ella. Así pues, a las tres dimensiones en las que opera la deíxis tradicionalmente (la persona, el espacio y el tiempo) habría que añadir una cuarta: la subjetividad o modelo epistémico⁹.

El punto de vista desde el que está introducida una información podrá estar ligado a uno de los participantes y, por otra parte, este podrá ser objetivo o subjetivo. Si no se halla ningún elemento que indique desde qué punto de vista está expresada una enunciación, el responsable del punto de vista será, por defecto, el emisor¹⁰.

Siguiendo el *Diccionario de la Real Academia (DLE)*, la versión pronominal del verbo "decidir" tiene dos acepciones diferentes, como se muestra en su entrada, en las acepciones 5 y 6, que se diferencian sea por la preposición seleccionada, sea por el ligero cambio de significado. Con la acepción de 5 se toma una decisión sin que exista necesariamente una elección entre dos o más opciones.

decidir (Del lat. *decidĕre* 'cortar', resolver).

1. tr. Formar juicio resolutorio sobre algo dudoso o contestable. *Decidir una cuestión*. U. t. c. intr. *Hay que decidir SOBRE tu futuro*.
2. tr. Formar el propósito de hacer algo. *Hemos decidido vender la casa*.

⁶ Así, la primera persona se relaciona con el emisor y la segunda con el oyente. "De ello se desprende que *tú* y *yo* están cambiando constantemente de referencia según quién está presente en la conversación, y no deben ser interpretados en función de ninguna cualidad semántica generalizable" (Palmer, 1978: 161).

⁷ Jakobson (1971: 134): "Person characterizes the participants of the narrated event with reference to the participants of the speech event".

⁸ En Pérez Vázquez (2012) se analizan contextos particulares, en los que, a pesar de estar enunciados en tercera persona está codificada y gramaticalizada la subjetividad del hablante, su modelo epistémico.

⁹ En cambio, en opinión de Eguren (1999: 933), "no basta con que exista una orientación egocéntrica para que pueda hablarse de deíxis: fenómenos lingüísticos que expresan de una u otra manera la subjetividad del hablante, como los modos verbales o la focalización, no pueden considerarse deícticos en sentido estricto, dado que no son formas de referencia". "Condiciones nada fáciles de precisar (actitudes, emociones, expresividad) son las que subyacen a esta clase de deíxis" (Eguren, 1999: 941). Es lo que el autor denomina "deíxis empática o emocional".

¹⁰ Un intento de sistematización de cómo se codifica este tipo de información pragmática la encontramos en Uriagereka (1995), quien defiende la idea de que en todo enunciado se halla codificado (en estructura profunda) el punto de vista del emisor o del sujeto de la frase. La idea de Uriagereka es que estarían codificadas (al menos) las operaciones de énfasis, la topicalización, los fenómenos relacionados con la deíxis, con la anáfora y con las expresiones referenciales. Todas estas operaciones, como ya ha sido señalado, están ligadas a un punto de vista previamente establecido.

3. tr. Hacer que alguien forme el propósito de hacer algo. *La lluvia me decidió A quedarme.*
4. tr. Determinar el resultado de algo. *La jugada decidió el partido.*
5. prnl. Formar el propósito de hacer algo tras una reflexión. *Se decidió A salir.*
6. prnl. Hacer una elección tras reflexionar sobre ella. *Al final se decidieron POR la casa más cara.*

Hemos tomado el ejemplo que se ofrece en la acepción de 2 y lo hemos adaptado a las estructuras morfosintácticas de las acepciones 5 y 6 y, como se ve en los ejemplos de (5a-c), el posible contexto en el que insertarlas o las equivalencias, son diferentes.

- (5)
 - a. Hemos decidido vender la casa (=hemos tomado la decisión de vender la casa).
 - b. Nos hemos decidido a vender la casa (después de mucho pensarlo).
 - c. Nos hemos decidido por vender la casa (y no por alquilarla, después de mucho pensarlo).

En las frases de (5) el sujeto de “decidir(se)” y el hablante coinciden y por tanto el modelo epistémico también es el mismo. Si en esos mismos ejemplos el hablante es externo al enunciado, como en (6), se observa que, comparando (6a) y (6b) se produce la introducción del punto de vista del emisor: en (6a) se produce una comunicación donde ningún elemento parece indicar la subjetividad del emisor, mientras en (6b) con la versión pronominal, parece realizarse la comunicación desde el punto de vista del emisor.

- (6)
 - a. Han decidido vender la casa.
 - b. Se han decidido a vender la casa.
 - c. Se han decidido por vender la casa.

Como ya se ha recordado, normalmente, cualquier comunicación está enunciada desde el punto de vista del emisor, si bien no siempre aparece codificado. La versión pronominal del verbo “decidir” parece llevar implícita la actitud del hablante con respecto al evento, el punto de vista del emisor parece codificarse en una actitud positiva. Obsérvese (7a) con respecto a (7b): la diferencia radica en que en (7b), *decidirse* implica no solo una reflexión como indica el DLE en las acepciones quinta y sexta, implica también un juicio o actitud subjetiva por parte del emisor: implica que el emisor está de acuerdo con tal decisión.

- (7)
 - a. Juan decidió casarse en la iglesia del barrio.
 - b. Juan se decidió a casarse en la iglesia del barrio.

Una prueba de que la versión pronominal implica subjetividad por parte del emisor podría ser que un enunciado como (8a) resulta perfectamente aceptable, mientras que uno como (8b) resulta anómalo desde el punto de vista comunicativo, porque es contradictorio: *decidirse* implica que el hablante está de acuerdo con esa boda, pero el adjetivo *imbécil* implicaría lo contrario.

- (8)
 - a. Juan decidió casarse con esa imbécil en enero.
 - b. ??Juan se decidió a casarse con esa imbécil en enero.

De hecho, una posible paráfrasis para un enunciado como (9a) podría ser uno como (9b), en el que no solo se expresa que el sujeto ha realizado una reflexión previa, sino que, además, con el adverbio *por fin*, se añade un juicio favorable a tal decisión por parte del emisor. Todos los hablantes nativos consultados consideraban más adecuada (9b) con un adverbio como “por

fin” que implica la subjetividad por parte del hablante que (9c) donde el adverbio “al final” tiene un valor temporal que carece de ese matiz de subjetividad. Es decir, la locución adverbial “por fin” parece suplir en (9b) el valor del clítico de (9a)¹¹.

- (9) a. El cura se decidió a insultar a los feligreses el domingo pasado.
b. El cura por fin decidió insultar a los feligreses el domingo pasado.
c. El cura al final decidió insultar a los feligreses el domingo pasado.

Para acabar, un ejemplo real en el que esta interpretación del verbo en su forma pronominal resulta bastante plausible, es el siguiente *tuit* en el que responsable de la enunciación corrobora con su paréntesis su conformidad con el evento del que habla:

- (10) Al parecer se han decidido [las autoridades] a dar un paso (pequeño, pero camino se hace al andar) a la rotulación de los vehículos policiales de Agentes Medioambientales. (AGENTESCV@AMGVA, 1 marzo 2020)

Por último, es importante advertir que se ha analizado aquí solo el verbo “decidir” porque no parece existir otro con un comportamiento similar. El fenómeno más parecido existe en el dialecto palermitano, una variante del siciliano en el que por medio de un clítico se expresa un significado valorativo positivo por parte del hablante que incide sobre todo el enunciado¹².

4. CONCLUSIONES

En este artículo hemos visto que los elementos que intervienen en el acto comunicativo, ordenados y jerarquizados en torno al eje personal del emisor, se organizan en tres dimensiones enunciativas: su espacio, su tiempo y su punto de vista ante el enunciado. A continuación, hemos presentado las diferencias de naturaleza semántica entre “decidir” y “decidirse”. La versión pronominal parece haber codificado, a diferencia del mismo verbo sin pronombre, la subjetividad del hablante en la transmisión de la información.

Bibliografía

- BOSQUE, Ignacio y Javier GUTIÉRREZ-REXACH (2009) *Fundamentos de sintaxis formal*, Madrid, Akal.
- BÜHLER, Karl (1950 [1967]) *Teoría del lenguaje*, Madrid, Revista de Occidente.
- EGUREN, Luis J. (1999) “Pronombres y adverbios demostrativos. Las relaciones deícticas”, Ignacio Bosque y Violeta Demonte, dirs., *Gramática descriptiva de la lengua española*, vol. 1, Madrid, Espasa, pp. 930-972.
- ESCAVY ZAMORA, Ricardo (2008) *Pragmática y subjetividad lingüística*, Murcia, Universidad de Murcia.
- MARTÍNEZ CELDRÁN, Eugenio (1998) *Lingüística. Teoría y aplicaciones*, Barcelona, Masson.
- PALMER, Frank R. (1978) *La semántica*, Méjico, siglo XXI editores.

¹¹ Con el que, de todas maneras, no resulta incompatible, quizás solo más enfático: El cura por fin se decidió a insultar a los feligreses el domingo pasado.

¹² Véase Sorrisi y Giorgi (2012).

- PÉREZ VÁZQUEZ, María Enriqueta (2012) "Cuando el diálogo se establece en tercera persona", en A. Cassol; F. Gherardi; A. Guarino; G. Mapelli; F. Matte Bon y P. Taravacci (eds.), *Il dialogo. Lingue, letterature, linguaggi, culture, Atti del XXV Convegno AISPI (Napoli, 18-21 febbraio 2009)*, Roma, AISPI Edizioni.
- QUER, Josep (2001) "Interpreting Mood", *Probus* 13, pp. 81-111.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [9 de noviembre 2022].
- SORRISI, Fabrizio y Alessandra Giorgi (2012) "Forme verbali valutative: un caso dal palermitano", en D. Pescarini y J. Garzonio, eds., *Atti della XVII Giornata di Dialettologia, Quaderni di Lavoro ASIt* 14, pp. 123-140.
- URIAGEREKA, Juan (1995) "An F Position in Western Romance", *Discourse Configurational Language*, New York, Oxford University Press, pp. 153-175.
- VIGARA TAUSTE, Ana María (1992) "Recursos lingüísticos de incorporación contextual al enunciado: déixis situacional", *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, Madrid, Gredos, pp. 347-375.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Efectos transculturales de las estrategias de doblaje y subtitulación para las películas de terror y de humor

ALEX BORIO

Università degli Studi di Torino

Resumen

Las modalidades traductorales de la subtitulación y del doblaje, con sus restricciones y variaciones lingüísticas y culturales propias, imponen una atención específica a los efectos emocionales y sonoros. Concretamente, las películas de terror y de humor se basan en el procesamiento emocional de las expresiones lingüísticas; por este motivo los subtítulos y el doblaje pueden diferir tanto del sonoro original como en el proceso de traducción a cualquier otro idioma (en este caso del español al italiano). Esta investigación se centra en las estrategias psicológicas y discursivas de la traducción-subtitulación-doblaje para reproducir las expresiones de miedo, consternación y humor, tanto textualmente (en los originales, con sus imposiciones de espacio físico) como en el doblaje (con las imposiciones culturales de un 'sentido lingüístico-emocional' distinto). Los ejemplos analizados son escenas de las películas *Voces/Voces* (Ángel Gómez Hernández, 2020) y *Las brujas de Zugarramurdi/Le streghe son tornate* (Álex de la Iglesia, 2013).

Palabras clave: subtítulos, doblaje, traducción, humor, terror.

Abstract:

Le modalità di traduzione audiovisiva quali sottotitoli e doppiaggio, in virtù delle peculiarità linguistiche e culturali, richiede attenzione specifica agli effetti emozionali e sonori. In particolare, i film di orrore e umoristici ricorrono prevalentemente a tali effetti: doppiaggio e sottotitolaggio (dallo spagnolo all'italiano nel presente caso) possono optare per soluzioni non pedissequae. Il presente articolo analizza le strategie psicologiche e discorsive adottate per rendere le espressioni di paura, disappunto e umoristiche sia nei film in originale sia nelle corrispondenti versioni in italiano. Nello specifico verranno analizzati i seguenti film: *Las brujas de Zugarramurdi/Le streghe son tornate* (Álex de la Iglesia, 2013) e *Voces/Voces* (Ángel Gómez Hernández, 2020).

Parole chiave: sottotitoli, doppiaggio, traduzione, humor, terrore.



1. INTRODUCCIÓN

El principio de acción emocional compartido por terror y humor provoca una "respuesta de forma incondicionada, condicionada, o por generalización" (Pérez Fernández, García, 2005: 239). Ambos componentes emotivos (Bericat Alastuey, 1999: 245) se realizan afectando al discurso -léxico/lógico- que responde a una experiencia previa (frases, discursos) de los actores y a las expresiones sonoras sin modulación discursiva y de carácter espontáneo, natural o innato, como gritos y risas. Aunque se trate de un tipo de emisiones sonoras que se podrían considerar preculturales o universales por ese carácter espontáneo y natural, en el



proceso de la distribución comercial en un mercado de lengua distinta de la original se plantean problemáticas de subtítulos y de doblaje porque “el audiovisual se caracteriza por ser un medio en el que se imbrican sonido e imagen formando un todo” (Aliaga Aguza, 2021: 50). Estas dos maneras de traducir, de las que definiremos la primera como “prepared communication using written language, acting as an additive and synchronous semiotic channel as part of a transient and polysemiotic text” (Gottlieb, 2000: 15), y la segunda como “la traducción y ajuste de un guión de un texto audiovisual y la posterior interpretación de esta traducción por parte de los actores, bajo la dirección del director de doblaje y los consejos del asesor lingüístico, cuando esta figura existe” (Chaume Varela, 2004: 32), constituyen una praxis que lleva el nombre de ‘traducción audiovisual’, o sea TAV, que es

la denominación con la que los círculos académicos se refieren a las transferencias semióticas, interlingüísticas e intralingüísticas entre textos audiovisuales, tanto a las más consolidadas, como el doblaje y la subtítulos, como a las más novedosas, como el rehablado o la audiosubtitulación, por ejemplo. El término traducción audiovisual, como concepto académico, va penetrando lentamente en los círculos profesionales dedicados a la postproducción de la imagen y el sonido, donde esta denominación no era utilizada hasta hace muy poco —aunque lo eran las diferentes prácticas en sí, sobre todo las tradicionales. (Chaume Varela, 2013: 14)

En este sentido el lenguaje ‘corporal’ de los espacios (Muñoz Rodríguez, 2005: 218) es tan significativo como el lenguaje oral. Además,

Una tendencia que ha acompañado al cine desde su nacimiento en el cine mudo es la de encontrar un lenguaje universal, de modo que un mismo producto llegue a la generalidad de los consumidores. Al mismo tiempo se ha dado una tendencia contraria a dirigir los productos audiovisuales a grupos muy diferenciados de espectadores a fin de ajustarse lo más posible a sus peculiaridades y conseguir la mayor simpatía o identificación con el producto posible. Esta última tendencia conduce a la multiplicación de las traducciones para ajustarse a las necesidades y gustos de grupos específicos de hablantes. (Mayoral Asensio, 1985: 4).

2. VOCES

En *Voces*, el debut de Ángel Gómez Hernández en 2020¹, el miedo es la consecuencia de la irrupción de lo paranormal en los espacios de la cotidianidad: las viviendas y los espacios cerrados presentados como ‘propios’, es decir, habitados por los personajes. Las casas, ajenas o propias, son espacios

vivididos y no se puede pensar en ellos como espacios indiferentes, sujetos a la dura geometría y medida; no son espacios vistos como abstracciones dadas sino que se viven a cada instante en sus diferentes parcialidades. Los espacios amados se caracterizan por ser espacios próximos y familiares, además de ser espacios vitales, muy al contrario de los espacios uniformes y asépticos de la ciencia que no guardan ninguna relación con la percepción de las cosas en medio de las que vivimos o nos desplazamos. El origen de las imágenes de los espacios amados no es el de la objetividad física sino que proviene de lo íntimo y afectivo. (Aguilar Rocha, 2021: 53)

¹ Producida por Filmfactory, Feelgood, Kowalsky Films, VocesAIE, La Nube Películas y Estudio V con la colaboración de RTVE y CanalSur TV, distribuida en Italia por Netflix. El doblaje y el sonido de la versión italiana han sido realizados por SDI Media y dirigidos por Lucio Saccone; los diálogos italianos son de Antonella Giannini y la subtítulos de Giulia Palmieri.

Cuando los acontecimientos anómalos se producen en las representaciones fílmicas de este tipo de espacios, la intimidad violada y el peligro socavan la estabilidad emocional: “Sin duda, el terror se hace más amenazante cuando el monstruo, el mal demoníaco o los sucesos paranormales abandonan sus moradas habituales y se refugian en el hogar” (Cuadrado Alvarado, 2018: 21). Por lo tanto, se puede hablar de un terror con elementos universales y transculturales que se diferencia, desde el punto de vista de las reacciones, principalmente a través de las incondicionadas, es decir, las más subjetivas e inmediatas.

En la película *Voces*, una familia compuesta por los padres, Daniel y Sara, y el hijo de nueve años, Eric, va a rehabilitar una casa en La Berzosa, a unos 50 kilómetros de Madrid, para posteriormente venderla, sin saber que es popularmente conocida en el pueblo como “la casa de las voces”. El hijo es el primero en percatarse de algunos sonidos extraños que se escuchan en ella, pero Daniel y Sara lo achacan a la imaginación del niño, hasta que ellos también comienzan a percatarse de los eventos sobrenaturales. La intimidad violada por un fenómeno incomprensible que indica la presencia de una realidad inesperada y el peligro que parece derivarse de todo ello socavan la estabilidad donde se supone que debe ser mejor salvaguardada. Por lo tanto las reacciones de los protagonistas son principalmente incondicionadas.

De hecho, una reacción emocional incondicionada deshace la cadena lógico-secuencial de las emisiones discursivas. En *Voces* hay un elemento inicial de extraneidad en la cotidianidad: pasar a un lugar desconocido que tendrá que ser hecho propio y personalizado para ‘transferirlo/venderlo’ a otras personas. La casa tiene un pasado personal, con sus propias voces, que se ‘comen’ a las de los nuevos propietarios, de manera que el ‘léxico’ del lugar impide al de los protagonistas nombrar y codificar espacios, tiempo y vida de una doble cotidianidad doblemente violada: la de las presencias en la casa y la de los nuevos propietarios: no hay un código común de comunicación y, por lo tanto, las interacciones destrozan el diálogo y solo dejan espacio al lenguaje emocional sin articulación discursiva. En este sentido, los diálogos se sustituyen por sonidos referencialmente ‘vacíos’: gemidos y expresiones de miedo. Por lo tanto, subtítulos y doblaje en traducción están vinculados al espacio de la sonoridad y de la economía gráfica.

3. EL TERROR SENSORIAL

La primera escena, justo al principio de la película (m. 5 - m. 7), está centrada en una psicóloga (Beatriz Arjona) que, después de hablar con el niño (en la casa), vuelve al pueblo en su coche. El espacio personal del coche está infestado por la casa en forma de sonidos indistintos de la radio y de una mosca que, introduciéndose en la oreja de la psicóloga, la paraliza, de manera que, perdiendo el control del automóvil, se estrella contra un árbol y se mata. No menos importante es notar que la visualización del espacio del coche se alterna con la del interior de la casa, donde el niño está haciendo simultáneamente un dibujo relacionado con los eventos protagonizados por la psicóloga, acontecimientos que obviamente no puede conocer por vías naturales.

En la versión original toda la escena está caracterizada por subtítulos descriptivos:

voces de la radio y del entorno: [podría haber chaparrones] ... [interferencias radiofónicas] ... [interferencias en la radio] ... [falta de señal radiofónica] ... [voz susurrante] ... [trazos del lápiz sobre el papel] ... [zumbido de mosca] ... [voces susurrantes] ... [aceleración del motor del vehículo] ... [motor del vehículo acelerando] ... [trazos rápidos del lápiz] ... [crujido del cristal y silencio] ... [jadeos entre susurros] ... [respira con dificultad] ... [gime ahogándose] ... [zumbido de la mosca].

Los gemidos de la psicóloga, los ruidos de la mosca y de las voces indistintas (y del accidente) están reproducidos fielmente sin doblaje, que solo transcribe las noticias meteorológicas. Se puede constatar que el terror original ha sido representado de triple manera: visual, sonora y textual manteniendo una comunicación/subtitulación rigurosa. En cambio en italiano la descripción por subtítulos y doblaje es sensorial, solo escuchamos los sonidos (y la música de tensión creciente) sin realización gráfica: “[... possibili temporal]”.

Esta estrategia descriptiva se repite en todas las escenas de terror; por ejemplo, en la primera escena en la que el hijo se encuentra con las presencias: una silueta en la sombra y algunos sonidos amenazantes (zumbidos de mosca, ruidos de un robot) que lo molestan hasta inducirlo a esconderse bajo la manta. Al final una mano le tapa la boca e inmediatamente desaparece, en el mismo momento en el que llega el padre (m. 12 - m. 15). En la versión original la descripción audiovisual es integral:

[chisporroteo de la luz nocturna] ... [pitidos del juguete -un robot-] ... [voz del juguete] ... [zumbido de mosca] ... [respira agitado] ... [susurros inquietantes] ... [interferencias del walkie-talkie] ... [Eric respira de forma agitada] ... [Eric respira con un poco de sobrealiento] ... [puerta abierta] ... [¿Qué te pasa, mi vida?] ... [-Por favor- / -Tranquilo, ya está-] ... [zumbido de la mosca].

Nuevamente en italiano la descripción por subtítulos y doblaje es principalmente sensorial: “[-Cos’hai tesoro?- Per favore!] ... [Calma, è tutto ok]”.

Sin embargo, “en España no ha sido la subtitulación sino el doblaje la práctica más extendida para facilitar la comprensión de grabaciones en otras lenguas” (Barbasán Ortuño, Pérez-Sabater, 2021). En cambio, en Italia, donde la subtitulación es una práctica tan extendida como el doblaje, la realización concreta se refiere a palabras y oraciones lógicamente ‘ordenadas’, dejando a ‘los otros sentidos’ la interpretación de los acontecimientos. En el ejemplo específico, el lenguaje de los espacios cotidianos, las ‘comfort zones’, no requieren una traducción textual porque, probablemente pueden ser codificados por experiencias previas (ruidos intermitentes, rumores corporales como gemidos y suspiros). El terror es sensorial, y, por lo tanto, efectos como el “chisporroteo de la luz nocturna” no tienen que ser ‘leídos’. Sin embargo, la economía de palabras es una forma de ahorrar espacio (de hecho principalmente sólo se subtitulan las partes discursivas en cada género de película) y el contenido oral de los diálogos de los actores se convierte en “parlamentos escritos que incorporan también, entre otros elementos, toda aquella información paratextual que contribuye al desarrollo de la acción o a la creación de ambientes y a la que los sordos no pueden acceder a través de la pista sonora, como pueden ser el sonido de un teléfono, la llamada a una puerta o el ruido de un motor” (Díaz Cintas, 2005: 163). Además hay que precisar que “El subtitulado que se realiza para los sordos es «idéntico», tan solo con el diferenciador de color para los protagonistas del relato filmico y las voces en off” (Amar, 2003: 134).

En el género de terror esta modalidad se convierte en modalidad inmersiva/expresiva. La ausencia del doblaje y de los subtítulos resultan, en los dos casos, un potenciamiento de los estímulos sensoriales.

La escena siguiente es significativa por la diferente presencia del contenido textual. La madre de Eric entra en la habitación del niño (que previamente murió ahogado en la piscina de la casa) y ve al hijo, de espaldas al pie de la cama, jugando con el robot. Lo llama varias veces pero él no contesta y se esconde, al acercarse la madre, debajo de la cama (m. 56 - m. 58): “[sonido del juguete de Eric] ... [sonidos y voces del juguete de Eric] ... [sonidos del Juguete] ... [Eric...] ... [sollozando - Eric] ... [Eric (sin subtítulos)]”. En italiano: “[Eric.] ... [Eric.] ... [Eric.]”.

En el original la tercera llamada de la madre no ha sido subtitulada, en italiano sí. La emisión de voz (a la tercera llamada) en español es casi inaudible, y la ausencia del subtítulo deja el efecto de disminución tónica solo al sonido. En italiano el efecto (igual al original) ha sido ‘amplificado’ visualmente con el subtítulo. Así que la intensidad emocional debida a la disminución sonora queda confirmada por una transcripción breve que guarda, desde la perspectiva léxica, la uniformidad del subtulado. La concentración de textos en el original ha sido reemplazada por unos subtítulos que, traduciendo solo las palabras, mantienen la firmeza textual del original aun traduciendo ‘voces’ que no han sido escritas.

4. CONTENIDO TEXTUAL

Una última escena (m. 1:14 – m. 1:14,07) significativa por la diferente presencia del contenido textual es la de la incursión del padre con un escritor-médium (Ramón Barea) y su hija Ruth (Ana Fernández García) en el sótano secreto. El médium, tocando una jaula con un esqueleto dentro, tiene una visión: Un grupo de gente (en un antiguo pasado) está capturando a una bruja: “[hombre] ¡Matadla, matadla! ¡Bruja!] ... [- la mujer grita y conjura – hombre maldice enfurecido] ... [mujer sigue conjurando]”. En italiano: “[Uccidetela! (Uccidetela – sin subtítulo) Strega!] ... [Pagherai per i tuoi morti – («pagarás tus muertes» en original)]”.

Los subtítulos y el doblaje rellenan los vacíos textuales, donde en el original las voces no han sido traducidas: “hombre maldice enfurecido/pagarás tus muertes”. En italiano hay subtítulos en un único caso: “Pagherai per i tuoi morti”. En este caso la traducción de “pagarás tus muertes” se debe a la intención de transcribir fielmente todo el contenido textual que tiene que ser entendido. Ambas versiones reproducen efectos emocionales, así que subtitulación y doblaje coinciden en dejar voz a las imágenes. Cabe hacer una última consideración sobre el título, que en italiano no ha sido traducido. Se puede pensar que la elección de dejarlo en original coopere en la transmisión del sentido de oralidad sobrenatural e ininteligible, aún más ‘potenciada’ por la palabra en español, percibida como más ajena.

5. LAS BRUJAS DE ZUGARRAMURDI/LE STREGHE SON TORNATE

Con esta película de 2013 dirigida por Álex de la Iglesia², se aborda el género humorístico, cuya subtitulación y cuyo doblaje varían:

Since cognitive schemes vary from one individual to another we cannot expect a joke to have the same effect upon different individuals and in different cultures. That is, humour being culture-specific, is so difficult to translate. In fact almost everything regarding translation involves differences in culture, but the bid challenge concerning humour is not only to keep the meaning of a joke but also to provoke the same effect without compromising the text cohesion and coherence. (Ioppi, 1999: 167-8)

En cuanto a la traducción de los aspectos culturales, lo importante es “verter el humor en otro sitio distinto para compensar las pérdidas que pudiera haber a lo largo de la traducción de la película” (Navarro Brotons, 2017: 323). Al igual que los elementos terroríficos, los humorísticos tienen que ser transformados cuando se trata de expresar reacciones emocionales incondicionadas, sin modulación dialógica que permita estructurarlas por medio de fórmulas discursivas ‘meditadas’ para obtener un efecto cómico. En este sentido, las referencias culturales tienen que ser inmediatamente comprensibles. Además, “La estrategia de la compensación se usa con frecuencia en traducción audiovisual” (Chaume Varela, 2008: 76).

² Producida por Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A., La Ferme! Productions, ARTE France Cinéma y distribuida en Italia por Officine UBU, doblaje editado por Elio Gualfucci.

A partir del título se puede ya considerar como un acierto que *Las brujas de Zugarramurdi*, haya sido reemplazado por *Le streghe son tornate*, porque Zugarramurdi no está culturalmente vinculado a la brujería para el público italiano. Sin embargo, en la enciclopedia española, se caracteriza como

un pequeño pueblo en Navarra al norte del Valle de Baztan [...] el famoso “Pueblo de las Brujas”. Un paisaje conformado por bellos caserones, vacas pastando y el típico entramado urbano pirenaico perfectamente custodiado por la Iglesia de la Asunción [...] Pero si algo distingue a la localidad es la popular Cueva de Zugarramurdi, protagonista de leyendas sobre aquelarres y brujería. (Reino de Navarra, web oficial)

En el caso de la película que trata de brujas que amenazan al género masculino y de la emancipación del género femenino, en italiano se ha decidido optar por *Le streghe son tornate*, una frase con referencias culturales precisas para la enciclopedia cultural italiana, como se puede comprobar por el hecho de que “*Le streghe son tornate*” sea, por ejemplo, la frase final de esta noticia:

Milano, 11 aprile (1976)

Circa 5000 femministe sono scese in piazza per protestare contro la legge passata in Parlamento con i voti DC e MSI che limita la libera decisione delle donne su un problema che riguarda solo loro.

L'ABORTO CONTINUA AD ESSERE UN REATO!

Le donne hanno mandato in frantumi le vetrine di «Libreria e Gioventù» che tratta pubblicazioni religiose.

Dall'inizio alla fine del corteo si sentiva scandire:

“Tremate, tremate, le nuove streghe son tornate!”

Aprile/maggio 1976, “Le operaie della casa”, (Fondo M. Zancan).

Milán 11 de abril (1976).

Unas cincomil feministas se han manifestado para protestar contra la ley aprobada por el Parlamento con los votos de la Democracia Cristiana y el Movimiento Social Italiano (Post-fascistas), ley que limita la libre decisión de las mujeres sobre un problema que es exclusivamente suyo.

¡EL ABORTO SIGUE SIENDO DELITO!

Las mujeres han hecho añicos los escaparates de “Librería y juventud”, que vende publicaciones religiosas. Desde el principio hasta el final de la manifestación se escuchaba corear:

“Temblad, temblad, las nuevas brujas han vuelto” (traducción del autor del artículo).

Se trata de un eslogan que reivindica los derechos de las mujeres, vistas como ‘brujas’ porque dan miedo a la autoridad patriarcal. Así que el título italiano evoca una implicación alegórica de poder amenazante para el orden constituido, al igual que las brujas ‘reales’ e ‘históricas’ del título original. Además, la operación compensa un vacío cultural y confiere un enlace psicológico. De hecho, se trata del “Obligatory lexical-morphemic restructuring [...] necessary when, for example, a certain concept, a certain lexeme combination, or a derivational pattern is absent from the TL inventory and the only compensatory way out open to the translator is a lexical by-pass strategy such as paraphrasing or explanatory translation” (Wilss, 1982: 104).

En Madrid, unos hombres con graves problemas económicos (José [Hugo Silva]³ -hombre divorciado que desea la custodia compartida de su hijo Sergio [Sergio Fernández], que lleva a un atraco y al cual ha prometido que pronto se irán a Disneyland Paris; Tony [Mario Casas], que quiere tomar las riendas de su vida), atracan disfrazados de Jesús (José) y de soldado (Tony) a pleno día la tienda de Compro Oro, cerca de la Puerta del Sol. Después de un tiroteo con los policías huyen secuestrando un taxi y a Manuel (Jaime Ordoñez), el taxista, con el objetivo de llegar a Francia, y de paso, visitar Disneyland. Los hombres son perseguidos por la ex-mujer de José, Silvia (Macarena Gómez), y dos policías nacionales, Calvo y Pacheco (Pepón Nieto y Secun de la Rosa). Al llegar a la frontera, caen en las garras de un grupo de brujas vascas (Graciana [Carmen Maura], Maritxu [Terele Pávez]- y Eva [Carolina Bang], que se enamorará de José), que además de practicar la brujería, dan la caza a los hombres para matarlos.

6. ACCIÓN Y HUMOR

La primera escena (m. 7 – m. 8: 40) es la del robo, dentro del Compro Oro con los delincuentes y los clientes. La comicidad surge en este caso del contraste entre una situación dramática, de tensión, causada por el robo a mano armada, y los diálogos banales y estereotipados que surgen entre los participantes sobre la eterna ‘lucha’ entre mujeres y hombres, diálogos que en ese momento de peligro resultan completamente inadecuados:

[Primer hombre (con voz baja y firme): Desde luego hay que tener poca vergüenza, macho pa’ poner a un niño en medio a esto] ... [José (con voz baja y firme): una palabra más y te mato] [Mujer (con voz baja y firme): tiene razón, ese niño tendría que estar en un colegio] ... [José (gritando amenazante): ¡Cállese, hija puta! ¡Agache la cabeza!] ... [José (gritando exasperado): ¡Estoy hasta los cojones de la pensión compensatoria, de los jueces y de la bruja de su madre!] ... [Segundo hombre (con voz firme): Cristo, tienes razón, los jueces siempre se ponen de parte de ella. (de aquí se refiere a sí mismo) Entre la pensión alimenticia y lo que tengo que pagar de colegio y del seguro no me llega ni para el alquiler] ... [Mujer (con indignación): ¡Haberlo pensado antes! Seguro que te has liado con alguna] ... [Segundo hombre (gritando): ¡Pero cómo me voy a liar con alguna si estoy durmiendo en el coche!].

[Primer hombre (con voz baja): non hai neanche un minimo di vergogna, coinvolgere un bambino in una rapina] ... [José (con voz baja y firme): una parola in più e ti ammazzo] ... [Mujer (con voz baja y firme): ha ragione, quel bambino dovrebbe essere a scuola] ... [José (gritando amenazante): Sta zitta, puttana, faccia a terra!] ... [José (gritando exasperado): Mi sono rotto i coglioni dell’assegno di mantenimento, dei giudici e di quella strega di sua madre!] ... [Segundo hombre (con voz firme): Ha ragione, cazzo. I giudici sono sempre dalla parte delle donne. E paga l’assegno di mantenimento e paga la scuola e paga l’assicurazione, non ho più i soldi per l’affitto] ... [Mujer: potevi pensarci prima, di sicuro sei andato con un’altra!] ... [Segundo hombre: ma come faccio ad andare con un’altra, se dormo in macchina!].

En este caso se presentan dos acciones “con contextos asociativos diferentes, que intersectan mediante coincidencia, identidad equivocada, o confusiones de tiempo y ocasión” (Valbuena de la Fuente, 2002: 383), como afirma también Koestler (1982: 8). Los subtítulos

³ Doblaje italiano: Hugo Silva por Simone D’Andrea; Sergio Fernández por Gabriele Meoni; Mario Casas por Roberto Gammino, Jaime Ordoñez por Franco Mannella, Macarena Gómez por Giò Giò Rapattoni, Pepón Nieto por Antonio Palumbo, Secun de la Rosa por Sergio Lucchetti, Carmen Maura por Vittoria Febbi, Terele Pávez por Rita Savagnone y Carolina Bang por Federica De Bortoli.

reproducen fielmente la expresión oral, tanto en español como en italiano, así que el interés de esta secuencia se sitúa en el doblaje, como también en la escena analizada posteriormente. En italiano los diálogos han sido reproducidos fielmente, casi literalmente, con la excepción de “Entre la pensión alimenticia y lo que tengo que pagar de colegio y del seguro no me llega ni para el alquiler”/“E paga l’assegno di mantenimento e paga la scuola e paga l’assicurazione, non ho più i soldi per l’affitto”. En italiano, la repetición de la conjunción ‘e’ y del verbo ‘paga’ contribuyen a crear un efecto más fluido discursivamente, que a la vez reproduce de manera precisa el sentido de exasperación que trasmite la oración, manteniendo la reproducción de una lista ideal de quejas parecida a la ‘lamentatio’ estereotipada en italiano: “E questo, e quello, e quell’altro”. Además la forma de queja estereotipada se enlaza (y refuerza) psicológicamente el sentido de un asunto ‘universal’: la situación de supuesta y paradójica injusticia legislativa que los hombres sufrirían. Este estereotipo es inmediatamente refutado por la mujer a través de su acusación: “¡Haberlo pensado antes! Seguro que te has liado con alguna”/“potevi pensarci prima, di sicuro sei andato con un’altra!”. Hay un caso de diferencia entre hablado y subtítulo en la versión original: “¡Agache la cabeza!” (hablado)/ “¡Baja la cabeza!” (subtítulo).

Esta única diferencia puede depender del principio según el cual “el traductor de *voice-over* y de doblaje debe hacer que su texto pueda ser leído cómodamente a la velocidad de dicción de los actores de doblaje” (Mayoral Asensio, 2001: 38). Las dos sílabas de ‘baja’ se leen más rápido que las tres de ‘Agache’ mientras que por otra parte ‘agachar’ se utiliza para la cabeza o todo el cuerpo y la mujer está tirada en el piso. En este sentido en italiano la solución “faccia a terra!” evoca la implicación de ‘agachar’ y, en las películas ‘con robos’ es más típica: los delincuentes que ordenan a los secuestrados: “faccia a terra!”.

7. LAS QUEJAS

En la última escena analizada (m. 78 – m. 80) Eva, la bruja joven que se ha enamorado de José, se enfrenta enfurecida con él después haberle ayudado a escapar de las otras brujas. En esta escena, como en la anteriormente examinada y en toda la película, el humor nace de una breve conversación paródicamente estereotipada entre una mujer y un hombre que discuten sobre la falta de fiabilidad del otro sexo, en un contexto de urgencia y grave peligro (la fuga de José perseguido por las brujas) poco oportuno para tales disquisiciones:

[Eva (amenazante): O yo, o nada] ... [José (con voz llena de miedo): Tú, mi amor, tú siempre] ... [Eva (amenazante con tristeza): Mientes, sólo tienes miedo] ... [José (con temor): Eso no te lo voy a negar. Mira, quizás no sea el momento mejor para decir esto. Pero te quiero] ... [Eva (abatida): No me quieres, crees que soy un monstruo] ... [José (agitado): Pero cómo que un monstruo, pero que tú eres mi amor] ... [Eva (enfadada): ¡No me llesves la contraria! ... [José (exasperado): ¡Joder, no sé qué decir, no hay quién acierte!].

[Eva (amenazante): O Eva, o niente] ... [José (con voz llena de miedo): Eva, te sempre] ... [Eva (amenazante con tristeza): Menti José, hai soltanto paura] ... [José (con temor): Questo non lo posso negare. Forse non è il momento migliore per dirtelo. Però io ti amo] ... [Eva (abatida): Non è vero, credi che io sia un mostro] ... [José (agitado): Ma come un mostro, tu sei il mio amore] ... [Eva (enfadada): ¡Non mi devi contraddire! ... [José (exasperado): ¡Ma cazzo, non ti va mai bene niente!].

Los subtítulos reproducen perfectamente, en ambas versiones, el hablado: el texto escrito mantiene el mismo registro y reproduce la oralidad prefabricada de los diálogos originales. Eva parece estar recitando el guion de una canónica disputa entre enamorados “Mientes/No me quieres/ ¡No me llesves la contraria!”, José es el estereotipo del mentiroso que intenta complacer a su pareja enfadada “tú siempre/pero que tú eres mi amor/” y al final estalla: “¡Joder

no sé qué decir, no hay quién acierte!”. En italiano en lugar de los pronombres (yo, tú) se usan los nombres propios de los personajes (Eva, José): esta estrategia recuerda una referencialidad melodramática que evoca directamente el sentimentalismo de las telenovelas, en las cuales a menudo se anteponen los nombres de los interlocutores para conferir mayor intensidad. Al mismo tiempo se reproduce el efecto de “recitado” del original. Así que el sentido está reproducido fielmente.

Por lo tanto, el discurso humorístico necesita que subtítulos y doblaje no se alejen de la expresión oral original, para reproducir perfectamente una secuencia dialógica que tenga sentido en su totalidad. Como afirma Botella Tejera (2017: 96):

El traductor tendrá que asegurarse de salvar los obstáculos, la distancia entre el emisor y el receptor, cuyo conocimiento, cultura y maneras de ver el mundo no serán necesariamente compartidos. Las opciones, tal y como veíamos, son mantener los elementos culturales, sustituirlos por otros u omitirlos, pero siempre se han de tener en cuenta las características de la audiencia meta.

8. CONCLUSIONES

Podemos concluir que en la subtitulación y el doblaje de las películas de terror las inferencias extra-fílmicas (subtítulos y palabras) son menos marcadas que las de las películas humorísticas, principalmente porque el terror que nace de lo sobrenatural no está codificado por la razón y las experiencias concretas. Solo queda un sentido emocional que, como efecto inmediato, no se expresa por palabras y frases convencionalmente constituidas. Así que queda un vacío léxico-normativo, el lenguaje desarticulado de las ‘voces’ de la emoción. En cambio, el discurso humorístico se basa en situaciones a menudo inesperadas pero ‘inteligibles’, que se pueden traducir en órdenes constituidos de palabras y pueden restablecer una normalidad, o más bien un código de comunicación común, en los acontecimientos más insólitos pero concretamente realizables. Ambas “se nutren de marcas tanto lingüísticas como no lingüísticas, indicadores y estrategias propias que juegan con los soportes (visuales y auditivos) que ofrecen el medio audiovisual para recrear escenas en las que el espectador se encuentra identificado” (Aliaga Aguza, 2021: 72).

Bibliografía

- ALIAGA AGUZA, Laura María (2021) “Análisis comparativo de los mecanismos humorísticos de la comedia de situación”, *Cuadernos AISPI 18, Discurso telecinemático: la lengua española en el cine y en las series televisivas*, pp. 43-76.
- AGUILAR ROCHA, Irving Samadhi (2012) *La casa, el sí mismo y el mundo: un estudio a partir de Gaston Bachelard*, Barcelona, Universitat de Barcelona (Tesis doctoral).
- AMAR, Víctor Manuel (2003) “Una propuesta para integrar el audiovisual en la educación y en el disfrute. El cine subtulado y la comunidad sorda”, *Comunicar. Revista Científica de Comunicación y Educación 20*, pp. 130-135.
- BERICAT ALASTUEY, Eduardo (1999) “El contenido emocional de la comunicación en la sociedad del riesgo: microanálisis del discurso”, *Reis: Revista Española de Investigaciones Sociológicas 87*, pp. 221-253.

- BARBASÁN ORTUÑO, Inmaculada y Carmen PÉREZ-SABATER (2021) "La subtitulación intralingüística en la docencia de lenguas de especialidad", *Alsic [Online]*, 24.1, <https://journals.openedition.org/alsic/5409?lang=en> (24/08/2022).
- BOTELLA TEJERA, Carla (2017) "La traducción del humor intertextual audiovisual. *Que la fuerza os acompañe....*", *MonTI. Monografías e Traducción e Interpretación* 9, pp. 77-100.
- CHAUME VARELA, Frederic (2004) *Cine y traducción*, Madrid, Cátedra.
- (2008) "La compensación en traducción audiovisual", *Quaderns de Filologia. Estudis literaris* XIII pp. 71-84.
- (2013) "Panorámica de la investigación en traducción para el doblaje", *TRANS. Revista de traductología* 17, pp. 13-34.
- CUADRADO ALVARADO, Alfonso (2019) *El hogar infernal*, Barcelona, UOC.
- DÍAZ CINTAS, Jorge (2005) "El subtitulado y los avances tecnológicos", *Trasvases culturales: Literatura, cine y traducción* 4, pp. 155-176.
- GOTTLIEB, Henrik (2000) "Texts, translation and subtitling", en ID., *Screen Translation 2000: Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*, Copenhagen, Engelsk Institute, Department of English, U. of Copenhagen, pp. 1-40.
- IOPPI, Daniela (1999) "The Sitcom Revisited: The Translation of Humor in a Polysemiotic Text", *Cadernos de tradução* 1.4, pp. 167-204, <https://doaj.org/article/ff0ebe797b684c5788340097340cd9d6> (29/09/2022).
- KOESTLER, Arthur (1982) "Humor and Wit", *Encyclopaedia Britannica. Macropaedia* 9, pp. 5-11.
- MAYORAL ASENSIO, Roberto (1985) *Traducción audiovisual, traducción subordinada, traducción intercultural*, Sevilla, Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla.
- MUÑOZ RODRÍGUEZ, José Manuel (2005) "El lenguaje de los espacios interpretación en términos de educación", *Teoría De La Educación. Revista Interuniversitaria* 17, pp. 209-226.
- PÉREZ FERNÁNDEZ, Vicente y Andrés GARCÍA (2005) "Análisis funcional de las estrategias psicológicas de terror en el cine", *Estudios de Psicología* 26.2, pp. 237-245, <https://doi.org/10.1174/0210939054024867> (26/08/2022).
- VALBUENA DE LA FUENTE, Felicísimo (2002) "Humor verbal y humor de situación", *Cuadernos de Información y Comunicación* 7, pp. 381-406.
- WILSS, Wolfram (1982) *The Science of Translation: Problems and Methods*, Tübingen, G. Narr.

Filmografía

- DE LA IGLESIA, Álex (2013) *Las brujas de Zugarramurdi*, España/Francia, Enrique Cerezo Producciones Cinematográficas S.A., La Ferme! Productions, ARTE France Cinéma y distribuida en Italia por Officine UBU.
- (2013), *Le streghe son tornate*, Officine UBU.
- GÓMEZ HERNÁNDEZ, Ángel (2020) *Voces*, España, Estudio v.
- (2020), *Voces*, Netflix.



Guerra Civil y conciencia social: *En mi hambre mando yo* de Isabel Oyarzábal

LAURA CRISTINA PALOMA ALEPUZ
Universidad de Alicante

Resumen

A pesar de haber desempeñado un relevante papel en la vida cultural, intelectual y político-social española de principios del siglo XX, la obra literaria de Isabel Oyarzábal quedó durante décadas relegada. Afortunadamente, en los últimos años la reedición de algunos de sus trabajos y la investigación desde diferentes ámbitos (el histórico, el literario, el social) sobre su vida y su producción han contribuido a recuperar su legado. Este trabajo nace con el propósito de analizar cómo narra la Guerra Civil, desde una perspectiva comprometida socialmente, en su novela *En mi hambre mando yo*, que publica en 1959. Nuestra intención es contribuir a subrayar la importancia de esta obra, no solo por su calidad literaria, sino también por su valor histórico y ético, al haber sido creada por una de las mujeres que participaron activamente en el desarrollo intelectual que comportó la II República, fue testigo del conflicto más sangriento y doloroso que tuvo lugar en nuestro país en el siglo pasado y se vio obligada a exiliarse a México con toda su familia cuando el ejército sublevado consiguió la victoria, pero que, con todo, no presenta una visión partidista, sino humana, del conflicto.

Palabras clave: Isabel Oyarzábal; *En mi hambre mando yo*; Guerra Civil; conciencia social; situación de la mujer; exilio.

Spanish Civil War and Social Conscience: *En mi hambre mando yo* by Isabel Oyarzábal

Abstract

Despite having played a significant role in cultural, intellectual, political and social Spanish life at the beginning of the twentieth century, the literary work of Isabel Oyarzábal has remained relegated for decades. Fortunately, in the latest years the reissue of some of her books and the research about her life and production from different fields have contributed to recover her legacy. This paper carries the purpose of analyse how she related civil war, from a socially engaged perspective, in her novel *En mi hambre mando yo*, which was published in 1959. Our intention is to contribute some remarks in order to underline the importance of this work, not only for its literary quality, but also for its historical and ethic value, having been created for one of the women that participated actively in the intellectual development of the Spanish II Republic. One woman, furthermore, who was witness to the most bloody and painful conflict that took place in her country in the past century and was forced to exile in Mexico with her family when the rebel army won, but, who, even so, does not offer a partisan vision of the conflict, rather a humanistic one.

Keywords: Isabel Oyarzábal; *En mi hambre mando yo*; Spanish civil war; social conscience; situation of women; exile.





1. INTRODUCCIÓN

La Guerra Civil que azotó España entre 1936 y 1939 fue uno de los acontecimientos históricos más dramáticos que ha vivido nuestro país; sin duda, el más desgarrador que ha tenido lugar en la época contemporánea, cuyas consecuencias siguen hoy convulsionando la vida pública¹.

Al efecto causado por el enfrentamiento fratricida y la constante presencia de la muerte; el pánico a los bombardeos, las delaciones, los fusilamientos; el horror provocado por las torturas, el aislamiento y la persecución; la preocupación por los familiares y amigos implicados, de una forma u otra, en un conflicto que permeó todos los estratos de la vida social, la incertidumbre acerca del futuro y la perplejidad causada por la exhibición de cuanto aflora de la naturaleza humana en tales circunstancias, se sumó, en el caso de los republicanos, el trauma del exilio.

La producción intelectual de aquellos que tuvieron que abandonar el país fue, en su mayor parte, ignorada durante décadas por la España adormecida del Franquismo; lo que se acusó todavía más en el caso de la escrita por mujeres.

Como explica Preston (2017), durante los inicios de la democracia, la preocupación por que el recién recuperado sistema parlamentario se consolidara, así como el miedo a que se desatara la inestabilidad política, favorecieron el llamado “pacto de silencio”². Aunque durante las décadas de los sesenta, setenta y ochenta se produjeron iniciativas de recuperación del pasado en el ámbito cultural, histórico y académico, no es hasta final de siglo cuando tiene lugar tanto un incremento del número de obras que abordan el conflicto con un cambio significativo en su tratamiento. Se produce, entonces, lo que el historiador inglés denomina “la recuperación de la memoria histórica” (Preston, 2017: 26).

A ello contribuye el redescubrimiento y la relectura de la obra literaria sobre la Guerra Civil (ensayística, novelística, testimonial, poética, dramática) que había visto la luz en el extranjero³. Como indica Rocío Negrete (2016: 11), “la memoria de la guerra se tornó necesaria no solamente para sus protagonistas⁴, sino para la sociedad española en su conjunto”, como

¹ Antony Beevor en *La guerra civil española* (2005) indica que la contienda española, después de finalizada, ha generado más controversias y polémicas que cualquier otro conflicto moderno, incluida la Segunda Guerra Mundial (12). En relación con esto, Paul Preston (2017) declara que “la Guerra Civil española se está haciendo otra vez sobre el papel” (28). Ello tiene que ver, como indica Santos Juliá (2019), con que el proceso de quiebre social que produjo el conflicto no se saldó con una reconciliación y, por este motivo, la herida ha seguido abierta hasta el presente.

² Paul Preston (2017) lo explica así: “En los primeros meses de la transición a la democracia, el miedo a una nueva Guerra Civil luchó con el deseo de conocer el pasado republicano. Al final, el deseo de garantizar la restauración y, más adelante, la consolidación de la democracia pesó más, tanto en lo que refería a los políticos como al grueso de la población corriente. La renuncia oficial a la venganza, condición previa esencial para el cambio, quedó consagrada en una amnistía política que abarcaba no solo a los que se habían opuesto a la dictadura, sino también a los culpables de crímenes contra la humanidad cometidos en servicio de la misma. [...] Los fantasmas de la Guerra Civil y de la represión franquista pesaban sobre España, pero para evitar que volvieran a abrirse viejas heridas, sucesivos gobiernos, tanto conservadores como socialistas, mostraban una prudencia extrema a la hora de proporcionar fondos para conmemoraciones, excavaciones e investigaciones relacionadas con la guerra” (25-26).

³ Grupos de investigación como Gexel (Grupo de estudios del exilio literario), vinculado a la Universidad Autónoma de Barcelona; o Literatura española escrita por Mujeres y, posteriormente, La otra Edad de Plata de la Universidad Complutense, así como la serie de documentales sobre las Sinsombrero son indicios de este interés académico y social por la vida intelectual española de principios del siglo XX.

⁴ Sobre esta necesidad del exiliado de recordar para sentir que sigue existiendo es significativa la reflexión que hace Paloma Ulacia, la nieta de Concha Méndez, en el prólogo que encabeza las memorias de su abuela: “Una de las características del exiliado es, sin duda, el sentir que su identidad se ha perdido, razón por la cual sus recuerdos se le vuelven doblemente importantes. Puesto que ha perdido el contexto en el que antes se había desarrollado, la necesidad de recordar rebasa los límites de una simple nostalgia para convertirse en columna vertebral de su identidad” (2018, 13); y la que transcribe de la propia Concha Méndez: “Y entre todo esto que me gusta pensar,

un ejercicio de confrontación, reconocimiento, reivindicación y aceptación de lo que forma parte de nuestra identidad.

Es en ese contexto en el que se produce una recuperación de los textos de contenido autobiográfico que se habían ido publicando desde la década de los años treinta, como *Doble esplendor* (1939) de Constanza de la Mora, nieta de Maura, aristócrata y republicana; *Memoria de la melancolía* de María Teresa León, este último uno de los testimonios de más belleza lírica; *Una mujer en la guerra de España* (1964) de Carlota O'Neill, que narra las terribles consecuencias que el alzamiento militar tuvo para su vida —el asesinato de su marido, Virgilio Leret, por los rebeldes; su encarcelamiento en Melilla y la separación durante años de sus hijas—; los analíticos diarios de Rosa Chacel: *Desde el amanecer* (1972), *Alcancía I. Ida* (1982), *Alcancía II. Vuelta* (1982) y *Alcancía, estación Termini* (1998); las chispeantes y emotivas *Memorias habladas, memorias armadas* (1990) de Concha Méndez, recopiladas por su nieta, Paloma Ulacia, o *De Barcelona a la Bretaña francesa* de Luisa Carnés, que permaneció inédita hasta 2014.

Tanto este género como el narrativo han sido los que, posiblemente, mayor atención han recibido por parte de la crítica, quizás por haber sido numerosas las obras publicadas en este formato, haber obtenido considerable difusión, por el prestigio que tenían las personas que las escribían o porque, por sus características intrínsecas, los dos formatos propiciaban una lectura testimonial e histórica.

La narrativa sobre la Guerra Civil fue tempranamente cultivada por autores extranjeros de la talla de André Malraux, que publica *L'espoir* en 1937, o Ernest Hemingway, que saca a la luz *For Whom the Bell Tolls* en 1940, pero también por autores y autoras autóctonos que, desde el territorio nacional o desde el exilio, dan a conocer su producción.

José Luis S. Ponce de León (1971: 40) divide a los escritores que publicaron sobre el conflicto en tres grupos:

En el primero se pueden incluir todos los que, generacionalmente, vivieron la contienda como actores, participando en ella ya como soldados en las trincheras o simplemente como individuos activamente comprometidos en la defensa de lo que creyeron sinceramente una causa justa. Este grupo se subdivide en dos: el de los que se marcharon al exilio y el de los que permanecieron en España. [...]

El segundo grupo está formado por los que, por haber sido demasiado jóvenes en el período 1936-1939, no participaron en la guerra, aunque sí sufrieron sus consecuencias ya sea por haberse visto obligados a vivir su juventud y madurez en el exilio, a donde siguieron a sus padres, o en la España de posguerra, en medio de la sociedad que surgió del conflicto.

El tercer grupo, reducido en número, está formado por los escritores que después de haber pasado su adolescencia y juventud en la España de la posguerra, emigraron durante los últimos años, por razones políticas o de alguna otra índole.

En su conocida bibliografía comentada sobre la novela de la Guerra Civil, Maryse Bertrand de Muñoz (1982: 30-31) rescata la clasificación que hace Sobejano, que establece también tres divisiones: la de los autores observadores (es decir, los que participaron en los hechos, pero desde la retaguardia), los militantes y los intérpretes.

Dentro de la obra de los que la vivieron en primera persona, se han destacado conjuntos de relatos como *A sangre y fuego* de Chaves Nogales (1937), considerado uno de los testimonios más lúcidos del conflicto, *Morirás lejos* (1942) de María Teresa León o *La cabeza del cordero* (1949) de Francisco de Ayala; y novelas como *Mares en la sombra* (1940) de Matilde de Torre; *Contra*

pienso que a través de mi obra estaré en comunicación con gentes a las que no conozco y con las que siempre habrá una cierta emoción que nos una. Creo que cuando uno se comunica así, no puede morir del todo" (2018, 155). También se puede interpretar así la declaración de María Teresa León en *Memoria de la melancolía*: "Hay que acudir al cuidado de los recuerdos. ¿Qué sería de la vida vivida si los abandonásemos?" (2020, 390).

viento y marea (1941) y *Juego limpio* (1959) de María Teresa León; la autobiográfica *Crónica del alba* (1942) de Sender; la descomunal serie *El laberinto mágico* de Max Aub, que se abre con *Campo cerrado*, en 1943, y se cierra con *Campo de los almendros*, en 1968; *Cuatro años en París* (1947) de Victoria Kent, entre autobiografía y novela; la célebre trilogía *La forja de un rebelde* (1951) de Arturo Barea; *Juan Caballero* (1956) de Luisa Carnés o *Cualquiera que os dé muerte* (1969) de Cecilia G. Guilarte. Dentro de estas cabría situar *En mi hambre mando yo*, publicada en 1959, de Isabel Oyarzábal.

Entre las características de esta producción novelística, diversa temática y formalmente, se han apuntado, entre otras, la intención didáctica, la reflexión sobre la identidad, la recuperación del pasado, la advertencia sobre lo que podría ocurrir, el desencanto, el existencialismo, el realismo, cierto autobiografismo, en unos casos, y, en otros, la desaparición de lo individual entre lo colectivo, el compromiso ideológico y ético.

Como indica Maryse Bertrand de Muñoz (1982), en general, la literatura ficcional sobre la Guerra Civil no solo es de buena calidad, sino que, en ciertos casos, llega a la excelencia. Ello seguramente tiene que ver con su profundo contenido humanístico:

La guerra civil, con sus consecuencias psicológicas y morales, individuales y colectivas, enfocó sobre el hombre una luz sin piedad. Lo trágico y lo cómico de la vida resaltaron con un relieve extraordinario y en un espacio muy reducido se discutieron problemas universales. Numerosos hechos, aventuras, pasiones que hubieran podido quedar en la sombra salieron a la luz del día. La naturaleza humana en lo que tiene de más noble y más bajo, de heroico y vil, se reveló como si se hubiera rasgado el velo que la cubría. (4)

Pero, como ocurrió en otros ámbitos artísticos, a pesar de su interés histórico y de su alta calidad formal, en su mayor parte, la obra novelística escrita por mujeres no gozó de la visibilidad que tuvo la de sus contemporáneos⁵, hasta que a finales de los setenta se empieza a reivindicar desde sectores culturales y académicos.

Es el caso de la de Isabel Oyarzábal, autora que pese a haber desempeñado un relevante papel en la vida cultural, intelectual y político-social española de principios del siglo XX⁶, por su condición de mujer, republicana y exiliada, durante décadas no obtuvo el reconocimiento que se merecía; aunque, afortunadamente, en los últimos años la reedición de algunos de sus trabajos y la investigación desde diferentes ámbitos (el histórico, el literario, el social) sobre su vida y su producción han contribuido a recuperar su legado.

2. ISABEL OYARZÁBAL, UNA INTELLECTUAL COMPROMETIDA

Actriz, traductora, narradora, periodista, dramaturga, conferenciante, inspectora de trabajo, embajadora; Isabel de Oyarzábal no limitó a un solo campo su desempeño profesional, ni siquiera a un solo género literario. Afiliada al partido socialista desde el advenimiento de la II

⁵ Es una muestra de ello la declaración que hace Paloma Ulacia en el prólogo a las memorias de su abuela: "La obsesión por su pasado me dolía, me impresionaba ver su deseo de ser escuchada, de decir, sin decirlo, una y otra vez, que aunque nadie lo creyera tenía una experiencia vital y poética transcendente, al igual que Luis Cernuda, o Federico García Lorca, o Manuel Altolaguirre. De quienes hablaba con un cariño y un respeto conmovedor. Menciono estos tres nombres porque pasé mi adolescencia viendo gente que llegaba a nuestra casa a visitarla, de México y otros países, para preguntarle sobre sus contemporáneos. No recuerdo que fuera nadie a preguntarle quién era ella" (2018: 16).

⁶ Como otras contemporáneas suyas, representa lo que Shirley Mangini (2001) entiende como "mujer moderna": una persona cosmopolita, cultivada, progresista, que participa en la vida pública del país y en el movimiento de renovación intelectual.

República, representante de España en la Sociedad de Naciones⁷ y ministro plenipotenciario en Suecia durante la Guerra Civil⁸, perteneció a varias instituciones que militaban en favor de los derechos de la mujer⁹, el desarme mundial o en defensa de la naturaleza, como la Federación Ibérica de las Sociedades Protectoras de Animales y Plantas, la Asociación Nacional de Mujeres Españolas; el Consejo Supremo Feminista, el Lyceum Club; la Liga Femenina Española por la Paz y la Libertad; la Agrupación Femenina Socialista de Madrid, la Asociación Femenina de Educación Cívica y el Comité Nacional de la Asociación de Mujeres Antifascistas¹⁰.

Su origen socio-económico desahogado no le impidió ir tomando conciencia de las desigualdades sociales que la rodeaban. En su autobiografía, *I Must Have Liberty*¹¹, aparecida en Nueva York en 1941, narra que, en su juventud, durante una de las estancias en la casa familiar de Alhaurín, se da cuenta por el comentario de un campesino de que el hambre es una necesidad apremiante para los que no disfrutaban de los mismos privilegios que ella:



Un comentario de un campesino de Alhaurín de repente me dio la clave para entender que había mucha gente que carecía de todo. Lo recuerdo bien pues estaba esperando a la tía María, así que paré a preguntarle por su familia, a la que ya conocía:

—¿Cómo quiere usted que estén, señorita! —comentó— Pues tienen hambre, siempre con hambre, todos los días la misma situación. Hambre...

Le miré con asombro. Hasta entonces nunca me había dado cuenta de que el hambre podía ser algo más que una incomodidad pasajera.

—Pero ¿no tiene usted nada que darles? ¿No tiene usted trabajo? —le pregunté.

—Sí que tengo —repuso con ojos cansados—, yo trabajo en el cortijo del marqués.

—Este tenía una gran cantidad de terreno regentado por uno de los muchos terratenientes que vivían fuera. —¿Cómo cree usted que puedo mantener a una familia de seis personas cobrando cincuenta céntimos al día? Mire usted, yo trabajo de la mañana a la noche por dos reales al día. ¡Esto para lo único que da es para un gazpacho para todo el día!

⁷ Un pormenorizado análisis de la actuación de Isabel Oyarzábal en la Sociedad de Naciones se puede encontrar en Di Febo (2009) y en Paz Torres (2010).

⁸ Sobre su nombramiento y desempeño como ministro plenipotenciario en Suecia, ver Ballesteros García (2015).

⁹ Participó como delegada del Consejo Supremo Feminista en el Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer —que integraba a la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (Madrid), a la que ella pertenecía, La Liga Española para el Progreso de la Mujer y la Sociedad Concepción Arenal (las dos de Valencia) y La Mujer del Porvenir y la Sociedad Progresiva Femenina (ambas de Barcelona)— en las ediciones de 1920, celebrado en Ginebra, y 1923. De ello dio cuenta en artículos publicados en *El Sol* (véase en la edición de Quiles Faz, 2013: “Comentarios al Congreso de Ginebra”, 16 de junio de 1920; “Comentarios de nuestra compañera Beatriz Galindo al Congreso de Ginebra”, 25 de junio de 1920; “Comentarios al Congreso de Ginebra”, 1 de julio de 1920) y en *La Esfera* (“El congreso de Ginebra”, 10 de julio de 1920; y “El congreso feminista de Roma”, 30 de junio de 1923). Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizárraga Vizcarra (2010) proporcionan un estudio detallado del congreso de 1920.

¹⁰ Para conocer más sobre su biografía se pueden consultar los trabajos de Pilar Domínguez Prats (1994), Antonina Rodrigo (1998), Josebe Martínez Gutiérrez (2002) y (2007), Nuria Capdevila-Argüelles (2008), Olga Paz Torres (2010), Concepción Bados Ciria (2014), Matilde Eiroa San Francisco (2014), Isabel Lizárraga Vizcarra (2014), Amparo Quiles Faz (2014c) María Rosa Ballesteros García (2015), María del Mar Mena Pablos (2015) y Bernardo Díaz Nosty (2020).

¹¹ Escribió dos libros de memorias: el primero, *I Must Have Liberty*, aparecido en Nueva York en 1941, se centra en su autobiografía desde su infancia hasta su llegada a México; y el segundo *Smouldering Freedom. The Story of the Spanish Republicans in Exile*, publicado en Nueva York en 1945 y en Londres un año después, narra la vida que llevaban los exiliados políticos. Los dos han sido traducidos recientemente al español. Un análisis de su contenido puede encontrarse en Lizárraga (2014), Martínez (2014) o Semblancat Miranda (2017). Para el primero, empleamos la edición que con título *Hambre de Libertad* se publicó en Ultramarina en 2011.

Y este aterrizaje forzoso en la realidad debió marcarla de forma significativa, puesto que no solo lo narra en sus memorias, sino que, reformulándolo, lo introduce posteriormente también en *En mi hambre mando yo*, como después veremos.

Una vez ya instalada en Madrid, después de haber desechado la idea de ser actriz¹² y haber comenzado a editar *La Dama*, una revista femenina que creó junto a su hermana y con la ayuda económica de su amiga Raimunda Avecilla¹³, inicia la colaboración para la agencia británica *Laffan News Bureau* y el periódico londinense *The Standard*. Su nueva profesión de periodista le permitió no sólo relacionarse en un plano de igualdad con sus colegas masculinos, sino comenzar a comprender la realidad española de la Restauración, ubicar a su país en el contexto internacional y conocer lo que sucedía más allá de nuestras fronteras:

Me di cuenta de que el politiquero y la intromisión de la Iglesia y el ejército en la vida pública habían llevado al país a un estado lamentable de pobreza e ignorancia. En España más del 52% de la población era analfabeta. Los salarios, en especial los de los campesinos, eran alarmantemente bajos. El número de horas de trabajo no estaba regulado, y las condiciones de vida incluso en la ciudad eran deplorables. La mortalidad infantil era de las más altas de Europa, y la política exterior era prácticamente inexistente. Entretanto en Madrid los partidos Liberal y Conservador se sucedían en el poder como una burda imitación de los “whigs” y “tories” británicos. Cada vez que se producía la alternancia de poder, había también una legión de funcionarios que perdían su puesto, con lo que tenían que quedarse de brazos cruzados hasta el próximo cambio de gobierno. (2011: 106)

En este contexto de indagación personal, descubre que existen intereses económicos detrás de la guerra (la de Marruecos y la Mundial), y se convierte en una ferviente pacifista, al mismo tiempo que se va afianzando su compromiso en defensa de los derechos de la mujer. Sobre la situación de esta en la España de principios del siglo XX¹⁴, indica:

En aquella época, e incluso hasta que la primera constitución redactada por la República entrara en vigor, años después, las españolas no sólo carecían de derechos civiles, sino que eran tratadas durante casi toda su vida como si fueran menores de edad. Las mujeres casadas no podían abrir una cuenta bancaria o vender sus propiedades o sacarse el pasaporte sin la autorización de su marido, ni tampoco tenían derechos sobre sus hijos. En el caso de permanecer solteras, o quedarse viudas, raramente conseguían su independencia. El derecho matrimonial de aquella época únicamente permitía la separación legal, pero no el divorcio. Ésta se obtenía en caso de adulterio flagrante, de malos tratos o de abandono de hogar; a quienes les resultaba


¹² Abandonó Málaga y se marchó a Madrid para ser actriz, contando con el apoyo de su madre, lo que causó una conmoción en su círculo más cercano. En este proyecto tuvo que ver la visita de la compañía teatral de María Tubau, la que se convertiría en su futura suegra, a su ciudad. Después de haber conocido a la célebre actriz y a su familia y de haberles expresado su deseo de dedicarse a la interpretación, Ceferino Palencia, el marido de María Tubau, dramaturgo y director, le ofreció la posibilidad de hacerle una prueba para una obra dramática que iban a representar la siguiente temporada. Aunque a partir de 1905 ya aparece incorporada a la compañía, poco después se dio cuenta de que prefería volcar sus esfuerzos profesionales en la escritura. Sin embargo, la vinculación a la familia Palencia continuaría por su enlace matrimonial con el hijo mayor, Ceferino, que, pese a haber estudiado Derecho, pronto abandona su profesión como abogado por seguir su verdadera vocación, la pintura.

¹³ A partir de la primavera de 1908 cambia su nombre por el de *La Dama y la Vida Ilustrada*. Su trabajo para esta publicación ha sido estudiado por Olga Paz Torres (2010), Concepción Bados Ciria (2010), Amparo Quiles Faz (2013) y María del Mar Mena Pablos (2015).

¹⁴ Muchos de sus artículos publicados en *El Sol*, *Blanco y Negro*, *El Día* y *La Esfera* siguen esta línea de pensamiento (ver Quiles Faz, 2013, 2014a y 2014c; Oyarzábal, 2013 —en edición de Quiles Faz— Servén, 2013; Mena Pablos, 2015; Mateos Ruiz, 2005; y Palomo Alepuz, 2020). Esta también estaba muy presente en la obra de otras intelectuales feministas contemporáneas como María Lejárraga (ver Alda Blanco, 2003), Margarita Nelken (*La condición social de la mujer*, 1919) y Colombine (*La mujer moderna y sus derechos*, 1927).

fácil conseguirla era a los hombres. Para una mujer volverse a casar era, por supuesto, impensable. (2011: 153-154)

Y es cuando la invitan por primera vez a dar una charla en la Casa del Pueblo de Madrid cuando se sumerge en los problemas de las clases más desfavorecidas y comprende verdaderamente sus circunstancias:



Me pidieron que diera mi charla sobre La educación de las mujeres. Acepté encantada la propuesta pues era la primera vez que ponía los pies en aquella casa y enseguida me di cuenta de que había adoptado una actitud que no correspondía al entorno. El “pueblo” era para mí todavía una clase maltratada. Una debía sentir lástima de ellos e intentar ayudarlos, pero yo no tenía ni la más ligera idea de cuáles eran sus auténticos problemas ni sus soluciones. Me enfrentaba a toda aquella situación de oprobio con la antigua actitud de la caridad y no con la de la justicia. Ellos eran todavía “los pobres” para mí. No sabía nada de las relaciones entre el capital y el trabajo o de la contribución de los obreros a la economía del país. Para mí eran trabajadores que cobraban sueldos miserables, vivían en casas indignas y apenas tenían nada que comer, e intentaban convencer a los patronos que [sic] tenían derecho a mejorar sus condiciones.

Mi primera visita y las sucesivas que hice a la Casa del Pueblo me abrieron los ojos ante tantas cosas. Allí me encontré hombres y mujeres, personas serias, inteligentes y abnegadas, que tenían un conocimiento de nuestro país y del mundo exterior muy superior al mío. (2011: 173)

Este proceso de reconocimiento de la situación en la que viven “los otros” desemboca en un compromiso ético cada vez más fuerte, que a partir de la llegada de la II República se traduce en una participación pública y cívica más activa en diferentes iniciativas políticas y sociales.

Su militancia en el Partido Socialista, así como su explícita significación ideológica la obligarán, cuando finalice la Guerra Civil, a abandonar su puesto como ministro plenipotenciario en Suecia rumbo al exilio mexicano, acompañada de su familia.

3. GUERRA CIVIL Y CONCIENCIA SOCIAL EN EN MI HAMBRE MANDO YO

Isabel Oyarzábal pasó buena parte de los casi tres años que duró la Guerra Civil en el extranjero. El Gobierno se dio cuenta de que su dominio de lenguas extranjeras y su conocimiento de las Relaciones Internacionales la convertían en una mediadora fundamental y consideró que era más útil fuera. A pesar de que ella se lamenta en varias ocasiones en sus memorias de no haber estado en su país durante el conflicto¹⁵, aceptó sus responsabilidades con seriedad y desarrolló una actividad febril en favor de la República.

Entre julio de 1936 y abril de 1939, asistió a la XVII Asamblea de la Sociedad de Naciones; intervino en Edimburgo, donde se estaba celebrando la Conferencia del Partido Laborista, y en la Cámara de los Comunes en Londres, en contra del pacto de no intervención; realizó, junto a Marcelino Domingo y el padre Sarasola, una gira en Estados Unidos y Canadá para recabar apoyos para el ejército republicano; participó en el Comité de Expertos en la Esclavitud y en la XXIII Conferencia Internacional del Trabajo; aceptó el reto de ser nombrada embajadora en Suecia, en un momento especialmente difícil de las relaciones entre los dos países, y desarrolló actividades diplomáticas en Finlandia y en Noruega.

¹⁵ Su familia, mientras tanto, sí que vivió total o parcialmente la guerra: su hijo, Cefito, médico, se encontraba en el frente, así como su yerno y su sobrino; su hija siguió a su marido por el convulso territorio nacional, en ciertos momentos, y su esposo, Ceferino, volvió a España después de cesar en su cargo en la legación de Letonia.

La guerra y sus consecuencias psicológicas no dejaron de estar presentes en su obra. Son muestras de ello sus dos volúmenes de memorias, el ya mencionado *I Must Have Liberty* (1940) y *Smouldering Freedom. The Story of the Spanish Republicans in Exile* (1945), sus piezas teatrales, *Diálogos con el dolor*¹⁶ (1944), y su novela *En mi hambre mando yo*, de la que nos vamos a ocupar en esta ocasión¹⁷.

En su ancianidad, veinte años después de que el conflicto hubiera finalizado, publicó esta obra, que consta de un prólogo, diecinueve capítulos —divididos en cuatro partes— y un epílogo, en la que narra los últimos años republicanos y la contienda desde el punto de vista de dos jóvenes idealistas y comprometidos, Diana y Ramón, que, separados por la oposición de sus familias, se vuelven a reunir una vez que ella ha enviudado del marido con el que le obligaron a contraer matrimonio.

Pero el ritmo convulso de los acontecimientos políticos les impide disfrutar del momento: durante la guerra ella se queda en Madrid, luchando con la escasez y la desesperación, y él, afiliado a un sindicato socialista, colabora con el ejército republicano.

Cuando la guerra finaliza, en medio del clima de represión fomentado por el bando vencedor, la protagonista, junto a la hermana falangista de Ramón, Sagrario, en la que pesa más el amor fraterno que la disciplina de partido, le consigue un refugio temporal y un salvoconducto para salir del país.

En el tren que les lleva a Portugal, desde donde tienen planeado salir en barco para México, el encuentro con un correligionario de Ramón le hace al joven, a pesar del embarazo de la que ya es su esposa, replantearse sus posibilidades de futuro y volver a España para seguir luchando desde dentro contra el régimen franquista.

Dos meses después, cuando Diana ya se encuentra en Lisboa, recibe la inesperada visita de su cuñada que le notifica la muerte de su marido y le informa de que la acompañará al exilio.

Respecto al subgénero novelístico al que se adscribe, por su estrecha relación con el contexto al que alude y la cantidad de cuestiones que trata (los acontecimientos históricos, las relaciones humanas, el cuestionamiento existencial, lo político), se han sugerido varios. Si bien Bados Ciria (2014) resalta en ella la estética naturalista y costumbrista y explica que, si no fuera por su marcado contenido ideológico, se podría concebir como una novela rosa, Josebe Martínez (2007: 152) la define como una “novela de corte social e ideas socialistas, en la que el conflicto amoroso entra en juego con el de clase y con las convenciones sociales”, aunque

¹⁶ La edición de Carlos Rodríguez Alonso (1999) lleva al frente un completo estudio introductorio. También han estudiado estas breves composiciones Dougherty y Vilches (1990) y Nieva de la Paz (1993).

¹⁷ La autora firma la primera edición de *En mi hambre mando yo*, así como el resto de sus obras publicadas en el exilio (*I Must Have Liberty*; *Smouldering Freedom*; *Diálogos con el dolor*) como Isabel de Palencia. En el prólogo a su edición de *El alma del niño. Ensayos de psicología infantil*, Concepción Bados Ciria explica que, después de su boda con Ceferino Palencia, que tuvo lugar en 1909, la escritora firmó la mayor parte de sus escritos con el apellido de su marido o con una combinación entre su apellido y el de este (2014: 9). La costumbre de añadir al apellido propio el del marido estaba muy difundida entre las mujeres españolas pertenecientes a las clases elevadas a principios del siglo XX, como demuestra el hecho de que Carmen de Burgos, Colombine, en su ensayo *La mujer moderna y sus derechos*, que publicó en 1927, la recogiera como una realidad criticable: “En España la mujer conserva el nombre de soltera añadiendo un *de* que expresa su pertenencia al esposo” (2018: 183). En el caso de Isabel Oyarzábal, llama la atención que adoptara esta costumbre si tenemos en cuenta su ideología feminista. Quizás la variación en los nombres con los que firmó sus publicaciones muestra una vacilación que tiene que ver con los problemas de identidad a los que se enfrentaba como miembro de un colectivo históricamente oprimido como es el de las mujeres: comienza firmando sus primeras publicaciones en *La Dama*, revista femenina que creó junto a su hermana Ana y su amiga Raimunda Aveçilla con diversos pseudónimos; después a partir del inicio de su colaboración con *El Día*, adopta el pseudónimo de “Beatriz Galindo”, la ilustre preceptora de Isabel la Católica en una especie de homenaje a esta humanista y lo sigue empleando en los artículos que publica en *El Sol* y *La Esfera*; pero firma su primera novela, *El sembrador sembró su semilla*, aparecida en 1923, como Isabel O. de Palencia (Beatriz Galindo) y algunas de sus colaboraciones en prensa con diferentes variantes, como Beatriz Galindo; Isabel O. de Palencia; Isabel de Palencia; I. O. de Palencia; I. de P. e I. P.

también añade que “es un retrato de la sociedad andaluza que conoció la autora”¹⁸. Asimismo, Eire (2014) coincide en denominarla novela social, mientras que Nieva de la Paz (2015: 263) va más allá al considerarla una novela política:

Estamos ante una novela política y, a la vez, novela sentimental y novela de la memoria, con claros componentes autobiográficos, que plasma la progresiva toma de conciencia política por parte de su protagonista femenina. La autora pone la trama sentimental al servicio de su principal objetivo político desde 1936: dar a conocer “la verdad de lo que sucedió en España” durante la II República, la Guerra Civil española y la represión posterior de los republicanos vencidos, explicar las razones por las que a su juicio se produjo la Guerra y deslegitimar el régimen de Franco a partir del relato de la durísima represión de los republicanos llevada a cabo por la Falange, tratando así de contrarrestar la versión de los hechos históricos que el franquismo había trasladado internacionalmente.

Esta misma investigadora subraya algo que es fundamental para entender la intención de la autora y es que aparece en el contexto internacional de la aceptación del franquismo; por ese motivo, su defensa de la legitimidad de la República, así como de los valores que esta representaba (la democracia, la tolerancia, el diálogo, la fe en el progreso del ser humano, la importancia de la educación, el compromiso social) es tan vehemente. Este hecho, sin embargo, no le resta valor. Como nos sugiere Jorge M. Reverte en la “Razón de razones” que se sitúa al frente de la edición de 2005¹⁹, es necesario relacionar esta obra con el contexto histórico y personal de la autora:

Se trata de un texto apasionado, lleno de afanes propagandísticos, en ocasiones rozando la apasionada visión que hace que una causa aparezca como justa en todos sus ángulos. Pero, ¿cabe pedir otra cosa a alguien que sufrió la humillación, el destierro, la muerte de los amigos, la cárcel de los compañeros? Sin el descubrimiento de esta pasión tampoco se podría comprender el pasado. (12)

Y lo cierto es que, a pesar de que Isabel Oyarzábal se alinea ideológicamente de forma explícita con uno de los bandos en liza, no se puede definir exactamente como una novela tendenciosa precisamente porque muestra la tragedia de la guerra en su componente universal y humano.

Con una dosis justa de dramatismo y de sentimentalismo, según Maryse Bertrand de Muñoz (1982), presenta la realidad del conflicto, con sus implicaciones políticas, económicas y sociales, de forma descarnada, desde una perspectiva existencial, que trata de ahondar en las causas y las consecuencias que tuvo para el ciudadano español un episodio tan traumático. Así lo explica Buxeda Mas (2021: 50-51):

Se trata de una obra desgarradora; un espeluznante reflejo del conflicto de la guerra, donde brilla la ejecución de los personajes y donde se alterna, de forma muy elocuente, la voz narradora para favorecer la coherencia interna y la veracidad de la historia. Es una conmovedora narración de amor y muerte, lucha y desgarros vitales, pero sobre todo, de hambre. Un hambre de justicia, de verdad, de amor, de cumplir con los propios ideales, de humanidad, al fin y al cabo. La propia Isabel explicaba cuál era el tema central de la obra al afirmar que los seres humanos, cuando no tienen hambre, se paralizan por el miedo, por lo que el hambre era, para la autora, lo que movía el mundo.

¹⁸ La sociedad andaluza también es la protagonista en *El sembrador sembró su semilla*, la otra novela que publicó Isabel Oyarzábal en 1923.

¹⁹ Esta es la edición de la que se han tomado las citas que incluimos a lo largo del trabajo.

El hambre, que da título a la obra, y que, junto a la historia amorosa y la narración episódica del conflicto, la vertebra conceptualmente, se relaciona, de forma explícita, con el problema agrario, que llevaba lastrando a España siglos, fue uno de los principales motivos de disensión política durante la II República y una de las causas principales del estallido de la guerra.

Como indica Preston (2017), a principios del siglo XX, en España no se había experimentado una ruptura con el sistema de estructuras del Antiguo Régimen: el sector social dominante seguía siendo el de los terratenientes. Formaban estos una oligarquía que concentraba inmensos latifundios en las zonas del oeste y el sur y que prefería a invertir en nuevos instrumentos explotar a grandes masas de campesinos sin tierra, lo que fue provocando un clima social cada vez más exasperado. El anarquismo va consiguiendo adeptos en este medio y los choques entre poseedores de la tierra y trabajadores se van haciendo cada vez más violentos.

Con la llegada de la República, los labradores ven la oportunidad de que se produzca el ansiado cambio, a la vez que los más privilegiados contemplan con recelo el paquete de medidas destinadas a paliar esta situación. La poca experiencia de los que querían llevar a cabo la reforma, la oposición furibunda de la derecha y la hostilidad de la extrema izquierda contribuyen a acentuar el malestar social.

Isabel Oyarzábal es testigo de las consecuencias que estos desencuentros causan en Andalucía, donde el problema fue especialmente grave, y como persona comprometida con los derechos humanos, no puede dejar de denunciarlo, en su obra. Ya hemos comentado previamente cómo le marcó saber en su juventud que el hambre podía ser algo más que una necesidad pasajera, hasta el punto de insertar este episodio en *Hambre de libertad*. En su otro libro de memorias, *Smouldering freedom*, explica como una de las causas del conflicto el hecho de que aquellos que durante siglos habían poseído el poder y la riqueza (una parte de la aristocracia, de la jerarquía religiosa, del ejército y de los grandes propietarios) no contemplan con buenos ojos los cambios sociales que la República quería implementar para llevar a España al progreso:

They were evidently unable to understand that the time had come for Spain to join the ranks of free and progressive nations. They refused to see that the land could no longer be held in great part undeveloped —as it had been so long— for the sake of a few wealthy families, while hundreds of thousands of peasants lived in unspeakable conditions of misery, hunger, and ignorance. (1946: 9)

Y esta preocupación por el hambre, que, como indica Antonina Rodrigo (1998), siempre la obsesionó, también se refleja en la novela que nos ocupa, empezando por el título, que parte de una anécdota que sitúa al frente de su novela (y que, por cierto, también había mencionado en *Hambre de libertad*):

“En mi hambre mando yo”; así contestó un labriego andaluz al que instaban, en unas elecciones, a que votase a favor del candidato reaccionario.

“Tú tienes hambre” le repetían, “y nosotros podemos darte lo que necesitas”.


Era cierto, él tenía hambre; pero era dueño de ella, mandaba en ella y no estaba dispuesto a venderla. Tenía razón; no debemos, no podemos negociar con nuestras hambres.

He aquí la justificación de las páginas que siguen por mí trazadas, las que deseo dedicar a quienes por su hambre han sufrido. (2005)²⁰

²⁰ En carta a Luis Araquistáin del 30 de diciembre de 1958 la autora dice sobre el título y su relación con este episodio: “El título es la frase, maravillosa, pronunciada por un campesino andaluz en un momento de elecciones en la provincia de Granada. Usted sin duda la conoce”, lo que indica que el episodio había tenido cierta resonancia.

En una entrevista que la autora había concedido al periódico *Excelsior* en 1953 apunta una idea que después va a desarrollar en esta obra: “El hambre es la causa por la que avanza el mundo o por la que retrocede. Lo que hace avanzar a la gente es el hambre. Hay muchas hambres distintas: de alimentos, de dinero, de hijos, de gloria. Lo que nos hace retroceder es el miedo y el que tiene hambre no tiene miedo” (citado en Mena Pablos, 2015: 552-553).

Esta idea también la había formulado en una de sus breves piezas teatrales, denominada *El miedo*, en la que un Jesucristo revolucionario le dice a su madre:



Mientras aletee en tu corazón el amor al prójimo, y tu alma se estremezca ante el dolor de todos los seres humanos, el miedo no podrá albergar en ti. Ten presente esto que te digo: ¡El Hambre es el enemigo mortal y triunfador del miedo! Ten hambre y sed de Justicia y serás más fuerte que todos los que lleven armas contra ella. Contra los explotadores, los usureros, los que están dominados por ambiciones ruines, los falsos, los hipócritas que harán el mal amparándose en mi nombre, los usurpadores de la tierra que es patrimonio de todos. No temas. Y aunque sean muchos los que se alcen contra la justicia, no temas. Rechaza al miedo y acepta el Hambre. (1999: 70)

Y la recupera en *En mi hambre mando yo*, donde se identifican los diferentes tipos de hambre con cada uno de los personajes²¹. Antonio, un jornalero con el que Diana entra en contacto en Alhaurín, simboliza el hambre de tierra y la sabiduría popular. En una conversación con Diana, le da a conocer su filosofía, que coincide con la que expresa la autora en los textos anteriores: le explica que el hambre hace valientes a los seres humanos, mientras que el miedo surge de las necesidades colmadas:

—[...] el hambre nos empuja para adelante y sólo cuando queda satisfecha se siente miedo. ¿Por qué están siempre asustados los ricos y los que están hartos? Pues porque no tienen hambre. En cambio el hombre que no tiene que comer se expone a todo.

—Sólo que... —añadió Antonio— hay muchas hambres. Y no es la peor la que pide de comer. [...]

—Y mientras las gentes tengan hambre, habrá lucha y habrá odio —prosiguió— porque hay hambres que pueden quedar satisfechas, pero otras... (157)

El hambre de tierra de Antonio aparece relacionada con el hambre de justicia de otros dos personajes: Ramón, socialista, y Sagrario, falangista, que siendo hermanos y profesando

Antonina Rodrigo (1998) explica que esta historia se la contó don Fernando de los Ríos a su hija Laura, pero no indica de qué fuente ha extraído la información. La anécdota ha continuado su recorrido, aunque no se ha podido comprobar si a través de la obra de Isabel Oyarzábal o de otros cauces: en 2008 Eduardo Galeano la inserta en su libro de relatos *Espejos*; en 2011 el grupo de rock Marea titula así un disco suyo y, lo más curioso, posteriormente, José Luis Sampedro, en una entrevista que concedió al programa televisivo *Salvados*, que se emitió el 30 de enero de 2012, la atribuye a Salvador de Madariaga, indicando que aparecía en el “Prólogo” a su ensayo *España*, pero no se ha podido localizar en esta obra, en ninguna de las ediciones de las que dispone la Biblioteca Nacional de Madrid (entre las que se encuentran la primera y la segunda).

²¹ Así reflexiona sobre ello Diana: “Los labriegos de Alhaurín tenían hambre de pan, Antonio de tierra, don Clemente de ciencia. Jaime de poder y Lucas de dinero. ¿Y Lucila? Lucila estaba hambrienta de amor carnal. ¿Ramón? Antonio lo había dicho. Ramón estaba hambriento de justicia y quizás Sagrario también... a su manera; en cambio otras personas que estaban hartas, solo tenían miedo, como tía Dolores y sus hijas y muchas más. ¿Y ella?, Diana ¿de qué tenía hambre? Aquella extraña sensación dolorosa que con frecuencia experimentaba ¿a qué obedecía? Era hambre de Ramón o de otro ser más vago, impalpable. Un ser que podría provenir de Ramón” (159). La protagonista encarna el hambre de maternidad, como otros personajes femeninos de Isabel Oyarzábal. Según Mena Pablos (2015) esto tiene que ver con su unión ontológica del problema de la tierra al de la mujer y la superación de la identificación conservadora entre madre/tierra.

ideologías muy distintas, representan un mismo anhelo de construcción de un futuro mejor, lo que demuestra la visión abarcadora de la escritora. Ramón, nacido en una familia de buena posición que lo rechaza por razones políticas, es cuestionado también por los allegados de Diana, lo que no le impide ponerse del lado de los oprimidos, como había hecho la propia autora. Cuando la protagonista le transmite con inquietud que su círculo considera que es peligroso, Ramón le explica que, si bien no está afiliado a ningún partido, se siente éticamente impelido a defender a los que carecen por nacimiento de los mismos privilegios de los que él ha disfrutado por su origen social. De este modo, a través de su personaje, Isabel Oyarzábal expresa su compromiso político.

El miedo, sin embargo, lo representan aquellos que contemplan con hostilidad los esfuerzos de la República por tratar de solucionar los problemas que anquilosaban a España²². En la novela se muestra cómo estos grupos comienzan a organizarse en asociaciones o partidos políticos, que ejercen presión y difunden la idea de que la inestabilidad y la inseguridad son consecuencia del nuevo modelo de gobierno, a la vez que financian el movimiento de subversión que acaba cristalizando en el alzamiento militar que provoca la Guerra Civil.

Ese recelo que suscita la República en los grupos sociales privilegiados, junto al entusiasmo de algunos jóvenes que ven en el nuevo movimiento una alternativa a un sistema que consideran agotado, desemboca en un ascenso del fascismo, lo que en la novela se refleja en la evolución de personajes como la tía Dolores, don Jaime o Sagrario.

La tía Dolores y don Jaime se van involucrando cada vez de forma más activa en el alzamiento militar, no solo apoyándolo personalmente, sino también destinando a esta causa sus fondos económicos. El caso concreto del personaje de Sagrario es más interesante porque muestra las disensiones que se produjeron en el propio movimiento a partir de la victoria del bando sublevado, que provocaron el desengaño de algunos de sus fundadores:

A Sagrario no se le ocultaba que el movimiento en que tantas esperanzas había cifrado perdía fuerza e integridad por momentos. Había mucha gente que se dejaba sobornar y los que, como ella, se habían sumado a la Falange a impulsos de un ideal, iban quedando desplazados.

Desplazados cuando más había que hacer; ¡cuando había que combatir la terrible plaga del hambre, que cada día asumía más siniestras proporciones! Y no era eso solo. Una de las obligaciones de Sagrario, dentro de la organización, era la de leer la prensa extranjera y no tardó en darse cuenta de que, incluso los periódicos que habían simpatizado, en un principio, con el movimiento, se mostraban ahora más que parcos en sus comentarios. Muchos de ellos no ocultaban el horror que les había causado la bárbara represión de la Falange. Aseguraban que cientos de miles de hombres, mujeres y niños se pudrían en las cárceles del país y que el número de ejecutados aumentaba diariamente. (271)

Como contrapartida, la autora defiende el heroísmo del pueblo madrileño²³, su solidaridad y su entrega, que le lleva a combatir con las manos vacías, sin comida ni fondos económicos a un enemigo superior en armas, transportes y apoyo extranjero y que ve

²² La postura ideológica de la familia de Diana recuerda a la de algunos miembros de la de Isabel Oyarzábal. Como narra en sus memorias, cuando les cuenta a sus primas que había dado una charla en la Casa del Pueblo de Madrid: "Una de ellas manifestó que albergaba la piadosa esperanza de que algún día ardiera el edificio entero con sus miembros dentro" (*Hambre de libertad*, 2010: 173-174).

²³ Es célebre, en un sentido similar, la declaración que Machado hiciera al escritor ruso David Vigodsky (que se publicó en *Hora de España*, nº IV, abril, 1937): "En España lo mejor es el pueblo. Siempre ha sido lo mismo. En los trances duros, los señoritos invocan la patria y la venden; el pueblo no la nombra siquiera, pero la compra con su sangre y la salva".

agravarse su situación por la aquiescencia de las potencias internacionales, que excusan su inactividad en el pacto de no intervención, con el que Isabel Oyarzábal fue muy crítica²⁴.

También describe las largas colas de aprovisionamiento, en las que las mujeres esperaban durante horas para conseguir los escasos víveres de los que podían disponer para alimentar a sus familias, la falta de combustible, las enfermedades derivadas de unas condiciones higiénicas pésimas, los estragos que causan los bombardeos, los fusilamientos a media noche, los recelos que provoca la existencia de la quinta columna, el miedo a las torturas y, finalmente, la derrota del ejército republicano, después del pacto de Casado.

Este momento, de gran dramatismo, es vivido por Ramón, en el último bastión republicano, Alicante. La autora, como Max Aub años más tarde en *Campo de los almendros*, transmite con lucidez y emotividad cómo se proyecta la sombra del miedo sobre la luminosa ciudad, en la que de repente se vacían las calles y vuelven a ondear las banderas monárquicas; el caos sembrado por la entrada del ejército sublevado; la inquietud y la confusión de aquellos vencidos que escuchan aproximarse los gritos de “Arriba España” mientras se agolpan en el puerto esperando a que los salven los barcos que nunca acaban de llegar²⁵.

Asimismo, la obra denuncia comportamientos reprochables por parte del bando sublevado, tanto durante la guerra (el abuso de la violencia, el autoritarismo), como después de la instauración del régimen militar (las persecuciones, la venganza, los saqueos, los interrogatorios, las torturas, la encarcelación o el fusilamiento), y también incide en las consecuencias que se derivan de este hecho y que afectan a la población: el miedo, las delaciones, la hipocresía, la huida o la resistencia.

La calle había quedado muy silenciosa. De repente, en una de las casas en las que había tenido lugar el registro, se abrió cuidadosamente una ventana. Apareció una cabeza que se retiró instantáneamente; pero antes de que la ventana quedase cerrada de nuevo, surgió un grito de angustia escalofriante, un lamento de dolor infinito, seguido de otro y otros más; siniestro concierto de ayes que dejaron helada a Diana. Sagrario la agarró de un brazo y tiró de ella hacia dentro cerrando luego la ventana. Después se irguió ante Diana cual si se dispusiera a desafiar la crítica y la oposición que adivinaba en ella y salió de la habitación murmurando:
—Ya empezó... (239)

Y en última instancia, a través de los personajes de Diana y de Sagrario, muestra el camino que miles de personas, comprometidas con la República o simplemente opuestas al fascismo, se ven obligadas a tomar cuando se produce la derrota del ejército gubernamental:

²⁴ Una muestra es esta declaración que se encuentra en *Smouldering Freedom* (1946): “Spanish Republicans are still asking themselves, after eight years, how the peoples of the democratic countries, especially those nearest to Spain, could uphold such a measure, that was not only contrary to international law, but encouraged the self-deceiving appeasement policy that turned out to be the undoing of Europe and of the world in general. France and England led the way for the Committee of Non-Intervention to be accepted by other countries. Yes, even by Germany and Italy, for, in spite of official recognition granted to reports on German and Italian military aid, nothing was done to stop their intervention or to call attention to the fact that the Portuguese Government was not only permitting munitions to be unloaded in Portuguese ports and sent to the rebels across Portugal, but was handing over to the insurgents all the Loyalists who tried to take refuge in that country” (25). Otros autores exiliados, como Arturo Barea (2020), también denuncian esa inactividad por parte de la comunidad internacional: “España, su pueblo y su Gobierno, no existían más en una forma definida; eran el objeto de un experimento en el cual los países partidarios de un fascismo internacional y los países partidarios de socialismo o comunismo tomaban parte activa, mientras los demás países nos contemplaban como espectadores vitalmente interesados. Lo que estaba ocurriendo era un claro preludio del rumbo futuro de Europa y posiblemente del mundo” (365-366).

²⁵ Max Aub, en *Campo de los almendros* (usamos aquí la edición de 2019) a través del personaje de Vicente, transmite la desesperación de los que se dan cuenta de que está todo ya perdido en el puerto de la ciudad mediterránea: “¿Quién duerme hoy en Alicante? ¿O duermen todos? Sí, es un sueño. Sabe que no, pero quisiera que lo fuese. La verdad no puede ser verdad. No puede haber perdido —él, Vicente— la guerra” (398).

Poco tiempo después se instalaban Diana y Sagrario en la bella y luminosa capital del único país del mundo que había mantenido y seguía manteniendo las leyes internacionales en lo referente al conflicto de España. ¡México! Si, [sic] ¡México! Allí había dicho Ramón que fueran... allí donde quería que naciera lo que él había depositado en sus entrañas. ¡Su hijo!
Y así fue... (347)

Además, Isabel Oyarzábal, como convencida feminista, refleja su compromiso social también en su tratamiento de la situación de la mujer²⁶. En *En mi hambre mando yo* hay una denuncia de los prejuicios que lastraban su incorporación a la vida pública del país. En este sentido, es significativa la actitud condescendiente del tío Jaime respecto a Diana, porque refleja una concepción tradicional y conservadora que, basándose en una supuesta diferenciación genérica en cuanto a espacios, capacidades y papeles, en la práctica desembocaba en el control y el sometimiento de ellas:

—Están en juego muchas cosas de interés —dijo de pronto— y necesitamos dinero.
—¿Qué cosas?
—El orden y la prosperidad de España; el bienestar del pueblo y, sobre todo, la propiedad privada.
—No comprendo.
—¡Claro! Eres mujer... —insinuó su tío, como si ello fuera suficiente disculpa para aquella ignorancia— y has vivido alejada de nuestros centros políticos; pero no puede ocultarse a tu buen juicio, que hay gran inquietud en todo el país. (89)

Y crea personajes femeninos, que se pueden concebir como “mujeres modernas” como Diana o Sagrario, que no se contentan con circunscribir su ámbito de actuación al que tradicionalmente se les había asignado, sino que tratan de intervenir en la sociedad de forma autónoma e independiente —Diana, por ejemplo, da clase a los niños y niñas que se han quedado sin poder asistir a la escuela por la guerra—, al mismo tiempo que delinea personajes masculinos como Ramón que fomentan y propician esa liberación.

Por último, reivindica las reformas que la República había instaurado en este sentido, como el derecho al voto, reformas que se vieron paralizadas en el momento en el que la guerra finalizó y el franquismo, defensor, de acuerdo con Nash (1999) y con Mangini (1997), de un modelo tradicional de feminidad basado en la sumisión, la domesticidad y el papel predominante de la maternidad²⁷, accedió a la dirección del país.

²⁶ Eugenia Helena Houvenaghel (2016) explica que en algunas de las obras de las escritoras exiliadas en México las cuestiones de género aparecen tratadas de una manera secundaria, porque en ellas prevalece una búsqueda de la identidad basada en la reconstrucción de la patria perdida, pero que, sin embargo, los roles, el cuestionamiento de las desigualdades y la reivindicación del papel activo de la mujer en la sociedad tienen una presencia fundamental. Otras novelistas que escribieron sobre la Guerra Civil como María Teresa León, en *Contra viento y marea*, o Cecilia Guilarte en *Cualquier que os dé muerte*, también escogen a personajes femeninos como protagonistas de sus historias, denuncian actitudes que consideran injustas y defienden una participación más activa de la mujer en la sociedad.

²⁷ Mangini (1997) resume de esta manera la trayectoria de la mujer española durante las primeras décadas del siglo XX: “las mujeres españolas parecen haber tenido una evolución circular: desde la represión hasta una relativa libertad, volviendo luego a la represión otra vez. Aun así, su discurso siempre estaba inscrito dentro de los códigos de la Iglesia y el Estado; y mientras que la mujer tenía la sensación de libertad durante la guerra, debido al aumento de responsabilidades y alternativas sobre su mente y su cuerpo, las nuevas relaciones entre los sexos no estaban incorporadas a la sociedad española en general. Las nociones de igualdad desaparecieron rápidamente en cuanto el régimen franquista tomó el poder al final de la guerra” (92). Es curioso, en este sentido, que a pesar del tremendo sufrimiento que comportó la guerra, esta fuera concebida como una liberación para muchas mujeres a las que dio la oportunidad de participar activamente en acontecimientos públicos por primera vez (Nash, 1999: 249).

De esta forma, aunque, como otras obras escritas en el exilio, esta novela presenta elementos autobiográficos —protagonista femenina procedente de un ámbito social privilegiado que progresivamente va tomando conciencia de la realidad de otros seres; identificación ideológica con ciertos personajes, como Ramón; localización de una parte de la novela en Alhaurín—, en ella la autora no se circunscribe a narrar solamente aquellos hechos que vivió, sino que trata de componer un relato lo más abarcador posible, que destaca por su ahondamiento en la psicología de los personajes, su análisis de las relaciones sociales y, sobre todo, su contenido humanístico²⁸.

Así, *En mi hambre mando yo* se convierte en un testimonio de un alma sensible conmovida por haber presenciado una guerra fratricida en la que la vida y la muerte han dejado de tener valor en sí mismas y en la que los derechos humanos fundamentales han sido una y otra vez vulnerados: “—En luchas como estas —dijo un anciano que estaba cerca— salen a flor de tierra todo lo bueno y lo malo que hay en el corazón de los hombres; pero la culpa la tienen quienes desatan esas malas intenciones” (152).

Es este extrañamiento ante el comportamiento humano y este cuestionamiento existencial, presente en la obra de otros escritores del exilio como Chaves Nogales²⁹, Victoria Kent³⁰ o Sender³¹, el que conduce a una convencida pacifista y defensora de los valores democráticos, como la autora, a constatar, en un ejercicio de sinceridad, su ambivalencia hacia la Guerra Civil, en la que finalmente prevalece su compromiso ético:

[...] a veces me desconcierto debido a los sentimientos encontrados que albergo dentro de mí misma, los cuales no fueron el menor de mis sufrimientos durante la guerra civil. El sentimiento de desear la paz, y ansiar que otros vinieran en ayuda de mi país, de condenar el armamento por un lado y sin embargo pedir armas por otro, de sentir devoción por la vida humana pero desear su destrucción a veces son sentimientos contradictorios que han reafirmado otros. Entre ellos la convicción de que la democracia es el único sistema político en donde la gente puede ser feliz. El odio es la fuerza más destructiva que un país puede sufrir y que la libertad es el máspreciado de los dones. No me refiero solo a la libertad política, que es por supuesto fundamental. Hablo también de la economía y de otro tipo de libertad que permite al hombre crecer y desarrollarse de acuerdo con los dictámenes de su corazón. Existen muchos tipos de esclavitud y no es menos degradante aquella que nos impide hacer uso de nuestras posibilidades creativas.

Ninguna democracia merece tal nombre si no proporciona a los seres humanos la oportunidad de crear... Grandes obras de arte o simples manifestaciones de belleza, aunque propias del hombre. Creo firmemente que llegará un día que todo será

²⁸ Así lo resaltan las elogiosas críticas que la novela recibió en la prensa mexicana cuando se publicó. Un análisis de su contenido se puede encontrar en Mena Pablos (2015: 574-577).

²⁹ Chaves Nogales en los relatos que componen *A sangre y fuego* (2019: 67) introduce numerosas reflexiones éticas afines a las de la autora, como esta que aparece en “La gesta de los caballistas”: “Las batallas no se ven. Se describen luego gracias a la imaginación y deduciéndolas de su resultado. Se lucha ciegamente, obedeciendo a un impulso biológico que lleva a los hombres a matar y a un delirio de la mente que les arrastra a morir”.

³⁰ Victoria Kent también refleja el extrañamiento ante cambios sociales que se han sucedido de forma convulsa y agresiva: “Hoy hay un periodo de pre-guerra; se limitan los pasos, se amordazan las bocas, se cercena, se amputa, se hace desaparecer discretamente a quienes pueden estorbar. Viene la guerra, lo que oficialmente se llama la guerra, y no hay frente delimitado; el frente es la otra calle, la esquina o vuestro propio domicilio: es la «guerra total»” (citado en *Voces de escritoras olvidadas. Antología de la guerra civil y del exilio*, 2021: 89).

³¹ Sender, en *Crónica del alba* (1984: 506), introduce a través de su personaje principal, su alter ego, una reflexión que da buena idea de esta sensación de sinsentido de la guerra: “Todas las guerras están siempre perdidas [...] Y las pierde lo mismo el triunfador que el vencido. ¿Qué es lo que van a sacar de todo esto los de enfrente? Sangre, llanto, miseria, pobreza, arrepentimiento, vergüenza. No les va a valer de nada, la victoria. Se arrepentirán de lo que están haciendo, es decir, de estar matando a mansalva. También vosotros os arrepentiréis un día”.

posible, y porque lo creo estoy convencida que merece la pena vivir. (*Hambre de libertad*, 2010: 478)

4. CONCLUSIÓN

Por todas estas razones, *En mi hambre mando yo* no solo es una obra extremadamente interesante desde el punto de vista literario, sino también histórico, en cuanto testimonio de un acontecimiento crucial y traumático para nuestra sociedad como fue la Guerra Civil.

Asimismo, el hecho de que la escribiera una mujer que participó activamente en la vida pública de su país durante las tres primeras décadas del siglo XX y que ocupó un papel tan relevante en los diferentes ámbitos en los que intervino —el periodismo, la defensa de los derechos sociales, la reivindicación feminista, la militancia pacifista, las relaciones internacionales, la regulación laboral— acrecienta su valor.

Pero es quizás su profundización en las causas y consecuencias sociales del conflicto, su comprensión de la enmarañada red de emociones que generó, su reflexión existencial y su compromiso humanístico lo que la convierte en una obra fundamental, pues no se limita a dar una visión partidista o a circunscribirse a ficcionalizar aquellas experiencias que vivió en primera persona, sino que presenta una realidad heterogénea desde una perspectiva abarcadora y ética.

Además, permite profundizar en ese complejo fenómeno que es el exilio intelectual español, injustamente relegado, especialmente, en la parte de su producción que fue menos atendida, la escrita por mujeres.

En definitiva, nos parece que esta novela de Isabel Oyarzábal merece la pena de ser recuperada, releída y devuelta al lugar que debería ocupar en la historia de la literatura contemporánea.

Bibliografía

- AGUILERA SASTRE, Juan e Isabel LIZARRAGA VIZCARRA (2010) *De Madrid a Ginebra. El feminismo español y el VIII Congreso de la Alianza Internacional para el Sufragio de la Mujer*, Barcelona, Icaria.
- AUB, Max (2019) *Campo de los almendros*, Barcelona, Castalia.
- BADOS CIRIA, Concepción (2010) "Isabel Oyarzábal Smith, editora y redactora: *La Dama y La Dama y la Vida Ilustrada (1907-1911)*", en Margherita Bernard e Ivana Rota, eds., *En prensa. Escritoras y periodistas en España (1900-1939)*, Bergamo, Bergamo University Press, Sestante, pp. 15-43.
- (2014) "Isabel Oyarzábal Smith: la escritura como compromiso social y político", Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/isabel_oyarzal/obra-visor/isabel-oyarzal-smith-la-escritura-como-compromiso-social-y-politico/html/ (12/06/2021).
- BALLESTEROS GARCÍA, Rosa María (2015) "Isabel de Oyarzábal: una malagueña en la corte del Rey Gustavo", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/isabel_oyarzal/obra/isabel-de-oyarzal-una-malaguena-en-la-corte-del-rey-gustavo/ (16/12/2022).
- BLANCO, Alda (2003) *A las mujeres: ensayos feministas de María Martínez Sierra*, Logroño, Instituto de Estudios Riojano.
- BAREA, Arturo (2020) *La forja de un rebelde*, Vols. I, II y III, Barcelona, Penguin Random House.

- BEEVOR, Antony (2005) *La guerra civil española*, Barcelona, Crítica.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (1982) *La guerra civil en la novela. Bibliografía comentada*, Vols. I y II, Madrid, José Porrúa Turanzas.
- BURGOS, Carmen (2018) *La mujer moderna y sus derechos*, ed. e intr. de Mercedes Gómez-Blesa, Madrid, Huso.
- CAPDEVILA-ARGÜELLES, Nuria (2009) *Autoras inciertas. Voces olvidadas de nuestro feminismo*, Madrid, Horas y Horas.
- CHAVES NOGALES, Manuel (2019) *A sangre y fuego*, Barcelona, Libros del asteroide.
- DI FEBO, Giuliana (2009) "Isabel de Palencia: una republicana en la Sociedad de Naciones", en Mary Nash, coord., *Ciudadanas y protagonistas históricas. Mujeres republicanas en la II República y la Guerra Civil*, Madrid, Congreso de los Diputados, pp. 129-146.
- DÍAZ NOSTY, Bernardo (2020) *Voces de mujeres. Periodistas españolas del siglo XX nacidas antes del final de la Guerra Civil*, Sevilla, Renacimiento.
- DOUGHERTY, Dru y María Francisca VILCHES (1990) *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos.
- DOMÍNGUEZ PRATS, Pilar (1994) *Voces del exilio. Mujeres españolas en México (1939-1950)*, Madrid, Comunidad de Madrid.
- EIROA SAN FRANCISCO, Mercedes (2014) "Una visión de España en la obra de Isabel Oyarzábal de Palencia", *Bulletin hispanique* CXVI.1 (junio), pp. 363-380, <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3252> (16/12/2022).
- GUILARTE, Cecilia G. de (1969) *Cualquiera que os dé muerte*, Barcelona, Linosa.
- HOUVENAGHEL, Eugenia Helena (2016) *Escritoras españolas en el exilio mexicano*, México, D. F, Miguel Ángel Porrúa.
- JULIÁ, Santos (2019) *La guerra civil española. De la Segunda República a la dictadura de Franco*, Barcelona, Shackleton Books.
- LEÓN, María Teresa (2010) *Contra viento y marea*, Cáceres, Textos Universidad de Extremadura.
- (2020) *Memoria de la melancolía*, Sevilla, Renacimiento.
- LIZÁRRAGA VIZCARRA, Isabel (2014) "Isabel Oyarzábal Smith: autobiografía y memoria", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/isabel_oyarzabal/obra/isabel-oyarzabal-smith-autobiografia-y-memoria/ (16/12/2022).
- MADARIAGA, Salvador de (1931) *España. Ensayo de historia contemporánea*, Madrid, CIAP.
- MANGINI, Shirley (1997) *Recuerdos de la resistencia. La voz de las mujeres de la guerra civil española*, Barcelona, Península.
- (2001) *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- (2006) "El Lyceum Club de Madrid: un refugio feminista en una capital hostil", *Asparkía* 17, pp. 125-140.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Josebe (2002) *Las intelectuales de la Segunda República al exilio*, Alcalá de Henares, Ayuntamiento de Alcalá de Henares-Centro Asesor de la Mujer.
- (2007) *Exiliadas. Escritoras, guerra civil y memoria*, Barcelona, Montesinos Ensayo.

- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Josebe (2014) *"I Must Have Liberty. Para una arqueología sobre la recuperación internacional de la guerra civil"*, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes,
http://www.cervantesvirtual.com/portales/isabel_oyarzabal/obra-visor/i-must-have-liberty-para-una-arqueologia-sobre-la-recepcion-internacional-de-la-guerra-civil/html/ (16/12/2022).
- MATEOS RUIZ, María Luisa (2005) "Isabel Oyarzábal de Palencia y sus artículos en *Blanco y Negro* (1925-1928)", en María José Jiménez Tomé e Isabel Gallego Rodríguez, eds., *Escritoras españolas e hispanoamericanas en el exilio*, Málaga, Atenea (Estudios sobre la mujer)/Universidad de Málaga, pp. 203-218.
- MAYORAL, Marina y María del Mar MAÑAS, coords. (2010) *Memoria de la guerra civil en las escritoras españolas*, Madrid, Sial ediciones (colección "Trivium").
- MEJÍA RUIZ, Carmen, dir. (2021) *Voces de escritoras olvidadas. Antología de la guerra civil española y del exilio*, Madrid, Guillermo Escolar.
- MENA PABLOS, María del Mar (2015) *Isabel Oyarzábal Smith: una intelectual en la Edad de Plata. Nuevas aportaciones para una biografía literaria*, Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2 vols.
- NASH, Mary (1999) *Rojas. Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*, Madrid, Taurus.
- , coord. (2009) *Ciudadanas y protagonistas históricas. Mujeres republicanas en la II República y la Guerra Civil*, Madrid, Congreso de los Diputados.
- NEGRETE Peña, Rocío (2016) "La memoria de la guerra civil española en la literatura de algunas autoras exiliadas". En *Mujeres e investigación. Aportaciones interdisciplinares: VI Congreso Universitario Internacional Investigación y Género*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 487-499.
- NELKEN, Margarita (1975) *La condición social de la mujer en España*, Madrid, CVS.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar (1993) *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- (2015) "Isabel Oyarzábal Smith y su testimonio republicano en la literatura (*En mi hambre mando yo*)", *Anales de la Literatura Española Contemporánea XL.1, 40 th Anniversary: Studies in Honor of Luis T. González del Valle/Homenaje a Luis T. González del Valle*, pp. 257-283.
- O'NEILL, Carlota (2003) *Una mujer en la guerra de España*, Madrid, Oberon.
- OYARZÁBAL, Isabel (1999) *Diálogos con el dolor*, ed. de Carlos Rodríguez Alonso, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España
- (2005) *En mi hambre mando yo*, pról. de Jorge M. Reverte, Sevilla, Mono Azul (col. Cazadores en la nieve).
- (2011) *Hambre de Libertad. Memorias de una embajadora republicana*, trad. de Andrés Arenas y Enrique Girón, pról. de Aurora Luque, Granada, Ultramarina.
- (2013) *Mujer, voto y libertad*, ed. de Amparo Quiles Faz, Sevilla, Renacimiento (Los Cuatro Vientos; 76).
- (2014), *El alma del niño. Ensayos de psicología infantil*. ed. de Concepción Bados Ciria, Barcelona, Octaedro.
- PALENCIA, Isabel O. de (1923) *El sembrador sembró su semilla. Novela*, Madrid, Rivadeneyra.

- PALENCIA, Isabel O. de (1946) *Smouldering Freedom. The Story of the Spanish Republicans in Exile*, London, Victor Gollancz.
- PALOMO ALEPUZ, Laura (2020) "Isabel Oyarzábal en Prensa Gráfica: sus colaboraciones para *La Esfera* (1914-1931) y *Elegancias* (1921-192)", *Mediodía* 3, pp. 160-178.
- PAZ TORRES, Olga (2010) *Isabel Oyarzábal Smith (1878-1974): una intelectual en la Segunda República Española. Del reto del discurso a los surcos del exilio*, Tesis doctoral, Sevilla, Consejo Económico y Social de Andalucía.
- PONCE DE LEÓN, José Luis S. (1971) *La novela española de la guerra civil (1936-1939)*, Madrid, Ínsula.
- PRESTON, Paul (2017) *La guerra civil española* (edición actualizada), Barcelona, Debate.
- QUILES FAZ, Amparo (2013) "Mujer y prensa: artículos periodísticos de Isabel Oyarzábal Smith (1907-1921)", en Carmen Servén e Ivana Rota, eds., *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*, Sevilla, Renacimiento, pp. 169-206.
- (2014a) "El oficio de escribir. Isabel Oyarzábal en *Heraldo de Madrid* (1927-1929)", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/isabel_oyarzabal/obra/el-oficio-de-escribir-isabel-oyarzabal-en-el-heraldo-de-madrid-1927-1929/ (16/12/2022).
- (2014b) "Oyarzábal, Isabel (siglo XIX-XX)", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <https://www.cervantesvirtual.com/obra/oyarzabal-smith-isabel-siglo-xix-xx/> (16/12/2022).
- (2014c) "El porvenir de la mujer española: Isabel Oyarzábal y *El Día* de Madrid (1916-1917)", Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/isabel_oyarzabal/obra/el-porvenir-de-la-mujer-espanola-isabel-oyarzabal-y-el-dia-de-madrid-1916-1917/ (16/12/2022).
- RODRIGO, Antonina (1998) "Isabel Oyarzábal de Palencia, primera embajadora de la República", en Manuel Aznar Soler, ed., *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, Barcelona, Gexel, pp. 341-348.
- SAMBLANCAT MIRANDA, Neus (2017) "*Rescaldos de libertad* de Isabel Oyarzábal Smith", Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, http://www.cervantesvirtual.com/portales/isabel_oyarzabal/obra-visor/rescaldos-de-libertad-de-isabel-oyarzabal-smith-784719/html/ (16/12/2022).
- SENDER, Ramón J. (1997) *Crónica del alba*, Vols. I, II y III, Madrid, Alianza.
- SERVÉN, Carmen e Ivana Rota, eds. (2013) *Escritoras españolas en los medios de prensa (1868-1936)*, Sevilla, Renacimiento.
- ULACIA ALTOLAGUIRRE, Paloma (2018) *Concha Méndez. Memorias habladas, memorias armadas*, Sevilla, Renacimiento.
- ZAMBRANO, María (2014) *Delirio y destino*, Madrid, Alianza.



Intersubjetividad lingüística y alteridad en el discurso poético. Análisis semiótico discursivo y lexicométrico de *Umbrales de otoño* de Mariluz Escribano *

NATASHA LEAL RIVAS
Università degli Studi di Napoli Federico II

Resumen

En la presente investigación nos centramos en el funcionamiento de la dinámica enunciativa desde la propuesta teórico-metodológica de la semiótica discursiva aplicada en precedentes investigaciones que indagan en el comportamiento de la intersubjetividad lingüística a través de las estrategias discursivas y lingüísticas que construyen las marcas de la identidad discursiva (ID). En concreto, tomamos como objeto de estudio la situación de enunciación lírica del poemario *Umbrales de otoño* (2013) de Mariluz Escribano y profundizamos en la relación de interacción de las fuerzas enunciativas (relación de las voces enunciantes, enunciatarias o voces de alteridad, y sobre lo que se enuncia). Presentamos un análisis semiótico discursivo y lexicométrico que dé cuenta de esta relación de la voz enunciativa en relación con los marcos de la noción memoria que se desarrollan en el poemario.

Palabras clave: identidad discursiva, marcos, enunciación lírica, Mariluz Escribano, análisis semiótico, lexicometría.

Abstract

In this research we focus on the operation of enunciative dynamics from the theoretical proposal-methodology of discursive semiotics applied in previous researches that investigate the behavior of linguistic intersubjectivity and in the selection of discursive and linguistic strategies that construct the marks of discursive identity (ID). Specifically, we take as an object of study the situation of lyrical enunciation to deepen the relationship of the enunciative forces of the poetry book *Umbrales de otoño* (2013) by Mariluz Escribano and we present a semiotic discursive and lexicometric analysis that shows the linguistic behavior of the intersubjective linguistic dimension in relation to the enunciated voices of alterity through the frameworks of the memory of this book of poems.

Keywords: discursive identity, frames, lyrical enunciation, Mariluz Escribano, semiotic analysis, lexicometric analysis.



1. INTRODUCCIÓN

El enfoque interdisciplinar del análisis crítico del discurso, con base teórica funcionalista, nos acerca a una mejor comprensión crítica de la relación entre texto-contexto y la construcción ideológica (Van Dijk, 2003) para entender cuáles son los mecanismos discursivos y lingüísticos

* El presente estudio forma parte de una serie de investigaciones que se realizan dentro del Proyecto I+D+I *Las Olvidadas. Proyecto de recuperación digital de la poesía femenina andaluza aplicada al aula (1900-2000)*, dirigido por la profesora Remedios Sánchez García de la Universidad de Granada, que se ocupa desde distintos enfoques y metodologías interdisciplinarias de la recuperación y estudio de autoras femeninas contemporáneas <https://www.lasolvidadas.com/>



que construyen la identidad discursiva (en adelante, ID), y que entendemos como la representación de la propia imagen que el enunciador construye de forma negociada y consensuada con su receptor.

Desde un enfoque sociocognitivo, es posible rastrear en el discurso la huella de los marcos, término acuñado por Goffman y recuperado por Van Dijk (1979), que se conforman como conceptos tan complejos como dispares en nuestro conocimiento y visión ideológica del mundo a través de creencias, estereotipos o principios y que atienden a cómo valoramos y consideramos tanto los objetos, los hechos, las situaciones o las relaciones sociales. Estos se alojan en la memoria a largo plazo y se representan en forma de *tópicos discursivos* o temas (Van Dijk, 1997), revelando rasgos de la identidad personal, social o cultural. Estos marcos se revelan en los procesos de producción e inferencia, es decir, en la interacción entre la dimensión intersubjetiva y las voces de alteridad (Benveniste, 1967: 179), donde se construyen los significados de enunciados que se asumen como propios dentro del sistema y funcionamiento de la enunciación (Benveniste, 1974: 82-95).

Desde una dimensión teórica funcionalista del lenguaje, este se entiende como un sistema semiótico social que revela su potencial de significado (Halliday, 1978) dentro de un sistema de opciones lingüísticas más o menos estables que proporciona el registro (Halliday y Matthiessen, 1985:28), entendiendo este como el contexto de producción del sistema de una lengua. Es decir, cuando elegimos una forma lingüística o gramatical para significar un concepto, objeto, o hecho, esta opción se presenta como la más adecuada de entre otras opciones posibles que se proponen, en función de un determinado contexto de situación (registro), pero también en función del contexto cultural en el que se inscribe el texto o discurso (Van Dijk, 1997). En este sentido, los procesos de significación del lenguaje se asocian dentro de un sistema de determinación mutua: de la lengua al contexto y del contexto a la lengua. En esta relación entre el texto-contexto y dentro de la situación de enunciación de un texto resulta importante la relación de fuerzas enunciativas identificables con las voces enunciantoras del yo discursivo, las voces de la alteridad, lo que se enuncia y la intención o propósito.

En línea con precedentes investigaciones que hemos centrado en el análisis del comportamiento lingüístico de la identidad discursiva (ID) en la dimensión ficcional, concretamente, en el discurso autobiográfico del género narrativo y teatral (Leal Rivas, 2019, 2020), nos proponemos ahora analizar cuáles estrategias discursivas y lingüísticas construyen la imagen identitaria tomando como objeto de estudio el discurso poético y su situación de enunciación. Como muestra de análisis hemos elegido la figura paradigmática de Mariluz Escribano (MLE)¹, autora representativa de la poesía española del siglo XX cuyo discurso poético –no obstante, la marginalidad que durante años sufre su obra junto a otras muchas autoras contemporáneas (Sánchez García, 2018, 2019)–, se caracteriza por un destacado carácter dialógico e identitario hacia los espacios de la alteridad, que nos proponemos estudiar desde los marcos de la memoria.

El estudio semiótico-discursivo se realiza sobre su poemario más emblemático, publicado en 2013, *Umbrales de otoño* (UO) a partir de algunas preguntas de investigación que nos planteamos para enfocar el análisis de la identidad: ¿Qué estrategias discursivas y lingüísticas utiliza la autora en la construcción de su ID con relación al marco de la memoria? ¿Qué espacio concede a la alteridad en su discurso poético y de qué modo se inserta en una posible dimensión dialógica enunciativa? ¿Es posible establecer un eje isomórfico en relación con estrategias discursivas de proximidad o distanciamiento respecto de lo que dice y de su interlocutor

¹ Para un acercamiento crítico a la obra de Mariluz Escribano (1935-2019) son de referencia imprescindible los estudios realizados por la crítica y máxima experta en su obra la investigadora Remedios Sánchez García. Para una mayor información biográfica y obra completa, consúltese la página dedicada dentro del Proyecto *Las olvidadas* <https://www.lasolvidadas.com/mariluz-escribano/>

cuando habla de la memoria? Para dar respuesta a estas preguntas tomamos como punto de partida la identificación de rasgos de verosimilitud donde la ficción poética y la experiencia de la realidad se unen. Tenemos en cuenta, además, los posibles vacíos situacionales que genera la enunciación lírica y que pueden dificultar los procesos inferenciales del discurso poético (Pozuelo Yvancos, 1998, 2009). Para ello, tendremos en cuenta los principales rasgos que definen el contexto biográfico, literario, social y cultural en el que se inscribe el poemario objeto de estudio y que nos pueden ayudar a cubrir eventuales vacíos de interpretación contextual.

La metodología del análisis semiótico discursivo (Courtès, 1991) nos facilita el acceso al funcionamiento de la dinámica enunciativa lírica para rastrear las marcas intersubjetivas que constituyen la ID en el poemario objeto de análisis. La identificación de los tópicos discursivos se realiza a partir de la clasificación de núcleos temáticos que se propone en el estudio crítico del poemario, realizado por Sánchez García (2013: 9-30) teniendo presentes los que se relacionan con la esfera identitaria: la familia, la amistad, el entorno, la soledad y el amor, entre otros. Desde las categorías nocionales de la estructura proposicional de los poemas (plano de enunciación), el análisis semiótico del texto nos permite acceder a los tópicos y a sus funciones discursivas (plano enunciativo). También, y atendiendo al carácter dialógico de la intersubjetividad lingüística, podemos identificar fenómenos de la función apelativa-conativa y de la interacción centrados en el receptor y en el proceso intencional (plano referente).

El análisis semiótico se completa con un análisis lexicométrico realizado en la segunda parte del poemario *El humo remansado* para esclarecer el valor sémico dominante que el tópico del amor asume en esta parte del poemario definido de forma genérica como un “amor pretérito nunca olvidado, omnipresente y transversal” (Sánchez García, 2013: 27). Al ser un tópico de marcado intersubjetivo, buscamos definir cómo este tópico orienta la construcción de la ID desde el marco de la memoria. El análisis cuantitativo lexicométrico se ha contrastado con las recurrencias nocionales que presenta el poema *Los ojos de mi padre*, en cuanto el tópico de la figura del padre recurrente en toda la obra de MLE (Sánchez García, 2013: 16) y articula un espacio y marco de la memoria muy específico.

Los resultados del análisis semiótico y lexicométrico arrojan datos interesantes sobre las estrategias discursivas y lingüísticas que la poeta utiliza para construir su ID en *Umbral de otoño*. Por un lado, el análisis semiótico confirma un plano isomórfico en el comportamiento de estrategias discursivas y lingüísticas que buscan aproximarse a la alteridad con un clara intención dialógica desde las distintas voces del yo discursivo, mostrando una imagen identitaria poco estereotipada en cuanto al uso de tópicos que remiten al marco memoria. Por otro lado, el análisis lexicométrico de las categorías nocionales también arroja interesantes resultados sobre el valor sémico del tópico del amor que remite al marco de la memoria con una significación poco convencional en la poeta granadina.

En el futuro se espera seguir desarrollando desde los estudios discursivos críticos otras investigaciones que arrojen más luz sobre los mecanismos y el comportamiento de la intersubjetividad lingüística dentro de los espacios de la ficcionalidad para tener un conocimiento real de las relaciones entre texto y contexto en las que se inscribe el uso discursivo del español. En esta línea nos resultan interesantes proyectos interdisciplinarios que desde el análisis crítico del discurso se pueden realizar al aunar enfoques lingüísticos y literarios con el fin de poner de manifiesto las variadas y diferentes relaciones interlingüísticas e interculturales que se dan en el mundo ibérico e iberoamericano (Bermejo Calleja, 2021) y que nos ofrecen una dimensión epistemológica panhispanica más real.

Esperamos que el presente estudio sea un incentivo para otros estudios futuros basados en un enfoque discursivo de la escritura de autoras no visibilizadas que permitan reconstruir un panorama más completo del uso de la lengua en el ámbito cultural del español, con el fin de mejorar procesos de educación lingüística y literaria comprometidas de forma crítica en

todos los niveles educativos como los que ofrecen incipientes estudios y propuestas. (Martínez Ezquerro, 2022; Quiles, Palmer y Martínez Ezquerro, 2021)

2. CONSIDERACIONES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Como decíamos, el lenguaje puede entenderse como un sistema semiótico en cuanto recurso para construir el conocimiento del mundo y establecer relaciones sociales a través del cual llevamos a cabo nuestros propósitos sociales como hablantes al construir los significados en contextos situacionales determinados (Halliday, 1979). El enfoque de análisis discursivo muestra la implicación y determinación del contexto cultural en el cual se inscriben los textos, evidenciando el valor que estos presentan como prácticas sociales (Van Dijk, 1978). A través de los textos damos cuenta del conjunto de representaciones del mundo que como hablantes poseemos incluyendo las representaciones ideológicas –conocimientos, creencias, supuestos, opiniones–, que conforman nuestra pertenencia a una cultura específica. Tales representaciones son útiles para entender cómo el ser humano organiza el conocimiento en el contexto de interacción social a través de un determinado comportamiento lingüístico y discursivo, tanto en el plano de producción como en el de la inferencia. (Benveniste, 1966)

Para dar cuenta de las marcas lingüísticas de la ID en los textos recuperamos la noción de Greimas y Courtès (1979: 53) de texto como acto, como proceso dialógico entre las instancias emisoras y receptoras. Es decir, el yo discursivo/enunciador –en el que incluimos el nosotros– es consciente de los mecanismos de producción y recepción que se dan en las diferentes interacciones y construye un adecuado proceso inferencial en el cual se implica a la alteridad, principalmente, desde la función conativa o apelativa del lenguaje. En la línea de este razonamiento, es posible entender cómo los procesos de construcción de la identidad discursiva (ID) propenden a establecer puntos de consenso y disenso con el *alter discursivo* (tú, vosotros, él/ellos) ante una situación contextual del discurso marcada ideológicamente. Las estrategias discursivas que adoptan las distintas voces enunciativas del yo discursivo, en términos de proximidad o distancia con la alteridad, se materializan en el plano de la lengua, por ejemplo, a través de recursos de personalización o impersonalización que revelan una determinada forma de construir la ID desde un proceso dialógico cruzado donde la intersubjetividad lingüística se construye de forma negociada y de forma especular (Charaudeau, 2009). Es decir, las marcas identitarias del discurso se van conformando también en los textos ficcionales ante la importancia que los autores otorgan a los distintos tópicos que van presentando en relación con un determinado posicionamiento ideológico a partir de estrategias discursivas de aproximación o distancia.

En este sentido, el *hacer de los signos* según Lozano, Peña-Marín y Abril (1982) se concretaría en las distintas instancias emisoras y receptoras de la enunciación y ello presupone que los interlocutores reconocen un *saber hacer* con ellos. Es lo que Serrano (2000) identifica como competencia semiótica discursiva, y que nos revela qué dominio de las estructuras locales y globales presentan los textos en relación con las distintas fuerzas enunciativas (voces, situación, registro, género, intencionalidad). En relación con esto, y profundizando en la representación de los esquemas mentales donde el hablante apela frecuentemente a los marcos como unidad de información almacenada en el tiempo, Van Dijk (1978) entiende que es en este conjunto de proposiciones que se conforma el conocimiento convencional de algunas situaciones o hechos. De ello es fácil deducir que los marcos pueden identificarse con una especie de andamiaje lingüístico que compartimos los hablantes de una lengua o variante de lengua, por lo que para un adecuado proceso inferencial del acto comunicativo es preciso que enunciativo y enunciatario muestren un conocimiento compartido de estrategias discursivas y de la lengua con las que organizar el conocimiento y la experiencia.

Sintetizando cuanto apenas expuesto, presentamos un esquema de cómo podría activarse la Competencia Semiótica Discursiva:



Figura 1. Competencia Semiótica Discursiva. Elaboración propia con base en Serrano (2000)

Como se deduce de la Figura 1, en el plano de la interacción discursiva las distintas voces enunciativas ponen de manifiesto el conocimiento de estrategias de producción textual en relación con la intención comunicativa dentro del contexto de situación y cultural en el que se activan los procesos de inferencia textual. Las marcas discursivas y lingüísticas que construyen los procesos de actuación e inferencia discursiva revelan el dominio de competencia semiótica discursiva de las voces enunciativas y voces de alteridad en los procesos intencionales e inferenciales elaborados (Leal Rivas, 2019: 37-38).


Cabe recordar que el acto de enunciación ha sido definido desde cuatro concepciones: como espacio de mediación social (Mijaíl Bajtín, 1997), como aparato formal a partir del uso de marcadores deícticos (Benveniste, 1977), como acto lingüístico (Austin, 1962; Searle, 1969) y como espacio polifónico ante la presencia de diferentes voces (Ducrot, 1988). En el presente estudio optamos por las perspectivas de Benveniste y Ducrot, en la medida en que estas nos han proporcionado pertinentes elementos de juicio para el análisis semiótico de la enunciación lírica, la cual es preciso abordar con un análisis diferencial respecto a la enunciación narrativa y teatral.

De acuerdo con las reflexiones de Pozuelo Yvancos (1998: 41-76), el discurso poético tiende a generar *vacíos situacionales* ya que en este se construye con un predominio de la función expresiva y poética. De hecho, no requiere especificar un contexto situacional/comunicativo donde situar los objetos, las acciones, los espacios y los tiempos de la enunciación. Tampoco, tiende a proporcionar una señal histórica que explicita el origen de la situación enunciativa o las coordenadas espacio-temporales reales desde las que el yo poético enuncia. En principio, la enunciación lírica se configura desde “un espacio enunciativo propio que influirá en la posición tanto de la fuente origen del discurso como de su localización espacial y temporal” (Pozuelo Yvancos, 2009: 55). No obstante, y aunque la función estética sea una de las presentes, ello no significa que no se den otras funciones discursivas en la enunciación lírica, tal y como veremos a partir del análisis semiótico de *Umbrales de otoño*.

2.1. Consideraciones contextuales reveladoras de la ID en *Umbrales de otoño* (2013)

Proponemos ahora algunas breves notas y consideraciones del contexto biográfico, histórico y cultural de Mariluz Escribano y su interconexión con el contexto de producción del poemario *Umbrales de otoño* para poner en resalte la interrelación de las diferentes dimensiones, socio cognitiva, funcional y discursiva del lenguaje que se observan en la relación entre el texto poético-contexto para mostrar la dimensión ideológica de los significados que se proponen. Con el fin de cubrir eventuales vacíos situacionales que la escritura poética pueda haber generado,

sintetizamos algunos datos biográficos de interés para valorar la dimensión ideológica e identitaria de la poeta granadina a partir de la siguiente cita:



Mariluz Escribano Pueo ha sido, desde la publicación de su primer poemario en 1991, parte de lo que se ha venido a denominar por la crítica como “literatura sumergida”; es decir, aquella que, a pesar de su evidente calidad, ha estado oculta a los ojos de la mayoría, como los pecios cargados de tesoros en el mar. Su situación como autora ageneracional y un carácter fuerte que la distanció de cenáculos literarios, dificultó su proyección en los primeros años, pero la rotundidad de su verso y su compromiso ético acabó por imponerse con la publicación de *Umbrales de otoño* (2013, Premio Andalucía de la Crítica). Después vinieron *El corazón de la gacela* (2015) y *Geografía de la memoria* (2018) que consolidan una trayectoria fecunda donde fondo y forma se dan la mano para erigir a Escribano como una de las poetas esenciales de la poesía de los últimos cincuenta años. (Sánchez García, 2022: 133)

En primer lugar, nos interesa destacar del fragmento citado el vínculo significativo entre el concepto de “literatura sumergida” en el contexto de producción/escritura poética de MLE y la publicación tardía de sus obras (Sánchez García, 2017: 28-29). Una relación que también define a otras muchas autoras invisibilizadas durante el siglo XX cuyas voces no tendrán un impacto social o cultural hasta que sus obras no salen a la luz (Rosal, 2006, 2017). Ante este específico contexto de producción artística en numerosas autoras, consideramos que es interesante tener en cuenta la noción de *radical historicidad* de la literatura, acuñada por el profesor Juan Carlos Rodríguez (2001) para comprender mejor cómo los procesos culturales dominantes pueden conformar nuestra ideología y condicionar la construcción de un discurso que consideramos culturalmente relevante. Citamos:

[...] al plantearnos la *radical historicidad* de la literatura es obvio que no nos referimos a una mera cuestión accidental o interna a las ideologías de esa específica crítica tradicional. Muy al contrario, al plantear la cuestión en tales términos lo que queremos es desplazar la cuestión, en su totalidad, hacia otra perspectiva teórica, o sea, romper radicalmente con esa misma ideología tradicional de lo literario (la crítica ahistórica, de un modo u otro). (Rodríguez, 2001: 35)

La noción de *radical historicidad* nos permite entender cómo la literatura representa una herramienta más del poder sociopolítico de cada momento histórico, susceptible de condicionar y maniobrar la consideración de los textos y su espacio de legitimidad que se instaura inconscientemente de forma negociada entre autor y lector y en el contexto histórico y cultural preciso en el que emerge (Sánchez García, 2020: 160).

En segundo lugar, y siguiendo la reflexión anterior, el término referido a MLE en la cita biográfica como *escritora ageneracional* nos concede otra clave interpretativa para entender su escritura poética junto a la de otras autoras no clasificadas dentro de una precisa generación literaria. De un lado, y de acuerdo con Sánchez García (2015, 2017), el peso del canon literario tradicional representado bajo una conceptualización de un sistema patriarcal dominante abocó a numerosas autoras a la escritura poética independiente, alejadas de los convencionalismos estéticos del momento. Ello en cierto modo favoreció la generación de textualidades poéticas heterogéneas. De otro, la no visibilización en el canon y en el panorama literario nacional del siglo XX de autoras tan significativas como Paca Aguirre, Julia Uceda o Ángela Figuera Aymerich, entre otras, constata una condición general y una producción poética sumergida desde siempre (Sánchez García, 2017: 29). Sin embargo, el rasgo de invisibilidad literaria de estas y otras autoras, como de Mariluz Escribano no limita en concreto en ella su extensísima obra, de la que cabe destacar otros géneros como la novela, el relato, el articulismo y la obra

memorialística. De este último género citado, cabe destacar que es la única autora de su generación a interesarse, así como el hecho que es la columnista más antigua de toda Andalucía.

Su poesía y prosa, por tanto, revelan una dimensión ideológica con un fuerte compromiso social y cultural que se concreta en un gran activismo, ya a partir de la década de los años 60. Este compromiso trasciende su condición femenina y el modelo de mujer escritora de la época hacia un compromiso de humanismo cultural y universal, muy en línea con la construcción discursiva poética de autoras como Paca Aguirre o Gloria Fuertes, quienes también osan romper con los convencionalismos literarios y estéticos dominantes del momento a través de un discurso propio.

El reconocimiento de MLE como figura de autoridad, de impacto social, que debía haber coincidido con el contexto cultural de máxima producción poética, sólo llega entrado el siglo XXI con una larga nómina de distinciones y premios relevantes: Premio Andalucía de la Crítica por el poemario *Umbrales de otoño*, 2013; Medalla de Oro al Mérito de la Ciudad de Granada, 2015; Bandera de Andalucía, 2018; X Premio de las Letras Andaluzas “Elio Antonio de Nebrija”, 2019; Autora Clásica de Andalucía, 2021. La calidad y excelencia de la obra poética de MLE es indiscutible. Es autora de referencias en destacadas y actualizadas antologías poéticas (Rosal, 2006; Lanseros y Merino, 2016; Enrique, 2016) y forma parte de la selección de 82 poetisas mujeres más relevantes en el contexto poético panhispánico (Lanseros y Merino, 2016 y Lanseros, 2020). La última antología monográfica dedicada a la poeta granadina, coordinada por Sánchez García (2021a) y titulada *Tiempo de paz y de memoria (treinta poemas comentados)*, ofrece una selección y comentario crítico de poemas de MLE realizados por figuras de relieve artístico como Raúl Zurita, Antonio Gamoneda, Piedad Bonnet, Gioconda Belli o Luis García Montero, entre otros escritores destacados, que la han reconocido como la gran voz de la memoria y la concordia civil heredera de Antonio Machado.

La producción poética MLE, de hecho, se caracteriza por un claro interés: “es necesario tener una visión personal del mundo y una manera personal de expresarlo. Yo busco mi propia voz con el mismo talante de independencia que caracteriza toda mi trayectoria literaria”. (Escribano, 2013: 51) Y esta naturaleza independiente nos permite anclar su obra poética en los parámetros de la posmodernidad en cuanto sus poemas se construyen bajo una estructura de “texto abierto, importante no como depósito de significados sino más bien como estímulo de continuos descubrimientos, lecturas y relecturas” (Debicki, 1988: 168). Con relación a estas y a las fuentes para crear su personalísimo estilo, MLE demuestra un claro compromiso con la realidad de su tiempo donde se percibe la influencia de autores claves del S. XX, entre los que sobresalen Antonio Machado o Juan Ramon Jiménez (Sánchez García: 2013, 19).

En cuanto al poemario *Umbrales de otoño* (UO), recordamos que fue publicado en 2013 pero los 35 poemas que lo componen fueron escritos entre los años 70 y 80.² Un dato este que nos proporciona elementos relevantes sobre el contexto vital, histórico y cultural de la producción de UO. El establecimiento de unas coordenadas temporales de escritura nos permite abordar la situación de enunciación del poemario y de los poemas hacia un sistema de creencias, normas y valores (ideología) determinado como fue el contexto de represión franquista y de transición política de esos años.

Respecto a las coordenadas espaciales, no es baladí citar la Granada de aquellos años y el funcionamiento de las estructuras sociales e ideológicas de la época que dificultaban la promoción de la mujer escritora, especialmente en ciudades de provincias, donde tardaron mucho en distanciarse de los posicionamientos franquistas. Mucho más incisivo y claro es el poeta Fernando Valverde cuando afirma:

² Según fuentes de la estudiosa y albacea literaria de MLE, la profesora Remedios Sánchez, los poemas mecanoscritos que componen el poemario UO están fechados en estos años.

Así la poesía de Mariluz Escribano, posiblemente la más valiosa escrita en España por una mujer de su generación, es una poesía incómoda por su bondad, por su conciencia. Una poesía continuamente injuriada, arrasada, violada, manoseada, despreciada hasta la tristeza por haber sido escrita por una mujer que intentó ser libre en un mundo de hombres, que apartó cada piedra del camino con la paciencia del que sabe que abre un futuro a las generaciones venideras. (Valverde en Escribano, 2021b: 17)

Desde su propio posicionamiento, la autora granadina alude sin duda a la conciencia de su obra poética, a la importancia que para ella tiene su propia experiencia vital y el contexto histórico social en los procesos de su construcción identitaria discursiva:

En mi poesía la historia tiene mucha importancia. La historia vivida y la historia perdida, el sufrimiento de las muertes sin sentido de aquella guerra, la represión y la lucha contra esa represión que dejó tanto sufrimiento, los fantasmas de un pasado que no debe olvidarse para que no se repita. Seguramente soy una poeta atípica, lo mismo que soy una mujer atípica, pero eso, a estas alturas, ya no lo puedo cambiar. Ni tampoco quiero. (Escribano, 2017: 455)

La cita ejemplifica la importancia que en MLE supone un determinado momento crucial y experiencial en el que se gesta su identidad y dimensión ideológica: el contexto de la Guerra de España (1936-1939) y el periodo de posguerra. Su proceso identitario personal, social y cultural se aloja ya en su mente desde niña, mucho antes de ser poeta. Profesora e hija de docentes, su dramática experiencia vital se inicia con el fusilamiento de su padre, Agustín Escribano, apreciado profesor catedrático universitario y director de la Escuela Normal (1931-1936), la noche del 11 al 12 de septiembre de 1936. A modo de inciso, resulta relevante mencionar la importancia de tal fecha: en el poemario *El corazón de la gacela* (2015) publicado por Valparaíso, encontramos el poema *12 de septiembre de 1936* donde alude explícitamente al fusilamiento de su padre: 'No hay árbol que cobije la ignominia / de una muerte con fierros y fusiles, / con descargas de balas asesinas / y un doce de septiembre ya en la historia'. Los motivos de este vil fusilamiento nos los explica la propia poeta:

Mi padre se enfrentó a José Valdés, meses antes de la sublevación militar. Pretendía Valdés, junto a unos amigos, sacar de la Residencia [sc. a la Residencia de Señoritas Normalistas] a una joven a altas horas de la madrugada, cosa impensable. Mi madre, como directora, se negó, obviamente, y montaron un escándalo. Al día siguiente mi padre lo denunció en el juzgado. Firmó con ello su sentencia de muerte, pues Valdés no se lo perdonó nunca y en cuanto tuvo oportunidad lo apresó y lo fusiló. Ocurrió el 11 de septiembre de 1936. Con una perversión añadida: primero lo fusiló y después lo cesó como Director de La Normal". (Escribano en Muñoz, 2015: 63)

Consecuentemente a este trágico episodio, de 1936 a 1939, su madre Luisa Pueo y Costa fue represaliada y trasladada forzosamente a Palencia. Aparte fue sancionada y despojada de todos sus bienes. Pudo rehabilitar su nombre en 1939, pero no el de su marido al que, después de muerto, le impusieron una multa que tuvo que pagar ella. Estos dramáticos hechos suceden cuando MLE es todavía apenas un bebé. Sin embargo, la pérdida de su padre y su ausencia van a marcar su infancia y su vida de forma decisiva en su ID, a través de la construcción mitificada del padre:

Mi padre fue un hombre bueno que ha marcado mi vida. (...) Su nombre no se pronunciaba en mi casa, mi madre nunca me lo dijo, pero desde siempre yo intuí que había algo negro, severo y oscuro que se me ocultaba. Luego, con siete u ocho años,

un día encontré los papeles que contaban su historia. Y aquel papel infame: “muerto por heridas de guerra”, decía sin más. (Escribano en Enrique, 2016: 88)

Aunque sean breves estas pinceladas testimoniales sobre MLE, sí nos proporcionan algunas claves para comprender el origen fundante del marco de la memoria y de su imagen identitaria personal, social y cultural. De hecho, identificando su poesía “como un camino de vida que se va haciendo conforme avanzo” (Gallego Coín, 2016: 57), la poeta nos muestra cómo los significados de su escritura poética se construyen de forma progresiva, tal y como los postulados de Halliday refieren cuando fundamentan el potencial de significado creativo que posee el lenguaje y la posibilidad de vehicular el conocimiento ideológico del mundo y sus creencias a través de una selección consciente lingüística y discursiva. Al hilo de lo expuesto, y desde una perspectiva discursiva construccionista, las precisas coordenadas espaciales y temporales de los poemas de UO nos consienten abordar el análisis semiótico del poemario como un producto textual, social y cultural homogéneo, en cuanto resultado de procesos de creación de significados que emergen dentro de la situación de interacción social en la que se construye.

También, desde una perspectiva narrativa, el poemario presenta una cierta homogeneidad como producto de una determinada práctica social que responde a una lógica literaria o discursiva. Una lógica que en la poesía de MLE se sitúa en los marcos y representaciones de la memoria. Diferentes estudios coinciden, en efecto, en que la construcción del marco de la memoria en la poeta se activa en un doble plano: el de “la memoria, en unos casos individual, en otros casos colectiva” (Sánchez García, 2013: 21) que puede articularse “en tres constructos generales: la memoria personal intimista y sentimental, la memoria social y la memoria solidaria” (Morales Lomas en Escribano, 2021a: 94). A estos, nos sumamos a la visión de Martínez Pérsico quien asevera que: “en el tratamiento que su obra hace de la memoria, la ética pública y la ética privada no pueden disociarse precisamente porque se trata de una intimidad que se abre a una lectura más amplia y comunitaria, a la construcción de un relato de la identidad individual y nacional a la vez” (Martínez Pérsico, 2021: 57).

Sobre la memoria y sus procesos de construcción, traemos a colación el estudio de Paul Ricoeur (2003: 173 y ss.) y en concreto su visión de un plano intermedio entre la memoria individual y la colectiva en el cual es posible establecer instaurar un diálogo entre ambas. Para entender mejor este principio de intercomunicación entre los dos tipos de memoria, ejemplificamos con algunas reflexiones sobre del poemario fruto de la lectura previa al estudio semiótico. En primer lugar, en la situación de enunciación del poemario *Umbrales de otoño* es posible identificar el yo enunciadador discursivo en gran parte de poemas dentro de un contexto de enunciación lírica situado en tiempos del presente. En este tiempo el yo poético refleja su mundo interior (soledad) como el mundo externo, fundamentalmente a partir del uso de tópicos fuertemente identitarios: familia, amistad, entorno natural y urbano, entre otros, que nos permiten recuperar rasgos de verosimilitud dentro del discurso ficcional y acceder a un plano de construcción de la dimensión de memoria individual.

En segundo lugar, esta dimensión de la identidad personal se articula dentro de un proceso dialógico hacia las voces enunciatarias, mostrando una intención no pasiva por parte del yo discursivo. Muestra de ello es la función conativa dirigida hacia la polifonía de voces enunciatarias de numerosos poemas donde apela a un destinatario/receptor/lector, con el que con frecuencia se identifica, empatiza, buscando un cierto consenso, comprensión o entendimiento por parte de la voz de alteridad, dada la naturaleza de actos persuasivos que recurren al estado emocional en muchos poemas, principalmente de la segunda parte *El humo remanado*. En relación con esto, Ricoeur identifica la alteridad con la noción de *allegados*, es decir, con voces que en el texto representan aquellas personas que cuentan para nosotros y para quienes contamos nosotros. MLE en UO construye las voces *allegadas* se identifican

explícitamente en el plano de enunciación tanto a través de los núcleos temáticos relacionados con su familia, su padre, su madre, sus amistades, como con el espacio íntimo de la soledad. Pero como hemos referido, estos núcleos sólo conforman la representación mental de la memoria individual.

En cuanto al plano enunciativo, algunos poemas destacan por presentar formas de la alteridad genérica, voces que se identifican con un *alter*, identificado con un receptor/lector plural *allegado* con el que empatiza, se identifica, con el que busca instaurar un diálogo consciente. El estudio empírico dará cuenta de cómo la función discursiva del poemario parece trascender la dimensión expresiva poética y comunicativa del lenguaje. La intersubjetividad lingüística presente en numerosos poemas de UO –reiteramos, escritos en parte bajo el periodo franquista– muestran una clara intención del yo poético/autora por activar de forma intencional una conciencia adormecida y la necesidad de un compromiso ético y social para evitar el olvido histórico. Es en esta función intencional dialógica que MLE instaure en gran parte de los poemas de UO donde situamos el plano intermedio entre la memoria colectiva y la memoria individual: las formas lingüísticas del diálogo construyen el ‘puente’ al cual Ricoeur hace referencia como espacio para hacer transitar la memoria individual hacia la memoria colectiva. Como ya hemos referido, este puente además se ancla en unas precisas coordenadas temporales y geográficas:

Granada, la ciudad que amó hasta el fin de sus días, el límite de todas desgracias y de sus esperanzas, un espacio imaginario de concordia que sólo es posible desde el profundo perdón. Un espacio cívico, pero también geográfico, que termina muy cerca de la fosa número 107, como si la suerte hubiera guardado un lugar a Mariluz junto a su padre, donde reencontrarse con el único hombre que no fue la mano y la piedra. (Valverde en Escribano, 2021b: 14)

Estas breves consideraciones sobre el contexto vital, social y discursivo de MLE y en su poemario UO han sido suficientes para cubrir los eventuales vacíos situacionales que puedan presentarse en el estudio semiótico y análisis de la situación de enunciación lírica del poemario objeto de estudio.

3. METODOLOGÍA Y DISEÑO DE INVESTIGACIÓN

En cuanto al modo de proceder con el análisis semiótico discursivo del poemario somos conscientes de que la noción de texto –que entendemos aquí como unidad de análisis de significado pleno– puede ser susceptible de ser acotado de maneras diversas, atendiendo a cuestiones estructurales, semánticas o contextuales. También somos conscientes de que los procesos de comprensión e interpretación en los textos pueden variar como resultado de la interacción compleja entre lector, texto y contexto y ello se presta a lecturas continuas.

El análisis semiótico discursivo propuesto se presenta como estudio descriptivo multidimensional que nos permite analizar la práctica de la escritura y de la lectura poética en cuanto procesos discursivos activos, cuyos actos no representan una mera transmisión de mensajes. Por un lado, a partir de la situación de enunciación de los poemas en UO analizamos el proceso intencional de escritura del poemario con el fin de revelar su dimensión ideológica (Van Dijk, 2000). Por otro lado, el análisis lexicométrico se ha diseñado para obtener una representación gráfica de las ocurrencias que remiten al universo léxico del marco de la memoria desde el tópico del amor o amor perdido, seleccionando una muestra de textos poéticos representativos y evidenciando las similitudes y asociaciones que existen entre las unidades léxicas (palabras) y las expresiones conceptuales a las cuales remiten.

En cuanto al procedimiento de análisis lingüístico detallamos las distintas fases del análisis semiótico y lexicométrico y concretamos los aspectos relevantes del diseño de la presente investigación:

Fase 1. El análisis semiótico discursivo integra la identificación de categorías nocionales (sustantivos, adjetivos y verbos) que se relacionan con los tópicos/núcleos temáticos que remiten a la esfera identitaria. Sánchez García (2013: 15-30) nos precisa cinco: “evocación de la madre”, “idealización de la figura paterna”, “canto a la amistad”, “soledades compartidas” y, “amor pretérito” en la segunda parte. En esta fase de vaciado nocional hemos identificado también los tópicos relacionados con elementos naturales o antropomórficos del entorno geográfico, por su fuerte vinculación al espacio identitario y al marco de la memoria de la poeta.

Fase 2. La identificación de las categorías nocionales en la estructura proposicional nos ha permitido identificar el tipo de enunciado y la función en las que se insertan. En concreto, las categorías verbales han aportado información relevante sobre la actualización de una posible función apelativa y la finalidad persuasiva vinculada al proceso intencional de los actos de habla que intentan legitimar la dimensión ideológica referida a la memoria.

Fase 3. El análisis lexicométrico realizado en poemas de la segunda parte *El humo remanado* pretende arrojar luz sobre el valor sémico dominante del tópico del amor/amor perdido en una posible representación mental de la memoria individual y la memoria colectiva (Ricoeur, 2003; 173). Para ello se han buscado las recurrencias de los poemas de esta segunda parte con el poema *Los ojos de mi padre*, dada la trascendencia que tiene este poema en la esfera personal y emotiva. La autora misma nos lo revela: “Creo que es el poema que mejor representa el amor infinito y la necesidad que he tenido de mi padre(...) Su ausencia me pesa como una losa aún hoy (...) Y siempre he querido preservar y defender su memoria, honrarlo con mi manera de vivir y de ser. De estar en el mundo.” (Escribano en Enrique, 2016: 88-89) El propósito del estudio cuantitativo es precisar la figura de alteridad ‘amorosa’ que dado que no aparece nunca definido, creemos no remite con claridad a una figura convencional del ‘amado’ o a una relación física.

Por último, en lo que concierne al procedimiento para el estudio lexicométrico se ha utilizado el software AntConc version 3.5.9 (2020) ya que ha demostrado su validez como instrumento aplicado al análisis cuantitativo contrastado de textos poéticos contemporáneos (Sánchez, 2020: 93-101). Los valores absolutos de ocurrencias (formas lematizadas) de los sustantivos, verbos y adjetivos correspondientes al marco de la memoria se mostrarán en una tabla para su posterior análisis cualitativo.

4. ANÁLISIS SEMIÓTICO DISCURSIVO Y LEXICOMÉTRICO DE *UMBRALES DE OTOÑO* (2013) DE MARILUZ ESCRIBANO

Primeramente nos centramos en el rol de las voces enunciativas y su relación entre ellas, así como en los rasgos contextuales que delimitan la situación de enunciación para nuestro propósito de estudio. Presentamos una tabla con una nómina representativa de la clasificación de categorías nocionales y sintagmas del poemario que podemos considerar dentro del campo léxico-semántico o de la familia léxica del marco de la memoria. Se han organizado siguiendo un eje de sinonimia y antonimia para destacar el predominio positivo y negativo de las representaciones ideológicas que presenta este marco en el poemario analizado.

MEMORIA/ Categorías	nominales	adjetivales	verbales
SINÓNIMOS	tiempo, relojes, son, sueño; otoño, mundo, madre, infancia, niño, relojes de arena, piedra, frente, ayer, forma de recuerdo, mi/tu nombre, mi padre, patria, bandera, abecedarios, cunas, vida, gritos, ambición de tiempos, lluvia, flor, viento, voz, gesto, vocablo, memoria, siglos, sílabas, libro	primitivo, sencillo, indefenso, necesario, remansado, pausado, rememorante, interrogante, mantenida, guardada, inscrita, indestructible, inalterable, eterno, enamorada,	Recordar, acordarse, decir, nombrar, heredar, pensar, cantar, vivir (eternamente), dar (nombre) pronunciar, conservar, almacenar, guardar (celosamente), contener, mantener, leer, florecer (a los vientos), depositar Vivirme (eternamente) Da (mi nombre)
ANTÓNIMOS	soledad, espacios del silencio, descuido, vacío, abandono, soledades, interrogatorio	(gritos) apagados, río desmemoriado (tiempo) escondido (gentes) mudas (palabra) inerme (pueblos) dormidos (árbol) mudo (silencio) sideral silente	Aislándonos, ni se nombran (tus ojos) olvidaron Me hace olvidar descuidar, desconocer, desatender, perder, desaprender, abandonar

Tabla 1. Categorías nocionales recurrentes del marco de la memoria en UO (2013)

En el nivel proposicional, las unidades léxicas que remiten al marco de la memoria se unen a otras que aparentemente no comparten un significado común. De la construcción sintagmática resultante observamos cómo las categorías resignificadas amplían su campo significativo y se integran en el marco de la memoria. Veamos algunos ejemplos del poemario: “porque me siento árbol/(...) rememorante,/ antiguo,/ interrogante y mudo” (*Lunes*); “Tu nombre sabe (...)/a flor que está naciendo” (*Tu nombre* y *A sal saben mis labios*); “Y silenciosa estoy, sentada en este borde, al filo del vocablo que debe recordarte”, “Guardo silencio y voy desgranando palabras/ profundamente en mí está tu incertidumbre” (*A veces digo agua*); “Olvida cómo soy,/ edíficame en piedra/para que así tú puedas/ vivirme eternamente” (*Edíficame en piedra*); “mirándome en la patria cereal de los trigos”, “conquistó sonidos primitivos”, “mi padre vuelve del silencio”, “es un silencio que mira cómo crezco”, “mis pulsaciones tienen ambiciones de tiempos”, “heredé de mi padre una bandera” (*Los ojos de mi padre*); “Vuelve, regresa aquí, tráeme en las manos la marea del agua -hasta mi soledad y tus silencios” (*Invitación para Valeria*); “Agua profunda mía, contenida y silente,/(...) aguardando el

momento en que tú me recuerdes” (*Para calmar tu sed*), “tantas hojas nos cubren, tantos recuerdos vuelven:/el tiempo no ha pasado, hoy es como al principio”, “repetida tristeza que unía nuestras manos (...) suave desesperanza que ya sólo es recuerdo (*Tanto otoño*).

Asimismo, examinando las formas del yo discursivo, estas revelan un uso de la voz activa en las relaciones verbales y la presencia de marcas lingüísticas de intersubjetividad en relación especular persuasiva con formas de alteridad empática: recurrentes son las formas del tú personalizado pero genérico y las formas del nosotros empático. El predominio de sintagmas verbales y pronominales apelativos de la primera y segunda persona también se manifiesta en los títulos de los poemas que componen sobre todo la segunda parte del poemario: *A sal saben mis labios, Tu nombre, Edificame en piedra, Mi nombre, Tus manos son dos fuentes, Entera está mi vida, Ayer nos encontramos, Para calmar tu sed, Nuestra historia, Soledades te doy, Vivirás en mi verso*. De la primera parte, son indicativos los títulos: *Yo no sé si recuerdas, Canción para un niño con sueño, Invitación para Valeria, Los ojos de mi padre, Elenísimamente*. Tales marcas lingüísticas de intersubjetividad y alteridad instan a una evidente intención dialógica que es preciso analizar en el siguiente plano constitutivo de la enunciación lírica.

En el plano enunciativo, efectivamente, el análisis semiótico ha revelado una serie de estrategias discursivas y lingüísticas de la intersubjetividad lingüística respecto de las voces de la alteridad que indican un determinado posicionamiento. El poemario presenta una relación isomórfica entre las estrategias lingüísticas de personalización (con frecuencia con las formas genéricas del tú) y la impersonalización/indefinición (‘tantos recuerdos’, ‘los otros duermen’, etc.) para marcar un posicionamiento de proximidad y distancia respectivamente. Ello viene a confirmar una estrecha relación entre la construcción de la identidad discursiva y el posicionamiento ideológico sobre el tratamiento de determinados tópicos que construyen los procesos identitarios.

En el poemario de MLE, la ID de la poeta revela además la naturaleza del proceso-acto que caracteriza el ‘hacer de los signos’ al cual hacía referencia Greimas, y de cómo la imagen del yo poético se proyecta – bajo principios de consenso y negociación comunicativa – no solo en las instancias emisoras (del yo discursivo) sino también receptoras de la alteridad. Las formas del yo discursivo (en la que incluimos el nosotros) propenden a establecer puntos de consenso con el *alter discursivo* en una situación marcada ideológicamente. Ello revela un nivel competencial semiótico del discurso notable al activarse una fuerza enunciativa persuasiva del sujeto discursivo autobiográfico; la poeta es consciente de que al hablar de sí misma, lo hace desde un sistema social e ideológico. Desde su espacio de enunciación construye al otro, asumiendo la alteridad construida desde el principio de negociación (principio conversacional por excelencia) y consciente de las relaciones culturales que van a determinar la construcción del proceso dialógico desde las instancias de emisión de la voz enunciativa. Su visión del tú, del otro, es evidente y explícita en el plano de la enunciación. Por tanto, cuando el yo discursivo enuncia ¿quién es la voz dominante? ¿las formas de la primera persona singular, las del nosotros, las del tú? A nuestro entender, no hay una voz dominante en los poemas. Las voces del yo se identifican con las de la alteridad para marcar el espacio dialógico necesario que le consentirá construir el puente para transitar desde la memoria individual a una necesaria conciencia colectiva de la memoria histórica.

En cuanto al tratamiento de las instancias emisoras y receptoras en los poemas de la segunda parte, dado que el tópico discursivo que los caracteriza es el amor o amor perdido, sería esperable encontrar enunciados que se posicionan en una representación mental de la experiencia ante creencias o estereotipos del marco del amor. Sin embargo, como ya expuesto, estos poemas que conforman *El humo remansado* distan de crear en el proceso inferencial imágenes o marcos estereotipados de la figura de la pérdida de un amado. El análisis lexicométrico ha dado cuenta de las recurrencias de categorías nocionales entre los poemas que componen la segunda parte y estos con el poema *Los ojos de mi padre*, elegido por su

elevado índice de marcas de intersubjetividad de la voz de la poeta/enunciadora identitaria y que refiere explícitamente al marco de un espacio de la memoria colectiva por hacer referencia a un contexto histórico social preciso.

Mostramos a continuación los resultados del análisis lexicométrico de una muestra representativa pero significativa de *El humo remansado*, considerando aquellos que más recurrencias nocionales remiten al marco de la memoria. Los números entre paréntesis indican la recurrencia dentro del poema:

	Total palabras/ categorías nocionales	sustantivos	adjetivos	verbos
<i>Los ojos de mi padre</i>	300/190 (62.30%)	Padre (8); Manos, sangre (4); silencio (3); calor, <i>constelaciones*</i> , corazón, cuerpo, ojos , manantiales tierra, viento , camino , patria (2), voz , abecedarios, abandono , tiempo de cunas, nanas de caballos, luces (inquietas), ambición de tiempos [memoria], camino, campos , ríos , trigal	(patria) cereal, (sonidos) primitivos , (Palabras) necesarias , (gritos) apagados , callado (silencio)	crezco (3), habita, mira, vuelve (2), acunan, cantan, me nombra
<i>Mi nombre</i>	90/60 (66.67%)	(mi) nombre , silencio (4), voz (2), (tus) labios , pedras de mi esperanza, sílabas de mi nombre,	(flor) olvidada, (silencio) <i>sideral*</i> , (presencia) primera	Dime, Háblame, Pronúnciame, Recuerda que existo, esperando (tu voz) para vivirme , Da (mi nombre)
<i>Nuestra historia</i>	94/63 (67.02%)	(nuestra) historia, Mundo, Mañanas ausentes	Exiliados (nosotros), Primera (mirada) , Amante (quehacer), Blancas (mañanas)	Esperando, Vivimos, Comenzar (de nuevo)

<i>Tu nombre</i>	34/21 (60.00%)	(tu) nombre, sangre (derramada)	(cosa) primitiva y sencilla,	(flor) que está naciendo
<i>A sal saben mis labios</i>	103	(mis) labios, (tu) nombre (2), campo, tierra, sangre (derramada)	(infancia) primitiva y sencilla, (Trigo) edificado, (pueblos) dormidos, (humo) remansado	Digo (flor) que está naciendo
<i>Edificame en piedra</i>	76/50 (65.79%)	(mi) voz (2), mundo, memoria, siglos	Mágicos (sueños), (amor) indestructible, (vivirme) eternamente, inscrita (en tu memoria), inamovible (roca) enamorada y alta	(no te) alcanza (2), olvidame (como soy), recreame, Edificame (en piedra) (2), Sueñame (inalterable)
<i>Una voz diferente</i>	101/64 (63.37%)	Una voz, tu voz, mi sangre, tu ausencia mi voz**, reflejo	Diferente, presente	Tendrás, iré reconstruyendo, cuánto hemos vivido, no te olvide, ahuyentando
<i>Vivirás en mi verso</i>	132/90 (68.18%)	mi verso** (2), Luz (3), esperanza, Otros mundos (2), Color del recuerdo	(mirador) abierto distintos	Vivirás en (2), (otros) duermen, Voy siguiendo (el camino) que iniciamos

Tabla 2. Contraste recurrencias selección poemas de *El humo remansado* y *Los ojos de mi padre*.

Los resultados de la tabla 2 revelan, en primer lugar, el predominio de categorías nocionales (538 token) con un porcentaje de 57,72% respecto del número completo de ocurrencias léxicas (token) del corpus representativo (932 tokens). En cuanto a las unidades léxicas de sentido pleno (sustantivos, adjetivos y verbos) estas superan el 60% en cada poema analizado, lo cual denota la importancia que la poeta concede en la construcción de la enunciación lírica a la coherencia y cohesión léxica de los textos poéticos analizados.

En efecto, en *Los ojos de mi padre*, las unidades léxicas o combinación de palabras que definen la figura del padre y que se vinculan al marco de la memoria y a la pérdida son principalmente nocionales: *silencio, voz, ambición de tiempos, me nombra, palabras necesarias, gritos apagados, callado (silencio)*. Estas unidades léxicas son recurrentes en los poemas analizados de

la segunda parte, identificando de igual modo la pérdida del amor con la pérdida del padre. Ejemplos de ello:

- En el poema *Mi nombre* encontramos como recurrencias: “mi nombre, silencio (4), voz (2), silencio sideral”. Respecto a este último sintagma nos parece significativo destacar la recurrencia *constelaciones* (2) en el poema *Los ojos de mi padre* referido a la figura del padre y a su pérdida en la imagen del silencio sideral;
- En los poemas *Tu nombre* y *A sal saben mis labios* las recurrencias de “tu nombre (3), sangre derramada (2);
- En *Edifícame en piedra*, las recurrencias aparecen con “mi voz (2), memoria, siglos, presencia primera”.
- Igualmente, en *Una voz diferente* y *Vivirás en mi verso* presentan la recurrencia del término “voz” o derivada en otras unidades como “nombre o verso”.

Las recurrencias entre el poema dedicado al padre y estos se identifican fundamentalmente a partir de vocablos sustantivos. Lógicamente, la categorización adjetival como “apagados, olvidada, callado, diferente, presente” hace referencia en el plano inferencial tanto a la pérdida personal como a la ausencia de momentos, lugares, objetos. Ello nos sitúa en el plano enunciativo y del referente ante una intención en la que la poeta creemos busca enunciar la pérdida de “lo amado” más que del amado.

El análisis lexicométrico confirma lo que afirmamos al inicio: el tópico de amor perdido no se circunscribe exclusivamente a una persona amada –en este caso las recurrencias muestran una identificación hacia la figura del padre–; a través de las recurrencias de las categorías verbales, la voz enunciativa del yo acciona las funciones apelativas y exhortativas hacia actos intencionales con los cuales reconstruirse (“mi voz, mi nombre”). Desde un proceso experiencial, de memoria individual -identificado en la pérdida del padre republicano fusilado- busca (re)construir las voces del “silencio” o voces de la memoria.

En concreto, los procesos de nombrar “palabras” y “sonidos” de la memoria en *Los ojos de mi padre* (“acunan, cantan, me nombra”) evolucionan hacia la expresión de un necesario diálogo con la alteridad, una voz cómplice, con la que comprometerse para reconstruir una memoria colectiva desde el espacio de la concordia.

En la tabla 2 hemos dispuesto en un orden concreto los poemas que pensamos van articulando un progresivo proceso de concientización del yo discursivo hacia un propósito comunicativo persuasivo cada vez más evidente. Desde el poema *Mi nombre* hasta *Vivirás en mi verso*, siguiendo las categorías verbales de diátesis (voz activa) se concretiza la dimensión instrumental del lenguaje y el hacer de los signos hacia un claro proceso apelativo: “dime, háblame, pronúnciame, recuerda que existo, esperando tu voz para vivirme, da (mi nombre), tu nombre sabe [...] a flor que está naciendo, olvídate (como soy), recréame, edifícame (en piedra) (2), Suéñame (inalterable), tu voz tendrá (...), iré reconstruyendo cuánto hemos vivido, Vivirás en mi verso (2), Voy siguiendo (el camino) que iniciamos”.

Si bien estos ejemplos son solo una muestra representativa de lo apenas afirmado, confirman en el plano del referente la intención clara de construir un plano de intersección, un puente entre la propia memoria individual que se identifica en la memoria colectiva desde las marcas de intersubjetividad y alteridad. Siguiendo a Martínez Pérsico: “La intersección entre memoria individual y colectiva, así como la noción de un pasado histórico que debe reformularse en el presente con vistas a una reconciliación futura, son elementos fundantes de la lírica de Mariluz Escribano” (Martínez Pérsico, 2021: 63).

El estudio desde parámetros cuantitativos ha permitido además dar cuenta de la recurrencia del recurso lingüístico de la personalización genérica de las voces enunciativas en las categorías pronominales. Estas revelan un yo discursivo que no busca aleccionar, pero sí

proyectar la imagen de sí misma en términos de comparación con la noción de memoria (“soy como una flor olvidada”) y el valor ideológico del poemario desde la relación especular de proximidad con la alteridad. Un ejemplo paradigmático de este fenómeno lo ilustramos con el poema *Mi nombre*:

Mi nombre de mujer se deshoja esta noche
sobre un lacerante e infinito silencio.
Tus labios no me han dado oficial consistencia
y soy como una flor olvidada en la calle.
Pronúnciame:
recuerda que, aunque lejos, existo,
que estoy aquí esperando tu voz para vivirme
y habitar este cuerpo que hoy se encuentra vacío.
Dime despacio:
usando la presencia primera
y aquella voz de agua que me llenó de vida.
Da mi nombre al silencio sideral de la noche.
Háblame:
sílabas de mi nombre, piedras de mi esperanza³. (UO, p. 66)

En el plano de enunciación, la estrategia lingüística de la personalización genérica permite la no focalización del sujeto, pero al mismo tiempo mantiene la proximidad de la voz enunciativa, que se concreta con recursos lingüísticos propios de los modos de la apelación: preguntas, afirmaciones, negaciones, exhortaciones y presencia de reforzadores discursivos (vocativos, apelativos). Asimismo, la recurrencia a la forma genérica de la alteridad en este poema (“tus labios”, “tu voz”) remiten a los espacios de la memoria, del nombrar la palabra y la personalización de una voz de alteridad, genérica y universal.

La misma función adquiere el sintagma “tu nombre” en dos poemas que presentan una composición estrófica casi idéntica y donde el recurso de generalización de la voz enunciativa posibilita una interpretación del tópico del amor perdido distinta en los respectivos planos enunciativos. Veamos primero el poema *A sal saben mis labios*:


A sal saben mis labios cuando digo tu nombre,
a campo abierto, a tierra,
a surco campesino,
a trigo edificado con lluvias invernales,
a fresca hierba azul adumbrada en los campos.
A esa dulzura pálida que tienen los arroyos
y el cielo que despierta lavado con la lluvia,
al aroma, tan verde, del polvo en las veredas,
al humo remansado en los pueblos dormidos.
Tu nombre sabe a infancia primitiva y sencilla,
como a fruta madura o *sangre derramada*,
a desnuda intemperie de la acacia en otoño,
a madera o a miel,
a flor que está naciendo. (UO, p. 59)

A través de las categorías evidenciadas queremos hacer notar como el yo poético identifica el amor perdido con la pérdida personal (memoria individual) donde el sintagma “sangre derramada”, además de ser una recurrencia clara con el poema *Los ojos de mi padre* remite a una relación semántica y pragmática hacia la pérdida del padre: “tu nombre sabe a infancia,

³ La cursiva o negrita en los poemas es nuestra para resaltar determinados aspectos del análisis semiótico dentro del estudio semiótico.

primitiva y sencilla". En este poema la identificación entre el yo poético y el yo poeta/autora podría establecerse partir de los datos biográficos que se conocen de la poeta granadina que perdió a su padre mientras ella era sólo un bebé.

Veamos ahora el poema *Tu nombre*, que se presenta casi idéntico a los últimos cinco versos del poema anterior:



*Tu nombre sabe a cosa primitiva y sencilla,
como a fruta madura o sangre derramada,
a desnuda intemperie de la acacia en otoño,
a madera o a miel,
a flor que está naciendo.* (UO, p. 63)

La breve composición nos sitúa hacia un proceso inferencial del marco de la memoria y de la pérdida más amplio: la proforma *cosa* subraya el valor de significación universal en el que situar el tópico de la pérdida, a través del sintagma personal *tu nombre* no especificado y posibilita la referencia semántica a una pérdida colectiva. Notamos en ambas composiciones la relación isomórfica que desde el plano de enunciación y enunciativo reconstruye los marcos de la memoria a partir de una explicitación más clara de la experiencia de pérdida individual pero también de la pérdida colectiva que trajo consigo la guerra civil y la represión.

Hacemos notar que en los poemas precedentes el valor de representación tópica (marco) y de significación que asume el sustantivo *flor* que, a nuestro entender, se identifica con el proceso de reconstrucción de la memoria colectiva (*a flor que está naciendo*). Esta inferencia se cohesiona al contexto enunciativo del poema *Mi nombre*, donde el yo poético se identifica con el olvido y la soledad: "soy como una flor olvidada en la calle/Pronúnciame:/recuerda que, aunque lejos, existo"; es decir, con un proceso de memoria colectiva inexistente que "sabe a sal" a causa del "humo remansado en los pueblos dormidos" o de las conciencias dormidas.

Cabe destacar que, en *El humo remansado*, los recursos de apelación del yo discursivo a un tú sin nombre, pasado y a la vez presente instan en el receptor/lector atemporal a un proceso inferencial hacia actos performativos en los que es importante posicionarse socialmente, formar parte activa y consciente del proceso de recordar para no olvidar: "el amante quehacer de comenzar de nuevo/ cuando el mundo está limpio, como recién lavado". En otras palabras, el proceso de construcción de la memoria es un proceso necesario para un mundo futuro. Los versos apenas citados cierran el poema *Nuestra historia* donde el yo discursivo se identifica de forma empática con sus 'allegados', con los que comparte una historia, la de ser voces silenciadas, que viven en el dolor: "exiliados nosotros de las blancas mañanas/ en que vivimos solos esperando la tarde".

Siguiendo el mencionado proceso de concientización del yo enunciativo poético que asume el rol como agente social hacia un compromiso de transmitir la necesidad de reconstruir desde la concordia y la paz procesos para no olvidar, para mantener la memoria colectiva, el análisis lexicométrico contrastado con el poema *Una voz diferente* ha evidenciado una superposición de las voces enunciativas y enunciatarias donde la intersubjetividad se diluye en la alteridad de sintagmas nominales como "una voz, tu voz, mi voz, mi nombre, tu nombre, mis palabras, mi verso, tu voz, tus labios" presentes en otros poemas de UO.

Mañana **tú tendrás una voz diferente**
que *iré reconstruyendo* con ayuda del agua,
con el ruido del viento sobre los altos chopos
y el olor de aquel verde mastranzo en los caminos.
Tu voz será un resumen de cuando hemos vivido:
tendrá la gracia aérea de la *flor* de la acacia,
la ternura del mar,
lo blanco de la nube, la impaciencia del pájaro,

el canto de la lluvia.
Y estará aquí presente, corriendo por mi sangre,
golpeando mis horas **para que no te olvide**,
ahuyentando **tu ausencia** cuando te hayas marchado,
aunque *mi voz es ya reflejo* de la **tuya**. (UO, p. 74)

Los operadores verbales activan los sintagmas a través del uso de formas apelativas y exhortativas que refuerzan la función discursiva de persuadir en el plano del referente. El yo enunciador de nuevo busca un contacto directo con el destinatario/lector al cual le otorga una función prioritaria dentro del proceso dialógico poético. Recordamos que, en anteriores poemas, también se recurre a frecuentes operadores exhortativos contruidos de forma abierta y directa con el imperativo: *Dime, Háblame, Pronúnciame, Recuerda que existo, esperando (tu voz) para vivirme, Da (mi nombre)*.

Consideramos que es en el poema *Edifícame en piedra*, donde el análisis lexicométrico nos confirma la presencia de términos nocionales con un 65.79% (50 vocablos de un total de 76) la importancia de la significación léxico-semántica que asume el proceso de construcción dialógica para la representación ideológica del marco de la memoria.

Si *mi voz* **no te alcanza**
ahora que estás dormido,
recréame en el mundo
de **tus mágicos sueños**.
Olvida cómo soy,
edifícame en piedra
para que así **tú puedas**
vivirme eternamente.

Inscrita en tu memoria
por los siglos seré
amor indestructible,
inamovible roca enamorada y alta.

Si *mi voz* no te alcanza
puesto que estás dormido,
déjalo para luego.
Soy tan frágil ahora
que la lluvia me hiere.
Edifícame en piedra,
suéñame inalterable [...] (UO, p. 64)

En este poema las categorías nocionales recurrentes como “*mi voz, créame, edifícame, vivirme, suéñame, olvida cómo soy*”, presentes en la segunda parte del poema explicitan la intencionalidad del yo enunciador de la búsqueda de un consenso con la alteridad (receptor/lector) a partir de la construcción dialógica consciente entre las distintas voces enunciativas y enunciatarias a través de las cuales va presentando los tópicos discursivos que remiten al marco de construcción de la memoria individual y de (re)construcción de la memoria colectiva. En el plano del referente, la acción intencional se explicita de forma progresiva con actos enunciativos abiertos y directos hasta revelar el propósito de perdurar en la memoria: “*Inscrita en tu memoria/ por los siglos seré/ amor indestructible, / inamovible roca enamorada y alta*”.

Las recurrencias en *El humo remansado* con categorías explícitas del campo semántico de la memoria confirman que el tópico discursivo del amor perdido asume en el espacio de la semántica discursiva del poemario el necesario compromiso de recuperar un diálogo con la

alteridad. La explicitación de la pérdida de cosas y sujetos amados son el fundamento sobre el que en el plano enunciativo construye un proceso de resiliencia individual y que comparte con el fin de hacer de su proceso un proceso colectivo a través de su escritura.

Mariluz Escribano en este poemario muestra el poder instrumental del lenguaje poético, las posibilidades de opción de este y lo adecúa a una situación de comunicación con la alteridad a través del verso libre como la forma lingüística más adecuada para establecer el diálogo con el alter discursivo. Tales apreciaciones tal vez puedan a través de futuros estudios profundizar sobre el tópico de 'soledad compartida' al cual remite Sánchez García, y que esbozamos aquí como una necesidad desde su soledad de reflejarse en el otro para edificar de forma conciliadora una conciencia colectiva: la relación especular a la que alude Charaudeau en la que la identidad discursiva se construye de forma consensuada con la alteridad.

En el último poema, *Vivirás en mi verso*, las categorías nocionales que remiten al marco de la memoria colectiva son ya explícitas. Se activan en un plano de significación de la semántica discursiva como de la semántica ideativa, es decir, en el plano del contenido como de la expresión. La voz enunciativa asume su propio compromiso en el proceso de reconstrucción: "Mientras los otros duermen mi luz está encendida"; "Mi mano está escribiendo el color del recuerdo. / Perdonas que te escriba mientras los otros duermen". La recurrencia a la voz de alteridad excluyente con la categoría pronominal indefinida ("otros") refuerza el valor de significación del sintagma "los que duermen", con aquellos que todavía no son conscientes de instaurar un proceso de reconstrucción social "abierto a la esperanza de otros mundos distintos". Estos versos vienen a confirmar cuanto asevera Sarria ante la apreciación de que

Escribano ha sido capaz de erigir una poesía en la frontera del recuerdo, una lírica que no expresa la realidad sino que participa de ella para captar todo lo que existe más allá del simulacro, tal y como nos enseñó Pedro Salinas, expresando su escepticismo frente a la realidad que se dogmatiza con nombres y denominaciones generalmente indubitadas, ante los cuales reclama la restitución de la verdad acallada durante décadas, pero no desde el desquite o la venganza, sino desde una calmada paz que transita a lo largo de toda su obra. (Sarria en Escribano, 2021a: 77)

Los datos del análisis tanto lexicométrico como semiótico arrojan luz sobre el proceso de selección de las opciones discursivas y de la lengua utilizadas por MLE para construir la situación de enunciación que caracteriza el poemario UO, a través de una polifonía de voces (Ducrot, 1986) donde las voces de la intersubjetividad implican las voces de la alteridad, tanto de las voces enunciativas de la enunciación lírica como del plano enunciativo hacia un receptor/lector al cual no sólo busca para mostrar su dimensión identitaria personal, sino también social o cultural al pretender generar un estado de conciencia y complicidad. En el poemario UO, la voz discursiva de la poeta y del yo enunciativo abandonan el espacio de introspección de la memoria individual hacia una ampliación de la representación mental del concepto de memoria colectiva en cuanto espacio de conciliación como marca identificativa de su ID.

5. CONCLUSIONES

Los resultados de la presente investigación han permitido conocer que existen algunos mecanismos discursivos y lingüísticos que revelan posibles esquemas generalizables de construcción de la ID también en la muestra del discurso poético analizado.

Una de las principales conclusiones que se extraen, relacionada con el potencial significativo del lenguaje, es que la recurrencia de determinadas estrategias discursivas que se activan en la dimensión intersubjetiva de la lengua nos confirma el poder instrumental del lenguaje como sistema semiótico social y la dimensión dialógica del lenguaje a través de la actualización de los signos dentro de cualquier forma de textualidad desde su enfoque

funcional. La propuesta metodológica de la semiótica discursiva y el enfoque teórico funcionalista y sociocognitivo han demostrado ser instrumentos eficaces para evidenciar el potencial significativo del lenguaje como un conjunto de opciones disponibles en una lengua y que se organizan en una red de paradigmas que el hablante tiene a disposición y que elige en función de aquellas más adecuadas a la situación de comunicación, a su intención y a la variedad de uso esperable en esa situación.

En concreto, el estudio semiótico discursivo y el análisis lexicométrico realizado en *Umbrales de otoño* de Mariluz Escribano han revelado desde el estudio de categorías nocionales cómo el significado de dichas categorías interrelaciona las diferentes dimensiones proposicionales, textuales y contextuales en las que se crea el poemario en su contexto real de producción (años 70/80) al abordarlo desde una semántica proposicional y discursiva (interaccional). Ambos análisis han mostrado la relación entre significado y experiencia en el discurso autobiográfico del discurso poético de Mariluz Escribano, en cuanto la “realidad” que presenta es algo que construye activamente, y no una realidad ya construida que espera ser significada, siguiendo los postulados funcionalistas expuestos.

Los resultados evidencian que la lengua poética también activa mecanismos discursivos y lingüísticos para elaborar la identidad discursiva (ideología) y, por tanto, aun cuando la función expresiva y poética le sea característica el sistema de funcionamiento del proceso de enunciación lírica ha revelado cómo la naturaleza del discurso autobiográfico poético y de proyección de la ID encuentra en los procesos dialógicos y en la función apelativa y conativa del lenguaje sus mecanismos más apropiados.

Asimismo, los resultados también han permitido dar respuesta a nuestras preguntas de investigación. Por un lado, el análisis semiótico discursivo del poemario ha confirmado un plano de relación isomórfica en la estructura global y local del discurso poético de matriz autobiográfica. Las estrategias discursivas de aproximación y distanciamiento de las voces enunciativas se articulan a través de estrategias lingüísticas de personalización o impersonalización. Partiendo de una dimensión de análisis sociocognitivo y de la situación de enunciación lírica, el estudio de categorías nocionales ha revelado el conjunto general de representaciones del mundo de la memoria de la poeta granadina, – sus conocimientos, creencias, opiniones – en cuanto a la elaboración, negociación y demás aspectos intrínsecos en las formas discursivas dialógicas presentes en los poemas analizados. El yo discursivo se identifica constantemente en una polifonía de voces enunciativas que desvelan un proceso intencional e inferencial preciso en los poemas, es decir, su valor ideológico e interpersonal.

En concreto, las estrategias discursivas y lingüísticas más frecuentes las presentamos a modo de taxonomías como punto de partida para reflexiones futuras que nos puedan hacer comprender mejor los procesos de construcción de identidad discursiva:

- En el plano de enunciación, la estrategia de personalización y explicitación de las voces de enunciación se activa desde la dimensión intersubjetiva a través de un yo discursivo/enunciador que nombra y apela constantemente de forma, prevalentemente, inclusiva otras voces enunciativas identificadas con un tú genérico y universal. En menor frecuencia, encontramos las formas del “nosotros” que se revelan estratégicas en cuanto hacen referencia a una alteridad incluyente que contrasta con las formas de la alteridad excluyente, la de los otros, en un proceso de distanciamiento que no es frecuente en este poemario. Aun así, el conjunto de voces enunciativas permiten enmarcar en el binomio de proximidad y distancia su posicionamiento ideológico con relación a la construcción de los espacios de la memoria.
- En el plano enunciativo, la voz del yo discursivo/enunciadora no reemplaza ni se superpone a otras voces enunciativas y enunciativas. Se propone con una voluntad consciente de universalizar su experiencia personal con el fin de construir un proceso

dialógico que no pretende ser impuesto. Hecho que constatamos en el uso de las formas de la alteridad que aparecen indeterminadas bajo la categorización genérica como estrategia de aproximación tanto con el interlocutor enunciatario de los poemas como con el receptor/lector, una de las voces enunciativas predominantes de las formas genéricas del Tú.

- En el plano del referente, el poemario articula un propósito comunicativo de búsqueda de la complicidad dialógica hacia una alteridad del tú colectivo. Su voz enunciativa de la memoria individual se articula de forma consciente para reconstruir un discurso de memoria colectiva donde la función apelativa o conativa que predomina en la segunda parte de UO, así como el predominio de la voz activa, advierten una estrategia intencional de crear sus textos poéticos en clave atemporal, como un patrimonio, una herencia para la alteridad, para sus lectores.

Desde esta perspectiva de estudio semiótico de los discursos y la situación de enunciación esperamos poder seguir desarrollando en futuro otros estudios interdisciplinarios que amplíen de forma cuantitativa y cualitativa un mejor conocimiento de los esquemas lingüísticos y discursivos implicados en la construcción de la identidad discursiva. La metodología de estudio semiótico aplicado a uno de los poemarios más destacables de Mariluz Escribano nos ha hecho considerar la importancia que este tipo de estudios discursivos puede tener en futuras aportaciones que analicen otras dimensiones discursivas de su construcción textual y contextual y que permitan una mejor interpretación de lo que supone la aportación de su obra poética dentro de la literatura española de los últimos cincuenta años. También la necesidad de profundizar en la construcción de la identidad discursiva de otras autoras no visibilizadas adecuadamente para poder contribuir de forma justa a espacios críticos de reflexión que ofrezcan una visión realística de los procesos discursivos de la sociedad contemporánea.

Bibliografía

- ANTHONY, Laurence (2020) *AntConc (Version 3.5.9)* [Computer Software], Tokyo, Waseda University (18 de agosto 2022)
- BENVENISTE, Émile (1971 [1966]) *Problemas de lingüística general I*, México, Siglo XXI.
- (1977 [1974]) *Problemas de lingüística general II*, México, Siglo XXI.
- BERMEJO CALLEJA, Felisa (2021) “Hacia Occidente: recorridos interculturales e interlingüísticos en el mundo ibérico”, *Artifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas* 21, 2, pp. 251-257, DOI: <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/6408> (18 de agosto 2022)
- CHARAUDEAU, Patrick (2009) “Identité sociale et identité discursive. Un jeu de miroir fondateur de l’activité langagière”, *Identités sociales et discursives du sujet parlant*, Paris, L’Harmattan, <http://www.patrick-charaudeau.com/Identite-sociale-et-identite,217.html> (18 de agosto 2022)
- DEBICKI, Andrew Peter (1988) “Poesía española de la postmodernidad”, *Anales de Literatura Española* 6, pp. 165-180, DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/ALEUA.1988.6.07> (18 de agosto 2022)
- DUCROT, Oswald (1986) *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós.
- ENRIQUE, Antonio (2016) *70 menos uno. Antología emocional de poetas andaluces*, Málaga, Etc Libros: poesía/Fundación Unicaja.

- ESCRIBANO PUEO, MariLuz (2013) *Umbrales de otoño*, estudio preliminar de Remedios Sánchez García, Madrid, Hiperión.
- (2017) “Esbozo para una poética imposible” en Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado, coords., *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950 - 2015)*, Valencia, Tirant Lo Blanch, pp. 441-446.
- (2021a) *Tiempo de paz y de memoria: (treinta poemas comentados)* en Remedios Sánchez García, ed., Madrid, Hiperión.
- (2021b) *Cuando me vaya*, estudio e introducción de Fernando Valverde, Granada, Valparaíso.
- (2021c) *Mariluz Escribano Pueo. Cuaderno didáctico*, estudio introductorio de Remedios Sánchez García, Sevilla, Consejería de Cultura y Patrimonio Histórico, Junta de Andalucía.
- GALLEGO COÍN, Brígida (2016) “Mariluz Escribano. La poesía como fotografía de una vida”, *Granada Hoy*, 17.05.2016, p. 57.
- GREIMAS, Algirdas Julius y Joseph COURTÈS (1979) *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje I*, Madrid, Editorial Gredos.
- HALLIDAY, Michael A. K. (1982 [1978]) *El lenguaje como semiótica social. La interpretación social del lenguaje y del significado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- y Christian M.I.M. MATTHIESSEN (2004 [1994, 1985]) *An introduction to Functional Grammar*, Sidney, Arnold Publishers.
- LANSEROS Raquel y Ana MERINO (2016) *Poesía soy yo. Poetas en español del siglo XX (1886-1960)*, Madrid, Visor.
- (2020) “Poesía panhispánica contemporánea en femenino: el vigor de las últimas décadas y la vigencia de los estudios de género. Ana Merino y Andrea Cote, dos propuestas transatlánticas”, *Artifara 20.2 Monográfico. Poéticas frente a frente. España siglos XX y XXI*, pp. 205-218, DOI: <https://doi.org/10.13135/1594-378X/4452> (27 de diciembre de 2022).
- LEAL RIVAS, Natasha (2019) “Análisis semiótico discursivo de la identidad: el principio de alteridad en *Límites y Fronteras* de Said el Kadaoui”, en Miquel Cruz e Ivan Gisbert, eds., *Formas de la alteridad en la cultura contemporánea: la ruptura de límites y fronteras*, Berlín, Peter Lang, pp. 33-50, DOI: <https://doi.org/10.3726/b16033> (27 de diciembre de 2022)
- (2020) “El texto dramático como acto discursivo social, estratégico e intencional: análisis semiótico discursivo del proceso dialógico”, *Rivista di Letteratura Teatrale* 13, pp. 134-144. <https://www.italinemo.it/rivista/rivista-di-letteratura-teatrale/> (27 de diciembre de 2022).
- LOZANO, Jorge, Cristina PEÑA-MARÍN y Gonzalo ABRIL (1982) *Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid, Cátedra.
- MARTÍNEZ EZQUERRO, Aurora (2022) “Educación poética en el aula. Un modelo a partir de la creatividad de Mariluz Escribano”, *Álabe* 25, enero-junio, pp. 1-23, DOI: 10.15645/Alabe 2022.25.5 (27 de diciembre de 2022).
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2021) “Memoria individual y olvido social en la poética de la granadina Mariluz Escribano Pueo”, *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* 16, pp. 57-67, <https://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2022/01/57-67-2.pdf> (27 de diciembre de 2022)

- MUÑOZ, José Antonio (2015) "La verdad tras el fusilamiento de Agustín Escribano", *Ideal* 14/11/2015, p. 63.
- POZUELO YVANCOS, José María (1998) "¿Enunciación lírica?", *Diálogos hispánicos* 21, pp. 41-76.
- (2009) "La autobiografía, escritura del yo", *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual* 11, pp. 52-59.
- QUILES CABRERA, María del Carmen, Ítaka PALMER y Aurora MARTÍNEZ EZQUERRO (2021) "Poesía infantil contemporánea en clave ecológica: la presencia del agua", *Tejuelo: Didáctica de la Lengua y la Literatura. Educación* 33, pp. 7-38, DOI: 10.17398/1988-8430.33.7 (27 de diciembre de 2022).
- RICOEUR, Paul (2003) *La memoria, la Historia, el olvido*, Madrid, Trotta.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2015 [2001]) "Introducción", *Para una teoría de la literatura (40 años de Historia)*, Madrid, Marcial Pons, pp. 31-74.
- ROSAL NADALES, María (2006) *Con voz propia. Estudio de la poesía escrita por mujeres*, Sevilla, Renacimiento.
- (2017), "Poetas y poéticas. Un acercamiento a la conciencia creativa de las poetas de fin de siglo" en Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado, coords., *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950 - 2015)*, Valencia, Tirant Lo Blanch, pp. 313-322.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2015) *El canon abierto. Última poesía en español*, Madrid, Visor.
- (2017) "Cuando las poetas no tuvieron la palabra. El concepto de literatura sumergida en la poesía española (1950-2000)" en Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado, coords., *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950 - 2015)*, Valencia, Tirant Lo Blanch, pp. 15-32.
- (2018) *Así que pasen treinta años. Historia interna de la poesía española (1950-2017)*, Madrid, Akal.
- (2019) "Mariluz Escribano, historia de una Maestra (cuando la ausencia es un dolor y una bandera)", *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura* 21, Sección Álaves Imprescindibles, pp. 1-12 [www.revistaalabe.com], DOI: 10.15645/Alabe2020.21.13 (27 de diciembre de 2022).
- (2020) "De poesía, marketing editorial y poéticas. Canon y contra-canon en la poesía española última", *Artifara* 20.2, Monográfico. *Poéticas frente a frente. España siglos XX y XXI*, pp. 159-169, DOI: <http://dx.doi.org/10.13135/1594-378X/4423> (27 de diciembre de 2022).
- (2022) "Poemas de Mariluz Escribano", *Poéticas: Revista de Estudios Literarios* 14, pp. 133-139, <http://www.poeticas.org/index.php/poeticas/article/view/230> (27 de diciembre de 2022).
- SARRIA CUEVAS, José (2017) "La singular elegancia de Mariluz Escribano: un análisis de sus obras *Umbrales de otoño* y *El corazón de la gacela*" en Remedios Sánchez García y Manuel Gahete Jurado, coords., *La palabra silenciada: voces de mujer en la poesía española contemporánea (1950 - 2015)*, Valencia, Tirant Lo Blanch, pp. 351-362.
- SERRANO, Eduardo (2000) "Consideraciones Semióticas sobre el Concepto de Competencia" en *El Concepto de Competencia: Una mirada interdisciplinar*, Volumen I, Bogotá, Alejandría Libros, pp. 179-200.

- VAN DIJK, Teun A. (1983 [1979]) *La ciencia del texto*, Buenos Aires, Paidós.
 — (1997) *Estructuras y funciones del discurso*, Madrid, Siglo XXI.
 — (2000) *El discurso como interacción social*, Barcelona, Gedisa.
 — (2003) *Ideología y discurso*, Barcelona, Ariel Lingüística.
 — (2012) *Discurso y Contexto: Un enfoque sociocognitivo*, Barcelona, Gedisa.



La presencia de la Biblia en *Después del paraíso*, de Luis Alberto de Cuenca

PABLO NÚÑEZ DÍAZ
Universidad de Valladolid

Resumen

La importancia de la Biblia en la obra de Luis Alberto de Cuenca ya ha sido estudiada en un corpus que reúne la mayor parte de su obra poética: desde su primer libro, *Los retratos* (1971), hasta *Bloc de otoño* (2018). Sin embargo, la publicación de *Después del paraíso* (2021), cuyo título ya adelanta la aparición de distintos elementos religiosos, demanda un estudio específico que complete la perspectiva que se ha ido desarrollando sobre esta cuestión. Con ese fin, este artículo profundizará en las referencias a la Biblia y a la tradición cristiana en dicha obra, a través del examen de ejemplos concretos, tratando de determinar cuál es la relación de los poemas con el texto bíblico y con la religiosidad, y qué significación alcanzan en el conjunto de la trayectoria del escritor.

Palabras clave: Luis Alberto de Cuenca, Dios, Biblia, cristianismo, mito, paraíso.

The presence of the Bible in Luis Alberto de Cuenca's *Después del paraíso*

Abstract

The importance of the Bible in the work of Luis Alberto de Cuenca has already been studied in a corpus that includes most of his poetic work, from his first book, *Los retratos* (1971) to *Bloc de otoño* (2018). However, his new book, *Después del paraíso* (2021), the title of which hints at the religious elements it deals with, merits examination in its own right, in order to provide a full picture on his work. With that aim in mind, this paper will undertake an in-depth examination of the references to the Bible and the Christian tradition in the work, by analysing specific examples, in order to characterise way the poems relate to biblical texts and religiosity, and determine their significance in De Cuenca's career as a whole.

Keywords: Luis Alberto de Cuenca, God, Bible, Christianity, myth, paradise.



1. INTRODUCCIÓN

El Dios cristiano está ciertamente presente en la poesía española actual, como puede verse en las obras de José Jiménez Lozano (1930-2020), Miguel d'Ors, Luis Alberto de Cuenca, Julio Martínez Mesanza, Juan Antonio González Iglesias, Enrique García-Máiquez o Jesús Beades, entre otros. Luis Alberto de Cuenca, filólogo clásico, que ha sido profesor de investigación del CSIC, es uno de los nombres más significativos de la literatura española actual, y ha contribuido a abrir nuevos caminos en la poesía de nuestro país a partir de la publicación de *La caja de plata* (1985), con el que obtuvo el Premio de la Crítica. Ha recibido otras importantes distinciones como el Premio Nacional de Traducción, por su versión del *Cantar de Valtario*, o el Premio Nacional de Literatura por *Cuaderno de vacaciones*. Los elementos relativos a su amplia formación humanística no pueden olvidarse al relacionar su poesía con la tradición cristiana y con la intertextualidad bíblica¹.

¹Sobre la intertextualidad en De Cuenca, *vid.* Sáez y Sánchez Jiménez, 2019a y 2019b.



La obra poética de Luis Alberto de Cuenca (Madrid, 1950) ha sido abordada desde perspectivas muy diversas, poniendo el foco, por ejemplo, en su relación con la tradición clásica (García Gual, 2013; González Iglesias, 2013; Lanz, 2011 y 2014: 27-28; Letrán, 2005: 266-273; Martínez Sariego y Laguna Mariscal, 2010; Ortega Villaro, 2005: 24-28 y, sobre todo, Suárez Martínez, 2010, 2014 y 2017), la música (Iglesias Díez, 2019; Llamas, 2018), la pintura (Martínez Fernández, 2007; Ponce Cárdenas, 2017: 83-101 y 2019; Sáez, 2018b), el cine (Bagué Quílez, 2018, Gutiérrez Carbajo, 2013; Letrán, 2015), la posmodernidad (Letrán, 2005) o la religión (Núñez Díaz, 2018 y 2019; Sáez, 2018a y 2020), entre otros temas. En cuanto a este último aspecto, en mis dos trabajos mencionados estudié la presencia de la Biblia en el corpus que abarca desde su primer libro, *Los retratos* (1971), hasta *Bloc de otoño* (2018). Ahora, la publicación de un nuevo poemario cuenquista, *Después del paraíso* (2021b), demanda una aproximación específica para analizar la presencia de la Biblia en esta obra y su vínculo con los anteriores libros del autor.

La tensión poética entre creencia y escepticismo, y entre heterodoxia y ortodoxia, se mantienen a lo largo de toda la trayectoria poética de Luis Alberto de Cuenca (González Iglesias, 2013: 171; Lanz, 2014: 135-141; Martínez Mesanza, 2013: 66-67; Núñez Díaz, 2018: 231-232; Sáez, 2020: 1350-1351). De hecho, González Iglesias (2013: 171) se ha referido a lo difícil que es fijar de manera inequívoca su condición o no de poeta cristiano. Por su parte, Sáez (2020: 1361) ha puesto de relieve cómo la religión cristiana, en la poesía luisalbertiana, supone “un ingrediente creativo más que se da la mano con otras mitologías de modo natural, al tiempo que es una preocupación personal en la que locutor poético y poeta se acercan a más no poder, con frecuentes invocaciones directas a Dios, algún santo o la Virgen”.

La Biblia destaca como una de las principales fuentes que han permitido a Luis Alberto de Cuenca aproximarse al ideal que manifiesta en su poema “Religión y poesía”, de *Por fuertes y fronteras*: “Feliz quien, al amparo de la fe, / escribe poesía desde el júbilo, / el drama, la alabanza y el sentido” (Cuenca, 2012: 329). Así, del corpus que va de *Los retratos* a *Cuaderno de vacaciones* (2014a), se han puesto en relación con el texto sagrado 120 poemas, en los que De Cuenca recurre a su cultura bíblica para tratar de forma personal temas como el amor, la amistad, la esperanza y la desesperanza, el paso del tiempo o la muerte (Núñez Díaz, 2018: 230-231).

El estudio de un libro de madurez como *Después del paraíso*, que supera el centenar de composiciones, resulta fundamental para completar la perspectiva sobre la religiosidad en la obra poética del autor, como ya se adelanta en el título del volumen, que remite al jardín del Génesis, y como puede verse en el poema titulado, precisamente, “Después del paraíso”, o en “Plegaria (I)”, “Plegaria (II)”, “Cuando nos mira Dios, ¿qué es lo que ve?” y “La hora de la fe”.

Este artículo se detendrá en las referencias a la Biblia a través del examen de ejemplos concretos, tratando de determinar cuál es la relación del yo lírico con el hipotexto sacro y con la religiosidad en general, y qué supone, a este respecto, en la trayectoria poética del autor.

2. EN EL PRINCIPIO: LA PÉRDIDA DEL FAVOR DIVINO

La relación del libro *Después del paraíso* con la Biblia se encuentra ya desde el mismo título, que remite, como ya se ha mencionado, al paraíso genesiaco. El sentido lo revela el poema homónimo (p. 23)², en el que es preciso detenerse, ya que actúa como piedra angular de toda la obra:

De los seres que fueron creados para unirse
brota una compasiva calma que va extendiéndose
por su radio de acción y diciendo en voz alta
que el mundo tiene arreglo. Pero no es tan sencillo

² Citaré de la primera edición de la obra (Cuenca, 2021b).

que los seres creados para unirse se unan
de verdad, porque una cosa es la teoría
que emana de lo alto y otra las malas prácticas
de los hombres. De modo que no resulta fácil
que los seres creados para unirse terminen
uniéndose, siquiera de una forma precaria,
temporal, engañosa. Y aquella compasiva
calma con que actuaban suele volverse en contra
de sí mismos, al ver que no pueden fundirse
los unos con los otros, como se funde el oro
en el crisol o el llanto con el agua del río,
desde que Eva —y, después, Blancanieves— probó
la manzana maldita. Con lo que regresamos
al conflicto inicial, en el que no hay resquicio
para la compasión, ni para una actitud
serena y confiada que devuelva a los hombres
el favor de los dioses perdido para siempre,
irremediamente caducado.

El poema plantea la tradicional visión de la imperfección humana como consecuencia de que Eva comió del fruto prohibido, una imperfección que estaría entorpeciendo la tendencia a la concordia y a la unión, tendencia con la que los hombres habrían sido creados. La relación se establece aquí con Génesis 3. La condición caída de la naturaleza humana haría que, en lugar de unirse con una “compasiva calma” —testimonio de que “el mundo tiene arreglo”—, se haga patente que “no hay resquicio / para la compasión, ni para una actitud / serena y confiada que devuelva a los hombres / el favor de los dioses perdido para siempre, / irremediamente caducado”. El autor toma distancia respecto a la interpretación cristiana al poner en relación el Génesis con los cuentos de Hadas, *v. g.*, a Eva con Blancanieves (el cuento homónimo de J. y W. Grimm), y al asumir en el penúltimo verso una cosmovisión politeísta, acorde, en cambio, con la tradición clásica, que tanta importancia ha tenido en la obra del autor (*vid.* Suárez Martínez, 2010, 2014 y 2017).

Otros dos poemas del libro remiten a la simbólica época primigenia previa a la imperfección y la muerte: “La Edad de Oro (I)” (p. 123) y “La Edad de Oro (II)” (p. 124). Resulta revelador que ambas composiciones sean las primeras de la sección denominada “Suite virgiliana”. En efecto, pueden ser considerados dos casos de hipertextualidad³ respecto a un pasaje de Virgilio, *Geórgicas* I, 25-140, que el propio De Cuenca ha antologado y traducido (VV. AA., 2004: 37-38). En dicho pasaje, es Jove quien introduce “el veneno en las serpientes” y promueve otros elementos negativos de nuestro mundo, “a fin de que el ingenio de los hombres / forjase poco a poco las variadas artes”. Pero el autor también parece estar ofreciendo su propia versión del origen del mal como si se tratara de un pasaje nuevo del Génesis —De Cuenca opta por la visión monoteísta al hablar de “Dios”—. Estamos ante textos que se enmarcan en la tradición de los mitos antropogónicos.

El primero de los poemas describe cómo era el mundo al comienzo: nadie cultivaba los campos, ni se requerían linderos, pues la tierra era de todos y producía los frutos sin que los seres humanos tuvieran que trabajarla. Pero, según el poema, fue el propio Dios quien terminó con tal dicha:

[...] Fue Dios quien introdujo

³ De acuerdo con Gérard Genette (1989: 14), la hipertextualidad sería “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario”.

veneno en las serpientes, crueldad en la selva,
pánico en las ciudades, tempestad en los mares.
Fue él quien despojó de su miel a las plantas,
el que secó los ríos de vino que fluían,
por doquier, quien veló el recuerdo del fuego.

El fuego, ligado a las teofanías del Antiguo Testamento (por ejemplo, Éxodo 3), a los sacrificios ofrecidos por los israelitas a Yahvé, y, por supuesto, al castigo divino, fue también el signo de que los creyentes habían sido llenos del Espíritu Santo en Pentecostés —las lenguas de fuego que se posaron sobre sus cabezas— (Hechos 2), lo que tiene, asimismo, un carácter de teofanía (sobre el fuego en la Biblia, *vid.* León-Dufour, 1980: 349-353). En el poema, puede interpretarse que el hombre se queda sin el recuerdo de la presencia divina, de la amistad con Dios de la que disfrutó en el paraíso. La introducción del veneno en las serpientes o de la crueldad en la selva se sitúan en el mismo plano temporal que la aparición del pánico en las ciudades, porque, como T. S. Eliot señala en el último de sus *Cuatro cuartetos*, “Little Gidding”: “[...] A people without history / Is not redeemed from time, for history is a pattern / Of timeless moments” (Eliot, 1959: 48) —el cuarto cuarteto simboliza precisamente “la purgación de la conciencia con el fuego de Pentecostés” (Pujals Gesalí, 2004: 53)—.

La segunda mitad del poema lleva al extremo la reinterpretación del Génesis, al plantear el hipertexto que Dios castigó a los hombres porque estos no fueron felices en aquella Edad de Oro en la que no tenían más que hacer que adorar a Dios y disfrutar de un mundo perfecto:

No lo hicieron, y Dios no pudo soportar
que no fueran felices y condenó a los hombres
al deseo, al azar, al trabajo, a la muerte.
A todas esas cosas que nos hacen humanos.

Así pues, la ofensa contra Dios habría sido el mero hecho de no ser felices. Ya Jorge Luis Borges había escrito en su poema “El remordimiento”, de *La moneda de hierro* (1976), que “el peor de los pecados” que puede cometer un hombre es el de no ser feliz (Borges, 2011: 455). Y, en el poema de Luis Alberto de Cuenca, la condena recibida es la condición misma de ser hombres, lo que lleva a la conclusión de que solo se puede hablar realmente del ser humano tras la caída, a partir del momento en que hay deseo, azar, trabajo y muerte. Cristianizando el pasaje virgiliano (aunque el Génesis no solo es un libro sagrado de los cristianos, sino también de los judíos, como todo el Tanaj), De Cuenca ofrece una recreación parcial del relato bíblico, desde un planteamiento personal y humanista que trasciende el relato y pone el foco en nuestra condición, no como algo corrompido frente a una condición original perfecta, sino como la más genuina.

La continuación de este poema, “La Edad de Oro (II)” (p. 124), retoma la idea de que Dios introdujo el veneno en las serpientes y otros elementos negativos del mundo y de las vidas humanas, como la soledad, el desconsuelo, los virus chinos (en referencia, claro está, al coronavirus), y una mención que, de nuevo, entrelaza esta recreación de la narración bíblica con los cuentos de hadas: las “casitas engañosas / de chocolate dentro de bosques treme-bundos” (“Hansel y Gretel”, de J. y W. Grimm). En este poema, el mal es introducido por Dios “por jugar con la gente / como si fuesen naipes” (una idea que recuerda al poema “Ajedrez”, de *El hacedor* de Borges, en el que leemos: “Dios mueve al jugador, y éste, la pieza” [Borges, 2011: 116]) y porque el ser humano no creía en Él y persistía en no adorarlo, a pesar de todo lo que le había dado en la Edad de Oro. Esta nueva vinculación con la obra de Jorge Luis Borges no resulta extraña. En su libro *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Luis Alberto de Cuenca (1998: 362) afirma que “[p]robablemente Borges sea el número uno en las letras castellanas del siglo XX. Como prosista, como poeta, el maestro argentino no es sólo un escritor,

sino también y sobre todo, como él mismo imputaba a Quevedo, una vastísima literatura". Y puede afirmarse que "Borges está en el centro de la poesía cuenquista" (Sáez, 2018a: 117; asimismo, *vid.* Sáez, 2019: 24-26 y, de los escritos del poeta sobre el autor de *Ficciones*, por ejemplo, Cuenca, 2021a: 111-122).

Así pues, de acuerdo con esta imaginativa recreación, Dios "hizo un cóctel / con miedo y sufrimiento, vejez y enfermedad, / y se lo dio a beber a los seres humanos". El término "cóctel" no es casual: remite a los poemas del autor relacionados con lo festivo, como el haiku "Balmoral": "Se nos salía / el amor por el borde / de nuestras copas" (Cuenca, 2012: 493).

Sobre la realidad desalentadora e inestable del mundo, el poeta irá desplegando sus asideros tanto ideológicos como afectivos, persuadido de que es precisamente la fragilidad propia de la naturaleza caída la que nos hace humanos.

3. EL DIOS PROVEEDOR, EL LIBRE ALBEDRÍO Y LA REDENCIÓN

Además del paraíso perdido y el origen del mal, en *Después del paraíso* aparecen otros temas bíblicos relevantes. Así, la composición "Dios proveedor" (pp. 111-112) presenta al Dios cristiano en su relación con la libertad humana. La idea de que Dios provee está muy presente tanto en el Antiguo (Salmo 34, 11, entre otros muchos) como en el Nuevo Testamento (por ej., Filipenses 4, 19). En el pasaje del sacrificio de Isaac (Génesis 22, 1-18), cuando finalmente no se requiere la muerte de este, Abrahán llama a aquel monte "Yahvé provee" (*Nueva Biblia de Jerusalén*; VV. AA., 2019), "El Señor provee" (*Biblia del peregrino*, Alonso Schökel, 2001)⁴.

A partir de la escena de unos niños jugando en un parque, el poema sostiene que la divinidad conoce el porvenir de cada ser humano, por ser omnisciente, pero que al mismo tiempo no se entromete en las cosas que solo incumben a los niños, porque "el libre albedrío es un principio / fundamental en el dogma cristiano". Sin embargo, la composición plantea que la divinidad puede hacer alguna excepción de vez en cuando, como en este ejemplo que expone:

[...] se dirige
a ese niño que llora y con quien nadie
juega, y se le aparece, y le revela
que, cuando sea mayor, militaré
en las filas de la caballería
andante, sometido al viejo código
del gran Raimundo Lulio, siempre en guardia
frente al mal en el mundo. Y ese niño
será Amadís de nuevo o Don Quijote
redivivo, pues hasta en estos tiempos
de corrección política y de virus
chinos que nos rodean, y en los tiempos
aún peores que vengan, habrá un sitio
para los defensores de los débiles,
de los que sufren y los oprimidos.

De Cuenca presenta aquí al Dios cristiano, benevolente, tratando de respetar la tensión bíblica entre su omnisciencia y el libre albedrío, desde una concepción general, sin entrar en delicadas honduras de un tema teológicamente complejo. La personal innovación del autor se produce al tratar el caso concreto del niño triste al que Dios revela que de mayor será un caballero andante, ya que la divinidad abre una puerta de esperanza a partir de unas ilusiones

⁴ Según se indica en la nota al pie del versículo en cuestión, Génesis 22, 14, en la traducción de Francisco Cantera: "Yahveh Yir'eh: «Yahveh verá, proveerá» (en asonancia con *Moriyyah*)" (Cantera Burgos e Iglesias González, 2009).

muy vinculadas a su predilección por la figura del héroe y, en concreto, del caballero, como lo muestran, por ejemplo, su libro de ensayos *El héroe y sus máscaras* (1991), y el hecho de que tradujera junto a Carlos García Gual el *roman* del siglo XII *El Caballero de la Carreta*, de Chrétien de Troyes (1991). Dios sustituye así a la maga Urganda, protectora de Amadís de Gaula, y que profetizó la grandeza de este en un pasaje de la novela homónima recreado por el escritor en su poema “Urganda la Desconocida”, de *La caja de plata* (vid. las anotaciones de Lanz al poema en Cuenca, 2014b: 218-219, nn. 98-99, y Montaner Frutos, 2019: 202-209).

Frente al Dios de “La Edad de Oro (II)”, que trae los males a los seres humanos con una premeditación estremecedora, la divinidad que aparece en “Dios proveedor” es misericordiosa. Como se indica en la parte final, “no deja / de pensar en sus hijos ni un instante” (p. 112).

También relacionada con la benevolencia divina, la composición “Cuando nos mira Dios, ¿qué es lo que ve?” (pp. 113-114) se asienta sobre la idea de que la redención ha hecho que lo importante no sea qué ve Dios cuando nos mira, sino el hecho de que nos mira con “ojos redentores”. Se entiende que la muerte en sacrificio de su Hijo ha limpiado las manchas que pudieran observarse (en consonancia con Hechos 3, 18-19; 1 Juan 1, 7; etc.).

Cuando nos mira Dios, ¿qué es lo que ve?
Ve todo lo que somos y podríamos
llegar a ser, la realidad presente
y la que pudo ser y solo a Dios
le es dado conocer. Dios lo ve todo
—lo que fue, lo que es, lo que será—
y no interviene en nada salvo en darnos
libertad para honrar su sacrificio
en la cruz o labrar nuestra desgracia
siguiendo el mal camino. Nada existe
bajo el cielo más libre que la especie
humana, con un Dios que, como Argos,
tiene cien ojos, pero no sabemos
qué ve cuando nos mira, porque es tema
del que solo podemos inferir
que comienza y termina en su mirada.
Tan alta es la divina discreción
y su modo de obrar tan insondable
que, cuando mira el mundo que ha creado
—incluidos sus hijos—, se reserva
para sí lo que ve, pero transmite
tal torrente de luz y de verdad
que nada importa qué es lo que ve Dios
cuando nos mira, sino cómo miran
sus ojos redentores a los hombres.

El autor logra dar una interpretación novedosa al poner el foco en esa dualidad entre el “ver” de Dios, que constata la realidad humana, y su “mirar”, que redime. Y, una vez más, al tratarse de un enfoque que es acorde con la ortodoxia cristiana —al menos si el “nada importa” del antepenúltimo verso se interpreta como hipérbole—, De Cuenca compara a Dios con Argos, el gigante de la mitología griega que tenía cien ojos, lo que le permitía estar alerta constantemente (hasta que Hermes lo duerme con el sonido de su flauta y le da muerte). Al Dios cristiano se le transfiere, por tanto, una característica de un ser mitológico, tomado del mundo griego: tendría un centenar de ojos, al igual que Argos. Así, la creencia cristiana se entremezcla

con la mitología, logrando el poeta que lo doctrinal tenga que interpretarse literariamente, desde su personal tensión entre creencia y agnosticismo.

4. LA VIRGEN MARÍA

Como el propio Luis Alberto de Cuenca ha explicado, “[l]a poesía –el arte todo– aspira a recobrar la infancia perdida, siquiera sea por un rato, de modo que no es raro que me acuerde de la Virgen, pues está íntimamente unida a mi niñez” (Morante, 2003: 96). No es de extrañar, por tanto, que su libro *Elsinore* (1972) incluyera el poema “*Virgo potens*”, una letanía a la Virgen María en la que su figura se confunde con la de una diosa guerrera, o que en *El hacha y la rosa* (1993) apareciera el “Himno a la Virgen del Carmen”, que no llegó a formar parte de la poesía reunida del autor, *Los mundos y los días* (1998, 1999, 2007, 2012) (como ya han indicado Lanz, 2014: 143, Sáez, 2020: 1351 y Suárez Martínez, 2011: 294), pero que se ha recuperado en la edición crítica de *El hacha y la rosa* preparada por Adrián J. Sáez en 2020, con el visto bueno del poeta (Sáez, 2020: 1352).

También ha tenido relevancia en la poesía del autor la Gran Madre (Lanz, 2014: 96-99 y 130-135, y Letrán, 2005: 249), que en el libro *Bloc de otoño* (Cuenca, 2018: 37) llega incluso a ponerse en el mismo plano que la Virgen: la Diosa Blanca es para el autor tanto María como la Gran Madre o hasta la Venus de Willendorf, porque hablar con ellas alivia el dolor por la muerte de su madre.

El amor filial conecta, así, las distintas figuras femeninas, cuyo poder hipnótico “te convierte en el niño / que fuiste alguna vez, te coge de la mano / y te lleva hacia arriba” (vv. 11-13). En el mismo libro *Bloc de otoño* (Cuenca, 2018: 130), la Virgen María aparece mencionada en unos de los versos de creencia más explícita que se encuentran en la obra del autor. Se trata del final del poema “Palabras para Inés y Álvaro”, en el que el poeta se dirige a sus hijos en su despedida de este mundo, revive la creencia de su infancia aceptando la voluntad “del Cielo”, y concluye: “repetiendo el nombre de la Virgen / y de su Hijo glorioso, me dispongo a adentrarme, / sin temor ni consuelo, en los dominios / de la noche perpetua”.

Por lo tanto, la figura de María ya tenía cierta importancia en la obra poética de Luis Alberto de Cuenca. Ahora, en *Después del paraíso*, la Virgen será objeto de dos plegarias. La primera de ellas, “Plegaria (I)” (p. 57), está dirigida a la Virgen del Carmen, y en ella el autor pide a María que lo salve del naufragio amoroso en que se encuentra.

Virgen del Carmen, tú, que ejerces de patrona
de la marinería, sálvame del naufragio
de este amor, que amenaza con terminar ahogándome.
Sé benévola, diosa del Carmelo, aunque solo
sea por el poema que te escribí hace mucho,
cuando el mundo era joven, hilando alejandrinos
que honraran tu grandeza. El amor no era entonces
este mar iracundo y terrible de ahora,
sino un estanque tibio donde darse un buen baño,
un oasis de luz en medio de la niebla.

Como puede observarse, el poeta hace referencia al mencionado “Himno a la Virgen del Carmen”. Si en un determinado momento decidió eliminarlo de su poesía reunida, ahora no solo firma otra plegaria a la misma Virgen del Carmen, sino que además menciona dicha composición anterior. De algún modo, y teniendo en cuenta que en el libro aparece la otra plegaria, a María del Carmelo, lo mariológico parece haber ganado presencia en su poesía.

En este caso, el elemento heterodoxo, que lo aleja de la poesía religiosa devocional y del Nuevo Testamento, se encuentra en el calificativo “diosa” (*vid.* Brown, *et alii*, eds., 1978). Una

vez más, el escritor entrelaza monoteísmo cristiano y politeísmo griego, como lo hará en el “Himno órfico a Zeus” (pp. 144 y 145), en el que la heterodoxia no estriba en divinizar a la Virgen, sino directamente en cantar a un dios griego y llamarlo “razón de ser de todo lo que existe en el mundo”.

Por su parte, “Plegaria (II)” (p. 63) es una ofrenda a María en busca de protección “en esta travesía cruel de la existencia”. El poeta busca la protección de la Virgen, y le pide no morir “sin que mi última imagen sean tus ojos verdes / de color esperanza y tu tibio regazo / en que todo renace sin cesar, como ahora, / en plena Navidad, cuando escribo estos versos / en tu honor, Madre mía”. El sentimiento de desamparo y la vivencia de la Navidad vuelven al poeta a la infancia y le hacen revivir con intensidad tanto la creencia religiosa como el amor materno.

Como afirma Sáez (2020: 1352), la eliminación del mencionado “Himno a la Virgen del Carmen” de *El hacha y la rosa* se produjo para “evitar posibles lanzazos de la crítica por una exhibición religiosa tan clara, dentro de las tensiones ideológicas del momento y el creciente imperio de lo políticamente correcto”, mientras que su recuperación en 2020 se debió, en parte, a que “casa bien con la tendencia meditativa de sus últimos poemarios”. En este mismo sentido, la presencia de las dos plegarias de *Después del paraíso* puede estar relacionada tanto con esa pérdida del temor a la posible crítica ideológica como con la inclinación meditativa del libro.

5. EL AMOR: REFERENCIAS BÍBLICAS DESACRALIZADAS

En *Después del paraíso* hay al menos dos poemas con hipérbolos metafóricas que desacralizan elementos de raigambre bíblica para expresar la fuerza de la vivencia amorosa. Así ocurre con “Miel asesina” (p. 69), en el que los besos de la amada son un “elixir / que me convierte en dios”, y un “paraíso / donde plantar la tienda del placer / en el Tiempo sin tiempo de la gloria, / lejos del sufrimiento y de la angustia”. Reaparece, por tanto, el relato del Génesis. En Génesis 3, 3-5, Eva explica a la serpiente que tanto ella como Adán podían comer frutos de todos los árboles salvo del árbol que estaba en medio del jardín, porque Dios les había advertido que si comían de él morirían, y la serpiente le responde: “No, no moriréis; es que Dios sabe que el día en que comáis de él, se os abrirán los ojos, y seréis como Dios en el conocimiento del bien y el mal” (Génesis 3, 5; *Sagrada Biblia*, VV. AA., 2010).

La relación con el Antiguo Testamento incluye el cambio del fruto del árbol por el elixir de la boca de la amada, la miel, como se indica en el título del poema y en dos de los versos. El segundo de ellos, “dulce miel destilada por tus labios”, remite al Cantar de los cantares (4, 11: “Tus labios destilan miel virgen, novia mía”; *Biblia de Jerusalén*, VV. AA., 2019). A diferencia de lo que ocurre en el Génesis, tomar el fruto no provoca en este poema la expulsión del paraíso y la pérdida de la vida eterna, sino la conversión en dios, como la serpiente aseguraba. Esta evidente heterodoxia actúa como contrapeso a otra hipérbole teológicamente muy distinta, porque toma el paraíso primigenio como aspiración máxima de plenitud, prefiriendo el poeta, por tanto, el momento previo a que Eva probara el fruto —sin preferencia alguna por la conversión en dios—: “paraíso / donde plantar la tienda del placer / en el Tiempo sin tiempo de la gloria, / lejos del sufrimiento y de la angustia”. La pasión amorosa remite al paraíso que da título al libro, por supuesto al de la composición homónima, y también al jardín de los poemas “La Edad de Oro (I)” y “La Edad de Oro (II)”. Si en estos poemas el escritor aborda la condición del hombre y del mundo posterior a la caída —incluso para mostrarse conforme con ella, porque permite ser realmente humano—, el amor cumple una función redentora: a través del sentimiento amoroso, el poeta encuentra que lo más deseable es la felicidad del paraíso, es decir, el “Tiempo sin tiempo de la gloria”.

En el mismo sentido, en el poema “Agua bendita” (p. 77), el amor redime de otro modo. La amada le moja con un vaso de agua, y, como metáfora hiperbólica de su enamoramiento,

el poeta ve en esa acción “un segundo bautizo en el Jordán / del verano”: el bautismo de Jesús (Marcos 1, 9-11, y textos paralelos). Por lo tanto, estamos ante una resignificación que desacraliza la referencia evangélica.

En una línea similar, en el poema “Resaca de *Sin City*” (pp. 159-161), el minúsculo vestido de la bella protagonista “revelaba tu belleza al mundo, / microevangelio de tus estructuras” (p. 160). Obviamente, el poeta está jugando con el sentido de la palabra εὐαγγέλιον, “buena noticia”. Se trata de una metáfora relevante, pues, al rozar la leve irreverencia, sirve como contraste frente a los versos doctrinalmente más rectos⁵.

6. “LA HORA DE LA FE” Y OTRAS REFERENCIAS

El relativismo teológico del libro se evidencia también en “La hora de la fe” (p. 175), una composición que plantea, como respuesta frente a la amenaza terrorista del yihadismo, acudir a la fe para perder el miedo y contrarrestar así a los atacantes. “La fe solo se puede combatir con la fe”, afirma el último verso del poema. Pero esta fe que el autor reclama no puede ser más heterogénea:

[...] Hay que inventarse
 los dioses que nos faltan para contrarrestar
 su guerra sucia a base de ídolos, superhéroes,
 mitologías, cuentos al amor de la lumbre,
 crucificados por amor, doncellas
 que conciben por obra y gracia de un espíritu...
 Cualquier cosa nos vale en la nueva cruzada [...]

Los ídolos, los superhéroes, la mitología en general y los cuentos conviven con los “crucificados por amor”, lo que introduce a Jesucristo en una pluralidad de posibles semejantes muertos en circunstancias similares, y “doncellas / que conciben por obra y gracia de un espíritu”, unos versos que aluden a María (Lucas 1, 26-38) pero, de nuevo, relativizando su figura al unirla a una pluralidad de vírgenes.

El poema “Carlomagno” (pp. 117-118) tiene un cariz un tanto diferente, pues, al ensalzar la figura del monarca, señala que “[v]isitaba el sagrario / todos los días” y que “[f]ue un modelo de príncipes / cristianos en la Europa culta, unida y valiente / que deberíamos recuperar” (p. 118) (aunque el sagrario sería un elemento postbíblico).

Por último, sobre un tema distinto, ha de mencionarse “La piedra del molino” (p. 155), donde De Cuenca habla del “pan bendito / que sacia el hambre de la tribu humana” –esto puede relacionarse con el cuerpo de Cristo (Mateo 14, 9; Juan 6, 35 y 50-51; y 1 Corintios 11, 24), aunque la expresión “pan bendito” no esté literalmente en el Nuevo Testamento—, y también escribe que “[t]odo se acaba menos la marea / nutritiva que alumbra los misterios / y conduce al maná de la victoria”, una clara alusión al maná enviado por Yahvé como alimento para los israelitas en el desierto (Éxodo 16, 14-36; Juan 6, 31).

7. CONCLUSIÓN

Después del paraíso ofrece nuevos ejemplos de la tensión entre creencia cristiana y escepticismo, y entre ortodoxia y heterodoxia, tensión que está muy presente a lo largo de la obra poética de Luis Alberto de Cuenca. En los poemas aquí estudiados, se evidencian cuatro realidades de

⁵ Dejo al margen el poema “Tarde te amé, belleza” (p. 148), por no guardar relación con la Biblia, aunque sí tiene importancia en cuanto al cristianismo en general. Partiendo de *Confesiones*, X, 27 (indica la fuente en que se inspira), De Cuenca escribe un poema a la belleza en el que no aparece ninguna mención a Dios, como sí aparece, en cambio, en la obra de san Agustín, en la que leemos: “Tarde os amé, Dios mío, hermosura tan antigua y tan nueva; tarde os amé”.

particular interés para iluminar estos aspectos: 1) la utilización del relato genesíaco del paraíso para reflexionar sobre la realidad de nuestro mundo y sobre la naturaleza del ser humano, y también como metáfora hiperbólica de la pasión amorosa; 2) el recurso de convocar en poemas de impronta cristiana a personajes de la mitología grecolatina, de la literatura caballeresca o de los cuentos de hadas, que aparecen en el mismo plano que los personajes de la Biblia, en una suerte de proceso de sacralización; 3) la mezcla de ortodoxia (el libre albedrío, el sacrificio de Jesucristo) y heterodoxia (por ejemplo, cuando dedica un himno a Zeus o cuando llama “diosa” a María); y 4) el protagonismo que ha ganado María, tras una cierta vacilación, pues, si en su poesía reunida había eliminado el “Himno a la Virgen del Carmen” de *El hacha y la rosa* (1993), en *Después del paraíso* le eleva dos plegarias.

El análisis de esta obra permite sugerir un nuevo camino respecto a la interpretación de la creencia y el escepticismo del autor. Buen conocedor como es de las teorías sobre el mito, tema al que dedicó un temprano ensayo (en él defiende la “necesidad” del mito, porque “está ínsito en la naturaleza humana” [Cuenca, 1976: 11]), cabe plantearse si su poesía no se desarrollará en un plano distinto, en el que los significados comunes de “creencia” y de “escepticismo” pierden su eficacia. Como explica Luis Cencillo (1998: 555), “las verdades que encierran los mitos *no son referibles a la naturaleza real de las cosas* (objeto de las ciencias duras), sino a las paradojas y condiciones del *existir humano* únicamente, y, en este sentido, sus mensajes son ciertos y válidos”. De ese modo, no sería en la obra poética del autor donde se podría dilucidar su condición de creyente, máxime si tenemos en cuenta el peso ficcional que puede haber en sus versos. Luis Alberto de Cuenca sitúa en un mismo plano la Biblia, los mitos grecolatinos o los héroes populares, ya que, en su poesía, no importa tanto la confianza o no en la realidad objetiva de los imaginarios que han conformado su mundo —un aspecto que afecta a su esfera íntima—, como el hecho de aprehender las verdades últimas que dichos imaginarios encierran.

Bibliografía

- ALONSO SCHÖKEL, Luis (2001) *Biblia del peregrino*, Bilbao, Mensajero, 6ª ed. (1ª ed. 1993).
- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2018) “«Es solo cine, pero me gusta»: el canon cinéfilo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 25-47.
- BORGES, Jorge Luis (2011) *Poesía completa*, Barcelona, Lumen.
- BROWN, Raymond E. et alii, eds. (1978) *Mary in the New Testament*, Philadelphia/New York/Ramsey/Toronto, Fortress Press/Paulist Press.
- CANTERA BURGOS, Francisco y Manuel IGLESIAS GONZÁLEZ (2009) *Sagrada Biblia*, Versión crítica sobre los textos hebreo, arameo y griego, Madrid, BAC. 3ª ed. (1ª ed. 1975).
- CENCILLO, Luis (1998) *Los mitos, sus mundos y su verdad*, Madrid, BAC.
- CUENCA, Luis Alberto de (1976) *Necesidad del mito*, Barcelona, Planeta.
- (1991) *El héroe y sus máscaras*, Madrid, Mondadori.
- (1998) *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Madrid, Espasa Calpe.
- (1999) *Los mundos y los días. Poesía 1972-1998*, Madrid, Visor.
- (2012) *Los mundos y los días. Poesía 1970-2005*, Madrid, Visor, 4ª edición.
- (2014a) *Cuaderno de vacaciones*, Madrid, Visor.

- CUENCA, Luis Alberto de (2014b) *Poesía 1979-1996*, ed. de Juan José Lanz, Madrid, Cátedra (1ª ed. 2006).
- (2016) *Abre todas las puertas. Antología 1972-2014*, ed. y prólogo de Victoria León, Sevilla, Renacimiento.
- (2017) *El valor y los sueños: poemas escogidos (1970-2016)*, ed., selección e introducción de Rodrigo Olay Valdés, Madrid, Verbum.
- (2018) *Bloc de otoño*, Madrid, Visor.
- (2020) *El hacha y la rosa (1987-1993)*, ed. crítica y prólogo de Adrián J. Sáez, Madrid, Reino de Cordelia (1ª ed. 1993).
- (2021a) *De la Biblia a Borges*, ed. de Luis Miguel Suárez Martínez, Granada, Alhulia.
- (2021b) *Después del paraíso*, Madrid, Visor.
- ELIOT, T. S. (2004). *Cuatro cuartetos*, ed. bilingüe y traducción de Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Cátedra, 5ª ed. (1ª ed. 1987; 1ª ed. en inglés 1944).
- (1959) *Four Quartets*, London/Boston, Faber and Faber (1ª ed. 1944).
- GARCÍA GUAL, Carlos (2013) “Mitología clásica en los poemas de Luis Alberto de Cuenca”, en Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, eds., *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, *Litoral. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento* 255, pp. 163-166.
- GENETTE, Gérard (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, traducción de Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus (1ª ed. 1982).
- GONZÁLEZ IGLESIAS, Juan Antonio (2013) “Luis Alberto de Cuenca entre Homero y Bizancio”, en Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, eds., *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, *Litoral. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento*, 255, pp. 168-171.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2013) “El cine y la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, eds., *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, *Litoral. Revista de Poesía, Arte y Pensamiento* 255, pp. 102-106.
- IGLESIAS DÍEZ, Carlos (2019) “Un billete hacia la felicidad”, en Luis Alberto de Cuenca, *Canciones completas (1980-2008)*, ed. crítica y prólogo de Carlos Iglesias Díez, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 13-47.
- LANZ, Juan José (2011), “Mito, cultura y tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Almudena del Olmo Iturriarte y Francisco Díaz de Castro, eds., *Versos robados. Tradición clásica e intertextualidad en la lírica posmoderna peninsular*, Sevilla, Renacimiento, pp. 115-147.
- (2014) “Introducción”, en Luis Alberto de Cuenca, *Poesía 1979-1996*, ed. Juan José Lanz, Madrid, Cátedra, pp. 9-165 (1ª ed. 2006).
- LEÓN-DUFOUR, Xavier (1980) *Vocabulario de teología bíblica*, ed. revisada y ampliada, Barcelona, Herder, 11ª ed (1ª ed. 1965).
- LETRÁN, Javier (2005) *La poesía postmoderna de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- (2015) “El imaginario cinematográfico en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Luis Alberto de Cuenca, *Un alma de película de Hawks. Poemas de cine*, ed. de Javier Letrán, Santander, Creática/Aula de Cine de la Universidad de Cantabria, pp. 3-22.

- LLAMAS, Jacobo (2018) "La obra de Luis Alberto de Cuenca y las letras de Loquillo (José María Sanz Beltrán)", en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 104-107.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, José Enrique (2007) "Reescrituras: «El caballero, la muerte y el diablo» de Luis Alberto de Cuenca", *Itinerarios* 6, pp. 263-281.
- MARTÍNEZ MESANZA, Julio (2013) "Por fuertes y fronteras", en Antonio Lafarque y Lorenzo Saval, eds., *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, Litoral. *Revista de Poesía, Arte y Pensamiento* 255, pp. 65-67.
- MARTÍNEZ SARIEGO, Mónica María, y Gabriel LAGUNA MARISCAL (2010) "La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)", *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 2, pp. 381-413.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (2019) "La épica bizantina de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., "Haré un poema de la pura nada". *La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 188-229.
- MORANTE, José Luis (2003) *Palabras adentro (23 entrevistas literarias)*, Lucena, Ayuntamiento de Lucena.
- NÚÑEZ DÍAZ, Pablo (2018) "La Biblia en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 187-236.
- (2019) "Bloc de otoño, en el crisol de la visión divina", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., "Haré un poema de la pura nada". *La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 166-187.
- ORTEGA VILLARO, Begoña (2005) "Versiones, revisiones y (per)versiones del epigrama en las últimas generaciones poéticas", en Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, eds., *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica*, Gijón, Libros del Peixe, pp. 11-28.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2017) "Tríptico de tinieblas", en Luis Alberto de Cuenca, *Elsinore, Scholia, Necrofilia (1972-1983)*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Reino de Cordelia, pp. 13-122.
- (2019) "Irónico y decadente: visiones finiseculares en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., "Haré un poema de la pura nada". *La intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 289-339.
- PUJALS GESALÍ, Esteban (2004) "Introducción", en T. S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, ed. bilingüe y traducción de Esteban Pujals Gesalí, Madrid, Cátedra. 5ª ed. 1ª ed. 1987.
- SÁEZ, Adrián J. (2018a) "Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca", en Jacobo Llamas Martínez, coord., "En el centro de Europa están conspirando". *Homenaje a Jorge Luis Borges*, Torino, Anejos de *Artifara*, Università degli Studi di Torino, pp. 101-20.
- (2018b) "«Conmigo vais y moriréis conmigo»: la pintura y otras artes en la poesía de Luis Alberto de Cuenca", en Adrián J. Sáez, ed., *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 264-296.
- (2019) "El insomnio de Luis Alberto de Cuenca (una nota)", *Anáfora. Creación y Crítica* 17, pp. 24-26.

- SÁEZ, Adrián J. (2020) “«Quién sabe dónde está»: la religión en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, *Bulletin of Spanish Studies* 8, pp. 1349-1362.
- SÁEZ, Adrián J. y Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, eds. (2019a) “Haré un poema de la pura nada”. *La intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento.
- y —— (2019b) “Poesía de todo y de nada: la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca”, en Adrián J. Sáez y Antonio Sánchez Jiménez, eds., “Haré un poema de la pura nada”. *La intertextualidad en Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento, pp. 7-28.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel (2010) *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- (2011) “El laberinto textual de la poesía de Luis Alberto de Cuenca: *Los mundos y los días. Poesía 1970-2002*”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 29, pp. 289-299.
- (2014) “La tradición clásica en *El reino blanco* de Luis Alberto de Cuenca”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos* 34.1, pp. 143-166.
- (2017) “La tradición clásica en *Cuaderno de vacaciones* de Luis Alberto de Cuenca”, *Minerva. Revista de Filología Clásica* 30, pp. 341-364.
- TROYES, Chrétien de (1991) *El Caballero de la Carreta*, presentación y traducción de Luis Alberto de Cuenca y Carlos García Gual, Madrid, Siruela (1ª ed. 1983).
- VV. AA. (2019) *Biblia de Jerusalén*. Nueva edición totalmente revisada, Bilbao, Desclée de Brouwer, 5ª ed. (1ª ed. 1967).
- VV. AA. (2004) *Antología de la poesía latina*, selección y traducción de Luis Alberto de Cuenca y Antonio Alvar, prólogo de Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Alianza. 1ª ed. 1981.
- VV. AA. (2010) *Sagrada Biblia*, Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, BAC.



**“Emulan el firmamento”:
las joyas en la poesía de Quevedo
(con un comentario de “En breve cárcel traigo aprisionado”) ***

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA
Universidade de Santiago de Compostela

ADRIÁN J. SÁEZ
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

Dentro del marco de la importancia del dinero en Quevedo, en el presente trabajo se pretende examinar la presencia de las joyas en la poesía quevediana desde una perspectiva artística, intertextual y retórica. A partir de unas consideraciones generales sobre los tesoros en la obra de Quevedo, se pasa al estudio de algunos poemas y al comentario detallado del soneto “Retrato de Lisi que traía en una sortija”.

Palabras clave: Quevedo, poesía, arte, joyas, anillos, intertextualidad.

Abstract

Within the framework of the importance of money in Quevedo, this paper aims to examine the presence of jewelry in Quevedo's poetry from an artistic, intertextual and rhetorical perspective. Starting with some general considerations about the treasures in Quevedo's work, it goes on to study some poems and to trace a detailed commentary on the sonnet “Portrait of Lisi that he brought in a ring”.

Keywords: Quevedo, poetry, art, jewels, rings, intertextuality.



La presente exploración joyera tiene origen en Gracián, quien en el *Arte de ingenio* (1642) define la agudeza compuesta con palabras verdaderamente de oro, pues dice que “consta de muchos actos” que “se unen en la moral trabazón de un discurso” y –para ser más claro– trata de explicarlo con diversas imágenes artísticas tomadas de la orfebrería y la arquitectura:

Cada piedra de las preciosas de por sí pudiera oponerse a estrella; pero, juntas en un joyel, emulan el firmamento. Composición artificiosa del ingenio en que se erige máquina sublime, no de columnas ni arquivadas, sino de asuntos y de conceptos.
(III, 145)

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en *Global Echoes: the Worlds of Early Modern Spanish Poetry* (15th Biennial Conference of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry, University of Cambridge, 22-24 marzo de 2022) y se enmarca en los proyectos *SILEM II: Biografías y polémicas: hacia la institucionalización de la literatura y el autor* (referencia RTI2018-095664-B-C21 del Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España) coordinado por Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba) y *VIES II: Vida y escritura II: entre historia y ficción en la Edad Moderna* (PID2019-104069GB-I00) comandado por Luis Gómez Canseco y Valentín Núñez Rivera (Universidad de Huelva). Agradecemos los comentarios de Flavia Gherardi (Università di Napoli Federico II), Serena Franzon (Università di Padova), Fernando Plata (Colgate University), así como de Juan Luis González García (Universidad Autónoma de Madrid) y Antonio Urquizar Herrera (UNED-Madrid), amigos y consejeros artísticos.



Con este estímulo doblemente ingenioso y en el marco de las mil y una modulaciones del “poderoso caballero” y otras riquezas tanto en la literatura del Siglo de Oro en general (Cappelli y Gambin, 2018) como en Quevedo en particular (Geisler, 2013 [1981]; Schwartz, 1993; Arellano, 2018; Davenport, 2020), en este trabajo se pretende un acercamiento algo diferente a la presencia de las joyas en la poesía quevediana en relación con el arte, en sintonía con un trabajo precedente sobre las monedas (o *medaglie*) (Sáez, 2020)¹. Luego de unas consideraciones generales sobre las joyas en los siglos XVI y XVII y un rápido repaso del muestrario precioso de Quevedo, nos centraremos en el comentario del soneto “En breve cárcel traigo aprisionado” (núm. 465), para dar algunas notas sobre imágenes, intertextualidad, retórica y sentido.

ENTRE ARTE Y RIQUEZA: EL LUGAR DE LAS JOYAS

Antes de entrar en el joyero de Quevedo, acaso convenga decir unas pocas palabras de presentación sobre la orfebrería (o la platería), en tanto un arte paradójicamente menos brillante²: si se quiere, es un arte de segunda dentro del *paragone* artístico, que de hecho muchas veces queda fuera de las consideraciones teóricas, pero que en realidad tiene un valor de primera por el aprecio social, la posible excelencia y los materiales empleados.

De hecho, la platería suele estar ausente de los tratados artísticos, pero aparece ocasionalmente en la polémica por la liberalidad de la pintura. Muy importante en este sentido es el tratado *De varia commensuración para la escultura y arquitectura* (Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585) de Arfe y Villafañe, quien se presenta desde la portada como “escultor de oro y plata” y quiere tratar sobre “las reglas necesarias para labrar artificiosamente la plata y oro y otros metales”, tema que vale tanto para escultores y arquitectos como para plateros (Prólogo). Por eso, inicialmente ofrece un listado de la importancia de diversos saberes para la platería, así como otras consideraciones ocasionales (escorzos en II, 4, fol. 43r, por ejemplo)³:

Pues al platero le conviene la aritmética para la reducción de los quilates del oro y plata, y para cuadrar los números y valores de las piedras preciosas, para saber el valor que terná la grande en comparación de la chica y al contrario, como lo enseñamos en nuestro “Quilatador”, y el peso y costa que terná cualquier pieza según su traza y forma. La geometría para los cortes y crecimientos de las chapas y para hacer la división de las monteas y plantas de lo que quisieren poner en práctica, y para proporcionar sus obras, en los pesos, según sus cuerpos. La astrología para hacer los relojes que se ofrecen, pues sin el conocimiento de los círculos de la esfera y la firmeza de los polos y sitio de los trópicos, que son extremos del camino del sol, no podrán entenderse los rayos solares para la terminación de las horas. Grafidia, que es dibujo, para diseñar las historias y cosas que hubiere fabricado en la imaginación. Anatomía para entender los huesos y morcillos de una figura, pues no entendiéndolos no sabrá hacerse sino con mil errores. Arquitectura para las piezas que se ofrecen, donde convienen columnas y los demás ornatos. Perspectiva para los escorzos y disminución de las figuras y animales y otras cosas puestas en historia, como lo diremos muy brevemente en nuestra “Perspectiva práctica muy en breve”.

¹ En la exploración monetaria falta, por cierto, el recuerdo de un pasaje del *Epítome a la vida de fray Tomás de Villanueva*: “Dieron los antiguos monarcas y emperadores a guardar su fama, nombre y acciones a las monedas, y hoy es soberbia de los estudiosos conjeturar algunas reliquias de los caracteres con que las ilustraron: las de oro y plata, por el precio se venden y no se estudian; las de bronce y cobre, despreciadas del interés, se dejan en poder de la tierra borrar, y por esta causa, muchos de aquellos príncipes son iguales con los que nunca fueron, y si de algunos hay noticia, su antigüedad propia la hace sospechosa y aguarda a tiempo en que aun eso poco no podrán defender de las edades” (51-52).

² Seguimos en general a Aranda Huete (1999), Horcajo Palomero (2002), Muller (2002) y Malaguzzi (2007).

³ Al respecto, ver Millán Rabasa (2021).

Y pintura para los trasflores y figuras esmaltadas, y finalmente ha de tener noticia de todas las artes y oficios que adornan una república. (Prólogo)

Dentro de su visión omnicomprendiva, asimismo Gutiérrez de los Ríos considera la platería en su *Noticia general para la estimación de las artes* (Madrid, Pedro Madrigal, 1600, II, 4): luego de trazar una arqueología de *auctoritates* (124-127), marca una distinción fundamental entre los “artífices plateros” que, no son “todos los que tratan el ministerio de la plata y del oro” sino solo “aquellos que dibujan, esculpen y relievan en pequeño o en grande figuras e historias al vivo, de la manera que se hace por los artífices escultores” porque da fama, frente a los artesanos que hacen “vasos, anillos y cadenas a la llana, sin imitar a la variedad de cosas de la naturaleza en que consiste el ser liberal” (128 y 130). Según puede verse, la clave está en el arte del arte; esto es: en el modo en que se trabaje la orfebrería de acuerdo con los preceptos artísticos, a la zaga especialmente de la escultura y el dibujo.

Por eso, acaso se pueda decir que las joyas son “una de las creaciones más imaginativas de la Historia del arte”, en palabras de Horcajo Palomero (1993: 209): la riqueza de la materia prima se convierte, por obra y arte de la destreza de los orfebres y las diferentes técnicas que ponen en juego, en pequeños objetos suntuosos de muy diversas formas, con una gran capacidad de movilidad y múltiples funciones y valores posibles.

Dentro de este plurisimbolismo, las joyas tienen un valor entre identidad, lujo y moderación (Baldissin Mollin y Franzon, 2020), así como una importante conexión con la memoria (Franzon, en prensa). Y luego se representa en diversos expositores que repasa Horcajo Palomero (2006, 2008 y 2014) como “otras formas de ver las joyas”: literatura, pintura y teatro, amén de otras formas más contemporáneas (como el cine y la publicidad) que no vienen al caso. En compensación, interesa esta forma de representación en segundo grado de las joyas en pintura y literatura, como se verá dentro de un momento.

EL COFRECILLO DE QUEVEDO: GALERÍA DE JOYAS POÉTICAS

Dejando el oro y otros materiales preciosos en bruto (diamantes, perlas, etc.), el tesoro de joyas de Quevedo se compone de siete categorías, que presento en orden de elaboración:

1. Joyas puramente ornamentales en poemas circunstanciales, que constituyen el grado cero de esta galería: valgan los “zodíacos mentidos, / con precisión de estrellas los diamantes” de la “Jura del serenísimo príncipe don Baltasar Carlos” (núm. 235, vv. 73-74).
2. Joyas amorosas, que aparecen dentro de la dinámica de galanteo: las “grandes joyas” como ornamento de “una mujer riquísima” (“Riesgos del matrimonio en los ruines casados”, núm. 639, vv. 362-363), las “joyas” de un pretendiente frente a los “billetes” del locutor poético en una contienda galante (núm. 665, v. 44) y “las joyas y el dinero” que se tienen que guardar “para las tontas” cuando se trata con “discretas feas” (“Burla de los eruditos de embeleco que enamoran a feas cultas”, núm. 740, vv. 7-8), etc.
3. Joyas viciosas, que valen para criticar diversos defectos (afeminamiento, avaricia, decadencia): así, la “breve coyuntura / con todo un patrimonio” que luce un personaje en contraste con el gran trabajo necesario (“¡Exclama contra el rico hinchado y glotón”, núm. 61, vv. 3-4); “el sol por sus dedos repartido / y en círculos su fuego encarcelado”, que simboliza la ostentación necia de los anillos frente al desdén del sabio (“Representa la mentirosa y la verdadera riqueza”, núm. 88, vv. 3-4); el “medroso cerco” hecho “de joyas y oro” que ciñen los poderosos en el “Sermón estoico de censura moral” (núm. 145, vv. 319-321) va a juego con el dardo contra “los mozos traen cadenas” como resto “de las antiguas armas”, de las que “solo conservan los petos” (“Los borrachos”, núm.

- 697, vv. 69-72), además del desprecio de “joyas y riquezas” de un bravo toro (“Fiesta de toros literal y alegórica”, núm. 752, vv. 169-172).
4. Joyas burlescas, por la otra cara de la moneda: el caso de un tacaño que se niega a dar nada a su dama y se alegra de que otros le den “joyas y juros y censos” (“Dificultades tuyas en el dar”, núm. 686, v. 34) hasta las “galas y joyas” burlescas de doble sentido hampesco (“gargantilla”, “arracadas” y “tembladeras”) (“Encarece la hermosura de una moza con varios ejemplos y aventajándola a todos”, núm. 682, vv. 44 y 129-132) y los regalos de maridos cornudos, que “gustan de ver la rica joya de oro / en sus mujeres, nunca preguntando: “¿Qué duende fue el que trujo este tesoro?”” (“Riesgos del matrimonio...”, vv. 133-135), así como “las tres vueltas de cadena” hechas con “los eslabones” de “un preso” y “las vueltas” de “algún gitano” (“Responde con equivocación a las partidas de un inventario de peticiones”, núm. 736, vv. 45-48), las joyas criticadas “en ausencia” por unas mujerzuelas en el romance “Refiere un suceso suyo, donde se contiene algo del *Mundo por de dentro*” (núm. 772, vv. 145-146) y las joyas “en relación” (por cacareadas e inexistentes) de una “Boda de pordioseros” (núm. 872, v. 20).
 5. Al lado van unas cuantas joyas ajacaradas que representan el botín de ladrones: “murió el malaventurado, / porque se halló cierta joya / antes de perderla el amo” (“Carta de la Peralta a Lampuga”, núm. 851, vv. 32-34); y la inclinación de otra figura a ser “llavero de cerraduras, / de bolsas y joyas corte” (“Vida y milagros de Montilla” (núm. 855, vv. 43-44, más v. 105); otra fregona es acusada de vaciar “en su servicio las joyas” (“Refiere Mari Pizorra honores suyos y alabanzas”, núm. 859, v. 12); “¿Qué raíces y qué joyas?” se pregunta otro rufián (“Postrimerías de un rufián”, núm. 862, v. 62); el arte de “engaitar joyas” de la Capona (“Corte de los bailes”, núm. 869, v. 80).
 6. Algunas joyas clásicas, mitológicas y caballerescas que también tienen mucho de chanza: por dos veces se burla de Apolo por correr “con más saetas que joyas” (“Encarece la hermosura...”, núm. 682, vv. 171-172 y “Efectos del amor y los celos”, núm. 768, vv. 125-128) y la contraposición entre las “viras” compradas por “el viejo Amor” en vez de “virillas de plata” (“Quejas del abuso de dar a las mujeres”, núm. 706, vv. 36-37), junto a la preferencia de “pagar una joya” sobre “ganar una provincia” de “Burla el poeta de Medoro y Medoro de los Pares, núm. 704, vv. 51-52) y “las joyas” con “ansias” del rey que desprecia el filósofo (“Visita de Alejandro a Diógenes”, núm. 745, vv. 163-164).
 7. Y toda una galería de imágenes preciosas para la *descriptio puellae*: “joyas facinorosas y advertidas” (“A Flori, que tenía unos claveles entre el cabello rubio”, núm. 339, v. 6), las “perlas” de los dientes (“A un bostezo de Cloris”, núm. 405, v. 4), el paseo de Floris con “más joyas que el oriente” (núm. 428, v. 3) y otras bien comentadas por Fernández Mosquera (1999: 103-109), quien destaca “la escasez de este tipo de retrato petroso” en *Canta sola a Lisi* (103). Un buen ejemplo con mucho de desmontaje se encuentra en el romance “Toros y cañas en que entró el rey nuestro señor, don Filipe IV” (núm. 693):

Mendigando joyas anda
por sus faciones oriente
y en sus bocas y en su risa
perlas y rubíes bebe.
(vv. 77-80)

Y se podría seguir, pero baste como muestrario precioso. Quedan fuera una serie de usos metafóricos que no vienen al caso: “Joya fue la virtud pura y ardiente” (“Epístola satírica y censoria”, núm. 146, v. 73), “las joyas mías, / que son las advertencias y verdades” del idilio-

testamento “Pues reinando en tus ojos gloria y vida” (núm. 508, vv. 39-40), la pregunta retórica sobre la “buena joya” que dejará en las “Postrimerías de un rufián” (núm. 862, v. 68), la cadena de galeotes como “las más necesarias / joyas de su majestad” (“Los borrachos”, núm. 873, vv. 84-85), etc.

También hay un caso posiblemente engañoso: el soneto “A la venida del duque de Humena, cuyos camaradas trujeron muchos diamantes falsos” (núm. 565), que es un poemita de circunstancias sobre la embajada francesa comandada por el duque de Umena (o Mayenne) durante el verano de 1612 para las dobles bodas reales de 1615, que únicamente apunta los regalos entregados (“joyas y potros de valor les dieron”, v. 11) antes de un juego sifilítico final que cambia al “buen francés” en “mal francés” (v. 14), mientras que los “diamantes falsos” del título puede referirse a las galas de poca monta exhibidas (joyas contrahechas), a la actitud de los miembros de la misión diplomática (intenciones traicioneras y virtudes de poca monta) o acaso —y quizá mejor— al regalo contagioso de la sífilis que escondían las damas francesas debajo de su belleza⁴.

UN RETRATICO DE ORO: EL POEMA ANULAR

Frente a esta galería más o menos brillante, hay únicamente un verdadero soneto de orfebrería: “Retrato de Lisi que traía en una sortija” (núm. 465), consagrado al retrato de una dama en un anillo y que constituye un buen ejemplo de agudeza:

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente
y grande imperio del Amor cerrado.

Traigo el campo que pacen estrellado
las fieras altas de la piel luciente
y a escondidas del cielo y del oriente,
día de luz y parto mejorado.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes
pronuncian con desdén sonoro hielo

y razonan tal vez fuego tirano,
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo.

El poema es la verdadera joya de la corona por muchas razones, al punto que se puede considerar “la descripción más refulgente de la amada [...] en la poesía lírica hispánica” (Olivares, 2002 [1983]: 86) y quizá hasta rivalice en belleza con “Amor constante más allá de la muerte” (núm. 472), que Dámaso Alonso (1952: 526) juzgaba como posiblemente “el mejor de la literatura española”.

Tal vez por esa razón la crítica suele detenerse en el soneto tanto con comentarios a la carrera como con análisis con lupa: abre fuego Blanco Aguinaga (1962: 146-147 y 2007: 92-97), quien lo tenía por un poema basado en “una explosión de metáforas absolutas” y en un sistema de contrarios con un *conchetto* sorprendente en torno a “las Indias” (v. 12); ya con más detalle, Smith (1987: 84-89) propone una lectura del soneto en tensión retórica con la tradición; por su parte, Cullhed (2000) se centra en las correspondencias entre micro- y macrocosmos en torno a “the mistress of the ring”, así como en el desafío a Góngora entre líneas; Olivares (2002 [1983]: 86-94) lo considera “una mina de agudezas” que combina un “tono misterioso” y un cierto

⁴ Ver el comentario de Snell (1981: 75-78).

“elemento lúdico”; en otro sentido, Walters (2004: 489-490) añade una dimensión metapoética al considerar que el poema constituye otro tipo de prisión, así como “una feminización del *topos* del pequeño mundo del hombre”; en cambio, Nitsch (2004 [2003]) considera que el poema conjuga una descripción celestial con “un marco antiplatónico” que refleja la “violencia masculina” del encomio artificioso, a la vez que aprovecha varios recursos similares (metáforas al cuadrado, perífrasis, etc.) al soneto “Prisión del nácar era articulado” (1620) de Góngora (Torres, 2014), idea artificiosa e inventiva que sigue a su modo Boyd (2014: 80); Gaylord (2005) apuesta por un valor alegórico de “aesthetic and ethical projects” a partir de una identificación – más que dudosa – del locutor poético con la figura del indiano; Cacho Casal (2006: 41) enmarca el poema dentro del oxímoron *multo in parvo*, idea que casa perfectamente con la “afición por la miniaturización del mundo” en la poesía conceptista que apunta fugazmente Alonso (2008: 94); a su vez, Navarro Durán (2008: 162-163) apunta la relación intertextual de la imagen astrológica y mitológica (vv. 5-6) con el arranque de la primera de las *Soledades* (“luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas”, vv. 5-6); muy brevemente, Gallego Zarzosa (2012: 68) considera de pasada el poemita joyero como un ejemplo de posesión de la amada a través del retrato, dentro de un repaso de la galería de objetos del deseo en Quevedo; y, finalmente, Mizzi (2019: 69-109) presenta una radiografía de los recursos retóricos del texto⁵.

Para empezar, se trata de un soneto-retrato de la amada, que se da la mano con “Retrato no vulgar de Lisi”, “Procura cebar la codicia en tesoros de Lisi”, “Afectos varios de su corazón fluctuando en las ondas de los cabellos de Lisi”, “Sepulcro de su entendimiento en las perfecciones de Lisi” y “Retrato de Lisi en mármol” (núms. 443, 445, 449, 465 y 507), entre otros. Es, por lo tanto, un poema que cumple un papel esencial en la estructura de cancionero petrarquista, junto a los sonetos-aniversario (Fernández Mosquera, 1999). Dentro de esta familia textual, el poema-sortija destaca justamente por el tipo de imagen representada (un retrato en una joya), aunque también es un buen ejemplo de la versión culta de Quevedo, ya que un pasaje del arranque de las *Soledades* (“luciente honor del cielo, / en campos de zafiro pace estrellas”) resuena en el soneto (“Traigo el campo que pacen estrellado / las fieras altas de la piel luciente”, vv. 5-6 en ambos textos), pero de este asunto se ocupa Carreira (2014) con su finura habitual.

La clave está en el anillo revelado progresivamente: cierto, podría pensarse que se trata de un “anillo relicario” como decía Olivares (2002 [1983]: 87) de acuerdo con una tradición medieval. Sin embargo, tiene más sentido que se trate de una referencia a una innovación artística y material del momento: así, la respuesta procede – como tantas otras veces – de Ponce Cárdenas (2013: 144-157), cuando señala que hay un parentesco directo entre este y otros poemas de Góngora (“Al marqués de Ayamonte que, pasando por Córdoba, le mostró un retrato de la marquesa”) y sor Juana Inés de la Cruz (“En un anillo retrató a la señora duquesa de Paredes”) con el género pictórico de los “retráticos” (o retratos de faldriquera), que solían pintarse al óleo sobre formatos diversos (bronce, cobre, plata, etc.), generalmente poseían una forma ovalada y podían llevarse como colgantes, joyas de mano o anillos, como es el caso (ver imágenes 1-2)⁶.

⁵ Mirando hacia adelante, A. Alonso (1968: 206) pone en relación el soneto con el poema “Alianza (sonata)” (*Residencia en la tierra*, 1934) de Neruda (“precede y sigue al día y a su familia de oro”, v. 11) y Balcells (1982: y 108) señala un par de ecos en sendos poemas de Miguel Hernández: “relámpagos de fuego sanguinario” (“A Raúl González Tuñón”, poema suelto de 1935-1936) y “besos que la constelen de relámpagos largos” (“Hijos de la luz y de la sombra”, *Cancionero y romancero de ausencias*, 1938-1941).

⁶ Por tanto, tampoco es un anillo con piedras preciosas sin más: un “ring with its golden metal and blue sapphire”, como dice Cullhed (2000: 240).



Imágenes 1-2.

Revista de lenguas y literaturas

Si bien se mira, se trataba de una obra de arte al cuadrado: a decir de Colomer (2002: 66), “el valor del engarce o del recipiente de los retratos se consideraba superior al de los retratos mismos”, por lo que estas miniaturas tenían sobre todo un “carácter esencialmente suntuario e íntimo”. Y todavía más: en su reflejo poético el anillo se convierte en “il ponte attraverso cui giungere al concetto di bellezza proprio di una maniera lirica ancora densa di significati inesplorati” de modo equivalente a los emblemas (Negro, 2001: 36 y 39). En este marco, pretendemos añadir solamente algunos apuntes sobre la posible base intertextual del poema, su dimensión artística y su construcción retórica.

Sobre el origen de la imagen de una dama en un anillo únicamente Navarrete (1994: 218) y Cullhed (2000: 241 y 245-247) han señalado que esta “señora del anillo” “recalls the Petrarchan tradition” y “probably originates in Italian late Petrarchism” respectivamente, de acuerdo con la impronta italiana que se puede apreciar en la metáfora “relámpagos de risas carmesíes” (v. 13), que parece proceder del “balenar di riso” de Arminda en el poema de Tasso (*Gerusalemme liberata*, XVIII, 13, v. 17) trámite Dante (“un lampeggiar di riso dimostrommi”, *Divina Commedia*, Purgatorio, XXI, v. 111), Petrarca (“e ’l lampeggiar de l’angelico riso”, *Canzoniere*, núm. 292, v. 6) y Bembo (“e veggo lampeggiar quel dolce riso”, *Rime*, 83, v. 6) (Manero, 1982; Smith, 1987: 87-88; y Gherardi, 2013).

Más precisamente, el poema anular de Quevedo se puede carear con dos poemas de Tasso y Marino sobre anillos y damas, respectivamente apuntados por Bolzoni (2008: 114-116) y Smith (1987: 85)⁷:

“A don Virginio Orsini”
(*Rime*, 1591)

La bella donna, che nel fido core,
stile amoroso del pensier dipinse,
co’ dolci nodi pria così l’avvinse
che al laccio suo lo tien sospeso Amore.
Ma voi per consolar l’aspro dolore,

“Per un anello d’oro
donatogli dalla sua donna”
(*Lira*, 1614, I)

Breve cerchio d’or fin, che di splendore
con la sfera del sol contese e vinse,
mentre che ’l terso e molle avorio strinse
di quella man, che sì mi stringe il core,
or doni a me, sol perch’io veggia, Amore,

⁷ Ceribelli (2020: 155-156) emparenta desde algo más lejos el soneto de Quevedo con el poema “Quel sempre acerbo et honorato giorno” (*Canzoniere*, núm. 157) de Petrarca.

che per troppa dolcezza alfin lo strinse,
quale Apelle la diva in carte finse,
tal l'avete per man d'altro pittore.

E l'imagin mirate al collo appesa
d'aurea catena, e quando Amor v'assale,
dolce vendetta agguaglia a fera offesa.

Ahi, non è pari il gioco o pan il male,
né giusta legge in sí gentile impresa
far sordo smalto a vivo cuore eguale.

quanto de l'aurea chioma, che m'avinse,
l'oro è men biondo, e come il bel, ch'ei cinse,
aggiunse men che non ne trasse onore.

Con questo forse i più pungenti strali
sovente indori e, per maggior martiro,
le mie piaghe rinfreschi aspre e mortali.

Lasso, e quest'òr nel foco, ond'io sospiro,
vuoi che s'affini, e che di tanti mali
rappresenti al mio cor l'eterno giro.

La relación habrá de verse como una suerte de cadena intertextual en tres pasos: de una correspondencia tópica entre el retrato interior en el corazón y el colgante con un minirretrato en Tasso se pasa a un poema en elogio de un anillo regalado por la amada y, finalmente, Quevedo va más allá con la suma de ambos motivos en un soneto sobre el anillo con el retrato de la dama, que abre con un *incipit* muy cercano a Marino ("Breve cerchio d'or fin..." > "En breve cárcel...").

En verdad, esta imagen se tiene que conectar ya con los anillos de Ovidio, tanto con la sortija enviada a la amada en la que desearía convertirse el amante (*Amores*, II, 15), como especialmente con el retrato del poeta que un amigo lleva en un anillo (*Tristes*, I, 7, 1-14) (Oliver, 1958; Mattiacci, 2013: 210, n. 14). En una reflexión artística, Ovidio descarta esta joya pictórica:

Si quis habes nostri similes in imagine uultus,
deme meis hederas, Bacchica sarta, comis.
ista decent laetos felicia signa poetas:
temporibus non est apta corona meis.
hoc tibi dissimula, senti tamen, optime, dici,
in digito qui me fersque refersque tuo,
effigiemque meam fuluo complexus in auro
cara relegati, quae potes, ora uides.
quae quotiens spectas, subeat tibi dicere forsan
"quam procul a nobis Naso sodalis abest!"

[Quienquiera que seas tú que posees en la imagen un retrato de mi rostro, quita de mis cabellos la corona de hiedra, corona consagrada a Baco. Estos signos de felicidad convienen a poetas dichosos: una corona sienta mal a mis sienes. Aunque lo disimules, date por enterado de que esto te lo digo a ti, mi mejor amigo, tú que me llevas continuamente de un lado para otro en tu dedo y que, habiendo hecho engastar mi efigie en oro rojizo, ves como puedes el rostro querido del exiliado. Cada vez que lo contemples, puede que se te ocurra decir: "¡Qué lejos de nosotros está el amigo Nasón!".]

Junto al ejercicio de humildad y rechazo de los signos de *vanitas* (la corona de *poeta laureatus*) de este apóstrofe directo, interesa el apunte sobre la condición portátil del retrato anular, que conecta los verbos "llevar" (Ovidio) y "traer" (Quevedo), así como la aneja relación de cercanía e intimidad, pero en Quevedo se pasa de la descripción en negativo ("quita...") a una éfrasis preciosista muy detallada que refuerza el valor de recuerdo sentimental de la joya.

Así las cosas, este poema quevediano sobre un retrato anular constituye una éfrasis doble (o triple): la imagen de la dama mediante la tópica poética y el retrato artístico con el giro adicional de la joya (anillo con camafeo). No se puede decir, por lo tanto, que el retrato no se encuentre "por ninguna parte" (Blanco Aguinaga, 2007: 93): por el contrario, está presente por dos veces en la imagen engastada en el anillo y la paleta pictórica del esquema descriptivo

de la dama (*descriptio puellae*), con lo que se dan la mano dos artes (pintura y orfebrería) en el diseño de la figura de la amada. Y, si en la historia del arte se pueden encontrar cuadros tanto de personajes con anillos (desde Jan van Eyck, *Retrato de un orfebre (Hombre con anillo)*, ca. 1430) como con retraticos portables (Alonso Sánchez Coello, *Infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*, 1585-1588; Antonio Pereda, *El sueño del caballero*, 1650, etc.) y se pueden recordar también los *posy* (o *posey*) rings con poemitas o sentencias grabadas, esta éfrasis múltiple de Quevedo de una pintura en una joya demuestra el poder de la poesía dentro del *paragone*.

Por esta exhibición de imágenes y metáforas el poema constituye un buen ejemplo de catacrexis, un tropo de enriquecimiento de metáforas tópicas con un valor adicional (dama > paleta petrarquista > joyería) (Fernández Mosquera, 1994), tal y como – a su manera – ya anota González de Salas en uno de los apuntes eruditos más extensos dedicados a un poema en *El Parnaso español* (casi media página entre el lateral derecho y la parte inferior, imagen 3)⁸:

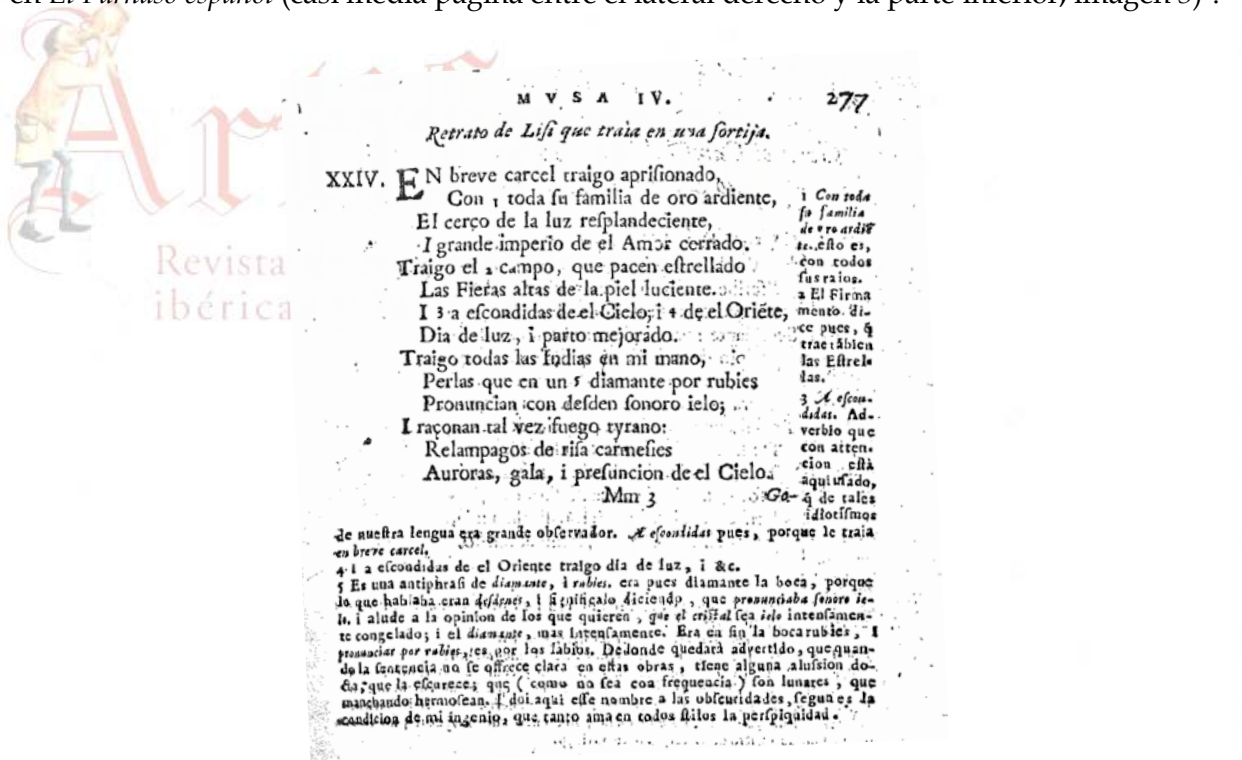


Imagen 3.


[A propósito del v. 5] Es una antífrasi de diamante y rubíes: era, pues, diamante la boca porque lo que habla eran desdenes y significarlo diciendo que pronunciaba “sonoro hielo”. Y alude a la opinión de los que quieren que el cristal sea hielo intensamente congelado y el diamante más intensamente. Era, en fin, la boca rubíes y pronunciar por rubíes es por labios. De donde quedará advertido que cuando la sentencia no se ofrece clara en estas obras, tiene alguna alusión docta que la escurece, que (como no sea con frecuencia) son lunares, que manchando hermosean (439).

Todavía añade que por “antífrasi” entiende las “obscuridades” del texto, que señala por su amor a la virtud de la *perspicuitas* (o claridad de la elocución, 439), que valora y defiende en otros lugares⁹.

⁸ El otro soneto rodeado de apostillas es “Ya tituló el verano ronca seña” (núm. 466, fol. 278 de la *princeps*, siguiendo a nuestro poemita).

⁹ Arellano (2021: 440) corrige el olvido de González de Salas y explica así el pasaje: “he dicho que traigo todas las Indias en mi mano: en efecto, traigo perlas, diamantes y rubíes; las perlas son los dientes de Lisi retratados, que a

Por fin, este soneto conecta directamente con dos pasajes de *Providencia de Dios* (1641-1642), donde Quevedo ofrece una visión moralizante tanto del retrato femenino como de las joyas:



Mira una mujer, en quien naturaleza ocupó los pinceles de más cuidadosa hermosura, cuánto estudio pone en desconocerse del ser humano en todo. Añádese la estatura con el chapín, disimula con zonas de plata y bordaduras de ámbar y oro el corcho, viste en pirámide pomposa la dimensión de su persona, miente el bulto que la falta. Añade a su blancura el ampo artificial, baña de resplandor sus mejillas, enciende en rubíes sus labios, apriétase el cabello con un zodíaco de diamantes, en que no arde menos encendido el sol. Con joyas y manillas, arracadas y sortijas remeda el firmamento, sembrada de constelaciones centellantes, persuadiendo a los ojos que es esfera racional, con que, hipócrita de divinidad, es maravilla tirana de los sentidos y potencias más bien reportados, aprisionando en una vista descuidada, en un movimiento casual, las letras en los doctos y las armas en los valientes; aherrojando en un cabello libertades presuntuosas y magníficas, encendiendo en volcanes la nieve, que la muerte con el último invierno de la vida ventisca en las canas. (pp. 512-513)

El diamante, sudor de la congoja de los cerros de Oriente, exprimido por el rigor de los soles que los afligen continuos, es guija desgarrada de los pedernales y nace tan mal vestido que, rudo, le tirara el que le ve, si no asegurara su linaje quien le vende; tan anegadas en guijarro sus luces que rescatarlas del rebozo de tierra cuesta tanto como después le da de precio la locura: joya que, si no se padece a sí misma, se queda en el desprecio de canto, nacida para encarcelada y siempre con grillos de oro presa. Y con presumir de constelación, de noche, para que sepan dónde está, aguarda a que la hiera la lumbrera de una torcida o la chispa de un tizón; y, cuando con mayor pompa enciende sus reflejos con la fanfarria del oro, le pone vergonzosa ceniza un gusanillo que se miente estrella de noche, a quien enciende la obscuridad, cuando él, apagado, no se diferencia del sombrero donde es cintillo, u del dedo que abraza sortija, abreviando un patrimonio en resplandor que se equivoca con el cristal, con el vidrio y con una gota de agua. (p. 602)

La visión moral que muestra la frivolidad y la intrascendencia de aquellas joyas y piedras cargada de valor por la vanidad del hombre es muestra paradigmática de una intertextualidad quevediana que supera las coincidencias verbales para convertirse en una reflexión moral de tono senequista. Pero, como es sabido, el poeta puede decir ambas cosas incluso simultáneamente, porque en cada momento elige el género en que escribe, la máscara de poeta apropiada para cada momento. Quevedo no es –según se ha dicho en alguna ocasión– un caso de doble personalidad o un hombre contradictorio: alaba y enriquece la descripción de la amada petrarquista con el ornato tradicional que abriga el texto; y, por el contrario, en un tratado moral afea la valoración positiva de piedras como el diamante, que es rudo y nace mal vestido y que no puede competir con un gusano, si no es trabajado e iluminado por la mano del hombre.

Al mismo tiempo, el asunto puede ser reenfocado en tono burlesco como en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más* (1629-1631), en un pasaje donde critica el uso poético de elementos suntuarios “en la platería de los cultos”:

Hay hechos cristales fugitivos para arroyos, y montes de cristal para las espumas, y campos de zafir para los mares, y margen de esmeraldas para los praditos. Para las facciones de mujeres hay gargantas de plata bruñida, y trenzas de oro para cabellos, y labios de coral y de rubíes para jetas y hocicos, y alientos de ámbar –como

través de los rubíes (los labios) pronuncian hielo (desdenes); y las perlas y rubíes las traigo en un diamante, el de la sortija”.

pomos— para resuellos, y manos de marfil para garras; pechos de diamantes para pechos, y estrellas coruscantes para ojos, y infinito nácara para mejillas. Aunque los poetas hortelanos todo esto lo hacen de verduras, atestando los labios de claveles; las mejillas, de rosas y azucenas; el aliento, de jazmines. Otros poetas hay charquiás, que todo lo hacen de nieve y de yelo, y están nevando de día y de noche, y escriben una mujer puerto, que no se puede pasar sin trineo y sin gabán y bota: manos, frente, cuello y pecho y brazos, todo es perpetua ventisca y un Moncayo. (475-476)

Aquí la careta del escritor adopta una posición burlesca, propia de la sátira, en la que destruye todos los tópicos petrarquistas y ornamentales que emplea en el soneto estudiado como una suerte de reescritura moralizante (Fernández Mosquera, 2005). La senda de la crítica no es, en este caso, estrictamente moral sino satírica, lo cual le facilita un tono burlesco, plagado de agudezas desenfadadas que, a la postre, remiten a una misma visión moralizante y negativa.

Frente a este lanzazo contra los poetas “hortelanos” y orfebres con su punto de antipetrarquismo, el soneto anular de Quevedo no es una traición sino una refutación más con mucho ingenio, porque da un sentido adicional a la galería típica de atributos preciosos mediante la descripción del anillo y su retrato. ¿Con qué Quevedo habríamos, pues, de quedarnos? Evidentemente con todo, con todas sus facetas porque antes de destruirse o anularse entre ellas, enriquecen y complementan la literatura del poeta y demuestran los diferentes puntos de vista que elige el escritor en cada ocasión: un Quevedo con mil caras, eso sí.

LA JOYA DE LA CORONA: FINAL

Visto lo visto, se puede dar por bueno que el soneto es un poema amoroso con valor meta-poético, pero es igualmente un texto artístico centrado en la orfebrería que diseña una escena íntima a partir de la combinación —y superación— de distintos modelos intertextuales, una éfrasis múltiple y el uso de metáforas al cuadrado (catacresis). Si las joyas pueden adquirir funciones muy variadas, el soneto “En breve cárcel traigo aprisionado” constituye una estupenda *summa* de arte, ingenio y técnica: Gracián estaría contento.

Bibliografía

- ALIGHIERI, Dante (2016) *Divina Commedia*, ed. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 3 vols.
- ALONSO, Álvaro (2008) “Ciudad, teatro, mapas”, *Revista de Filología Románica*, anejo 6, pp. 89-96.
- ALONSO, Amado (1968) *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Sudamericana.
- ALONSO, Dámaso (1952) “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, en *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, pp. 497-580.
- ALONSO VELOSO, María José (2012) “Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro (con una hipótesis sobre su autoría)”, *Revista de Literatura* 74.147, pp. 93-138.
- ARANDA HUETE, Amelia (1999) *La joyería en la corte durante el reinado de Felipe V e Isabel de Farnesio*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- ARELLANO, Ignacio (2018) “Dinero, mercaderes y oficios productivos en la sátira de Quevedo”, en Christoph Strosetzki, coord., *El poder de la economía: la imagen de los mercaderes y el*

- comercio en el mundo hispánico en la Edad Moderna, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 13-49.
- , ed. (2021) Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, Madrid, RAE, 2 vols.
- BALCELLS, José María (1982) “De Quevedo a Miguel Hernández”, *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos* 38, pp. 73-108 [Luego: Miguel Hernández, ed. C. Alemany, Alicante, Fundación Cultural CAM, 1992, p. 81-105].
- BALDISSIN MOLLI, Giovanna y Serena FRANZON, eds. (2020) *Oltre l’ornamento: il gioiello tra identità, lusso e moderazione*, Palermo, Palermo UP.
- BEMBO, Pietro (2008) *Le rime*, ed. A. Donnini, Roma, Salerno Editrice.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos (1962) “Dos sonetos del siglo XVII: amor-locura en Quevedo y sor Juana”, *MLN* 77.2, pp. 145-162.
- (2007) “Texto literario e historia social de la literatura: algunas cuestiones básicas”, *Verba Hispanica* 15.1, , pp. 89-102.
- BOLZONI, Lina (2008) *Poesia e ritratto nel Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza.
- BOYD, Stephen (2014) *Artifice and invention in the Spanish Golden Age*, Oxford, Legenda.
- CACHO CASAL, Rodrigo (2006) “«L nimico empio de l’umana natura»: Quevedo, Ariosto y la artillería”, *La Perinola* 10, pp. 33-45.
- (2012) *La esfera del ingenio: las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CAPPELLI, Federica y Felice GAMBIN, eds. (2018) “Poderoso caballero”: *il denaro nella letteratura spagnola dal Medioevo ai Secoli d’Oro*, Pisa, ETS.
- CARREIRA, Antonio (2014) “Presencia de Góngora en la poesía de Quevedo”, en Joaquín Roses Lozano, ed., *El universo de Góngora: orígenes, textos y representaciones*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 473-494.
- CERIBELLI, Alessandra (2020) *La literatura italiana en la obra de Quevedo*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- COLOMER, José Luis (2002) “Uso y función de la miniatura en la corte de Felipe IV: Velázquez miniaturista”, *Boletín del Museo del Prado* 20.38, pp. 65-83.
- CULLHED, Anders (2000) “The Mistress of the Ring: a Note on Francisco de Quevedo and Baroque Figuration”, *Orbis Litterarum* 55, pp. 237-249.
- DAVENPORT, Randi Lise (2020) “«¿En qué opinión está el dinero, qué fuerza alcanza, qué crédito, qué valor?»: el dinero y la crisis de su representación en el *Sueño de la muerte*”, en María José Alonso Veloso, ed., *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid, Sial, pp. 341-357.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago (1994) “La catacresis: distintos conceptos y posibilidades hermenéuticas”, *Revista de Literatura* 56.112, pp. 439-452.
- (1999) *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde “Canta sola a Lisi”*, Madrid, Gredos.
- (2005) *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- FRANZON, Serena (en prensa) “Precious Gifts Carry Precious Memories: Jewelry as a Mean to Remember and to Be Remembered in 15th Century Italy”.

- GALLEGO ZARZOSA, Alicia (2012) “El erotismo en la poesía amorosa de Quevedo: los objetos del deseo”, *La Perinola* 16, pp. 65-75.
- GAYLORD, Mary M. (2005) “Intimacy and Allegory in a Quevedo Sonnet («En breve cárcel traigo aprisionado»)", en Mary G. Berg y Lanin A. Gyurko, eds., *Studies in Honor of Denah Lida*, Potomac, Scripta Humanistica, pp. 103-112.
- GEISLER, Eberhard (2013) *El dinero en la obra de Quevedo: la crisis de identidad en la sociedad feudal española a principios del siglo XVII*, trad. E. Gómez Hernández, Kassel, Reichenberger, [Geld bei Quevedo: zur Identitätskrise der spanischen Feudalgesellschaft im frühen 17. Jahrhundert, Bern, Peter Lang, 1981].
- GHERARDI, Flavia (2013) “«Due nere stelle c’han virtù possente»: Tasso, Quevedo y una ‘evolución’ petrarquista”, en María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, coords., *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, pp. 71-90
- GÓNGORA, Luis de (1994) *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia.
- GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, Gaspar (1600) *Noticia general para la estimación de las artes*, Madrid, Pedro Madrigal.
- HORCAJO PALOMERO, Natalia (1993) “Sobre ciertas joyas del siglo XVI y su relación con fuentes documentales y retratos”, *Espacio, tiempo y forma* 6, pp. 209-220.
- (2002) *Joyería europea del siglo XVI: estudio tipológico y temático*, tesis doctoral, Madrid, UCM.
- (2006) “Joyas ‘escritas’ (otra forma de ver las joyas)”, en Jesús Rivas Carmona, coord., *Estudios de platería: san Eloy 2006*, Murcia, Universidad de Murcia /Fundación Caja Murcia, pp. 291-311.
- (2008) “Joyas pintadas (otra forma de ver las joyas, 2)”, en Jesús Rivas Carmona, coord., *Estudios de platería: san Eloy 2008*, Murcia, Universidad de Murcia /Fundación Caja Murcia, pp. 287-303.
- (2014) “Las joyas y el teatro (otra forma de ver las joyas, 4)”, en Jesús Rivas Carmona, coord., *Estudios de platería: san Eloy 2014*, Murcia, Universidad de Murcia /Fundación Caja Murcia, pp. 233-245.
- MALAGUZZI, Silvia (2007) *Oro, gemme e gioielli*, Milano, Mondadori.
- MANERO, María Pilar (1982) “Relámpagos por risas: nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior de Quevedo”, *Anuario de Filología* 8, pp. 297-309.
- MATTIACCI, Silvia (2013) “Quando l’immagine ha bisogno della parola: riflessioni sulla poetica dell’ekphrasis nell’epigramma latino”, *Prometheus: rivista di studi classici* 39.1, pp. 207-226.
- MILLÁN RABASA, Marc (2021) “El arte más levantado, que a Cresso en riquezas vence...”, en Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba, eds., *El artista, mito y realidad: reflexiones sobre el gusto V*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, pp. 503-512.
- MIZZI, María (2019) *Retórica, ironía y sofisma en el soneto amoroso quevediano: hacia una nueva interpretación de “Canta sola a Lisi”*, Madrid, Pliegos.
- MULLER, Priscilla E. (2012) *Joyas en España (1500-1800)*, Madrid, CEEH-HSA.

- NAVARRETE, Ignacio (1994) *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press.
- NAVARRO DURÁN, Rosa (2008) “La poesía amorosa de Quevedo: «la entiende l’alma, el corazón la siente»”, *La Perinola* 12, pp. 159-173.
- NEGRO, Francesca (2001) “Il gioiello nella lirica barocca”, en Franco Boggero, coord., *Gioie di Genova e Liguria: oreficeria e moda tra Quattro e Ottocento*, Genova, Cassa di Risparmio di Genova, pp. 33-40.
- NITSCH, Wolfram (2004) “Prisiones textuales: artificio y violencia en la poesía española del Barroco”, *Olivar* 5.5, s. p., online [“Textgefängnisse: Künstlichkeit und Gewalttätigkeit in der spanischen Liebeslyrik des Barock”, en Marc Föcking y Bernhard Huss, coord., *Varietas und Ordo: Zur Dialektik von Vielfalt und Einheit in Renaissance und Barock*, Stuttgart, Steiner, 2003, pp. 213-226].
- OLIVARES, Julián (2002) *La poesía amorosa de Quevedo: estudio estético y existencial*, Madrid, Siglo xxi, [The love poetry of Francisco de Quevedo, Cambridge, Cambridge UP, 1983].
- OLIVER, Revilo P. (1958) “Ovid in His Ring (Amores 2. 15. 9-26)”, *Classical Philology* 53.2, pp. 103-106.
- OVIDIO NASÓN, Publio (1992) *Tristes. Pónticas*, ed. y trad. J. González Vázquez, Madrid, Gredos.
- PETRARCA, Francesco (2004) *Canzoniere*, ed. Marco Santagata, ed. aggiornata, Milano, Mondadori.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2013) “«Cebado los ojos de pintura»: epigrama y retrato en el ciclo ayamontino”, en Juan Matas Caballero, José María Micó y Jesús Ponce Cárdenas, eds., *Góngora y el epigrama: estudios sobre las décimas*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp.143-166.
- QUEVEDO, Francisco de (2018) *Epítome a la historia de la vida ejemplar y gloriosa muerte del bienaventurado fray Tomás de Villanueva, religioso de la orden de san Agustín y arzobispo de Valencia*, ed. Carmen Peraita, en *Obras completas en prosa, VII*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, pp. 39-89.
- (2007) *Libro de todas las cosas y otras muchas más*, ed. Antonio Azaustre, en *Obras completas en prosa, II.1*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, pp. 429-477.
- (1969-1981) *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 4 vols.
- (2018) *Providencia de Dios*, ed. Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa, VII*, dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, pp. 493-570.
- SÁEZ, Adrián J. (2015) *El ingenio del arte: la pintura en la poesía de Quevedo*, Madrid, Visor Libros.
- (2017a) “Las estatuas de Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna”, en Marcial Rubio Áquez y Adrián J. Sáez, eds., *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, Madrid, SIAL, , pp. 217-231.
- (2017b) “Reyes de bronce: tres poemas escultóricos de Quevedo”, *Janus: Estudios sobre el Siglo de Oro* 6, pp. 221-229.
- (2018) “«Corazón de piedra»: escultura y poesía en el madrigal «Retrato a Lisi»”, *Versants: revue suisse des littératures romanes* 65.3, pp. 137-148.

- SÁEZ, Adrián J. (2019) “«Amable y desierta arquitectura»: las ruinas en la poesía de Quevedo”, en Antonio Sánchez Jiménez y Daniele Crivellari, eds., *La poesía de ruinas en el Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros, pp. 157-176.
- (2020) “Las monedas de Quevedo: usos anticuarios entre arte e historia”, en María José. Alonso Veloso, ed., *Perfiles de la literatura barroca desde la obra de Quevedo*, Madrid, Sial, pp. 319-339.
- SCHWARTZ, Lía (1993) “«Novus orbis victus vos vicit»: el oro de las Indias en la sátira y en la literatura moral áureas”, en Luis Martínez Cuitiño y Elida Lois, eds., *España en América y América en España. Actas del III congreso argentino de hispanistas, 19-23 de mayo de 1992*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires / Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso”, vol. 1, pp. 76-96.
- SMITH, Paul Julian (1987) *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in Love-Lyric*, London, The Modern Humanities Research Association.
- SNELL, Ana María (1981) *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo*, London, Tamesis.
- TORRES, Isabel (2014) “Prison and *parole*: on the Subject of the Selves in Góngora’s Sonnet «Prisión del nácar»”, en Stephen Boyd y Terence O’Reilly, eds., *Artifice and Invention in the Spanish Golden Age*, Oxford, Legenda, pp. 69-80.
- WALTERS, David G. (2004) “Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso Campanella (el mundo de los libros y el libro del mundo)”, *La Perinola* 8, pp. 485-497.





Monográfico: Salir del barrio,

volver al barrio

Rivista di lingue e letterature

Autoficción y etnografía en la novela

contemporánea española

Coordinado por María Pilar Panero García y Carmen
Morán Rodríguez

Presentación. Salir del barrio, volver al barrio. Autoficción y etnografía en la novela contemporánea española *

M.^a PILAR PANERO GARCÍA y CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ
Universidad de Valladolid

mariapilar.panero@uva.es / carmen.moran@uva.es

Resumen

Desde los años 60 con el auge de los estudios culturales, además de atender a la excelencia artística de la obra literaria en la que el texto y la lengua tienen un papel preponderante, se tiene en cuenta la significación de la misma y el contexto sociocultural en el que se producen. Este movimiento no es un ataque al canon o las posibles obras que sean dignas de habitar en el monte Olimpo de la literatura, pues tan solo ofrece formas de lectura que no la ponen en riesgo. La necesidad de considerar la mimesis de ese yo colectivo que llamamos sociedad es intrínseca al hecho literario (Girard, 1997). Los narradores que los autores de este monográfico han elegido reflexionan sobre la idea de progreso y la alienación del individuo en un país urbanizado, aunque considerando que cualquier identidad colectiva nunca es una foto fija, pues el individuo puede con su habilidad modificar las condiciones estructurales (Ortner, 1984).

Palabras clave: Espacio urbano, progreso, memoria, etnicidad, novela española del siglo XXI.

Abstract

Since the 1960s, with the rise of cultural studies, in addition to paying attention to the artistic excellence of the literary work, in which text and language play a preponderant role, the significance of the work and the socio-cultural context in which it is produced are also taken into account. This movement is not an attack on the canon or the possible works that are worthy of inhabiting the Mount Olympus of literature, but only offers ways of reading that do not put it at risk. The need to consider the mimesis of the collective self that we call society is intrinsic to the literary act (Girard, 1997). The narrators chosen by the authors of this monograph reflect on the idea of progress and the alienation of the individual in an urbanised country, although considering that any collective identity is never a fixed picture, as the individual can with his or her ability modify the structural conditions (Ortner, 1984).

Keywords: Ultraperiphery, magic realism, Malditism, Granada, Canary Islands.



* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i "FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI" (PID2019-104215GB-100), financiado por MCIN/AEI /10.13039/501100011033/.

Grant "FRACTALES: estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI" (PID2019-104215GB-100) funded by MCIN/AEI/ 10.13039/501100011033



Las coordinadoras de este monográfico reconocemos la entrega de los editores de *Artifara*, el profesor Guillermo Carrascón y su equipo, la generosidad de los autores y la lectura minuciosa que han hecho los evaluadores.



María Pilar PANERO GARCÍA y Carmen MORÁN RODRÍGUEZ, "Presentación. Salir del barrio, volver al barrio. Autoficción y etnografía en la novela contemporánea española", *Artifara* 22.2 (2022) Monográfico, pp. 217-223.

Recibido el 30/12/2022 ~ Aceptado el 04/01/ 2023

Gran parte de la narrativa española actual sitúa a sus protagonistas en los últimos cuarenta años del siglo pasado. En ese periodo, las ciudades experimentan un desarrollismo urbano no siempre armónico, y así lo perciben los escritores, que nos ofrecen textos a medio camino entre el testimonio, la confesión y la ficción o, en otros casos, nos relatan hechos abiertamente ficcionales que, sin embargo, bien podrían haber sucedido. Entre los años 60 y 80, la masa campesina emigró, convirtiéndose en masa urbana y desplazando la dicotomía campo-ciudad a periferia-centro urbano (Mas Hernández, 1999); de fondo, siempre, la indeterminada oposición entre civilización y barbarie (Adorno y Horkheimer, 2006). En el complejo entramado de estas fuerzas se percibe un flujo que va desde la periferia al centro para lograr el ascenso social –utopía vista con confianza hasta finales del siglo XX, y valorada hoy desde un pesimismo escéptico. La trayectoria hacia el centro tendrá en la narrativa su reflejo, bien a través de textos que regresan al barrio o al pueblo (re)construido mediante la memoria, bien a través de la invención literaria del nuevo espacio liminal de las urbanizaciones, zonas residenciales, pueblos urbanizados y afueras.

Esta mirada espacial lo es también temporal: las fuerzas que han determinado esos movimientos poblacionales están atravesadas por un eje generacional bien reconocible, en el que coinciden numerosos autores que hoy abordan estas problemáticas, y que toman conciencia individual y colectiva frente a la generación precedente, la de los padres, presentes también en tantos relatos publicados en los últimos veinte años.

Las formas de actuar –públicas y privadas– de las personas que habitan en la periferia y de las que habitan el centro varían en función de las generaciones y de la ocupación de los espacios en la ciudad, asimismo públicos o privados. Algunas veces el conflicto entre los grupos se resuelve de forma violenta y otras está latente y se percibe en las costumbres y prácticas cotidianas, en la asunción de los valores considerados “buenos” y en la forma de verbalizarlos, así como en los bienes de consumo y las actividades de ocio, que llegan a encarnar las identidades de grupo e individuales (Cuenca Cabeza, 2020). En no pocos casos, se cuestiona la idea de éxito y progreso social y el barrio de origen cobra nuevas y sugerentes dimensiones.

En los textos literarios lejanos tenemos una dificultad para reconstruir el contexto en el que nacen y los avatares vitales de sus creadores. Por ello desembocamos en no pocas ocasiones en conjeturas imposibles de verificar, aunque un análisis semántico-hermenéutico nos ofrece interesantes posibilidades para comprender la génesis de las obras en función de la mentalidad de los autores. En las narraciones actuales que ahora nos ocupan se recuperan los paisajes y ambientes de un periodo histórico próximo, y esa inmediatez nos ofrece la posibilidad de reconstruir el contexto y la mentalidad de los autores con mayor facilidad, pues algunos debates siguen abiertos. Sin embargo, a pesar de que a partir de estas obras es sencillo trazar intuitivamente un mapa del desarrollismo de las ciudades españolas y su etnografía contemporánea, no podemos obviar que los significados están en un continuo proceso de negociación y cada uno de nosotros como lector puede a su vez interpretar el texto en función de sus experiencias, de su vivir social. La antropología simbólica (Geezt, 2001) nos da unas pistas acerca de cómo los actores sociales operan con símbolos que son el vehículo de la cultura compuesta por pensamientos, sentimientos y conductas.

El monográfico *Salir del barrio, volver al barrio. Una mirada etnográfica sobre la narrativa contemporánea española* se propone mostrar, a través de once artículos, cómo un conjunto significativo de obras de la narrativa española actual aborda esas tensiones entre centro y periferia y entre generaciones, ofreciendo como resultado un gran relato polifónico y fragmentario de la intrahistoria de las últimas décadas, como un mosaico –o un panóptico– de las vidas particulares convertidas en testimonios de las transformaciones económicas, políticas y sociales desde la Transición democrática. Lo hacemos ante la evidencia de que el hecho literario y los hechos sociales, a través de numerosos anclajes topográficos y temporales,

dialogan y se influyen unos a otros como manifestó Clifford Geertz: “De la misma manera que cualquier obra de la literatura saca a relucir ciertos aspectos del problema general – ¿de qué modo la fantasía colectiva adorna la vida colectiva? –, así cualquier ritual particular dramatiza ciertos efectos y soslaya otros”. (1994: 56)

Entre los trabajos que constituyen este dossier, son varios los que tienen como marco temporal de la acción el periodo que va desde finales de los años sesenta hasta adentrarse en el s. XXI; otros, como el de Pedro García Pilán, se centran en novelas ambientadas en las últimas cuatro décadas, y alguno se retrotrae a los años siguientes a la guerra civil como el de Fina Antón Hurtado y José Iborra Torregrosa. En todos ellos, en cualquier caso, se traza un amplio recorrido histórico, social y sentimental de España y los españoles. Las narraciones seleccionadas indagan en la relación de la cultura con la imaginación moral que permite, gracias a la presunción de pedagogía humanista que posee la literatura, hallar similitudes profundas entre la obra literaria y nuestra vida moral, aunque tengamos que tener en cuenta la erudición y el conocimiento histórico para pensar en otros periodos (Geertz, 1994: 56-57). La idea turneriana de la agencia en la cual un conjunto de individuos que actúan juntos y a través de esto fortalecen vínculos en la sociedad (Turner, 1988: 144 y ss.) aparece en muchas novelas de este siglo que se piensan con relación al pasado.

Algunos de los autores de este monográfico han elegido novelas autoficcionales en las que los novelistas optan por un relato autobiográfico en diverso grado en los que el autor es narrador y personaje, que se combina con la ficción narrativa y paratextual. Clara Macías Sabadel y Fermín Seño Asencio, Eloy Gómez Pellón, Fina Antón Hurtado y José Iborra Torregrosa, Jesús Guzmán Mora o Javier Alonso Prieto se basan en novelas que establecen lo que Manuel Alberca (2007), reescribiendo a Lejeune (1994), llama “el pacto ambiguo” – diferente del “pacto novelesco” y del “pacto autobiográfico” – en el cual el autor-personaje a través de la memoria revisita su yo y construye una historia de vida inventada, pero en las que hay inclinación hacia lo real y veraz.

Abre la monografía “Visiones contrastadas de auto-ficción ultraperiférica: José Vicente Pascual y Sergio Mayor” de José Antonio González Alcantud, antropólogo que ha dedicado numerosos trabajos a etnografiar la literatura y las artes convencido de que las historias de vida proporcionan potencia a los relatos ficcionales (2015, 2021). A través de entrevistas a dos escritores de la misma generación, vinculados a Granada, transterrados y que se evaden voluntariamente del lorquismo oficial y canonizado en los años ochenta, González Alcantud propone una lectura de sus novelas como producto de los desplazamientos del centro a la periferia. Esta es entendida o bien como ultrainsularidad en el caso José Vicente Pascual, o bien como lo estepario en el de Sergio Mayor, pero en ambos casos es una *badland* en la que solo hay espacio para una cultura subalterna, aunque siempre con el referente de la ciudad lorquiana por antonomasia, Granada. Estas ultraperiferias encarnan la desigualdad propia de la metáfora geométrica que hay en la diada centro-periferia.

Daniel Escandell Montiel reflexiona sobre la consolidación del hogar de un escritor emigrante a través de una imagen de la ciudad natal provinciana y tópica que asume una otredad que pretende ser global, pero que también está estereotipada. La blognovela de Hernán Casciari titulada *Weblog de una mujer gorda* (2003-2004) fue escrita en Barcelona, aunque se ambienta en la pequeña ciudad argentina de Mercedes. Más tarde se publica como novela convencional bajo el título de *Más respeto que soy tu madre* (2005), pasando a ambientarse en la gran urbe catalana y despojándose de los regionalismos argentinos. Finalmente, se publica

como novela en Argentina, titulándose en esta ocasión *Diario de una mujer gorda* (2006), y recuperando la ambientación y los rasgos del blog original. La ciudad se habita, pero también se imagina para construir una diferenciación impostada con respecto a otras ciudades. En esta obra exitosa que se ha llevado a la gran pantalla y a la escena teatral, las personas se añoran más que geolocalizaciones concretas. Casciari, desplazado o no, busca una voz propia.

Jesús Guzmán Mora se centra en el éxito editorial *Feria* (2020) de Ana Iris Simón que tanto revuelo social y mediático ha producido. Como nos recuerda el autor del artículo, esta autoficción ha establecido una conexión entre la España rural, que ya no existe, y la España urbana, que está habitada por los que abandonaron la primera, como es el caso de la novelista. Simón hace un ejercicio de memoria que no es mera transmisión de cómo se han llenado las ciudades, sino construcción social en la que participamos los lectores, a los que interpela continuamente. Guzmán Mora nos recuerda que en *Feria* las vivencias del pasado de la novelista nos deben evocar la intrahistoria unamuniana. Estas vivencias, por muy marginales que sean, apelan a la memoria colectiva de una comunidad, la de los españoles, en un período histórico concreto, que es el momento en el que culminaron el largo proceso de abandono del campo que el hijo que la autora lleva en su vientre cuando escribe encontrará ya como un hecho consumado.

La lección de anatomía (2018) de Marta Sanz es una novela del yo abordada por Clara Macías Sabadel y Fermín Seño Asencio. Antropológicamente se considera la cultura como algo dúctil que se crea y se elabora desde el presente. En este proceso de cambio son importantes las prácticas y las resistencias cotidianas de individuos o de grupos que forman y transforman las identidades culturales. La novelista en la autobiografía novelada asume una mirada etnográfica del desarrollismo de Benidorm desde el contraste el centro-ser de ciudad (Madrid) y periferia-ser de pueblo (Benidorm) alejada del tópico denigrante que pesa sobre este pueblo de la Marina convertido en ciudad. La novela aporta un retrato de las clases trabajadoras en un momento en que se hacen consumidoras del turismo que, entre otros factores, amplía considerablemente el marco en el que establecer las identidades.

Eloy Gómez Pellón se centra en *El balcón en invierno* (2014), novela del último Premio Nacional de las Letras Españolas, Luis Landero. En ella, el autor narra a través de su propia historia de vida novelada la emigración de una familia campesina a Prosperidad, un barrio del ensanche de la ciudad de Madrid, sus relaciones y las vicisitudes para adaptarse. En la retrospectiva intimista el autor explica con nitidez la diferencia entre la generación precedente, la de sus padres, y la suya. Los mayores se mudan de lugar, pero en buena medida no lo hacen de costumbres, y mantienen los valores que rigen la vida en el campo extremeño; la generación más joven, sin embargo, da pasos hacia un campo social más amplio y deja las viejas normas atrás. La novela ofrece una panorámica de aspiraciones generacionales diversas o contrapuestas y explica los mecanismos y redes de solidaridad que establecen los migrantes para sobrevivir materialmente y aceptar la frustración que provoca un horizonte de expectativas que no siempre se cumple satisfactoriamente cuando el porvenir no es lo esperado.

Pedro García Pilán a través de tres novelas –*Noruega* (2020) de Rafa Lahuerta, *El professor d'història* (2008) de Joan F. Mira y *Napalm* (2017) escrita a cuatro manos por Joan Canela y Jordi Colonques – analiza etnográficamente los desplazamientos físicos y simbólicos que ha sufrido la ciudad de Valencia, emblema del tópico del “Levante feliz” – también cuestionado por Rafael Chirbes en *Crematorio*. Estas novelas, ambientadas en distintos momentos de unos procesos de urbanización y gentrificación globales que se sufren a escala local, ejemplifican a través de la literatura el hundimiento deliberado del casco histórico de una ciudad en favor de otra zona de la misma ciudad para el disfrute de las élites y los turistas y la pasividad o movilización de los ciudadanos afectados. Las tres desde puntos de vista diferentes – desengaño por un mal consumado (*Noruega*), decepción desde un racionalismo ilustrado (*El*

professor d'història) e interaccionismo social frente a una situación social indeseable (*Napalm*) – reflexionan sobre la transformación del espacio y las identidades específicas construidas en él, así como acerca de su legitimidad.

Sobre la memoria, la identidad y el paisaje cultural articulan Fina Antón Hurtado y José Iborra Torregrosa su artículo sobre la autobiografía, entendida como verdad reconstruida, *A corazón abierto* (2020) de Elvira Lindo. En ella, la autora reconstruye la figura paterna desde su duelo de hija tras la pérdida del padre y elabora una historia de vida que capta el tiempo y el espacio en el que vive el padre desde su infancia de niño de la guerra hasta su muerte en 2013, así como su evolución desde la marginación como niño vagabundo en una urbe en ruinas hasta el progreso. Esta historia está lejos de resultar monolítica, pues su protagonista, Manuel Lindo, negocia consigo mismo y con los otros sus contradicciones, como también hará su propia hija. Una vez más, la historia personal revela fenómenos sociales e históricos colectivos.

La novela elegida por Pilar Panero, *Para morir iguales* (2018) de Rafael Reig, rompe con la idea generalizada de que la gente se liga mediante un pasado común uniforme. Por el contrario, el relato de Reig revela numerosas fisuras en ese pasado – fisuras por las que la modernidad se cuele de manera desigual. La novela cubre un espectro temporal amplio, si bien el momento que marca a su protagonista es una infancia que transcurre en el tardofranquismo. La entrada en la adolescencia coincide con la Transición española, momento en el que cambian la mentalidad y las costumbres, pero se mantienen patrones de conducta y de pensamiento fuertemente arraigados, generando fricciones y transculturaciones entre lo endógeno y lo exógeno. El desencanto de muchas oportunidades perdidas a través de las imágenes y metáforas que ofrece la ciudad de Madrid articulan los hechos que su protagonista, un hombre desengañado, rememora ya desde el presente siglo.

Esther Pérez Dalmeda indaga en el motivo del barrio de clase obrera en una selección de ocho cuentos de Juan Bonilla: “La ruleta rusa” (1994), “La nube de Oort” (1994), “Paso de cebra” (1999), “Cielito Lindo, Lindo Gatito” (2000), “Excursión al otro lado” (2006), “Todos contra Urbano” (2009), “Había una manera” (2013) y “Tú sigue por donde vas que no vas a ninguna parte” (2013). El barrio puede servir para configurar a los personajes o funcionar como telón de fondo, pero siempre opera como lugar físico y entorno de presión social para la comunidad que lo habita. En el barrio los personajes se pierden, solos, incomunicados y homogeneizados en su contexto sociocultural inmediato. Solo los *mass media* ofrecen la redención, la posibilidad de trascender los orígenes – hecho que Bonilla aborda desde el humor y la ironía que le son propios.

La áspera realidad de los arrabales urbanos durante los últimos años del franquismo y los primeros de la democracia fue retratada prácticamente en tiempo real en películas como las de José Antonio de la Loma o Eloy de la Iglesia. El llamado “cine quinquí” planteaba un acercamiento ético y político a problemas como la delincuencia juvenil, la droga y la inadaptación, pero que también terminó por fijar en nuestros imaginarios una estética bien reconocible. Javier Cercas se aproxima a ella en *Las leyes de la frontera* (2012), novela autoficcional adaptada parcialmente al cine por Daniel Monzón (2021). Luis Pascual Cordero Sánchez nos muestra la caracterización premoderna del barrio y el arrabal durante el verano de 1978 en la ciudad de Gerona. Las dos partes del relato mitifican y desmitifican la delincuencia juvenil, incidiendo especialmente en la idea de la *frontera*, la separación espacial mínima – función aquí desempeñada por el río Ter – que sin embargo delimita ámbitos sociales en conflicto. La modernización del centro no elimina – todo lo más, disimula – la desigualdad y la exclusión, porque, de hecho, para que exista un centro es necesario que haya unos márgenes. El producto del progreso es una ciudad gentrificada al servicio del capitalismo que desplaza a los desfavorecidos a márgenes próximos en lo físico, pero más alejados en sus posibilidades de mejora social.

Javier Alonso Prieto se centra en *Los príncipes valientes* (2007) y, sobre todo, en *Paseos con mi madre* (2011), novelas autoficcionales y fragmentadas de Javier Pérez Andújar. En ellas, el escritor se representa en su condición de habitante del extrarradio, pues es natural de Sant Adrià de Besòs en el área metropolitana de Barcelona, ciudad en la que reside. La autobiografía se encamina a demostrar que, cuando uno nace en la periferia, no pierde nunca su condición suburbial, obrera y charnegá, aunque pase a estudiar o vivir en el centro. Para Pérez Andújar la socialización primaria muy delimitada por el espacio urbano e se antepone a otras socializaciones posteriores y voluntarias, también delimitadas temporal y espacialmente.

Pese a que no exista un propósito programático pactado entre los narradores aquí estudiados —y otros muchos que podrían sumarse: pensamos en Antonio Orejudo, en Óscar Esquivias, en Sara Mesa—, sí es un hecho que todos ellos, con estas narraciones que se nutren de sus propias experiencias vitales y familiares de inscripción en un territorio social, aportan su relato y contribuyen a la construcción de lo que termina por ser una narración colectiva de la España reciente.

Bibliografía

- ADORNO Theodor W. y Max HORKHEIMER (2006) *Dialéctica de la ilustración*, trad. Juan José Sánchez, Madrid, Trotta.
- ALBERCA, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- CUENCA CABEZA, Manuel (2020) *Ocio humanista. Dimensiones y manifestaciones actuales del ocio*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- GEERTZ, Clifford (1994) *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, trad. Alberto López Bargados, Barcelona, Paidós Ibérica.
- (2001) *La interpretación de las culturas*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa.
- GIRARD, René (1997) *Literatura, mimesis y antropología*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2015) *Travesías estéticas. Etnografiando la literatura y las artes*, Granada, Editorial Universidad de Granada.
- (2021) *Liter-Antropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*, Madrid, Abada.
- BEAUREGARD, Robert A. (1995) "Edge cities: peripheralizing the center", *Urban geography*, 16, pp. 708-721.
- LEJEUNE, Philippe (1994) *El pacto autobiográfico y otros ensayos*, trad. Ana Torrent, Málaga, Megazul.
- MAS HERNÁNDEZ, Rafael (1999) "Periferias urbanas y nuevas formas espaciales", *La ciudad: tamaño y crecimiento [actas del III Coloquio de Geografía Urbana]*, coord. Rafael Domínguez Rodríguez, Málaga, Departamento de Geografía de la Universidad, pp. 201-233.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k7m9>
- ORTNER, Sherry (1984) "Theory in Anthropology since the Sixties", *Comparative Studies in Society and History*, vol. 26 (1, Jan.), pp. 126-166.

TURNER, Victor W. (1988 [1969]) *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, trad. editorial revisada Beatriz García Ríos, Madrid, Taurus.



Visiones contrastadas de auto-ficción ultraperiférica: José Vicente Pascual y Sergio Mayor

JOSÉ ANTONIO GONZÁLEZ ALCANTUD
Universidad de Granada

Resumen

A través de los conceptos de autoficción y ultraperiferia se analiza la obra de dos autores, José Vicente Pascual González y Sergio Mayor Cáceres, de una generación nacida en pleno franquismo, y que hizo sus primeros pasos en la democracia española. Ambos, sin embargo, no han pagado la cuota del canon lorquiano, con sus redes de influencia y modos literarios vinculados al hecho neo-democrático, y por ello su literatura habita en los márgenes. Los dos comparten, además, el vínculo biográfico del *trasterrado*, el uno de Granada a Canarias, y el otro a la inversa. En ese desplazamiento encuentran, a juicio del analista, su fuente de inspiración. Este artículo viene a corroborar las tesis previas del autor, antropólogo, en un libro reciente, sobre la importancia del fondo etnográfico en el proceso escritural.

Palabras clave: Ultraperiferia, realismo mágico, malditismo, Granada, Canarias.

Abstract

Through the concepts of autofiction and ultraperiphery analyzes the work of two authors, José Vicente Pascual González and Sergio Mayor Cáceres, from a generation born in the midst of Franco's regime, and who took their first steps in the Spanish democracy. Both, however, have not paid the quota of the Lorquian canon, with its networks of influence and literary modes linked to the neo-democratic fact, and therefore their literature dwells on the margins. The two share, in addition, the biographical link of the *trasterrado* (banished), the one from Granada to the Canary Islands, and the other the other way around. In this displacement they find, in the analyst's opinion, their source of inspiration. This article corroborates the previous thesis of the author, an anthropologist, in a recent book, on the importance of the ethnographic background in the writing process.

Keywords: Ultraperiphery, magic realism, Malditism, Granada, Canary Islands.



uando se acuñó, hace no mucho, el término “literantropología” (González Alcantud, 2022a), quedé suspendido, dubitante, en un punto, un “eje diamantino” ganivetiano, en el cual no sabía si maldecir para siempre la literatura en sí misma, por ocupar un espacio interpretativo excesivo que correspondería a las ciencias sociales, o tender algún ignoto puente entre aquella y estas, en particular con la Antropología, en búsqueda de su regeneración a través de la experiencialidad que proporciona el contacto vital etnográfico. Si hemos de remitirnos a la pequeña historia antropológica, María Pilar Panero ha puesto de manifiesto (Panero, 2022), que el ‘diálogo’ Literatura/Antropología tiene un largo aliento, prístino, desde los orígenes. Este pasado verano de 2022, compruebo al tratar en persona en La Habana, a Miguel Barnet, figura ya octogenaria de la Antropología y la Literatura cubanas, notablemente autor de *Biografía de un cimarrón* (1980), entre otros grandes libros, para qué sirve



la Antropología en su caso particular: para proporcionar argumentos de vida, con el fin de evitar que el autor acabe como los santos del Buñuel iconoclasta torturándose en sus soliloquios encima de una aislada columna en mitad del desierto. Barnet conoció al último esclavo cubano, Esteban Montejo, a finales de los cincuenta, y sobre su historia de vida, potentísima, construyó su “novela”, si pudiese ser llamada así. Este contacto con lo real le proporcionó potencia y verosimilitud a su relato (González Alcantud, e.p.). No solo de imaginación vive el autor.

Al *lorquismo*, corriente socio-estética emanada de la figura mítica del poeta y autor dramático Federico García Lorca y de su manantial literario, con sus cultos míticos y sus “petites histoires de famille” locales, no se le ha aplicado verdaderamente un criterio etnográfico que ayude a la comprensión del drama lorquiano. Solo interpretaciones historiográficas marcadas por el empirismo y/o interpretaciones ideológicas. Recientemente, y en calidad de antropólogo autorreflexivo (González Alcantud (2022c) el autor ha decidido contar “su historia” con el mito García Lorca, que resulta tan fantasmática como vivencial. Era una deuda que se debía a sí mismo, tras leer tanta crítica banal. Pero le quedaba enfrentar el lorquismo, es decir la corriente generada en derredor del poeta mártir. Para hacerlo, y no quedar atrapado en un debate inútil que otros intentaron sin éxito, aplicándose con furor a la demolición del mito y sus secuelas, ha preferido dar un rodeo por la ultraperiferia, como el lector comprobará.

García Lorca procede de un medio rural, el pueblo agrícola de Fuente Vaqueros, en el corazón más fértil de la vega de la histórica ciudad de Granada. Por su procedencia –pequeña burguesía agrícola o labradores– arrastrará la problemática rural en buena parte de su obra. Lorca se integra en la vida cultural de Granada, capital administrativa con proyección regional, con una clase media en ascenso, gracias al capital acumulado de origen azucarero amasado precisamente en la vega. El joven Lorca, un gran seductor, obtiene un gran aplauso público en los años veinte como conferenciante, dramaturgo y poeta. Fue bien aceptado, excepto por una minoría reaccionaria, preñada de rencor, que no le perdonó su ingenio para ridiculizarla, y que fue justo la que puso punto final a su vida, elevándolo con ello a mártir. Él había intuido proféticamente este final, al dedicar una obra a Mariana Pineda, otra mártir del liberalismo de la “ciudad vórtice”, como se ha catalogado a Granada, para enfatizar su conflictividad histórica, sea soterrada o abierta (González Alcantud, 2005).

En los años ochenta, con motivo del 50 aniversario de su trágica muerte en 1936, un grupo de literatos locales, que orbitaba en torno a una célula comunista, liderada por el historiador literario y pensador marxista Juan Carlos Rodríguez (1994), actualizaron y capitalizaron el discurso de García Lorca. Aquí sobresale, entre los triunfadores del momento, la figura de Antonio Muñoz Molina, entonces pequeño funcionario del ayuntamiento granadino, que procedente de un pueblo de la Jaén rural, consigue establecer una narrativa autorreflexiva –su niñez rural, su mili, su pandemia, su museo, su cosmopolitismo...–, que encontrará un gran eco nacional, y le granjeará gran número de seguidores. Por el contrario, el también novelista y comunista Felipe Alcaraz, también giennense, de una generación inmediatamente anterior, quedará fuera de juego por no integrarse en el lorquismo, sino en una reflexión coetánea de corte vivencial. El lorquismo se presenta como un filtro para lograr éxito e integración con el apoyo de los grupos mediáticos. Un primer filtro se ha establecido: hay quien consigue el éxito y quién no. Podríamos afirmar ecuanímente, por calidad literaria, pero también por gozar de apoyos mediático-políticos.

El lorquismo, no tanto en el ámbito nacional, sino estrictamente local, tenía, además, sus aduanas, fronteras y lugares. Estos sentaron sus reales a través de un movimiento poético formalizado llamado ‘la nueva sentimentalidad’, que, con poemas sin rima y reivindicando la vida cotidiana y a la gente común, proclamaba una nueva estética. Sin embargo, para conseguir confluir con el lorquismo histórico, no se deshacía en elogios a la vanguardia más radical, contracultural, podríamos aseverar, que había arrasado en Europa desde principios de siglo

XX. Dicha nueva sentimentalidad fue lanzada en particular en los años ochenta desde un bar-bistró, donde todo el que se preciara de poeta o literato debía dejarse ver en algún momento. El tabernero hacía de oficiante y oferente de aquella liturgia nocturna, común a todos los bares del planeta.

Por ese dominio del lorquismo oficial en los medios literarios locales de Granada, hemos elegido el término “ultraperiférico”, tal que hace la Unión Europea con regiones excéntricas, como las Islas Canarias, pero no con sus ciudadanos. Lo hacemos para designar la otra literatura, la que no ha pasado por el canon lorquiano y sus administradores. En la ultraperiferia de Granada, en el mal país (*badland*) del interior, en las zonas de estepas y montañas de la provincia, de sus lugares insólitos, muy distintos de la fértil vega plena de vegetación y regadío, ocurren otras cosas, que difícilmente son relatadas, o no atraen la atención del crítico. La Antropología, por su carácter intersticial, tiene más sensibilidad, por dedicarse a las subalteridades, para encontrar nuevos argumentos auto-reflexivos en el campo literario, que no sean historias de éxito puro y duro, y que surjan de esas periferias extremas. La ultraperiferia parece instituir como una *conditio sine qua non*, adoptada en acto de rebeldía consciente. Y ella esconde literaturas en combate abierto y franco con la autenticidad.

Con José Vicente Pascual González (Madrid, 1956), nuestro primer escritor traído a la palestra antropológica, tuvimos la experiencia conjunta de descubrir en los primeros años setenta el espacio de Fuente Grande, durante los largos veraneos de nuestra adolescencia y juventud. Fuente Grande era un lugar emblemático por haber sido donde fue ajusticiado en agosto de 1936 Federico García Lorca. Coincide este período con el éxito de la literatura sudamericana, en pleno *boom* editorial. *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, lo leímos aquellos jóvenes, en medio de un paisaje fantástico –el lugar era y es bellísimo– marcado por el martirio del poeta por antonomasia, como una auténtica revelación. Seguimos con Miguel Ángel Asturias, Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar o Jorge Luis Borges, entre tantos. Fueron leídos con fruición de neófitos. Por el contrario, de la generación llamada del 27, solo llamaba la atención a otro miembro del grupo de Fuente Grande, Miguel Ángel Arcas, hoy poeta y editor, la obra de Rafael Alberti. A mí me llegaba profundamente solo Miguel Hernández, el poeta más “garbancero”, periférico, y honesto en mi opinión. Curiosamente Federico García Lorca no parecía llamarnos mucho la atención a ninguno. Yo leía a Lorca con los pies recostados sobre un pequeño pino con distancia, y quizás poca emoción. Solo en la obra teatral *Mariana Pineda*, sentía el frío glacial de encontrarme ante un drama que perduraba en el destino final del propio García Lorca.

José Vicente Pascual, que ha vivido una década en Tenerife, nos confirma en conversación en el verano de 2022 que la lectura de los clásicos del *boom* latinoamericano, y algunos otros bien previos, como Miguel Ángel Asturias, o excéntricos, como Juan Rulfo, le atraía más que la generación del 27. Recuerda no sé qué carro de la basura y un sujeto tras el cual iban los niños, que operaba cerca de su casa familiar en el límite de la ciudad de Granada y su vega, y que asocia espontáneamente a un personaje lorquiano. “Todo costumbrista”, asevera José Vicente, en definitiva, trabaja literariamente con temas narrativos más hundidos en la ola latinoamericana que en el lorquismo, lo que le ha granjeado cierta perifericidad, a pesar de sus éxitos públicos. Pascual González recibió, por ejemplo, el premio Azorín de 1988, el Café Gijón de 1993, el Alfonso XIII en 1995 o el Alfons el Magnànim en 2016, entre otros muchos. Su trayectoria está consolidada, y por lo bajo algunos miembros de su generación, como reconociendo algo que no les gustaría que así fuese, afirman que es el mejor narrador de su época y círculo.

Cuando leí *Isla de Lobos* de José Vicente Pascual, publicada en 2016, que le había supuesto como dijimos el premio Valencia Alfons el Magnànim, comprendí que se trataba de una obra maestra del género. En su primera obra, *La montaña de Taishán* (1990), Pascual González ajus-

taba cuentas con su ciudad en general, amén de con su generación y con la política antifranquista. El argumento trata de un crimen en el que se ve implicada una “célula ultraizquierdista” de corte maoísta, crimen que se comete en un lugar de Granada muy popular llamado “llano de la Perdiz”. Un lugar ordinario en la topografía periurbana de Granada, sobre la Alhambra, en cuyos alrededores existen aún ruinas de palacios islámicos anteriores, y sobre todo aljibes para recoger el agua de lluvia y la estratégica acequia real de la Alhambra, que permite artificialmente la existencia del vergel nazarí. Novela de intriga, en la que José Vicente Pascual, se salta literalmente República y Guerra Civil, para arribar a los sórdidos aledaños del maoísmo antifranquista, como en *La Chinoise*, el film delirante de Jean Louis Godard sobre el maoísmo sesentayochista. Crimen intelectual en una ciudad que en aquellos años al calor del triunfo socialista aún vivía y mucho del lorquismo, firmemente instrumentalizado con motivo del cincuentenario, en 1986, de la muerte del poeta malogrado. José Vicente Pascual hubo de replegarse, y siguió escribiendo, como impelido por el vicio supremo de relatar, pero teniendo que ganarse la vida como empleado de librería. Fue absorbido por una vida bohemia, a la que abruptamente tuvo que poner punto final por prescripción de los galenos. En el campo creativo tomó el camino, finalmente, de la novela histórica, donde hizo notables aportaciones, en particular su obra sobre el negro Juan Latino.

Le pregunto a José Vicente Pascual en el verano de 2022 por esas influencias juveniles, en un medio que él describe como “claustrofóbico”, en alusión no solo al régimen sino igualmente a sus contrarios, cultivando la guerra civil, como tema de fondo. No hay renovación escritural, y eso sitúa fuera del alcance del 27 a muchos jóvenes, que prefieren otra ‘contracultura’ literaria:

En fin, en este ambiente un poco claustrofóbico y otro poco depresivo, la irrupción de la narrativa hispanoamericana de la época es una vía de escape extraordinaria, el descubrimiento de que otra literatura era posible, otra forma de ver el mundo y otro pulso creativo capaz de devolver la ilusión por una novelística que fuese muchísimo más allá de las homilias morales de gente como Sender, Gironella, Manuel Pombo y otros muchos, entre los que incluyo a Delibes, un hombre que no escribió sobre la guerra pero manejaba todos los tics de los autores de posguerra. Las primeras apariciones de esta “nueva” narrativa, lógicamente, vienen detonadas por el premio Nobel de Miguel Ángel Asturias (no olvidemos qué tiempos vivíamos, cuáles eran los veneros de información que manejábamos). *El señor presidente* fue una revelación... ¡Se podía escribir frondoso, arriesgado y con estilo y deslumbrar al lector con una prosa empapada de néctar literario, todo ello sin dejar de ser un novelista contemporáneo y una buena persona! Enseguida llegarían García Márquez y sus libros sobre Macondo y los Buendía, en especial, como sabes, *Cien años de soledad*. Enseguida Cortázar, que es el menos suramericano del *boom* pero nos abre la puerta de la narrativa de vanguardia que se estaba haciendo en Europa (París, en aquel tiempo, era capital muy lejana, muy desconocida, salvo las ocurrencias de Sartre y algunos afines). Vendrían más autores apasionantes como Juan Rulfo, Lezama, Uslar Pietri... hasta el genio de Carpentier (curiosamente, anterior a muchos de ellos). Don Alejo es el primero (que yo sepa) que teoriza sobre el “realismo mágico” en el prólogo de *El reino de este mundo*, donde establece que la realidad suramericana está integrada por lo racional y lo espiritual ultramundano, en tanto que la percepción sobre el entorno es tan potente como la descripción objetiva del mismo; de tal planteamiento salen novelas alucinadas como *El Siglo de las luces* y personajes delirantes y divertidísimos como el primer magistrado de *El recurso del método*. Llegados a este punto, naturalmente, uno, en aquellos tiempos, no tenía más remedio que aceptar lo innegable: aquella era otra forma de narrar y la única manera de escapar de una literatura

grisácea, memorística, de lamentación y persistente en asuntos que, de entrada, nos interesaban muy poco¹.

Sé que José Vicente estuvo habitando en diferentes partes de la península, hasta que me lo encontré expatriado hace pocos años en Tenerife. Momento en el que escribe *Isla de Lobos*. En esta se elevaba a otras cotas experienciales y escriturales, donde lo local ya no servía de telón de fondo. *Isla de Lobos*, sin embargo, era la deriva atlántica, que enlazaba con historias, como en nuestra adolescencia, de surrealidad, propias de Macondo, de García Márquez, o de Comala, de Juan Rulfo. Zonas de onirismo, de lenguaje hablado con los ancestros y con la tierra misma: telurismo. Volvía a encontrarme con la frescura de la adolescencia literaria. El jurado del premio que la distinguió sentenció: “Muy entretenida, con un punto mágico que te deja con ganas de más. Conjuga hábilmente elementos de ficción realista y mágica y consigue crear una atmósfera muy original”. Dos miembros de ese jurado se muestran menos cautos en sus alabanzas en la contraportada del libro, una vez editado: “Con la imaginación de García Márquez y la prosa de Carpentier, JVPD demuestra que quedan orillas por descubrir en literatura”. Y otro: “Un derroche de imaginación, con una prosa absorbente, exuberante, capaz de conjugar humor y drama”. José Vicente y yo quedamos citados en La Laguna; bebimos un refresco sin mácula de bohemia. Tiempo después, con el recordatorio de la lectura, he intentado llegar sin éxito a la auténtica isla de Lobos, una suerte de promontorio en mitad del océano Atlántico, anclado entre Fuerteventura y Lanzarote. Cuando la avistaba me dijo por teléfono: “Lugar entrañable, con algunas ruinas romanas”. Señala en la entrevista, cuyos fragmentos reproduzco, que nada más llegar a Canarias tuvo la experiencia del aislamiento, en una punta, casi isla, donde no tenían casi electricidad, y que, en cierta ocasión de manera ingenua, emulando a un Robinson, saludó con gran alegría la llegada de un helicóptero. Esta experiencia fue fundamental para inspirar e imaginar isla de Lobos.

Si hemos de pensar en las causalidades atmosféricas, al fin y a la postre en Tenerife hubo una fracción surrealista autóctona, con Óscar Domínguez al frente, llegué a imaginar que José Vicente, como Saramago en Lanzarote, se había reencontrado a sí mismo en la insularidad. Pensé en todas las maravillas que en el pasado llegaban de allá; en el hombre salvaje don Pedro González que recorrió tantas cortes europeas en el siglo XVI-XVII (Zapperi, 2006), y que era a buen seguro un noble guanche tinerfeño, o en las plantas que, en la Orotava, en un viaje tan breve como trascendente, impresionaron a Humboldt en el XVIII (Gebauer, 2009). En *Isla de Lobos* había encontrado Pascual la encarnación, su encarnación, tras pasar por *La Montaña de Taishán*, de su particular “locura equinoccial”. De esta guisa relata su encuentro con Isla de Lobos él mismo:

Aunque he tratado el asunto en varias de mis novelas, me atraía desde tiempo atrás el tema del naufragio y el subsiguiente del “rescatado de las aguas”, el renacimiento en la pureza original humana que siempre se ha centrado en torno a la imagen del agua y la emergencia de la conciencia. Ya sabes (qué te voy a contar), desde los mitos fundacionales sumerios (Adapa) al nacimiento de Venus de Botticelli, la nómina de mitos relacionados con el renacer de las aguas es abrumadora: el diluvio, Noé, Sargón, Odiseo, Aquiles, Mordred, Sigfrido, Pelayo, Santiago, Jonás, Robinson, Jesucristo en el Jordán... etc., etc., etc. Siempre me ha llamado la atención que la “creación” parte del barro como materia original pero la conciencia necesita ser pasada por agua; Adán y Eva, de barro y carne, más lelos no podían ser. En fin. Naturalmente, al renacer de las aguas le tenía que acompañar la pérdida de la memoria, o, mejor dicho, la reconstrucción de la memoria, símil de la pureza. Por otra parte, el escenario que me pareció idóneo para esta situación era una isla que no existe, en un tiempo que no fue y en un lugar que no está. Isla de Lobos, que sí

¹ Entrevista a José Vicente Pascual, por JAGA, agosto de 2022.

existe en Canarias, me pareció perfecta porque es un sitio deshabitado, despoblado y sin memoria. El único rastro de población humana que hay en aquel peñasco son las ruinas brevísimas de un asentamiento romano, pequeña industria de captura y tratamiento de crustáceos que servirían para la fabricación de púrpura. Nunca ha habido más asentamientos, salvo el de un farero que ya no opera (ni él ni el faro) y un camping minúsculo que se cerró hace ya décadas. La gente que trabaja allí ahora, atendiendo a los visitantes, por la noche toma la zodiac y se desplaza a Corralejo (Fuerteventura) donde viven todos ellos. Isla de Lobos, de noche, está desierta; de día hay turistas aburridos y senderistas que ascienden al volcán. Nada más.

Todo esto se combinó con una época en la que vivía en un diseminado llamado Golete, con código postal prestado, anejo de una pedanía de Güímar; o sea, en plata: el culo del mundo perdido en el Atlántico. Sonia y yo éramos inquilinos en una casa vieja sacudida por el alisio, batida por el oleaje a pocos metros de nuestras ventanas, un lugar solitario en el que pasaba días sin ver a nadie y donde había que coger el coche para ir a comprar tabaco. Duramos poco allí, pero la experiencia fue salvaje. Un día iba paseando al perro, pasó un helicóptero de la Guardia Civil y yo me puse a aspear y hacerle señas: “¡Aquí! ¡Aquí!”. Seguro que pensaron que era un loco o un gilón rematado. Eso sí, la anécdota me sirvió para encontrar el tono de *Isla de Lobos*: lo insólito normalizado, lo excepcional vivido con naturalidad, lo mágico en la soledad bajo plena potestad de la fuerza de la naturaleza; en Golete vivíamos sobre el océano y bajo el volcán, y esas dos presencias eran, a veces, sobrecogedoras.

En este viaje de autoficción el autor recala finalmente en “el tema”, uniendo las influencias juveniles de mayor impronta con el lugar y la experiencia, para resurgir a través de la fantasía creativa cabe afirmar de “lo real maravilloso” inagotable.

Vayamos al encuentro del segundo autor. Muchos años después conozco la literatura contundente de Sergio Mayor Cáceres (Las Palmas, 1962) a través del Facebook. Sus *posts* me llamaron la atención en medio de las banalidades que suelen prodigarse en las redes sociales: el autor poseía un fondo de lecturas que yo catalogaría de “malditas” muy amplio; sin embargo, sus referencias locales son más cercanas a los lugares comunes de la ciudad, calles, plazas, paisajes conocidos. He interrogado a Sergio Mayor, sacándolo un tanto de su auto-reclusión y rechazo a lo establecido. En este otoño de 2022, publica un poemario *malgré lui*, porque, confiesa, se lo han organizado su editora y su compañera, titulado en primera instancia *La mujer de la calle Las Tablas*. “Yo no soy poeta”, susurra, con timidez. Escritor tardío, que ha hecho el camino inverso a Pascual González: de Canarias a Granada.

Sergio Mayor habita en un pueblito de la estepa granadina, localizado en el fondo de un profundo barranco excavado en las ramblas del *badland*, Gorafe, desde el que en las noches cerradas puede verse el cielo estrellado. Es un pueblo medio troglodítico. Unos amigos que fueron maestros allí largos años, nos relatan la escasa vida local, encarnada entonces en el arqueólogo Manuel Sánchez, que iba descubriendo dólmenes y otros restos prehistóricos, por las estepas de lo que necesariamente debe ser catalogado de “mal país” en el sentido geográfico. Los arqueólogos suelen estar atraídos por esos lugares inhóspitos donde aún cabe sospechar que hubo otra vida antes en torno a las construcciones megalíticas. Cuando a través del teléfono contacto con Sergio, me disuade de entrevistarle oralmente, y me solicita el cuestionario por escrito, advirtiéndome: “En fin, le avisé: no será de gran ayuda. Por lo demás, me coge en un día de nihilismo acalorado. Mañana le diría otra cosa. No hay un sistema detrás de mi escritura”. Le hago ver lo que veo a través de su escritura: “La taberna de Servando... La portada de *Ciudad Mori*, uno de sus escasos libros, todo ello paisajes de desolación”.

Mayor Cáceres se dio a conocer a través de las redes sociales, como queda dicho, con narraciones cortas en las que dejaba un regusto a lo insólito, citando y trayendo a la palestra un malditismo que, a su prologuista, Miguel Dalmau, le recuerda al Louis-Ferdinand Celine, el escritor del fascismo existencial francés, de la náusea profunda que acusaba al mismísimo

Sartre de impostura. Le pregunto de manera natural por Cèline, a quien alude el prologo de su obra, y me contesta un tanto desconcertado:

No recordaba la mención a Cèline y Sartre. A decir, verdad, apenas he leído el prólogo. Me da escepticismo y pudor. Es más, no he leído el libro. Sara, la editora, organizó una montonera a su manera. Si lo leyera, andaría lamentando adjetivos y preposiciones. Todo lo que escribo me parece inacabado².

Evidentemente su toma de posición literaria no corre a favor de la corriente comunicacional. Nos explica el origen de su método o acaso no-método: “Me cuesta hablar de mis cosas por pudor, ignorancia y porque corro el peligro de ponerme pomposo. Mire, no veo un cuerpo argumental en lo que escribo, no al menos deliberado. Veo extravagancias. Fervores metafísicos que a uno le vienen grande”.

En el origen de su literatura se observa una radicalidad que podríamos conceptualizar de “anómica”, por marginalidad optativa honda, puesto que él mismo así lo recoge literaturizando su existencia:

Mi padre se quitó la vida. Era de esperar. Su padre lo había hecho, y su abuelo, y el padre de su abuelo... *and so it goes*, que dice Vonnegut. Observaba una tradición familiar. Un documento vecinal de principios del s. XVI relata que el magistrado de la Audiencia, Francisco Mayor de Lorenzo Cáceres, *colgose muy* limpiamente en el huerto de la capellanía de san Cristóbal de la Laguna. Desde entonces los varones de mi familia se suicidan con disciplina: los arzobispos, los crápulas, los dichosos, los desdichados, como si otra muerte fuera un apocamiento, una falta de carácter. (Mayor, 2020:19)

Con el fin de dialogar, le paso un texto publicado en Palermo hace muchos años titulado “Taberna y mística” (González Alcantud y Lorente Rivas, 1999), con el alcohol oferente de fondo. Me lo pide lleno curiosidad. Leído le hace exclamar:

Usted, señor, es una autoridad (ya no puedo tutearle) y cualquier cosa que diga le parecerá una ligereza. Usted es un hombre de erudiciones varias: antropología, historia, literatura, teodicea (le interesa el misterio del Mal), los griegos, los místicos superiores, los místicos inferiores.... ¿Sabe? Me ha situado en el Sacromonte (hice el Cou en el Avemaría), y en Casa Juana, tantas noches, y en una venta cuyo nombre no recuerdo, muy afamada en los ochenta, extramuros, quizás por el camino de Purchil, abierta toda la noche, paradero cuando cerraban los tugurios de Pedro Antonio [calle de bares y trasnoche en uno de los barrios más feos de Granada]. Felicite a Manuel Lorente, co-sabio del texto. ¡Ganas de leer a Vicente Núñez! Ganas de un velador de mármol reservado para mí, entre jornaleros, aislado, lejos de allí. Lúcida la cita de Baudelaire, la etílica y trinitaria, el Hijo surgido del dios animal y el dios vegetal, el Ser Superior que a veces llevamos dentro y nos visita en el bar de Servando. Yo querría beber, como dice Porfirio, en busca del Intelecto, pero bebo licores pesados, y no siempre soy “señor de mí” y acabo, tristemente como “los marineros y los soldados”.

Todo llevado como una liturgia religiosa, propia de tabernas y de iglesias, como señalaron en su momento David H. Thoreau, en la América profunda, y Marc Augé, en el París deslumbrante. Thoreau pontifica: “La escritura no deja de ser una banalidad prestigiosa, un escondite de léxico. La Biblia, la novela negra y Chateaubriand. Entiendo la trascendencia co-

² Entrevista a Sergio Mayor, por JAGA, agosto de 2022.

mo un divertimento de la intrascendencia. Uno juega a liturgias, juega a dioses y bares, incómodo de estar en un cuerpo". Para Thoreau la taberna reúne en su seno a los hombres surgidos de la naturaleza, como feligreses:

En estos rincones retirados, la Taberna es ante todo una casa (...), está caliente y abriga a sus habitantes. Es también simple y concreta para lo esencial como las grutas en las que habitaban los primeros hombres; es abierta y pública. Franqueando el umbral, el viajero es también el dueño de los lugares (...) En mi imaginación el alberguista está retirado en la naturaleza, con su hacha y su pala. (Thoreau, 2012:11)

Y en este medio, el alberguista o tabernero adquiere una gran autoridad: "Es un hombre de una experiencia infinita que une la mano al espíritu. Es un hombre más público que el hombre de Estado" (Thoreau, 2012: 17).

Marc Augé, insiste, al estilo Thoreau, en que el bistró tiene algo de religioso, de "lugar de lugares", donde se mezclan anonimato y reconocimiento, donde se come y se bebe ante la mirada displicente y atención eficaz del patrón del lugar, auténtico oficiante de un misterio compartido con sus clientes, unidos en una comunión atmosférica. Nosotros, Lorente y yo, íbamos por la misma senda, que ahora compruebo nos une místicamente a Sergio:

El bar de Servando, en Gorafe, es el más triste. No le gustaría a nadie. Mitologizo un Hogar del Pensionista. Por la mañana un par de viejos ocupa una mesa y juega a la baraja. Por la tarde, suele estar vacío. Alguna vez un borracho que perdió los dientes. Los grandes parroquianos han muerto y si uno se fija bien, sobreviven en los espejos. Siempre tuve querencia por los templos y los bares con camareros malhumorados donde el tiempo es espacioso y la gente no conversa. Hago una mística de lugares tristes y desiertos. No pinto gran cosa allí, un hijo de la burguesía, un inútil que a veces dice palabras esdrújulas. El pueblo es pequeño y a veces las campanas tocan a muerto. El otro día se ahorcó el señor Carmona, que aquí llamaban Maturana, a los ochenta y dos años. Todo esto es un rollo. Me gustaría leer *Taberna y Mística*. Creo en eso. El templo real y la taberna espirituosa.

Llegados a este punto, una pregunta clave gira en derredor del malditismo, que vive como un necesario estado de consciencia:

Si hubo malditismo (no lo sé), hubo quizás una voluntad religiosa, una voluntad de apartamiento. Hubo una ingenuidad. He buscado un estado de consciencia que supere la insuficiencia de la consciencia natural. Pero aún la consciencia superior me parece insuficiente. Me he dado al desierto y la fuga como si fuera posible una ontología, una gravedad por encima de la falta de sustancia. La modernidad ha llenado el pueblo de turistas, drones y caravanas. El médico me advierte del hígado. Mala cosa para el malditismo, ya sea una pose literaria (los malditos no llegan a los cuarenta años).

Las referencias literarias, doctas, de muchas lecturas, de sus textos son quebradas, ora alusiones directas al paisaje urbano, o al paisaje sin más. Lugares aparentemente sin historia, son catapultados a una suerte de *flânerie*, de pasear sin rumbo a lo Baudelaire por el París fin de siglo, que tanto llamaba la atención a Walter Benjamin. Entonces descubres que la portada de *Ciudad Mori*, es el paisaje de la desolación, de la pobreza humana, espiritual y material, tras la que se esconde una sabiduría antigua:

La portada de *Ciudad Mori* es la fotografía de estación de tren de Gorafe, hoy en ruinas. De ahí salía la gente para trabajar en Cataluña, Francia, Alemania... Hubo aquí una pobreza inconcebible. Hablo mucho con los viejos de aquellos tiempos, cuando vivían en las cuevas, sin agua ni luz, una habitación para la familia, otra para el burro, otra para el marrano o las gallinas. No hablo de la prehistoria. Hablo de los años setenta. Amo a esta gente. Siento un malestar moral. Mi abuelo paterno era latifundista. Mi bisabuelo materno fue juez y presidente de la Audiencia de Canarias. Mis padres tienen títulos universitarios, pero nadie sabe más que esta gente. Tendrías que conocer a Clavijo, pastor retirado, acordeonista, un sabio que se parece a Beckett.

Por lo demás, la revelación de la belleza es concreta. La Granada de Sergio Mayor me recuerda a la de Pedro Antonio de Alarcón, cuando huyendo de Guadix, una ciudad en la no había imprenta a mitad del siglo XIX, llegaba a Granada a través de las montañas. Arriba y te cuenta:



Aquel verano subía todas las noches por la Cuesta de Gomérez y fumaba sentado en el mirador de Carlos V. La ciudad me parecía mortuoria, pero no muerta. Entiéndame. He estado en ciudades muertas. Granada remite a otra cosa, a una muerte indecisa, a residuos psíquicos, a *spissitudo spiritualis*, que dice Corbin. La Alhambra, tal como la veía el año que viví en la Cuesta del Chapiz, parece un cementerio monumental. De noche, iluminada, una necrópolis aérea. No es un monumento feliz. Es el más hermoso, pero no es feliz. Y no está vivo, pues es materia, pero no está muerto, pues es materia. Diríase en estado de suspensión, el agotamiento animal y espiritual de la Casa Usher. ¿Maldición? No, una pesadumbre de templo, de tumba, de convento. Una densidad extraña, una vitalidad de la muerte, una voluntad de muerte incumplida.

Le interrogo por cuál es la maldición: “¿Hay que vivir como topos para sortearla? Esto es muy poco del gusto chovinista del granadino... Belleza estanca, fangosa...”. “Nenúfares del fango”, le llama el cantaor Lorente. Llegado a este punto prefiere diluirse, como un buen cuevero de las malas tierras de la provincia de Granada.

Si cabe extraer alguna conclusión definitiva de este acercamiento comparativo a dos escritores de la misma generación (1956/62), uno más temprano en su obra y vocación literaria, y otro más tardío, al menos en sus manifestaciones visibles, desplazados de sus lugares de origen, bien hacia la insularidad, bien hacia las estepas peninsulares, es que ambos no tuvieron en consideración el horizonte literario más potente, catalogable de “universal”, de la ciudad en la que vivieron su vida formativa, universitaria y cultural: es decir, el lorquismo.

¿La generación del 27? Lorca -nos había dicho Sergio-. Poco más, pero no soy Harold Bloom. No me gusta Cernuda y eso, seguramente, se debe a mi deficiencia. Lorca es un poeta puro, de poco pensamiento, puro, tocado por la gracia de la palabra y la mirada. Escribe *Poeta en Nueva York*, romanceros y la Tarara. Así pues, es un ser único, luminoso, universal, un genio. Y, sin embargo, hace años, muchísimos, que no vuelvo a Lorca.

Habida cuenta que las existencias de Pascual y Mayor coinciden con los fastos del cincuentenario que permiten a un grupo generacional llegar a las más altas cotas del reconocimiento público, del cual evidentemente nuestros autores se sienten ajenos, sin embargo, ambos se abren a otras experiencias que podríamos señalar como celinianas. En el caso de Sergio Mayor, dentro de la “cultura de la pobreza”, y del realismo mágico, caso de José Vicente Pascual. La fuente de inspiración procederá del momento por unas razones u otras de compartir los transterrados, verse abocados a abandonar la tierra primigenia, y reconstruir el

genius loci en otro lugar, creándose universos particulares, explicaciones a la experiencia de la belleza, Sergio, o al discurrir humano, José Vicente. Ambos, por lo demás, mantienen una posición excéntrica a la toma de decisiones literarias, aunque los actores principales de esa vida con proyección nacional e internacional, y sus valedores en la universidad, reconozcan periódicamente sus valías, sin más trascendencia siquiera para las políticas del reconocimiento.

En fin, me temo que ni José Vicente Pascual ni Sergio Mayor se han leído mutuamente. Sus caminos, como los de tantos otros, no han gozado de la sinergia suficiente, casi siempre procedente del poder de cada época, para hacerse conocer y conformar una “generación”, al menos en el sentido que otorgaba a esta palabra Julián Marías. El filósofo hacía valer la idea de generación para hacer inteligibles los cambios en el mundo y la inserción de los autores en esos cambios: “Las agrupaciones de hombres aparecen como personajes colectivos de la historia y la hacen inteligible: en muchos casos, las anomalías de ciertas figuras se hacen comprensibles tan pronto como se las adscribe a una generación y, sobre todo, se precisa su puesto dentro de ella y sus relaciones con las inmediatas” (Marías 1975:174). El excéntrico granadino Ganivet, al que hace mucha alusión Marías para insertarlo en su método generacional, estaba huérfano, estructuralmente hablando; hasta que fue insertado en la generación noventayochista para encontrarle una explicación ulterior. Cabe pensar que la soledad de Ganivet, como la de Pascual, Mayor, y tantos otros, que han tomado la literatura como un campo experiencial sin pagar cuotas previas, al insertarse en una generación, como concepto, los ubicamos y nos los explicamos. Ellos, así, podrían hipotéticamente pertenecer a una generación “contracultural”, que a través del *boom* latinoamericano o del malditismo francés e inglés, ahora podríamos explicarnos en la distancia abisal que el curso del tiempo va abriendo (González Alcantud, 2022b). De esta manera retornamos al control del discurso perdido porque con él guiamos el sentido.

Si hemos reunido, por la sola voluntad del crítico marcado por la antropología, a Mayor y Pascual, es porque las redes sociales, donde yo he conocido a uno, y he prolongado la amistad con otro, facilitan hoy día la existencia y difusión de una literatura diferente a la que los poderes epocales deseaban, para dejarnos solo una ventana de realidad literaria. Y todo ello sostenido en el campo de lo experiencial, en la relación entre arte y vida, que se apoya siempre sobre el fondo biográfico y etnográfico, tal como he defendido al poner encima de la mesa el concepto de la “Literantropología”.

Bibliografía

AUGÉ, Marc (2015) *Éloge du bistrot parisien*, París, Payot & Rivages.

BARNET, Miguel (1980 [1966]) *Biografía de un cimarrón*, La Habana, Letras Cubanas.

GEBAUER, Alfred (2009) *Alexander von Humboldt. Su semana en Tenerife, 1799*, Las Palmas de Gran Canaria, Zech.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y Manuel LORENTE RIVAS (1999) “*Taberna y mística. Ebriedad y ascesis del conocimiento social en Andalucía*, *Archivo Antropológico Mediterraneo*, II, 1-2, pp. 17-22.

GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2005) *La ciudad vórtice. Lo local, lugar fuerte de la memoria en tiempos de errancia*, Barcelona, Anthropos.

—— (2022a) *Literantropología. El hecho literario entre cultura y contracultura*, Madrid, Abada.

- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, ed. (2022b) *Sur. De la dependencia a la eclosión contracultural andaluza (1960-1980)*, Madrid, Abada.
- (2022c) “Federico García Lorca: el mito en su contexto etnográfico”, en Rafael Pérez Taylor, ed., *Deslizamientos en la Antropología: la escritura, sus límites y sus alcances*, México, UNAM.
- (en prensa) “Miguel Barnet desde la ladera liter-antropológica. Una obra de fundación y encuentro”, en *EL Pez y la Flecha*, Universidad Veracruzana, México.
- MARÍAS, Julián (1975) *Literatura y generaciones*, Madrid, Austral.
- MAYOR CÁCERES, Sergio (2020) *Ciudad Mori*, Granada, Karima.
- PANERO GARCÍA, M.^a Pilar (2021) “Antropología y literatura. La metáfora cultural, entre la emoción y la razón”, *Encrucijadas, Revista Crítica de Ciencias Sociales*, 21.3, web.
<https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/90920> (03/01/2022)
- PASCUAL, José Vicente (1990) *La montaña de Taishán*, Alicante, Aguaclara.
- (2016) *Isla de lobos*, Barcelona, Versátil.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1994) *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, Madrid, Akal.
- THOREAU, Henri David (2012) *Résister à la tentation du laissez-faire au réformisme et à l'esprit commercial des temps modernes*, ed. de Thierry Gillyboeuf, París, Mille et Une Nuits.
- ZAPPERI, Roberto (2006) *El salvaje gentilhomme de Tenerife. La singular historia de Pedro González y sus hijos*, Las Palmas de Gran Canaria, Zech.



Nostalgia mercedina: el hogar y su borrado en la narrativa transatlántica de Hernán Casciari*

DANIEL ESCANDELL MONTIEL
Universidad de Salamanca

Resumen

Cuando el autor argentino Hernán Casciari escribe su primera blognovela decide ambientarla en su ciudad de origen, pese a que en ese momento estaba residiendo en Barcelona. El propio autor ha explicado la importancia de lo nostálgico para explicar esa decisión. Sin embargo, cuando la obra se transforma al formato impreso para el mercado español, se desprende de esa ciudad y de todo lo argentino, sustrayendo, de hecho, los aspectos que hacían de la obra un texto de rememoración del hogar. En este artículo analizamos el peso y trascendencia de la pérdida de lo argentino, la importancia de los personajes para la noción hogareña de la obra y la importancia de la pequeña ciudad frente a la metrópolis en la historia de Casciari.

Palabras clave: Hernán Casciari, ciudad, metrópolis, lugar, nostalgia, hogar, Argentina, España.

Abstract

When the Argentine author Hernán Casciari wrote his first blognovel, he decided to set it in his native town, even though at that time he was residing in Barcelona. The author himself has explained the relevance of the feeling of longing to justify that decision. However, when the work was transformed into the book format for the Spanish market, that city, and everything Argentinean, was erased, subtracting, in fact, the aspects that made the work a text of home remembrance. This article analyzes the weight and transcendence of the loss of the Argentinean, the importance of the characters for the homely notion of the work and the importance of the small town against the metropolis in this story by Casciari.

Keywords: Hernán Casciari, city, metropolis, place, longing, home, Argentina, Spain.



1. INTRODUCCIÓN

El autor argentino Hernán Casciari nació en Mercedes en 1971 y, si bien en los años noventa dejó atrás su lugar de origen para desplazarse hasta la Ciudad de Buenos Aires y continuar su desarrollo profesional en medios de comunicación, fue en el año 2000 cuando viajó a Europa, y terminó asentándose en Barcelona. Durante sus años residiendo en España crea múltiples blognovelas, entre las cuales algunas fueron resultado de la colaboración con medios de comunicación, incluyendo la televisión Euskal Telebista y el periódico *El*

* Esta investigación se realiza en el marco de los proyectos de investigación PID2019-104215GB-I00 (Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XX) y PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI), ambos financiados por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033, y es resultado parcial de la estancia de investigación realizada en la Universidad de Estocolmo bajo el programa de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español 2021-2023 financiado por el Ministerio de Universidades/ NextGenerationEU/ PRTR.



*País*¹. Durante este periodo de su vida, más de diez años, mantiene una intensa actividad de colaboraciones de diferente índole, inicia proyectos editoriales y, sin duda, consigue hacerse un hueco en el panorama literario y cultural tanto por su obra digital como por la de publicación tradicional. Sin embargo, vuelve a asentarse en América en 2016: por motivos de salud se le desaconseja viajar mientras está en Uruguay a finales de 2015 y ahí se iniciará, al año siguiente, su nueva etapa en su propio país, que sigue hasta nuestros días.

El periodo europeo de Casciari se abre, en lo literario, con una obra de carácter humorístico, sí, pero sobre todo nostálgico: la blogonovela *Weblog de una mujer gorda* (2003-2004), que emula ser el diario personal de Mirta Bertotti, una mujer mercedina, y que posteriormente se rebautiza como *Más respeto, que soy tu madre* a partir de su edición impresa para España (2005)²: el título se mantendrá en las traducciones a diferentes lenguas e incluso se acabará imponiendo en 2009 al empleado en la primera edición argentina³, *Diario de una mujer gorda* (2006a), más próximo al blog original salvo por la evidencia titular del cambio de formato al saltar al mundo impreso⁴. Esta es, sin duda, una de las obras de mayor éxito del autor: sus traducciones, una película⁵ y una exitosísima adaptación teatral estrenada en 2009 con Antonio Gasalla como director e intérprete de Mirta Bertotti avalan su impacto internacional⁶.

En su reincorporación al mundo argentino en 2016 el humor también se mantiene, pero se hace exaltación notable del contexto familiar (literalmente) del autor: Casciari empieza a cosechar notable éxito sobre el escenario. En 2016 estrena *Una obra en construcción*, un montaje en el que participa él mismo junto a múltiples miembros de su familia: se incorporan primos, sobrinos e incluso su madre, Chichita, a quien le había dedicado su primer libro en la edición en formato impreso para Argentina⁷.

En su primera escritura hecha en España, así como en su primera escritura en su regreso a Argentina, se evidencia la importancia del hogar para el autor, como vamos a mostrar en las páginas que siguen. Esto conlleva la nostalgia de lo que se ha dejado atrás, sí, pero también la constatación de que el tejido social y afectivo asociado a las personas tiene un peso capital, por encima de la oposición entre núcleos y periferias, rompiendo así la dicotomía espacial clásica entre centro y margen (Mas Hernández, 1999), reflejo de las tensiones entre la percepción chovinista de lo bárbaro y lo civilizado (Adorno y Horkheimer, 1994) y que resulta siempre aspiracionista.

2. LA EXPRESIÓN DE LO NOSTÁLGICO, Y SU BORRADO

En el prólogo de la versión digital, escrito al concluir la obra y sin la necesidad de mantener ya un juego de máscaras para simular que era el blog real de una señora de mediana edad,

¹ Las obras resultantes de estas dos colaboraciones son *El blog de Saúl Klikowsky* (2005-2008) y *Yo y mi garrote: Blog de Xavi L.* (2006-2007).

² El nuevo título es resultado de una sugerencia de la editorial (Casciari citado en *Clarín*, 2008). Abordaremos la influencia de la editorial y su impacto en la evocación del hogar en las siguientes páginas.

³ De hecho, cuando Casciari reedita sus obras a través de su propia editorial, Orsai, la obra mantiene ese mismo título cuando aparece en 2013 en la que podemos considerar su edición definitiva.

⁴ Las características y diferencias de las ediciones impresas en castellano en función de su país objetivo han sido analizadas de forma pormenorizada en estudios precedentes (Escandell, 2013).

⁵ Tras un primer proyecto fallido impulsado desde España en los primeros compases del siglo, finalmente desde Argentina se hizo realidad la adaptación cinematográfica, estrenada por fin en 2022 con dirección de Marcos Carnevale y guion de Chiri Basilis a partir del original de Casciari.

⁶ Está de más decir que es, también, una de las obras de Casciari que más impacto académico ha generado como una de las piezas absolutamente centrales y fundacionales para comprender el origen y devenir de la blogoficción (Escandell, 2009; 2012; 2014).

⁷ La dedicatoria de la edición española de 2005, en cambio, hace referencia a su pareja, Cristina, y su hija, Nina (en sentido estricto, al hecho de que su pareja estaba en el proceso de escritura embarazada de ella). En el prólogo de la versión original del blog, publicado una vez ha sido concluida toda la escritura, ya no se finge en modo alguno que el texto es un diario real, este se cierra con la evocación directa de la figura materna.

Casciari mantiene un punto de vista en el que todavía se posiciona como un lector privilegiado y no como un autor, en parte por mantener una visión como *señor* del personaje y en parte por no romper la estructura narrativa empleada a lo largo de la obra. En ese texto de presentación escrito con la obra concluida, el autor señala que “me divertí mucho, cada mañana de 2003, leyendo – con el privilegio de ser el primer lector – unas historias que me acercaban al lugar donde nací y por el que sentía, y siento, una gran nostalgia” (Casciari, 2003-2004: web)⁸. La figura materna es la que encarna de forma más notoria la nostalgia por el hogar del autor, algo que sugiere el propio Casciari, y que viene motivado por su condición de expatriado en España:



Cuando llegué a España en el año 2000 no podía escribir porque los regionalismos me tenían paralizado. Yo siempre había escrito como se habla en Argentina y me sentía incapaz de hacerlo a la manera española. Estaba claro que no podía hacer una novela dirigida al público español hablando de “vos”, pero tampoco me salía usar la palabra “tú”, porque ya desde pequeño, cuando en mi país leía libros impresos en España, el castellano que se habla aquí me parecía tremendamente forzado. Así que estuve dos años callado, tratando de adaptarme a los códigos de aquí. Yo hago humor, y no se puede hacer humor si no se dominan totalmente los códigos. Mientras, descubrí que existían los blogs, y abrí uno en septiembre de 2003 como un chiste para mis amigos argentinos. Así nació la familia Bertotti, y fue entonces que me di cuenta de que determinados tipos de humor, determinadas historias, son universales. (Casciari citado en Telecinco, 2005)

Resulta interesante que uno de los motores para el inicio del proceso escritural sea la incapacidad de desarrollar una voz propia en la inmersión de una variedad diatópica, algo que parece reforzar la sensación nostálgica del autor. De este modo, la propia escritura es una consolidación de la voz del hogar y, para que esta tenga sentido, debe hacerlo desde la espacialidad apropiada. Para ello, Casciari escoge que sus personajes vivan en Mercedes frente a opciones urbanas estereotipadas que le habrían llevado a recurrir a la capital u otras regiones que pudieran ser más fácilmente identificables para el lector más externo⁹.

Lo diatópico, sin duda, no hubiera sido suficiente para evocar el espacio propio, de origen, del autor a través de la obra. Los personajes con los que habla el autor pueden resultar esenciales para conseguir esa textura de lo local, y en el caso de la blagonovela, donde Casciari emplea el avatar de una mujer mercedina de mediana edad que pelea por salir adelante con una familia bastante caótica como personaje central y narrador, esto es todavía más patente. En el prólogo de la edición argentina, el autor afirma que el libro es “un documento de la vida cotidiana [...] escrito de puño y letra por una señora de mi pueblo que bien podría haber sido mi madre” (2009: 12). Se trata de la antes mencionada Mirta Bertotti, que pasará a ser Lola B. (el apellido se convierte, en la edición española, en simple inicial); el hijo pequeño, Caio, se rebautiza en Toño; al marido lo despiden de unos astilleros innominados, no de una empresa llamada Plastivida... y, por supuesto, la historia ya no tiene lugar en Argentina, sino en España. Esto hace que se matice el impacto lingüístico del cocoliche que habla el abuelo Nonno

⁸ Aunque integrado en la web, cuyos contenidos son generados a lo largo de los años 2003 y 2004, el prólogo se introduce en una renovación del diseño del blog que se realiza en enero de 2009.

⁹ La gran urbe conlleva una carga simbólica de estatus y esto condiciona necesariamente las percepciones y pensamientos sobre el lugar, activando o desactivando prejuicios y conductas (Geertz, 1973). La universalidad, el cosmopolitismo, la riqueza y otros valores se asocian a capitales y grandes ciudades, pero no a ciudades pequeñas y medianas, periféricas o provinciales. Por supuesto, hay una carga simbólica negativa, como la criminalidad o la deshumanización del trato en zonas tan densamente pobladas, como veremos más adelante, que también operan. Debemos recordar que el descarte macrourbano de Casciari es doble: escoge Mercedes por delante de Buenos Aires, y también por delante de Barcelona.

(don Américo) en su versión original al modificar el contexto geográfico de los personajes¹⁰. Pero, eso sí, la historia es la misma, porque las circunstancias vitales son globales y las dificultades (prejuicios sociales, precariedad laboral, hijos en la pubertad, etc.) y el humor son los mismos a un lado y otro de las aguas. Hay múltiples diferencias en la obra en su paso a la hoja impresa, y no todos ellos se derivan del cambio de formato, sino que forman parte de una serie de 'sugerencias' editoriales¹¹:

[Casciari] lanzó la versión multimedia de *Más respeto que soy tu madre* [el blog], nombre con que se editó el libro en España. No fue el único cambio, los editores le sugirieron cambiar los nombres de los seis miembros de la familia de Mirta. (*Clarín*, 2008: web)

Esto lleva a una situación singular: el cambio de modalidad lingüística. El texto pasa en su encarnación original de una variedad argentina, llena de estructuras y regionalismos propios de la zona de Mercedes, a un texto donde el cambio de nombres (el paso de Mirta a Lola y otros) es significativo, pero también anecdótico: se reconvierte a la modalidad del español peninsular más neutra posible. Casciari no es un escritor ectópico en lo lingüístico (Albadalejo, 2011: 144), pero su obra sí lo es¹², ya que las consecuencias de la alteración diatópica del lenguaje empleado conllevan arrancar de la voz narradora un aspecto identitario y expresivo del todo fundamental. Eso, sin embargo, nos ayuda a entender mejor la transmutación de Mirta en Lola y el modo en que la novela deja atrás el entorno social y especial que emulaba en su concepción originaria.

Sin embargo, aunque se ha señalado la voluntad de adaptarse a un público peninsular para justificar estos cambios (García, 2010), debemos tener en consideración que la versión para México (publicada en 2006, al igual que la primera edición argentina) se basa en el texto español, por lo que la voluntad editorial de complacer a ese teórico público peninsular por encima de todas las cosas no se sostiene por completo, ya que hubiera tenido sentido abandonar esas alteraciones a la hora de abordar otras ediciones destinadas al contexto hispanoamericano. Pese a que se ha sugerido que los cambios de mayor calado eran una traición a la propia identidad del autor y su condición de inmigrante en España (García, 2010), lo cierto es que, como explicó el propio autor y hemos señalado ya, esas alteraciones responden a propuestas de la editorial y no surgen de Casciari. Además, hay que tener en consideración que el propio autor consideraba que la obra, en su formato original en la web, no había logrado

¹⁰ El cambio de nombre en la versión española permite justificar de cara al lector los rasgos italianizantes de su habla que, sin embargo, no precisan mayores explicaciones en un contexto argentino: no en vano, este *pidgin* es hablado –según diversas estimaciones– por un porcentaje elevado de la población de Buenos Aires, dado que en el periodo que va de finales del siglo XIX hasta el primer tercio del XX la inmigración italiana era la mayoritaria y conformaba un 40% de la población residente en la capital. Esto explica sin dificultad que mucho de su léxico forme parte del lunfardo y del rioplatense, y que resulte natural sin contextualizaciones adicionales en el caso de que la localización geográfica de la obra sea bonaerense.

¹¹ Si tenemos en consideración que una cantidad ingente de esos cambios son revertidos cuando el autor recupera los derechos sobre la obra y la republica en su edición definitiva con su propio sello editorial, Orsai, en 2013, podemos asumir que no debía ver de forma favorable una parte relevante de las alteraciones generadas para la versión española (y mexicana) de la obra.

¹² Aunque Albadalejo habla estrictamente del cambio de una lengua a otra (por ejemplo, del inglés al español) a la hora de crear una obra cuando el autor se desplaza a otro lugar, dejando atrás su lengua original, consideramos que 'esconder' la variedad lingüística, especialmente en un caso como este, donde los aspectos locales relevantes e identitarios son sacrificados para acercarse a un público meta tradicionalista (el que presupone la editorial para la edición impresa en España), es equivalente. De hecho, el propio Albadalejo aporta un ejemplo afín en el caso del escritor desplazado, pero que mantiene su lengua al no cambiar la lengua de comunicación en el nuevo país: la escritura del exilio de Juan Ramón Jiménez y la de José Ricardo Morales. En este caso, sin embargo, pone énfasis estrictamente en el desplazamiento espacial y admite que se pueden considerar menores las variaciones diatópicas entre las diferentes variedades lingüísticas (Albadalejo, 2011: 145).

captar la atención de mucho público español, pese a su destacado éxito en América: “tenía muchas visitas femeninas, de toda Hispanoamérica, pero no de España” (Casari citado en Haro, 2007); pese a que consiguió mejorar la situación con diferentes estrategias para atraer más público de origen español, es posible que los datos de origen geográfico de los visitantes del blog fueran un incentivo para que la editorial impulsara el giro peninsular de la primera edición impresa.

Podemos atribuir esta circunstancia a una otredad impuesta al autor, pues se trata de un ocultamiento de su modalidad lingüística en su condición de persona desplazada pese a la noción de una pretendida globalidad que, con todo, asume que la cultura mundial es, de hecho, la propia en una falsa homogenización. En el contexto europeo, esto ha sido señalado de forma destacada por Chambers, quien ya en los años noventa evidenciaba que había “sixteen million of «non-European people» who currently live and work in Europe” (1994: 109): por una cuestión numérica, la homogenización no es factible, ni tampoco deseable desde un punto de vista mínimamente sensible y poscolonial.

La transfiguración de Mirta en Lola es, cómo no, fundamental, al ser personaje desde el que se narra toda la historia. Si bien es cierto que la vida y personalidad del personaje están alteradas solo en niveles mínimos y los cambios pueden ser, ante todo, fruto de una búsqueda de referentes socioculturales más próximos y la eliminación de algunos vulgarismos y regionalismos muy concretos, no podemos negar que esos matices son los que, precisamente, hacen de Mirta una mercedina orgullosa de serlo, pues “las mujeres mercedinas somos cien más lindas” (Casari, 2003-2004) que las de la región ‘rival’ de Luján¹³.

Para Toro, el desplazamiento es ya una condición inherente en el mundo contemporáneo, pues ha supuesto un nomadismo y una focalización absoluta en el presente (2010: 11). Sin embargo, debemos valorar también el impacto de la tecnología en el nomadismo contemporáneo, mucho más en una obra nacida en internet y diseñada en su forma original para ser leída en el espacio digital: desde el punto de vista del autor, el acceso a las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) ha modificado la práctica misma del viaje (Pastor, 2023). Esto hace que la escritura de Casari sea doblemente mestiza e híbrida (Tortosa, 2008) en esta obra, pues emplea el blog como espacio narrativo y ficcional para evocar un regreso a casa desde su posición ectópica. Al fin y al cabo, Kaplan (1996) ya había contemplado que, desde un punto de vista de la escritura del viaje, debe considerarse como tal también la realizada desde el exilio y la diáspora, y eso incluye la posición del autor como residente en otro continente, incluso si no refleja esa experiencia, sino la de lo perdido.

La aproximación a la ciudad como espacio ficcional y epicentro narrativo puede abordarse desde una pluralidad notable de enfoques, como así ha demostrado la tradición literaria (Pastor, 2023). Su espacialidad puede ser un estimulante para la memoria y, a su vez, apoyarse en elementos externos para reconstruirse en forma de libro de viajes (Pastor, 2017),

¹³ La rivalidad entre ciudades, especialmente si son próximas entre sí, es un elemento regionalista típico motivado por las razones más diversas. Si bien en la actualidad suele escudarse tras competitividad deportiva, se ha motivado históricamente por desequilibrios entre poderes políticos y financieros, e incluso religiosos, como han mostrado los estudios hagiográficos de Castillo (2000). Esto esconde, pese a todo, un trasfondo de poder (político y financiero) o fama que se canaliza mediante la figura de santos y mártires como iconos propios. En este sentido, podemos señalar que Mercedes es donde se sitúa la archidiócesis que integra a Luján. Más allá de este aspecto anecdótico, debemos considerar que, aunque las rivalidades de grandes ciudades frente a las capitales u otras urbes masivas suelen tener trascendencia internacional (por ejemplo, entre Barcelona o Madrid, Sídney y Melbourne o Johannesburgo y Ciudad del Cabo), muchas de las relaciones antagónicas menores son estrictamente localistas (incluidas las que se producen entre barrios de un mismo núcleo urbano) y, en consecuencia, relevantes solo en el contexto social y geográfico más inmediato. La que aquí se refleja forma parte, es obvio, de estas últimas y se sitúa dentro de la estrategia de humor del autor a la hora retratar el contexto regional de la ciudad con múltiples guiños al lector de la zona, sin que ello suponga trabas de acceso al resto de receptores: que esos ‘enfrentamientos’ locales sean tan comunes lo hace, de hecho, un rasgo universal y poco trascendente.

por lo que ese camino puede recorrerse en camino inverso como vía de recuperación de lo perdido e incluso, quizá, de lo olvidado.

3. EL ESPACIO DE LA NOSTALGIA

El componente mercedino de Mirta sitúa la obra allí. No es, en ese sentido, una pieza de viaje, sino de regreso, donde el paisaje urbano tiene un factor secundario: queda en segundo plano pues el foco de atención continuado se sitúa sobre lo emocional. Esto hace que el aspecto más claramente presente sea el de las personas. Esto nos lleva al planteamiento de García Canclini sobre lo urbano: la ciudad debe pensarse “como lugar para habitar y para ser imaginado” (1997: 109). En el caso de la ciudad del siglo XXI, y del contexto sociológico y tecnológico de sus primeras décadas, la mediación TIC es inevitable, y en el caso de la obra de Casciari hay una conceptualización condicionada también por el formato digital, un punto de vista más cercano al suelo, a lo próximo y peatonal (Pastor, 2023) es un valor añadido. Esto conlleva, inevitablemente, una menor visión de campo, pues la atención en lo concreto e inmediato construye un relato de proximidad y localismo donde, irónicamente, la urbe como espacio puede perder importancia y protagonismo explícitos, pero no implícitos.

Para Casciari, hay una argentinidad específica de la que dio cuenta en su intervención en una conferencia que leyó el 25 de octubre de 2013 en el contexto de la cuarta edición del evento “Ya te conté. Encuentros sobre narrativas recientes del Río de la Plata”¹⁴, celebrado en Montevideo como parte de las actividades del Centro Cultural de España:

Ser argentino, hijita, es sentarse en un pupitre y aprender a decir yo, tú, él, nosotros, vosotros, ellos, durante una década entera, y después salir a la calle y no decir tú ni vosotros nunca más, ni aun que te fajen. Ser argentino es tomar mate los primeros cuarenta años de tu vida sin saber por qué; y tomar Uvasal¹⁵ los segundos cuarenta años sin saber por qué. Ser argentino es no encontrar relación entre la mateína y la acidez. (Casciari citado en Almada, 2013: 2)

Estas palabras son pronunciadas por Casciari a través de videoconferencia desde España y, como señala Almada, reproduciendo y expandiendo las observaciones de Alicia Torres –moderadora de la sesión en ese evento–, “pone en crisis la idea del lugar. Se instala, al igual que otras producciones del autor, en la frontera entre el aquí y el allá, el pasado y el presente” (Almada, 2013: 2-3). Lo identitario parece estar unido al lugar de origen y, desde luego, está claro que representa al menos un aspecto importante para el autor en el momento en que deja atrás su país natal y siente la necesidad de reafirmarse como individuo en el nuevo contexto en el que se encuentra. En definitiva, el regreso a Mercedes no es casual en ningún término, y el modo en que se representa a lo largo de la historia con los ojos de Mirta como mediadores es un aspecto que debe ser considerado.

Mercedes se retrata como un lugar a veces anodino, recuperando de algún modo la sensación de una ciudad de la provincia de la capital –también zona más poblada– del país, donde se percibe que el mundo se mueve en el gran núcleo que cobija a millones de personas frente a la (relativa) inmovilidad de una ciudad de unas 63 000 personas, pese a que está a unos escasos 100 km de ella. Llega a decirse en la entrada del 4 de diciembre de 2003 que “en Mercedes no había pasado nada, ni medio choque, ni un raspón de bicicleta contra un auto estacionado” (Casciari, 2003-2004), cuando Mirta llama a la policía preocupada por la

¹⁴ El sitio web del encuentro, *Ya te conté. Encuentros sobre narrativas recientes del Río de la Plata*, ofrece diferentes contenidos complementarios y un catálogo completo para su descarga gratuita. Puede consultarse en <http://www.yateconte.org/>.

¹⁵ Nombre comercial en Argentina de una popular gama de antiácidos, concretamente carbonato de sodio, disponible en diferentes sabores y presentaciones.

desaparición del suegro. Esta idea reaparece en múltiples ocasiones, pero es también significativa la apreciación realizada el 24 de enero de 2004: “Mercedes era un lugar seguro, donde nunca pasaba nada: ni bueno ni malo. Y nosotros vivíamos en paz” (Casciari, 2003-2004). Con todo, esa observación deja paso a la sombra de la percepción de que todo tiempo pasado es mejor y que la criminalidad siempre va al alza, una preocupación clásica de la clase media (todavía más en la ciudad): “en lo que va de 2004 ya robaron dieciocho veces en el barrio [...]. Y como la policía no hace nada, porque en enero los únicos que trabajan son los ladrones, los maridos del barrio empezaron a hacer vigilancia civil nocturna”. Estas referencias a un entorno violentado o inseguro son minoritarias y están sometidas a la búsqueda del humor: en este caso, el marido no quiere participar en las vigilancias nocturnas (de las que, en todo caso, no se nos había dicho nada antes, pero ahora sabemos que se ha escaqueado siempre) porque hay un partido de fútbol. La paz y tranquilidad perdida con los tiempos modernos es un motivo en el que se insiste cuando se afirma, en la entrada de ese mismo día, que “no hace muchos años, poquitos años, decíamos orgullosos: «En Mercedes se puede dejar el auto sin llave, la puerta abierta de tu casa»”, reproduciendo un discurso completamente globalizado.

En otro tic de ciudad pequeña está la importancia de la inscripción familiar: todo el mundo se conoce en realidad, en mayor o menor grado, y eso puede avalar a una persona socialmente. El 9 de febrero de 2004 este hecho aparece reflejado en relación con un novio de Sofía, la hija de Mirta, y que no les convence demasiado. Sin embargo, cuando conocen su nombre completo “los varones Bertotti empezaron a mirar con otros ojos al noviecito de la Sofi, porque resulta que acá en Mercedes los apellidos son como la cuenta bancaria de la gente, y nunca falla” (Casciari, 2003-2004), lo que lleva al autor a plantear toda una taxonomía de clase en función de los orígenes de los apellidos de las familias, reflejando los estereotipos de clase dominantes, desde los más puramente españoles hasta los compuestos¹⁶.

Por su parte, el paisaje que se refleja de la ciudad es poco intrusivo en la obra, pero sí está presente para retratar un espacio urbano de baja agresividad. Se dice el 10 de diciembre de 2003 que “la calle tenía olor a tilo (Mercedes huele a tilo casi siempre, pero ese día mil veces más)” (Casciari, 2003-2004), sin olvidar que es un espacio urbano y que la gente, pese a todo, va con algarabía (aunque felicidad) de un lado a otro. Mercedes es, además, un espacio de tranquilidad y afabilidad: en el 2 de enero de 2004 leemos que “la noche en Mercedes era especial, tibia, suave, prometedora. Las agujas se fueron acercando a la medianoche [...]. Soplabla el viento y nos traía el aroma de los tilos” (Casciari, 2003-2004).

Con todo ello, el nivel de concreción que ofrece Casciari es escaso. Son pocas las referencias a ubicaciones muy específicas, por lo que ese punto de vista peatonal al que hacíamos referencia antes está presente de forma limitadísima. Por ejemplo, el 10 de mayo de 2004, Mirta nos cuenta que está “en el ciber de la 29 y la 12 (los lectores de Mercedes se ubicarán) y me van a cerrar en cualquier momento” (Casciari, 2003-2004). Se habla también de la Feria Artesanal de la Plaza Pagano de El Bolsón y de la Plaza de San Martín, así como de algunos negocios (como, por ejemplo, sedes de bancos) y lugares, pero sin que la precisión geolocalizadora sea obsesiva ni particularmente relevante para situar al lector en lo que se narra.

En este sentido, la entrada del 19 de febrero de 2004, publicada bajo el título de “El Caio pierde su identidad”, se centra de forma especial en cómo este hijo afronta el conflicto interno que le supone “descubrir que Mercedes no es única en el mundo” (Casciari, 2003-2004) como resultado de un viaje familiar por la provincia. A lo largo del resumen de la jornada se nos cuenta cómo Claudio (referido hipocóricamente como Caio) descubre que se repiten los

¹⁶ En este sentido, no podemos olvidar que lo espacial es resultado de mecanismos económicos y que parte de sus consecuencias implican los guetos, las gentrificaciones y las diferencias de renta entre unas zonas y otras, en ocasiones separadas por no tantos metros como podríamos pensar (Zukin, 1995).

nombres de plazas y que muchas tiendas son, en realidad, grandes cadenas presentes en cualquier sitio, enfrentándose con ello a “la triste realidad de no ser especial, de no vivir en un pueblo único”. La lección que le transmite su abuelo es un mazazo para el joven: “tutte le pòpolo di provincia sonno idéntico, bambino”. Descubrir que todos los sitios son iguales en realidad supone la destrucción del mito identitario por lugar de origen y un paso hacia la concepción adulta del mundo, y que la búsqueda de lo singular, en un mundo globalizado como consecuencia del devenir tardocapitalista, es inane. Y si se busca, además, en el contexto de lo más absolutamente local, doblemente infructuoso: lo más próximo es también un lugar vaciado de significado e identidad, un no-lugar (Augé, 1992) de letreros comunes y planificación urbana sin personalidad. En esa línea de pensamiento debemos recordar cómo Chejfec propuso que “la primera cuadra de cualquier ciudad activa un mecanismo de reminiscencia y de comparación” (2008: 22) que culmina en el proceso de antiunicidad que podía percibirse antes de asumir otros referentes, como es el caso de Caio, joven, poco ducho en su formación intelectual, y con un horizonte vital limitado.

De hecho, uno de los aspectos que se desarrollan en relación con la importancia del lugar de origen es que, en realidad, pese a los vínculos afectivos que se pueden mantener con la ciudad natal, esta no es singular ni tan nuclear para la concepción emocional del individuo. Así, Mirta dice el 25 de febrero de 2004, reafirmando su amor por su marido, pese a los problemas y conflictos que puedan surgir entre ambos, que:

El otro día, cuando hablábamos del país, me faltó decirle al Nacho [el hijo mayor] que mi país no es Mercedes ni el sur, que me importan tres pepinos la centralización, el federalismo y la mar en coche. Que mi lugar es cualquiera, mientras me abra la puerta de casa el bruto del Zacarías [el marido]. (Casciari, 2003-2004)

Dicho de otra manera, que bien podría aparecer en ‘maravilloso’ *merchandising* ñoño, el hogar son las personas, y la nostalgia mercedina de Casciari no está impulsada por una cafetería, un bloque de viviendas o un parque –incluso cuando no podemos obviar que lo espacial es un aspecto clave de la construcción y mediación socioafectiva (Small y Adler, 2019), la noción identitaria y de ciudadanía (Tilly, 2005), e incluso digitales (Young, 2011)–, sino por el recuerdo de quienes han quedado atrás al desplazarse a Europa. Lo espacial activa mecanismos de la memoria, pero no es ese el camino que sigue la obra de Casciari: el autor no viaja a Mercedes para recordar, sino que evoca Mercedes desde el recuerdo mediante la deformación necesaria que supone el humor.

4. CONCLUSIONES

Las tensiones que se producen en la obra en relación con la localización de sus hechos no suponen un conflicto entre centro y periferia, una expulsión o marginalización de lo asociado al contexto no-nuclear del plano urbano, sino un reflejo del proceso de reajuste del autor tras iniciar su posición como desplazado o ectópico en la búsqueda de una voz que es la propia, pero que no tiene reflejo en el contexto en el que se ha sumergido. Esto lleva a Casciari a plantear una estrategia opuesta al aspiracionismo que se asocia a la dicotomía centro-periferia: en vez de resituarse geográficamente en el núcleo de poder inmediato (Barcelona) se reafirma en su origen (Mercedes) con una obra que le permite mantener la voz de su lugar de origen y hacerse fuerte en lo diatópico. La carga simbólica de la urbe inasible se descarta en favor de la del lugar periférico y pequeño.

La Mercedes que construye Casciari puede resultar liminal en ciertos aspectos: hay una explotación baja de elementos urbanísticos concretos (referencias escasas a calles, plazas, edificios o negocios locales) y, de hecho, a través de los ojos de Caio vemos la decepción de descubrir cómo su ciudad no es tan diferente de las ciudades de otros, convirtiéndola, así, en

un no-lugar. La ausencia de excepcionalidad es coherente con un conocimiento del mundo adulto, pero a través de los ojos de Caio revivimos la primera vez que somos conscientes de que el lugar que habitamos no es especial, como una traición cruel y mortal de la realidad.

Eso también hace que la relocalización de la historia en una indeterminación geográfica española para su primera edición libresca sea sencilla: por ejemplo, Madrid aparece mencionada en pocas ocasiones, y en relación con equipos de fútbol, y solo una vez como el origen de alguien. La inconcreción del mapa urbano permite que, sin grandes alteraciones con respecto a la redacción original de la obra, la no-Mercedes sea un espacio, ahora sí, liminal en todo momento. De todas las alteraciones, e incluso mutilaciones, del texto para su paso a la hoja impresa en territorio español, la de Mercedes es la menos significativa, si obviamos su vínculo con los cambios lingüísticos.

La nostalgia, a través de las personas y los lugares, es lo que lleva al autor a explotar el recuerdo de su propia ciudad y a construir una familia (cómicamente) disfuncional que conocemos a través de los ojos de una mercedina de algo más de cincuenta años: en ese sentido, Mercedes no es una elección de choque contra los mastodontes urbanos, sino una reafirmación identitaria y, como tal, es un centro propio para el autor. Una vez más, no puede concebirse como una tensión entre centros y periferias porque esa no ha sido en ningún momento su batalla, ya que lo afectivo ha sido lo que le ha conferido esa privilegiada posición nuclear para la obra.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Bibliografía

- ADORNO, Theodore y Max Horkheimer (1994) *Dialéctica de la Ilustración: fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta.
- ALBADALEJO, Tomás (2011) "Sobre la literatura ectópica", en Adrian Bieniec, Szilvia Lengl, Sandrine Okou, Natalia Schlyhlebska, eds., *Rem tene, verba sequentur! Gelebte Interkulturalität*, Dresden, Thelem, pp. 141-153.
- ALMADA, Natalia (2013) "No te olvides del pago", *Letras Internacionales*, 176.7, pp. 1-3.
- AUGÉ, Marc (1992) *Non-places. An introduction to supermodernity*, Londres, Verso.
- CASCIARI, Hernán (2003-2004) *Weblog de una mujer gorda*, Bitácoras.com, <https://web.archive.org/web/20120206173804/http://mujergorda.bitacoras.com/> (30/01/2023)
- (2005-2008) *El blog de Saúl Klikowsky*, EITB, <https://web.archive.org/web/20090127042609/http://www.klikowsky.com/> (22 de julio 2022)
- (2005) *Más respeto, que soy tu madre*, Barcelona, Plaza & Janés.
- (2006-2007) *Yo y mi garrote: Blog de Xavi L*, Un país de blogs, <https://blogs.elpais.com/xavi/> (30/01/2023)
- (2006a) *Diario de una mujer gorda*, Buenos Aires, DeBolsillo.
- (2006b) *Más respeto, que soy tu madre*, Ciudad de México, Grijalbo.
- (2009) *Más respeto, que soy tu madre*, Buenos Aires, Plaza & Janés.
- (2013) *Más respeto, que soy tu madre*, Buenos Aires, Orsai.

- CASTILLO MALDONADO, Pedro (1999) "¿Rivalidades ciudadanas en textos hagiográficos hispanos?", *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica* 10, pp. 29-40.
- CHAMBERS, Ian (1994) *Migrancy, Culture, Identity*, Londres, Routledge.
- CHEJFEC, Sergio (2008) *Mis dos mundos*, Barcelona, Candaya.
- CLARÍN (2008) "Cómo se construyó «Más respeto, que soy tu madre»", *Clarín.com* https://www.clarin.com/ultimo-momento/construyo-respeto-madre_0_Hy5wnRptx.html (30/01/2023)
- ESCANDELL MONTIEL, Daniel (2009) *El avatar en la blognovela: juego de máscaras en las narrativas digitales*, Salamanca, Universidad de Salamanca [tesina].
- (2012) *Narrativa digital hispana: el blog como espacio de creación literaria a comienzos del siglo XXI*, Salamanca, Universidad de Salamanca [tesis doctoral].
- (2013) "Argentina, España, México. Edición pluricéntrica en la obra de Hernán Casciari", *Diálogos Latinoamericanos* 20, pp. 97-108.
- (2014) *Escrituras para el siglo XXI. Literatura y blogosfera*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1997) *Imaginario urbano*, Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- GARCÍA, Claudia (2010) "Mirta Bertotti se transforma en Lola B. Re-inscripciones textuales y representación social en *Más respeto que soy tu madre*, de Hernán Casciari", *Espéculo. Revista de estudios literarios* 46, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero46/masrespe.html> (30/01/2023)
- GEERTZ, Clifford (1973) *The Interpretation of Culture*, Nueva York, Basic Books.
- HARO, Manel (2007) "Entrevista a Hernán Casciari por «España, perdiste»", *Anika entre libros*, <https://anikaentrelibros.com/entrevista-a-hern-n-casciari-por--espa-a--perdiste-> (30/01/2023)
- KAPLAN, Caren (1996) *Questions of Travel. Postmodern Discourses of Displacement*, Durham, Duke University Press.
- MAS HERNÁNDEZ, Rafael (1999) "Periferias urbanas y nuevas formas espaciales" en Rafael Domínguez, ed., *La ciudad: tamaño y crecimiento*, Málaga, Universidad de Málaga, pp. 201-233.
- PASTOR, Sheila (2017) "Todos los viajes el viaje: teoría y práctica de la literatura en movimiento de Jorge Carrión". *452° Fahrenheit: revista de teoría de la literatura y literatura comparada* 16, pp. 139-153.
- (2023) *No esperes de mí los mapas. Las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.
- SMALL, Mario L. y Laura ADLER (2019) "The Role of Space in the Formation of Social Ties", *Annual Review of Sociology* 45, pp. 111-132.
- TELECINCO (2005) "El ama de casa más leída de Internet se llama Hernán Casciari", *Telecinco*, http://www.informativos.telecinco.es/entrevista/casciari/mujergorda/dn_9367.htm (4 de noviembre 2009)
- TILLY, Charles (2005) *Identities, Boundaries and Social Ties*, Nueva York, Routledge.

- TORO, Fernando de (2010) "El desplazamiento de la literatura, la literatura del desplazamiento y la problemática de la identidad", *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 5, pp. 8-30.
- TORTOSA, Virgilio (2008) "Pro-logo: La irrupción de una nueva era" en Virgilio Tortosa, ed., *Escrituras digitales. Tecnologías de la creación en la era virtual*, Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante, pp. 11-33.
- YOUNG, Kirsty (2011) "Social Ties, Social Networks and the Facebook", *International journal of Emerging Technologies and Society* 9, pp. 20-34.
- ZUKIN, Sharon (1995) *The Cultures of Cities*, Oxford, Blackwell.



Memoria individual y colectiva de la España que ya no existe en *Feria*, de Ana Iris Simón

JESÚS GUZMÁN MORA
Universidad de Castilla La Mancha

Resumen

Ana Iris Simón narra en *Feria* sus vivencias personales de infancia en un pueblo de La Mancha y de juventud en Madrid. La autora, que apenas supera la treintena, reflexiona sobre cuestiones en torno a la memoria, la España vacía y el futuro incierto de los jóvenes de su generación. De manera paralela, la publicación del texto, sus artículos periodísticos en *El País* y sus declaraciones en entrevistas han generado un debate acerca de los planteamientos que propone en torno a la maternidad y los modelos de familia. El objetivo de este artículo es estudiar la representación de aquello que la autora denomina la “España que ya no existe” en *Feria*.

Palabras clave: *Feria*, Ana Iris Simón, Memoria, España vacía, autobiografía.

Abstract

Ana Iris Simón narrates in *Feria* her personal childhood experiences in a village in La Mancha and her youth in Madrid. The author, who is barely over thirty, reflects on issues of memory, empty Spain and the uncertain future of the young people of her generation. At the same time, the publication of the text, her journalistic articles in *El País* and her statements in interviews have generated debate about the approaches she proposes on motherhood and family models. The aim of this article is to study the representation of what the author calls “the Spain that no longer exists” in *Feria*.

Keywords: *Feria*, Ana Iris Simón, Memory, Empty Spain, Autobiography.



1. INTRODUCCIÓN

En octubre de 2020, la editorial Círculo de Tiza publicó *Feria*, texto de corte autobiográfico escrito por la periodista cultural Ana Iris Simón (Campo de Criptana, Ciudad Real, 1991). La autora, una desconocida más allá del circuito de las revistas digitales, propone una vuelta al pueblo alejada de los estereotipos propios de la “España vacía”, concepto que se presenta lo suficientemente manido a pesar de su contemporaneidad. El libro, dos años después de su publicación, ha alcanzado numerosas ediciones y ha servido para situar a la autora dentro del sistema literario español. Al mismo tiempo, su discurso, en el texto que proponemos como materia de estudio y en sus artículos periodísticos en *El País*, ha sido atacado por ciertos sectores de la izquierda cultural española, quienes la acusan de promover ideas conservadoras. Al igual que sucede con cualquier otro autor de los diferentes campos que conforman la cultura, Ana Iris Simón tiene amantes y detractores. Como señala David Mejía en un artículo de *El Español*: “Lo que más me divierte de los *haters* de Ana Iris Simón es su veta inquisitorial. La atacan con afán de desenmascararla ante la opinión pública, de mostrarla como una apóstata de las causas que dice defender. Pero lo que les enrabieta no son sus ideas,



sino su éxito” (2021). Es significativo que una escritora tenga lo que hoy en día conocemos como un “ejército de odiadores [*sic*]”, los temidos *haters* de las redes sociales. Resulta curioso cómo “varios tuiteros la han tildado de falangista. Uno le pide que no sea plasta y siga «con los niños, el pueblo y Radio María»” (Bono, 2022). Puede deberse a que, en palabras de Juan Soto Ivars (2021), *Feria* “contiene el retrato de una España extinta pero elude cualquier tufo nacionalista. Nos habla con cariño del país de las pesetas [...] pero no pide el retorno a ningu[n]a Arcadia, ni la pinta donde no existe”. Ana Iris Simón se ha convertido, así, en el centro del grupo de intelectuales que, desde posiciones de izquierdas han sido definidos como “Neorrancios”. El término, que da título a un libro coordinado por Begoña Gómez Urzaiz y que lleva por título *Sobre los peligros de la nostalgia*, recoge lecturas tan desacertadas como aquella que afirma lo siguiente sobre *Feria*: “Es un libro hábil porque su autora, Ana Iris Simón, le habla a un público amplio con el lenguaje de ese mismo público amplio, no con el de los académicos o el de los intelectuales. Esto es fundamental para sus propósitos” (Luque, 2022). Realizada nuestra introducción, señalamos que el objetivo de este ensayo es analizar la lectura del presente que realiza Ana Iris Simón en *Feria*. Nuestro ánimo no está en dilucidar si la intención de la autora consiste en promover una visión anticuada o transgresora sobre la vida y la familia, sino que estudiaremos cómo el espacio y el tiempo son dos de los ejes que sostienen su discurso. Entendemos aquí estos dos conceptos desde una perspectiva doble: para el espacio, nos centraremos, por un lado, en el mundo rural o, para ser más exactos, la vida de pueblo y, por otro, en España. Y, para el tiempo, nos moveremos entre la nostalgia del pasado y la lectura del presente.

2. FERIA, UNA CUESTIÓN ESPACIO-TEMPORAL

Desde la Transición a la democracia, España ha cambiado en gran manera. Aunque dicho periodo puede medirse en diversos hitos concretos de intenciones y resultados positivos (la Copa Mundial de Fútbol de 1982, la entrada junto a Portugal en la Comunidad Económica Europea en 1986 o los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, ambos en 1992), es cierto que se trata de un proceso temporal progresivo que comenzó incluso antes de la muerte de Francisco Franco. De acuerdo con Violeta Ros Ferrer (2013: 152), debemos entenderla como un periodo que comenzó en la década de los sesenta y que encontró su final no en 1975, sino en la ya citada inclusión de España en la CEE. Pocas épocas ofrecen un consenso tan amplio en su relato como esta. Estamos de acuerdo con Manuel Ortiz Heras cuando señala que “pensar de manera crítica los años de la transición no debe interpretarse jamás como un intento de deslegitimación ni de rechazo, es decir, una enmienda a la totalidad por su contrastada eficacia política” (2012: 339). Pero se hace necesario “sacar la Transición a escena para enseñar sus vergüenzas”, ya que esta “no fue tan casta como la vistieron ni tan amable como la dibujaron” (Monedero, 2017: 58).

Además, consideramos que en la lectura del tiempo actual a través del pasado se insiste poco en los movimientos migratorios internos que llevaron a cabo nuestros padres y abuelos. El país que ahora habitamos se presenta, en gran parte, como heredero de estos desplazamientos que se produjeron, precisamente, en los años que dan comienzo a la segunda parte del franquismo. El abandono de las zonas rurales periféricas producido en aquel tiempo para ocupar centros geográficos –Madrid– y/o económicos –Barcelona– es un hecho estudiado y vivido en primera persona por las generaciones anteriores (Barbancho y Delgado Cabeza, 1988: 241). El texto que presentamos aquí para su estudio nos habla, precisamente, de quienes no iniciaron este viaje –a pesar del carácter nómada de los feriantes que dan título al libro– y permanecieron en el pueblo. Pero Ana Iris pertenece a una generación que sí se ha tenido que desplazar. Una de las consecuencias de la crisis económica del año 2008 fue la salida de jóvenes españoles del país en busca de mejores oportunidades. Se calcula que en el periodo que inicia

en este año y que finaliza en 2018, emigraron desde España 482.000 personas (Vázquez Silva, Capote Lama y López de Lera, 2018: 8), cifra sorprendente sobre todo si tenemos en cuenta que, entre 1990 y 2010, España había recibido más de seis millones de inmigrantes (Europa Press, 2014). Señalamos esta cuestión porque, inevitablemente, el camino que lleva de la ilusión inicial por los acontecimientos vividos durante las jornadas posteriores al 15 de marzo de 2011 hasta el desencanto de los años siguientes con la clase política antigua y nueva también está presente en *Feria*.

En este punto es pertinente preguntarse qué lugar ocupa este texto dentro del sistema literario español. Al igual que otros escritores noveles, Ana Iris Simón ha encontrado su espacio dentro del circuito de editoriales independientes, aunque los grupos que ocupan gran parte de la actividad comercial en torno al libro también están apostando por voces nuevas o desconocidas. Es profundamente interesante observar cómo la vivencia personal, materializada en el verbo a través de la literatura del yo, convive con la novela. El centro de interés se desplaza, en consonancia con nuestros tiempos, a las voces femeninas. Aquí, la cautela es clara: el hecho de publicar textos escritos por mujeres corre el riesgo de llevarnos a pensar en términos de paridad sin importar la calidad literaria e interés que puedan suscitar. Así, estamos de acuerdo con la escritora Margarita García Robayo cuando señala lo siguiente: “Es indigno pensar que hace falta una cuota femenina en las artes o la literatura” (*apud* Díaz de Quijano, 2019). Para nosotros no pueden existir categorías como “literatura femenina” o “escritura femenina”, sobre todo porque estas pueden englobar cuestiones tan dispares como literatura “hecha por mujeres”, “para mujeres”, “con una marca de feminidad textual” o “sustentada en una ideología feminista” (Reisz, 1990: 202). Pero sí se hace necesario señalar que la narrativa española escrita por mujeres en los últimos años ha consolidado un interesante corpus en torno a la literatura del yo. Así, leemos textos que presentan diferentes experiencias personales que pueden encontrar su traslación en la colectividad como el cáncer en *Mi cuerpo también* (Raquel Taranilla, 2015, 2021), disyuntivas generacionales y ante la precariedad en *Cambiar de idea* (Aixa de la Cruz, 2019), la posición de la joven migrante en *Desencajada* (Margaryta Yakovenko, 2020) o la salud mental en *Fármaco* (Almudena Sánchez, 2021). Las autoras, dentro de los parámetros de la literatura del yo, proponen nuevos términos, como sucede en el caso de Aixa de la Cruz, que dice lo siguiente sobre el suyo: “El libro tiene un comienzo narrativo; después, hay un momento en el que la exploración del yo se vuelve reflexión. Una amiga mía dice que este libro no es autoficción, que es autoensayo” (*apud* Alemany, 2019). Dentro de estas reflexiones desde el grupo de escritoras españolas, no queremos obviar aquellas que tienen que ver con la maternidad. Son varias las novelas que se han escrito sobre el tema, entre las que desatacan aquellas procedentes de las lenguas cooficiales, como *Amek ez dute (Las madres no)*, Katixa Agirre, 2019) o *Os seres queridos (Los seres queridos)*, Berta Dávila, 2021). Al estudiar la primera, Ángela Martín Pérez (2022) ha señalado cómo en ella se exploran las diferentes formas de ser madre, evidenciando que no puede existir un punto de vista homogéneo al respecto.

El texto de Ana Iris parte de una región que, en la actualidad y en el ámbito literario, ha perdido la importancia que pudo tener en otro tiempo. Sin embargo, *Feria* ha conseguido una gran aceptación por parte de la crítica y los lectores en el año más difícil de nuestra modernidad y, por supuesto, para el mercado editorial. En él, la autora nos traslada a sus recuerdos familiares, de infancia y juventud entre Campo de Criptana (Ciudad Real), su localidad natal y lugar quijotesco, Ontígola (Toledo), pueblo dispuesto a que nunca suceda nada en él, y la cercana Aranjuez (Madrid), a cinco kilómetros de distancia, pero radicalmente opuesta al anterior. Al mismo tiempo, nos ofrece un presente que vive e intenta superar los tópicos de la juventud que cambió el sentido del acrónimo JASP (Joven, Aunque Sobradamente Preparado) de los noventa por el de Joven, Aunque Sobradamente Parado propio del 15-M. Todas estas vivencias se desarrollan en Madrid, lugar presentado como esperanza para la escritora pero que cambia por el regreso a la tierra de sus orígenes. Los límites de esta tierra son difusos:

larga es la discusión y más si nos adentramos en el engrudo contemporáneo que hoy conocemos como Castilla-La Mancha. Lo que está claro es que muchas de sus localidades, que salvo excepciones como Alcázar de San Juan, no muy lejos de Campo de Criptana, o la Tomelloso de García Pavón, de 32.000 y 26.000 habitantes respectivamente, no alcanzan, con la excepción de los casos más extremos, los diez mil vecinos.

Estas son ejemplos del término “España vacía”, anunciado más arriba, acuñado en su momento y revisado recientemente por Sergio del Molino (2016 y 2021). Ya sea vacía o vaciada, su aparición es constante en los medios de comunicación, ya sea como una oportunidad para los más jóvenes (Meneses, 2022) o inmigrantes y refugiados (Ahijado, 2022), al mismo tiempo que los partidos políticos han hecho suyo el concepto, “a pesar de lo profundamente ideológico que es” (Fernández, 2019: 136). El autor insiste en la existencia de dos Españas para hablar de lo que, en realidad, es un “proceso concluido” hace tiempo (Cortizo Álvarez, 2020: 160), el despoblamiento de las zonas rurales:

Hay dos Españas, pero no son las de Machado. Hay una España urbana y europea, indistinguible en todos sus rasgos de cualquier sociedad urbana europea, y una España interior y despoblada, que he llamado España vacía. La comunicación entre ambas ha sido y es difícil. A menudo, parecen países extranjeros el uno del otro. Y, sin embargo, la España urbana no se entiende sin la vacía. Los fantasmas de la segunda están en las casas de la primera. (2016)

Podríamos decir que los espacios del texto de Ana Iris son, principalmente, los segundos. Esto es algo que ella ha mencionado en una de sus más conocidas intervenciones: el 23 de mayo de 2021, la autora tomó la palabra en un acto institucional que tenía como título “Pueblos con futuro”. Pocos son los que aún no la han escuchado y tomado partido por uno de los dos extremos habituales, únicos lugares disponibles en la España contemporánea. Alabada por unos y censurada por otros, Ana Iris decía lo siguiente: “Está muy bien ayudar a empresas ecológicas y ponerle wifis al campo. Pero no habrá agenda 2030 ni plan 2050 si en 2021 no hay techo para las placas solares porque no tenemos casas, ni niños que se conecten al wifi porque no tenemos hijos” (*apud* Casal, 2021). En su momento, los lectores de *Feria* pudieron mostrar poca sorpresa ante estas declaraciones realizadas junto al presidente del gobierno porque recogen, en parte, lo que narra la escritora en su texto. Esta es una narrativa que puede moverse entre la precariedad y la memoria, las dos cuestiones que tratamos a continuación.

Muchos considerarán que estamos ante una narrativa de lo precario que podemos relacionar con lo señalado en torno al entusiasmo (Zafra, 2017). Aunque se recoge en diferentes puntos del libro, podemos observarlo en el comienzo: “Me da envidia la vida que tenían mis padres a mi edad. [...] Somos la primera generación que vive peor que sus padres, somos los que se comieron 2008 saliendo de o entrando a la universidad o al grado o al instituto y lo del coronavirus cuando empezábamos a plantearnos que igual en unos años podríamos incluso alquilar un piso para nosotros solos” (2020: 19-21). Pero *Feria* encara la situación desde una perspectiva diferente. Existe una idea que supera un concepto de libertad basado en “prescindir de críos y casa y coche porque «quién sabe dónde estaré mañana». Nos han hecho creer que saber dónde estaremos mañana es una imposición con la que menos mal que hemos roto” (2020: 21). Aquí asistimos a un pensamiento contrario al presentado para los jóvenes de su generación. Puede que las conversaciones con su amiga Cynthia sean las más claras al respecto. Recordemos que a ella es a la única que Ana Iris confiesa los pensamientos que no es capaz de verbalizar:

Hablamos entonces de la flamante moto que se nos había vendido con lo de la incorporación de la mujer al mercado laboral como vía emancipatoria y de que igual no teníamos que haber reclamado trabajar también nosotras a cambio de un salario, sino que ellos trabajaran menos, de quién maneja los hilos del progreso y de a quién

beneficia y de que daríamos nuestro pequeño reino por una definición concreta y precisa del término. (2020: 97-98)

Antes hacíamos referencia a la España vacía. Si Sergio del Molino reclamara derechos de autor por el sintagma no tendría que levantarse a trabajar ningún día del resto de su vida. Nosotros optamos por el que propone la misma Ana Iris de la “España que ya no existe” (2020: 129). La España vacía se nos ha presentado en los últimos años como contexto ideal para el desarrollo de un *Beatus ille* que el hombre moderno hubiera rechazado. Véase como muestra lo que se dice en la novela de Daniel Gascón, *Un hipster en la España vacía*, una vez se marchan los periodistas tras la exhumación de unos falsos restos de una víctima de la Guerra Civil: “Pero en unas semanas las cosas volvieron a ser como siempre: esa vida del campo, rigurosa y apacible al mismo tiempo” (2020). Se habla ahora de proyectos para la repoblación que, probablemente, fracasarán porque la despoblación no es un proceso que comenzara recientemente. La búsqueda fallida del huerto ecológico que podemos apreciar en ficciones televisivas recientes, como *El Pueblo* es un ejemplo de ello. Así, la huida del mundanal ruido de la Oda primera de Fray Luis no es únicamente ni la versión catastrófica y violenta que nos propone Pardo Bazán en *Los Pazos de Ulloa* ni la idílica que nos vende cualquier curso de yoga de fin de semana en una aldea perdida. Como señala Ana Iris, también puede ser la historia de los tontos del pueblo, El Chichi, al que “las prostitutas le ataban una toalla al miembro para que hiciera tope porque podía rellenar con él un vaso de cubata y aun así le faltaba espacio” y “Vanessa la Bigotuda, su homóloga femenina” (2020: 101). Por lo tanto, la vida en un pueblo no es siempre *Verano azul*, porque como dice la escritora: “Saber de niña cómo la tiene el Chichi y que ha intimado con la Vanessa la Bigotuda también es ser de pueblo, también es crecer en un pueblo de mil y pico habitantes; no todo es aire puro y saludar a todo el mundo y salir con el patinete y volver cuando cae el sol” (2020: 101).

El título del libro refleja una cuestión familiar de la misma autora, nieta de feriantes, y nos ofrece un texto que ella enmarca como “crónica literaria, pero en lugar de contar hechos históricos, hablo del entierro de mi tío Hilario o del día que me fui al Aquopolis de Villanueva de la Cañada y me encontré a Aramis Fuster posando en bañador” (*apud* Cebrián, 2021). Rocío Niebla (2021) se equivoca cuando se pregunta si este texto puede ser una “autoficción neofascista” solo porque en él se cite a Ramiro Ledesma o una canción del grupo musical de ideología nazi *Estirpe Imperial* dedicada a la División Azul. Ana Iris se lo confesaba en una conversación a Ernesto Castro (2021): “yo no me sé inventar cosas”. Es decir, estaríamos ante un texto que cumple con la premisa del pacto autobiográfico: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (Lejeune, 1994: 50). A ello, además, ayudan los elementos del paratexto (Genette, 1989: 11), como sucede en la contraportada, donde aparece una declaración del escritor Alberto Olmos: “*Feria* es el *testimonio* desacomplejado de esas *vidas al ras* que solo la buena literatura redime y colorea” (*Feria*, contraportada). El subrayado de esta cita, que hemos realizado nosotros, no es baladí: el primer destacado alude a la verdad de lo narrado y el segundo, a las vivencias de quienes no ocupan un lugar central en los relatos, es decir, la intrahistoria unamuniana:

Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que como la de las madrêporas suboceánicas echa las bases sobre las que se alzan los islotes de la Historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido: sobre la inmensa Humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia. Esa vida intra-histórica, silenciosa y continua como el fondo mismo del mar, es la sustancia del progreso, la verdadera tradición, la tradición

eterna, no la tradición mentida que se suele ir a buscar al pasado enterrado en libros y papeles, y monumentos, y piedras. (Unamuno, 2008: 41-42)

Estos son los recuerdos familiares de Ana Iris, por lo que su memoria individual sirve para componer la memoria familiar de los “Simones” y los “Bisuteros”. Pero también es la memoria colectiva de nuestro tiempo contemporáneo, aquellos que, de niños, como ella, tenemos vivo el recuerdo del atentado contra Miguel Ángel Blanco –suceso presente, de pasada, en textos recientes, como la última novela de Javier Marías. O la transformación del país, que nos lleva a hablar en un espacio de lo rural como esta región de un término posmoderno como los “no lugares” de Augé (2000). La narradora empieza a ver cómo la casa que habitó ha perdido la particularidad que sí tenían aquellas que ocupaban los lugares de su primera infancia en su memoria:

Era un chalé adosado de aquellos que en aquellos años empezaron a hacer de Toledo y de La Mancha un no lugar –otro–, con cada vez menos paredes encaladas y cada vez menos botellas de plástico llenas de agua en las esquinas para que no mearan los perros en nombre de la modernidad y de la nueva nación-rotonda-España, orgullosa de su reciente europeidad. (Simón, 2020: 73)

Pero, aunque podemos pensar en otros ejemplos para la memoria colectiva en el libro, en él toma especial importancia la memoria individual. El texto puede leerse como un homenaje a su propia familia. Esencial es la presencia de los padres, dos carteros divorciados. El padre, capaz de enseñarle un bote en el que había un feto producto de un aborto espontáneo, y la madre, la Ana Mari, “alguien que se expande, como el universo, [a la que] no se le puede arrebatar el nombre” (2020: 90). Los Simones, esa rama que tiene un grupo de WhatsApp “en el que hay treinta y tres participantes porque los Simones somos muchos” (2020: 50) y los abuelos Bisuteros, Gregorio y María Solo, que “eran feriantes, tenían un puesto de juguetes” y “se conocieron en la feria de Valdepeñas, ella con diecinueve y él con veinticuatro, solo hicieron dos cosas: tener hijos y recorrer España en la furgoneta Sava que se compraron” (2020: 43, 127). La feria se presenta para el hijo que viene en camino como algo inexistente: “Cuando la Ana Mari te cuente cosas de la feria y de tu bisabuelo Gregorio y de la María Solo supongo que te parecerá que vienes de un linaje mítico, como de cuento popular” (2020: 179). En cambio, para ella, cuando se refiere a sus pensamientos de su niñez, la feria está presente.

Pensaba en mis abuelos, en mis titos y en la Ana Mari no como unos cueverotes ni como unos cerrilleros, sino como una raza que va de plaza en plaza, de feria en feria, siempre risueña, de aldea en aldea. Hoy sigo pensándolos igual pero también como un vestigio de una España que fue y ya no es. Una España en la que había zoos chicos y enanos recortadores y en la que sonaba Camela, pero donde también había recitadores como Waldo, el amigo de mi abuelo Gregorio, que declamaba romances y coplas de pie quebrado en el teatro chino de Manolita Chen. (2020: 129)

3. CONCLUSIONES

Feria, de Ana Iris Simón, ha tenido una gran repercusión, no precisamente por utilizar un lenguaje fácil o fuera de lo académico. Mostrar ese desapego por el receptor de un texto es, desde nuestro punto de vista, injusto, de la misma manera que declaraba Soto Ivars al insistir en la imposibilidad de regresar a aquel lugar al que nos lleva la nostalgia. Este es un libro que habla de un tiempo que no tuvo que ser necesariamente mejor, al igual que la España que retrata no supera a esta, por mucho que lo pueda parecer en otros relatos. De hecho, es el padre de la narradora el que insiste en las dificultades que tuvo su generación frente a la de la hija. Mientras unos se dedican en el presente a recorrer Europa con la única preocupación de elegir

el próximo destino, otros, en el pasado, cambiaban ese pesar por el de vivir dentro de las limitaciones que les había dado el contexto sociohistórico. La autora realiza un retrato poliédrico de la vida en el pueblo, nada desesperanzador y, al mismo tiempo, apegado a la realidad sin caer en visiones idílicas. Su cambio desde el mundo urbano al rural no supone el alejamiento de una vida ajetreada ni el acercamiento a todo lo que pueda huir del mundanal ruido. El viaje es el regreso a los orígenes, a una vida nada fragmentada que representa la familia. Así, *Feria* se presenta como herencia en un doble sentido: aquella que recorre casi la totalidad del texto, que es el legado que le ha dejado su familia a través de sus vivencias – recordemos que, lo primero que encontramos, son dos dibujos que representan los árboles genealógicos de los “Simones” y los “Bisuteros” –, y la que ella lega al hijo que, en el aquel momento, se gestaba en su vientre. Esta narrativa íntima en segunda persona que cierra el texto y que se dirige al niño que todavía no había nacido cierra un círculo familiar y personal en el que ella, al igual que dice de su madre, es como el universo, se expande.

Bibliografía

- AHIJADO, Mariano (2022) “ Cuando la España rural abre sus puertas a los refugiados para salir adelante”, *El País*, 16-12-2022, <https://elpais.com/sociedad/vidas-nuevas/2022-12-16/cuando-la-espana-rural-abre-sus-puertas-a-los-refugiados-para-salir-adelante.html> (22/01/2023).
- ALEMANY, Luis (2019) “Aixa de la Cruz: «Me da congoja recordar lo enfadada que escribí este libro»”, *El Mundo*, 27-3-2019, <https://www.elmundo.es/cultura/laesferadepapel/2019/03/27/5c93b322fc6c83e9418b4630.html> (22/01/2023)
- AUGÉ, Marc (2000) *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BONO, Ferrán (2022) “Ana Iris Simón, Lucifer y el falangismo”, *El País*, 4-8-2022. <https://elpais.com/opinion/2022-08-04/ana-iris-simon-lucifer-y-el-falangismo.html> (22/01/2023).
- CASAL, César (2021) “La gigantesca mentira del rural”, *La Voz de Galicia*, 20-6-2021, https://www.lavozdegalicia.es/noticia/opinion/2021/06/20/gigantesca-mentira-rural/0003_202106G20P12994.htm (22/01/2023).
- CEBRIÁN, Mariano (2021) “Ana Iris Simón: «La Mancha es una tierra que tiende a la autoparodia por herencia del Quijote»”, *ABC*, 24-4-2021, https://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/abci-iris-simon-mancha-tierra-tiende-autoparodia-herencia-quiote-202104222040_noticia.html (22/01/2023).
- CORTIZO ÁLVAREZ, Tomás (2020) “La España vacía: de sintagma a geografismo”, *Polígonos. Revista de Geografía* 32, pp. 159-178, <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/poligonos/article/view/6411/4933> (22/01/2023).
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (2019) “Margarita García Robayo: «Es indigno pensar que hace falta una cuota femenina en las artes»”, *El Mundo. El Cultural*, 25-4-2019, https://www.lespanol.com/el-cultural/letras/20190425/margarita-garcia-robayo-indigno-pensar-falta-femenina/393712614_0.html (22/01/2023).

- EUROPA PRESS (2014) “España recibió más de 6 millones de inmigrantes entre 1990 y 2010”, *Europa Press*, 2-4-2014, <https://www.europapress.es/epsocial/noticia-espana-recibio-mas-millones-inmigrantes-1990-2010-mapa-global-migraciones-20140402165009.html> (22/01/2023).
- FERNÁNDEZ, Fernando (2019) “¿Cómo arreglar el problema de la España vaciada? Soluciones de fondo, soluciones cosméticas o colonización interior”, *Papeles de relaciones ecosociales y cambio global* 147, pp. 131-145, https://www.fuhem.es/wp-content/uploads/2019/11/Como-arreglar-Espana-vaciada_FERNANDEZ.pdf (22/01/2023).
- GARCÍA BARBANCHO, Alfonso y Manuel DELGADO CABEZA (1988) “Los movimientos migratorios interregionales en España desde 1960”, *Papeles de Economía Española* 34, pp. 240-266, https://www.funcas.es/wp-content/uploads/Migracion/Articulos/FUNCAS_PEE/034art11.pdf (22/01/2023).
- GASCÓN, Daniel (2020) *Un hipster en la España vacía*, Barcelona, Literatura Random House (E-book).
- GENETTE, Philippe (1989) *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- LEJEUNE, Philippe (1994) *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid, Megaluz-Endymion.
- LUQUE, Pau (2022) “Dar pena”, en Begoña Gómez Urzaiz, coord., *Neorrancios: Sobre los peligros de la nostalgia*, Barcelona, Península (E-book).
- MARTÍN PÉREZ, Ángela (2022) “«Lo que las madres no hacen»: *Las madres no*, Katixa Agirre”, en Fernando Candón Ríos, Nuria del Mar Torres López y Leticia de la Paz de Dios, eds., *Más allá del signifiante: nuevas propuestas para el estudio de la mujer en la literatura*, Madrid, Dykinson, pp. 148-161.
- MEJÍA, David (2021) “El *bullying* contra Ana Iris Simón”, *El Español*, 16-10-2021, https://www.elespanol.com/opinion/columnas/20211019/bullying-ana-iris-simon/620567946_13.html (22/01/2023).
- MENESES, Nacho (2022) “Se buscan jóvenes preparados para trabajar en entornos rurales”. *El País*, 09-12-2022, <https://elpais.com/economia/formacion/2022-12-09/se-buscan-jovenes-preparados-para-trabajar-en-entornos-rurales.html> (22/01/2023).
- MONEDERO, Juan Carlos (2017) *La transición contada a nuestros padres: nocturno de la democracia española*, Madrid, Catarata.
- MOLINO, Sergio del (2016) *La España vacía: viaje por un país que nunca fue*, Madrid, Turner. (E-book).
- (2021) *Contra la España vacía*, Madrid, Alfaguara (E-book).
- NIEBLA, Rocío (2021) “*Feria*, el libro de la discordia: ¿autoficción neofascista o reivindicación de lo comunitario?”, *Eldiario.es*, 25-5-2021, https://www.eldiario.es/cultura/libros/feria-libro-discordia-autoficcion-neofascista-reivindicacion-comunitario_1_7969825.html (22/01/2023).
- ORTIZ HERAS, Manuel (2012) “Nuevos y viejos discursos de la Transición. La nostalgia del consenso”, *Historia Contemporánea*, 44, pp. 337-367, <https://ojs.ehu.es/index.php/HC/article/view/6620> (22/01/2023).
- REISZ, Susana (1990) “Hipótesis sobre el tema «Escritura femenina e hispanidad»”, *Tropelías* 1, pp. 199-213.

ROS FERRER, Violeta (2013) "Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática", *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 14.20, pp. 149-169, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6615/pr.6615.pdf (22/01/2023).

SIMÓN, Ana Iris (2020) *Feria*, Madrid, Círculo de Tiza.

SOTO IVARS, Juan (2021) "La escritora roja que enamora a la gente de derechas", *El Confidencial*, 26-1-2021, https://www.elconfidencial.com/cultura/2021-01-26/ana-iris-simon-feria_2921872/?utm_source=whatsapp&utm_medium=social&utm_campaign=amp (30/01/2023)

UNAMUNO, Miguel de (2008) *En torno al casticismo*, Madrid, Alianza.

VÁZQUEZ SILVA, Iria, Alberto CAPOTE LAMA y Diego LÓPEZ DE LERA (2021) "La nueva emigración española en Alemania y Reino Unido: identidades migratorias en cuestión", *Revista Española de Sociología* 30.4, pp. 1-23. Recuperado de: <https://doi.org/10.22325/fes/res.2021.24> (22/01/2023).

ZAFRA, Remedios (2017) *El entusiasmo*, Barcelona, Alfaguara.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

El deseo de pertenecer en una voraginosa *matrioska*. Benidorm en *La lección de anatomía*, de Marta Sanz

CLARA MACÍAS SÁNCHEZ
Universidad de Extremadura

FERMÍN SEÑO ASECIO
Universidad de Huelva

Resumen

El artículo explora la mirada etnográfica sobre Benidorm en la autobiografía novelada de Marta Sanz, *La lección de anatomía*, lugar en el que la autora madrileña pasó su infancia. En la obra se nos presenta esta ciudad alicantina, paradigma del desarrollo del turismo de masas de la década de los sesenta, como un espacio transformado por este fenómeno. Una ciudad donde se percibe una segmentación social de espacios y de mundos expresivos construidos por la relación dialéctica entre anfitriones y huéspedes, residentes y turistas. En el texto se aporta una lectura contextualizada de esa mirada etnográfica construida desde el género y la perspectiva de una doble agencia.

Palabras clave: Autoficción, turismo de masas, Benidorm, espacio turístico, centro-periferia.

Abstract

The article explores the ethnographic gaze on Benidorm in Marta Sanz's autobiographical novel, *La lección de anatomía* (The Anatomy Lesson), the place where the Madrid-born author spent her childhood. The work presents this city in Alicante, a paradigm of mass tourism development in the 1960s, as a space transformed by this phenomena. A city where a social segmentation of spaces and expressive worlds constructed by the dialectic relationship between hosts and guests, residents and tourists are perceived. The text provided a contextualised reading of this ethnographic gaze constructed from gender and the perspective of a double agency.

Keywords: Autofiction, mass tourism, Benidorm, tourist space, centre-periphery.



1. AUTOFICCIÓN, RELATOS Y ANTROPOLOGÍA

En las últimas décadas la aparición de la autoficción y sus formas narrativas han supuesto un revulsivo en el panorama de los estudios literarios. Las denominadas novelas del yo, también conocidas como autobiografías noveladas, constituyen un tipo peculiar de relato y/o de ficción literaria que subvierte las convencionalidades que fija el lector. Por una parte, se trata de novelas que parecen autobiografías. Pero por otra, podrían considerarse verdaderas autobiografías que se presentan como novelas (Alberca, 2007). La ambigüedad entre lo real y lo imaginario, entre lo veraz y lo verosímil, lo factual y lo ficticio, supone un espacio híbrido en el que las fronteras de los géneros se diluyen.

Manuel Alberca, que traza una arqueología del concepto acuñado por el francés Doubovsky en 1977, define la autoficción como “novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tienen el mismo nombre que el autor” (2007: 158). Esta afirmación, sin embargo, se complejiza al proponer una tipología de esos relatos –autoficción biográfica,



autobioficción y autoficción fantástica. Natalia Vara (2018) afirma que se trata de un tipo de literatura encuadrada en el amplio “hipergénero autobiográfico”. En este el sujeto creador, lejos de posiciones tradicionales y ortodoxas, busca nuevas maneras de manifestar su subjetividad, aportando al análisis del discurso conceptos como género, historia, referencialidad, representación o poder.

En narrativa española existe una tradición que podría remontarse al Lazarillo de Tormes. Algunas obras de Unamuno, Azorín, Goytisolo, Umbral, Llamazares, Aira, Cercas, y Vila-Matas, entre otros, podrían encuadrarse bajo esta categoría o este “hipergénero autobiográfico”. Dentro de esta tendencia o del nuevo gusto por presentar lo autobiográfico novelado, se encuentra *La lección de anatomía*, de Marta Sanz (Madrid, 1967), una autora cuya obra está suscitando interés académico en el panorama de los estudios literarios (Ballarín, 2020; Martín Huertas, 2017; Mira, 2021; Somolinos, 2018; Torres, 2019; y Vara, 2018).

La novela autobiográfica fue publicada originalmente en 2008 (RBA), aunque revisada, reestructurada, y ampliada años después en 2014 (Anagrama). Constituye un lienzo en el que la autora, desde un posicionamiento crítico, disecciona las edades de la vida en tres partes: “Vallar el jardín”, centrada en los recuerdos de la infancia; “Los gusanos de seda”, que aborda su adolescencia; y “Desnudo” que relata su juventud y el comienzo de la edad madura. Cronológicamente la acción se ubica en un arco temporal que va desde finales de los años sesenta del siglo XX hasta principios del siglo XXI, unos cuarenta años que vienen a coincidir históricamente con la Transición y el periodo democrático. En el viaje emocional, en el que la autora se disecciona a sí misma y se autorretrata, hay dos lugares o ciudades que articulan esta autobiografía novelada: Madrid y Benidorm, concebidos ambos como puntos de partida y de regreso.

El interés de la “escritura del yo” en esta autobiografía se fundamenta en varias razones que conviene recordar y que han sido puestas de manifiesto por algunas investigadoras (Somolinos, 2018; Vara, 2018; Martín Huertas, 2022). Una de las más importante es el ejercicio de subversión que plantea su escritura respecto al canon o el modelo de la autoficción, donde los relatos hasta hace poco tiempo han sido mayoritariamente masculinos e individualistas. En este caso *La lección de anatomía* aporta un yo consciente en su condición de género, pero además de forma destacada en relación con la otredad, o condición de ser distinto. Como señala Natalia Vara: “el yo se construye como respuesta a las vivencias que ha compartido con los otros, adquiriendo así una dimensión relacional que nos permite entender mejor los episodios y las figuras que jalonan el devenir de la Marta niña hasta la adulta en *La lección de anatomía*” (2008: 3). De este modo, el sujeto femenino se construye a partir de la madre, las tías, la abuela, las compañeras de colegio e instituto, las de la universidad y las que encuentra al entrar en el mundo laboral.

Relacionado con lo anterior, el otro gran tema que suscita la obra de Marta Sanz lo constituye el cuerpo, entendido como símbolo y espacio de reflexión constante, un lugar desde el que se vehicula una serie de relaciones entre los sujetos (Somolinos, 2018). Para la autora el cuerpo es el símbolo en el que se leen las estructuras sociales, culturales e históricas, al mismo tiempo que una ubicación, una posición desde la que se toma la palabra o desde la que no es posible hacerlo (González, Larraz y Somolinos, 2014). De acuerdo con Sanz, el cuerpo es elemento fundacional del autorretrato. Así está sugerido ya desde el título, un guiño a la famosa pintura de Rembrandt, *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (Chirbes, 2014). “Nombrar el cuerpo es conquistar el territorio”, afirma la propia autora (Sanz, 2014b), y eso es precisamente escribir y escribirse.

Junto a estas consideraciones, desde nuestro punto de vista, el interés de *La lección de anatomía* reside precisamente en su posicionamiento sociológico, en la construcción de un texto que, como autobiografía, trata no sólo del individuo, sino del individuo en la sociedad. De esta

forma puede leerse en sus páginas una mirada casi etnográfica sobre instituciones tan relevantes como la familia o la escuela, elementos articuladores de organización social, como también de las identidades de género o de clase social, o de contextos culturales como el barrio y la ciudad. Desde este enfoque, puede afirmarse que la escritura narrativa de Marta Sanz se presenta como vehículo de representación de fenómenos que tienen que ver con problemáticas de la subjetividad y la colectividad en las sociedades contemporáneas, en un diálogo del yo con el contexto histórico, social y cultural (Martín Huertas, 2022)¹.

Este artículo se enmarca en una tradición antropológica que toma la literatura como fuente de datos y de inspiración, inaugurando, en cierto modo, este tipo de estudios dentro de la antropología del turismo. El entender las obras literarias como objeto de estudio y como fuente de documentación no es algo nuevo para la antropología. De hecho, es una premisa metodológica fundamental en la investigación etnográfica (Velasco y Díaz de Rada, 1997). Para contextualizar el colectivo, la sociedad, o los elementos que constituyen objeto de investigación, se requiere una recogida de documentación que el propio antropólogo selecciona y examina. Entre esta documentación los diarios personales, las autobiografías, las memorias, y la literatura de ficción, en general, constituyen materia de análisis (García del Villar, 2005: 46). La literatura como expresión escrita y oral, al igual que la música, el cine, o la pintura, es una manifestación de los procesos de interacción que se producen en una sociedad. Para los científicos sociales representa una fuente de información en la medida que transmiten interpretaciones de la realidad, en un tiempo y un espacio concretos (García del Villar, 2005: 48).

Alberto del Campo sugiere que la literatura como “construcción artística ficticia” crea y recrea un mundo de descripciones, arquetipos, interpretaciones, sentimientos que es parte del mundo que llamamos real, en tanto en cuanto sus construcciones fluyen en el devenir cotidiano (2003: 37). No porque sea ficción es menos verdad, o tiene menos valor que un texto pretendidamente científico donde las representaciones estén ajustadas a la realidad social. Por tanto, el valor del texto literario para la etnografía estriba en los temas, las imágenes y las metáforas que aporta (Hammersley y Atkinson, 2001: 179). Pedro Cantero señala que “hay más verdad en muchas novelas que en la mayoría de los textos antropológicos, como hay más vida en los cementerios que en los museos etnográficos” (2008: 290). Recientemente González Alcantud (2021) ha explorado la dialógica entre la disciplina antropológica y la literatura como práctica creativa, proponiendo abordar las obras literarias desde un enfoque comparado que las relacione con la cultura en la que surgen y con otras ligadas, generando así una determinada etno-literatura (Panero, 2021). En este sentido, la contextualidad o el análisis del contexto se revela como premisa básica para el estudio del texto literario.

Esta es la perspectiva que se adopta en este análisis de *La lección de anatomía*, la interpretación del texto literario, autoficcional, como un texto que proporciona claves antropológicas para dialogar con la realidad social. En concreto, para abordar la mirada espacial y social sobre el Benidorm de la década de los setenta y ochenta del pasado siglo XX, ciudad en donde la autora pasó su infancia y donde se percibe una segmentación social de espacios y de mundos expresivos a partir del espacio turístico. El relato de Marta Sanz, como veremos a continuación, es revelador del fenómeno del desarrollismo experimentado por el turismo de balneario de masas y las transformaciones económicas y sociales producidas desde la Transición en España.

La ciudad de Benidorm ha servido de ambientación para un conjunto de obras de ficción literaria, junto a *La lección de anatomía*. Destacan *El secreto del gazpacho* (Siruela) del uruguayo Gervasio Posadas, *España ante sus fantasmas* (Siglo XXI) de Giles Tremlett, y *El rombo de*

¹ La obra se ha encuadrado en las manifestaciones literarias denominadas como “nuevos realismos”, cuyo desarrollo se ha producido a partir de los años 90 del siglo XX en España. Esta corriente da cabida a la problematización de la realidad social y en ella se localiza, además de a la autora, a Rafael Chirbes entre otros, quien prologa la obra. Los escritores que se han encuadrado en esta tendencia se caracterizan por ser críticos con la realidad social y con las inestabilidades del sistema tardocapitalista (Somolinos, 2018).

Michaelis (Alfaguara) de Fernando Royuela (Ferrer, 2010), a las que podrían sumarse *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm* (Destinolibro) de Pedro Maestre y *Spanish beauty* (Anagrama) de Esther García Llovet. La atracción que ha ejercido Benidorm para convertirse en escenario de relatos se ha reflejado asimismo en el ámbito cinematográfico de forma constante desde el rodaje de *Alba de América* (1951), la película de Juan de Orduña. La ciudad ha sido un gran plató de cine en históricas producciones nacionales como *Un beso en el puerto* (1965) de Ramón Torrado, o *La Decente* (1971) de José Luis Sáez de Heredia, y otras películas más recientes como *Nieva en Benidorm* (2020) de Isabel Coixet, o *El Cover* (2021) de Secun de la Rosa, entre muchas otras.

Asimismo, esta localidad ha tenido dos series con su nombre: *Benidorm* (2020, Antena 3 y Atresplayer) de César Benítez, Fernando Sancristóbal y Jon de la Cuesta, con ocho episodios; y *Benidorm* (2007, ITV), de Derren Litten con diez temporadas para la cadena británica ITV. También ha sido escenario de temporadas en las series *Paraíso*, *Alba*, *Cuéntame*, *Ad Vitam*, *El Inmortal*, *La Ruta* y *Fugitiva*. Recientemente se han rodado también piezas documentales como *El hombre que embotelló el sol* (2016, Bernácer) o *Democracia Bikini: Dictadura, Divisas y Bikini* (2020, Fernández de Castro) que recogen desde distintos ángulos el proceso de transformación de la localidad. En ellos se dirige el foco hacia lo que este espacio supuso históricamente para las libertades en un periodo de represión institucionalizada, algo que junto a la subversión y la desconexión con el tiempo ordinario se manifiesta en no pocos relatos literarios ambientados en Benidorm en épocas más recientes (VV.AA., 2019).

2. “MIRA, ESA ES LA HIJA DEL SOCIÓLOGO”

La antropología en particular y las ciencias sociales en general, están presentes en esta obra de distintas maneras. En algunas secciones de la novela se hace alusión directa a ella como parte de los intereses de la autora en su juventud temprana. El elenco de disciplinas que muestra en una de sus características enumeraciones es reflejo a su vez de distintas miradas que están presentes en el libro, entre ellas por supuesto la lingüística y la literaria (Sanz, 2014a: 160), pero también salpicaduras de referencias musicales, cinematográficas e historiográficas.

Son destacables en la novela las alusiones indirectas que la autora hace de su padre, en particular a su desempeño profesional como sociólogo (Sanz, 2014a: 60). Estas menciones se insertan en el proceso de construcción identitaria que, desde nuestro punto de vista, aglutina la mirada etnográfica sobre esta obra. La profesión paterna aparece como algo similar a un lastre social, por lo extravagante o liberal en una sociedad que, aunque ya inmersa en un profundo proceso de cambio, guarda resistencias conservadoras y marca fuertes límites entre lo exógeno y lo endógeno. En *La lección de anatomía* la referencia más directa a la cualidad socio-profesional del padre aparece como dato aclaratorio sobre la estratificación social y el clasismo experimentados por la autora dentro del colegio, en el apartado titulado “Cómo hacerse con el poder” (pp. 57-67), una verdadera etnografía de la escuela que completa más adelante con “La nueva” (pp. 94-104).

Mi padre viajaba. Era un sociólogo. En el patio del colegio comencé a oír a menudo una frase pronunciada despreciativamente:

- Mira, esa es la hija del sociólogo.

Sociólogo era un insulto, una enfermedad. (Sanz, 2014a: 60)

A partir de la figura paterna, que la autora asimismo ha referenciado en distintas entrevistas que ha concedido a medios culturales, podría explicarse el aroma socioantropológico de la novela. En esta obra se topa el lector de forma recurrente con términos que forman un campo semántico propio de las ciencias sociales: “procesos de socialización” (p. 158), “privilegio adquirido” por nacimiento (p. 60), “segregación” (p. 65), “xenofobia” (p. 62), “estatus” o “cuestión de clase” (p. 94-95), o “extracción social” (p. 314). Toda esta terminología aparece

vinculada con cuestiones relativas a procesos de estratificación social, situándonos directamente en lo que, desde nuestra perspectiva, es el tema central de esta obra: la identidad.

En esta novela hay ideas seductoramente veladas, como su propio título en relación al concepto de escritura en la metáfora del cuadro. Otra es el motivo que causó que la protagonista a corta edad, junto a su familia, se mudara desde Madrid a Benidorm: el inicio de la vida laboral paterna como sociólogo urbanista. Juan Ramón Sanz Arranz formó parte del seminario de Sociología Urbana, Rural y desde entonces del Ocio, el cual se trasladó a Benidorm en 1972. El grupo, dirigido por el renombrado sociólogo Mario Gaviria Labarta, desarrolló allí el “Estudio de los problemas ecológicos de las nuevas aglomeraciones turísticas surgidas en España con motivo del turismo”. Gaviria a lo largo de su vida participó en investigaciones socioeconómicas de espacios rurales y urbanos emblemáticos como *Extremadura Saqueada*, *El Campo Riojano*, *El Espacio de la Fiesta y la Subversión en el Casco Viejo de Navarra* o *La Quimera del Agua* en el que analiza la sobreexplotación de los acuíferos en Daimiel (Naredo, 2018).

Los trabajos de Gaviria sobre Benidorm abarcan desde la década de los años setenta del siglo XX hasta el último informe para promover la candidatura a Patrimonio de la Humanidad de la ciudad en 2015 (Mazón, Delgado y Hurtado, 2012). Su labor se centró en profundizar en la realidad del Benidorm turístico y analizar las múltiples contradicciones en las que se asentaba. Era un acérrimo defensor de esta ciudad, la concebía como un laboratorio económico y urbanístico, del turismo de masas, pero sobre todo del derecho al placer de las clases trabajadoras. Por tanto, laboratorio sociológico del Estado de Bienestar, del disfrute y de la exaltación, del reconocimiento de la cultura obrera en su versión lúdica. Su perspectiva se distinguía de visiones frecuentes de Benidorm caracterizadas por una inquina elitista que desde lejos se mofa de lo que allí falta de estilo (Martínez Lorea, 2018). Actualmente su modelo de desarrollo turístico se reconoce por su funcionalidad y su eficiencia económica, e incluso medioambiental en la medida en que supone una ocupación de suelo reducida, una gestión racional de recursos naturales como el agua, o un menor uso del transporte privado (Ivars, 2013).

En la época en la que Marta era niña Gaviria trasladó a Benidorm un método didáctico participativo por el que pasaron decenas de colaboradores, figuras de la sociología y la arquitectura (Sanz Arranz, 2019). Este trasiego de investigadores, becarios y compañeros de proyecto aparece en distintas ocasiones en la obra como telón de fondo de la casa de la infancia. Los trabajos de un Estudio Sociourbanístico, Socioturístico y Prospectivo previo al renombrado PGOU de la localidad de 1956 se prolongaron hasta 1976. Los resultados del mismo fueron publicados en *España a go-go: Turismo chárter y neocolonialismo del espacio* (Gaviria, 1974), y *Benidorm, ciudad nueva* (Gaviria et al., 1977), clásicos de la sociología del turismo. Ambas obras recogieron la realidad general del sector turístico de la época a partir de numerosas entrevistas a trabajadores nacionales y extranjeros, con Lefevbre como consultor. En ellas se desmontaban tópicos y prejuicios de clase que aparecían en la prensa, así como en estudios sociológicos (Sanz Arranz, 2019). Gaviria denominó “neocolonialismo del uso del espacio de calidad” al control de la industria hotelera española por parte de los tour-operadores y promotoras extranjeras (1974: 275). Sus aportaciones han sido pioneras en el estudio del turismo y se enmarcan en la crítica al modelo de desarrollo fundamentado en la industria turística –teorías desarrollistas– y del centro-periferia de los años setenta².

3. BENIDORM, “UNA ENUMERACIÓN CAÓTICA”

Las ideas de Gaviria y la gestación de sus trabajos en Benidorm son, efectivamente, una acción de fondo que sucede a lo largo de esta novela. Sin embargo, en referencia a los procesos de desarrollo turístico vividos en la ciudad, encontramos un fuerte contraste entre las tesis

² En este contexto crítico se enmarcan otras monografías destacadas como *Costa del Sol: retratos de unos colonizados* (1977) de Antonio Mandly, y la *España en venta* (1979) de Jurdao (Nogués, 2001: 56).

defendidas por el sociólogo y las memorias de la autora sobre su etapa de niñez. La ciudad alicantina vista como un espacio en el que las familias trabajadoras, jóvenes y pensionistas tenían un lugar, especialmente las procedentes de las islas británicas, es la base de la atracción de Gaviria por la simbiosis que identificaba entre autóctonos y visitantes como dos elementos que se necesitan y que se reúnen en ese espacio concebido para celebrar (Martínez Lorea, 2018). Él mismo llegó a afirmar que “la gran virtud de los benidormenses es su capacidad de adaptación a la demanda y su tolerancia y disfrute de la diversidad, su permisibilidad” (Gaviria, 2010, s.p.).

La mirada etnográfica es compleja, construida a partir de una polifonía de voces, entre las que se integra la del propio investigador con sus descripciones densas. Marta Sanz en su adultez, recordando su infancia, es uno de esos observadores, a medio camino entre el actor social y el científico. Los conflictos generados en “una ciudad turística” son retratados desde este doble rol de la autora, simultáneamente como actriz social y observadora externa. Benidorm es caracterizado como “un territorio difícil, a veces hostil, a veces marciano [...] que va creciendo desde la orilla de la playa hacia los montes, se vuelve provinciana y que, pese a sus muchos hoteles, peca de falta de hospitalidad” (Sanz, 2014a: 90-91).

Se ha escrito mucho de esta ciudad alicantina que desde la época franquista se convirtió en un paradigma, quizás el paradigma nacional por excelencia, del desarrollo turístico de una época. Nuestra intención no es aquí hacer una revisión exhaustiva sobre la bibliografía publicada al respecto de este proceso, pero a modo de contextualización al análisis de la obra protagonista de estas páginas sí es importante recordar que esta localidad en 1950 aún conservaba un sistema productivo centrado en el sector primario, pero que a partir de ese año experimentó grandes cambios que transformaron la estructura social y productiva del municipio (Martín Serrano, 2003). Sarrión Martínez (1969), desde el tan criticado marco teórico metodológico del folklore, recoge la preocupación de una época muy cercana a la que es recordada por Marta Sanz. Si bien puede tacharse de ser una aproximación de fuertes tintes idealizantes, conservacionista, y hasta poco científica por la falta de fuentes, describe la profunda metamorfosis que estaba sufriendo la localidad en estas décadas. Ya a finales de la década de los años sesenta la situación de Benidorm es calificada como el “conocido fenómeno de transformación turística”, y el autor pone el foco en la mutación de los sistemas productivos de lo que hasta hace no mucho había sido “un típico pueblo de la Marina alicantina” (Sarrión, 1969: 195). El texto describe las transformaciones en el modo de vida sustentado por la pesca, desde la pionera almadraba en las costas levantinas, pasando por los “sardinales”, “trasmallos” o “alacheros” del siglo XIX, hasta las “cintas”, “maparras” y “traíñas” como artes de cerco ya en la primera mitad del siglo XX. Otros autores han destacado sin embargo que Benidorm era un pueblo dedicado a la agricultura de secano, con una importante actividad de marinos que se embarcaban en la Marina Mercante, pero no de pescadores (Gaviria et al., 1977) ya que no disponía de puerto pesquero ni de flota pesquera importante, sino que la pesca local tenía exclusivamente carácter de auto suministro (Martín Serrano, 2003). En *La lección de anatomía* hay una ausencia llamativa de referencias vinculadas a la actividad pesquera, a excepción de dos alusiones al puerto y a las embarcaciones en su caracterización del espacio (Sanz, 2014a: 148), esto a pesar de que son numerosas sus referencias al mar y a las playas. De hecho, Sarrión (1969) afirmaba que el cambio en las ocupaciones mayoritarias del sector de la pesca al del turismo se produce entre 1960 y 1965, hasta la completa desaparición de la actividad extractiva a finales de esta década. El autor incorpora asimismo transformaciones de otro cariz en el sector agrícola, afectado históricamente por la falta de agua en la zona, que en su condición de potable fue surtida por cubas transportadas en carros de mulas hasta la década de los años setenta del pasado siglo.

El fenómeno de inmigración que acoge la localidad, fruto del auge del turismo y la fortísima actividad constructiva, será un factor fundamental en la evolución de Benidorm (Martín

Serrano, 2003). Se caracteriza por ser de carácter temporal y procedente de localidades cercanas, tanto como protagonizado por población que establece su residencia en la ciudad, oriunda de otras provincias del centro y sur de la península Ibérica (Sarrión, 1969). Este contexto migratorio de trabajadores temporeros y de otros venidos de otras zonas se percibe en la novela autobiográfica a través de un personaje que pone de relieve una significativa emigración andaluza. Nos referimos al personaje memorable de Antonia, la empleada de hogar procedente de Jaén cuya relación trata en la sección "Paisajes rurales y señoras de la limpieza" (Sanz, 2014a: 132-139).

Aunque las actividades turísticas se habían iniciado con anterioridad, fue a partir de 1963 cuando comienza a construirse un nuevo modelo de ciudad, de bloques abiertos y locales comerciales construidos en sus bajos (Costa, 1997). Sarrión (1969) sitúa el núcleo de población en el centro de su costa, entre dos playas: una que recae en la parte de Levante, prolongándose hacia el interior por una gran llanura cultivada y productiva; la otra al Sur cortada por una plataforma elevada estéril e improductiva. La llegada del turismo y las necesidades de extensión del municipio hacen que el desarrollo urbano se incline hacia el levante, cuya llanura, cubierta entonces de olivos, estaba ya en proyecto de urbanización. En la primera edición del topográfico histórico del Instituto Geográfico Nacional, esta playa aparece con la denominación de Playa de Casa Blanca y el Rincón de Loix era un conjunto de casas apartadas del núcleo de población, al pie de la sierra. En la actualidad el Rincón de Loix es el barrio más extenso de la localidad, donde se concentran el mayor número de edificaciones de gran altura³. En la novela de Marta Sanz el crecimiento del pueblo ya se despliega por lo que era la antigua carretera de Rincón de Loix, a lo largo de toda la playa de Levante. El territorio ya ha sido colonizado por el turismo de masas. La expansión del tejido urbano-turístico desde los años 1950 desde un pequeño núcleo marítimo ubicado sobre la Peña del Canfali y escasamente extendido al Norte, a Poniente y a Levante se llega a la prolongación del continuo urbano entre La Cala y la Sierra Helada. El hecho fundamental que caracteriza este poblamiento turístico es la expansión del núcleo primitivo, ya que la remodelación interior del mismo no fue notoria cuantitativamente, aunque sí suficiente para distorsionar la trama del núcleo tradicional con tipologías de altura y sobre todo, por la remodelación funcional (Vera, 1986).

Insertándonos en una escala urbana, Marta Sanz describe en sus páginas este territorio como un dédalo de calles atestadas: la alameda, la subida a la iglesia, la zona del mercado, el puerto, el parque de Elche con sus jaulas de monos, el ayuntamiento, el callejón de los gatos, el mirador del castillo en la punta de Canfali, el barrio de la Cala, la cuesta de Ruzafa, Martínez Alejos que desemboca en la playa de Levante, la calle Gambó, y la plaza Triangular. La memoria infantil recuerda el islote de Benidorm, el barquito que lleva a la isla, y los cines de verano. Como un contraste sarcástico incluye la descripción de la localidad de Wikipedia (Sanz, 2014a: 144), inhumana, enumeración de cifras y carente de significados profundos del lugar.

Ampliando la vista, en una escala mayor, surgen los pueblos del interior de la región: La Nucía; Callosa de Ensarriá; Finestrat, con su montaña, las laderas del Puig Campana, o Tárben, Pego; Castell de Guadalest o Polop (Sanz, 2014a: 137) para señalar al mismo tiempo el espacio periférico, natural, y legitimado como oriundo o tradicional, frente a las transformaciones y domesticaciones de la industria turística y urbana. Naturaleza y cultura, rural y urbano se representan asimismo en otros lugares de la obra (Sanz, 2014a: 133-134).

En los años que son revisitados por Marta Sanz, en Benidorm ya se había dado el cambio de perfil característico de la democratización del turismo. Este hecho social está marcado por el paso desde los veraneantes, que pasan más tiempo en el destino y repiten habitualmente,

³ Información cartográfica consultada en Iberpix, el visor del Instituto Geográfico Nacional. En línea: <https://www.ign.es/iberpix/visor/>.

buscando beneficios de salud o descanso, a los viajeros, hacia el turismo de los tours operadores, los vuelos *charter* y las cadenas de hoteles. Pero lo que nos parece más significativo es que ella se califica a sí misma como veraneante (Sanz 2014a: 140), es decir, elige esta figura ubicada en una fase temprana en la teoría de la evolución de fenómeno turístico, intermedia entre los residentes –autóctonos y emigrados– y los turistas –viajeros. De hecho, su padre, Juan Ramón Sanz Arranz, afirma que su conocimiento de la evolución de la ciudad alicantina desde los años cincuenta provenía de ser veraneante en ella, como hijo de clase media madrileña. Desde entonces, hasta sus inicios profesionales como sociólogo urbanista, se había desarrollado un modelo de ciudad nueva, que había resuelto el abastecimiento de agua y la depuración de aguas residuales de 250.000 personas. A mediados de los años setenta se producían en la localidad 15 millones de pernотaciones anuales de turistas nacionales y extranjeros, todo ello en un territorio de apenas 15 km cuadrados (Sanz Arranz, 2019).

Lo que el seminario de Sociología Urbana, Rural y del Ocio comenzó a analizar como un problema, terminó por constatarse desde el mismo como un éxito. Este se basaba en las condiciones naturales del lugar, en la visión del innovador alcalde Pedro Zaragoza, y de unas ordenanzas urbanísticas que impulsaron la construcción exenta en altura, con bajos comerciales en línea de amplias avenidas bien dotadas de vegetación, que fueron componiendo un tejido urbano policéntrico (Sanz Arranz, 2019). La transformación en los modos de producción que ya describía Sarrión (1969) tuvo su correlación en el impacto en el medio natural, lo cual tiene su reflejo en la obra de Marta Sanz donde se observan imágenes que encarnan la vieja dicotomía entre naturaleza y cultura, entre sociedad tradicional y moderna: “los huertos, los bancales, las áreas fértiles, los almendros en la falda de la montaña” (Sanz, 2014a: 91), “procesiones del Corpus Christi, la banda municipal, fallas y la reina de las fiestas” (Sanz, 2014a: 48); frente a “un platillo volante cuya panza alberga una discoteca, [...] bellísimos rascacielos; hamburgueserías que emanan un intenso olor a cebolla [...]; piscinas con una gradación progresiva del azul, celeste, turquesa, verde profundo [...], cajas de champán en la playa, sobre las que duermen borrachos nórdicos, rebozados en arenilla” (Sanz, 2014a: 48-49), el turismo.

Estos mundos aparentemente dicotómicos se tocan e hibridan en ciertos espacios y momentos, en una relación dialéctica manifiesta, como en este pasaje de la novela en el que destacan algunos de los tipos sociales que pululan por esta Babel: “expropiación de terrenos en periodos de autopistas, especuladores inmobiliarios, abogados de otras provincias, y aparecen los personajes de transición, el peluquero extravagante con el flequillo teñido o el traficante de hachís enamorado de la florista o la mujer indígena con sus pechos vendados de canto plañidero y guitarrillo” (Sanz, 2014a: 91-92). Igual que en las fiestas patronales y en otras celebraciones rituales, los momentos y espacios placenteros y las ciudades de ocio y el turismo como Benidorm sirven para poner en suspenso la cotidianidad, pero no solo como ejercicio de evasión, sino también como un cuestionamiento de la misma (Martínez Lorea, 2018). El mantenimiento de esta situación genera una tensión que es denominador común de los lugares colonizados por turistas, pero también por estudiantes que alimentan a rentistas, o por extranjeros residentes permanentes y propietarios, que está relacionada con cierto vínculo de dependencia.

Esta ciudad que “solo puede describirse como una enumeración caótica” (Sanz, 2014a: 48, 105) se presenta como una superposición desordenada de elementos, que provocan cierto carácter surrealista, agolpado y exacerbado en estímulos. Benidorm es “la tortilla de patata y el lomo empanado en el *tupper* bajo una sombrilla puesta a las seis de la mañana en primera línea de playa, los cuerpos en absoluto escultóricos de barrigudos y culonas; la pretenciosa mirada desde el balcón del piso catorce de un hotel-rascacielos y el atracón del desayuno en el bufé libre” (Martínez Lorea, 2018: 81). La degradación que también es resultado de la transformación de un lugar en espacio turístico es retratada también en estas páginas, a modo de trastienda de la eterna subversión (Sanz, 2014a: 146), donde los conflictos patentes en las relaciones

productivas protagonizadas por residentes trabajadores en servicios y turistas (Sanz, 2014a: 60) conforman un trasfondo sobre el que va pasando la infancia de una niña.

4. “VUELVO DEL COLEGIO, QUE ESTÁ EN LA PARTE CERRADA DE LA CIUDAD”

Para la antropología, que estudia el fenómeno del turismo desde el plano de los significados, el desarrollo de la actividad turística conlleva la presencia en el territorio de dos mundos expresivos que son producto de la relación entre residentes y visitantes, anfitriones y turistas (Nogués, 2001 y 2015). Aunque en la realidad se presente como un todo y constituya un mismo plano, el espacio y el territorio se entienden de forma distinta. “Unos están siempre en su «lugar» y los otros están físicamente en un «territorio turístico» percibido y entendido como «escenario» turístico” (Nogués, 2001: 62). El mundo expresivo del residente constituye un lugar en sentido antropológico, es decir, un espacio identificado y reconocido por las personas que lo habitan, donde se vive y se trabaja, se marcan puntos fuertes y se cuidan las fronteras (Augé, 1992). Se trata de una construcción simbólica en la que se inscriben las relaciones sociales, la historia y la identidad social. La definición del “nosotros” frente a “ellos” que articula en líneas generales el estudio de las identidades, es básica para la conceptualización y el tratamiento del espacio turístico y la percepción de estos mundos expresivos (Nogués, 2015). Esta dialéctica entre ambas visiones –anfitriones y turistas, residentes y veraneantes– es la que puede identificarse de forma persistente en el Benidorm de *La lección de anatomía*.

Las descripciones de la ciudad que hemos referenciado como parte de “Un territorio difícil” (Sanz, 2014a: 90-94), vienen marcadas por esta dualidad. Por una parte, tenemos el territorio turístico, percibido en la “ciudad turística” como un escenario que se abre a la playa y que se diluye a medida que asciende hacia la parte alta; y por otra, la “ciudad cerrada”, que viene dibujada por lo que hemos definido como lugar, el espacio reservado de los residentes y anfitriones, la ciudad “secreta por debajo del plástico de su envoltorio, de su cobertura de chocolate” (Sanz, 2014a: 90). En el retrato de la “ciudad turística” llaman la atención los elementos que componen el escenario y que quedan fijados al recuerdo: “En el paseo marítimo, bailan mulatas con los ojos en blanco, los chavales reparten publicidad y un hombre retrata a los turistas con un mono disfrazado” (2014a: 90). La percepción de esta escenografía contrasta con la de la “ciudad cerrada”, sentida por la autora como zona prohibida o vedada, donde “la gente del pueblo cierra sus casas con cuatro candados” (Sanz, 2014a: 92). La alusión directa a la privacidad, mediante esta metáfora, marca una línea divisoria para la niña Marta que se siente forastera en esta parte de la ciudad. Forastera, extraña, o intrusa. Un mundo que intuye no es el suyo, a pesar del fuerte deseo de penetrar y formar parte de él. La parte alta de la ciudad –la del mercado y la iglesia, la de la escuela– es el territorio del residente, el de las clases trabajadoras, el de los que viven y trabajan en el lugar, donde la vida parece más real y no se presenta “escenificada” para turistas y visitantes.

Desde cierto punto de vista, “ciudad turística” y “ciudad cerrada” en *La lección de anatomía* parecen equivaler a las nociones de *front* –región delantera– y *back* –región trasera– que el sociólogo MacCannell aplicara al contexto del turismo, aunque la extrapolación de categorías sociológicas a las descripciones de estos espacios tenga sus matices en la novela autobiográfica. Según MacCannell (1976) la región delantera o *front*, es el lugar de encuentro entre anfitriones y huéspedes o entre clientes y personal de servicio; la trasera o *back* es el lugar donde los miembros del equipo de casa se retiran entre actuaciones para relajarse y prepararse para la siguiente actuación (Boissevain, 2011: 39). MacCannell (1976) plantea que los turistas buscan la vida “real” de los otros, la ansiada autenticidad, al margen del espacio turístico, e intentan acceder a los “camerinos” traspasando cualquier línea.

Sin embargo, la realidad de Marta, en el contexto del relato autobiográfico, no es la de un turista o un visitante que está de paso y pretende acceder a esa “región trasera”, sino la de un residente en Benidorm, procedente de Madrid, que vive en la parte baja de la ciudad. La

realidad de una niña que va al colegio con las hijas de los que trabajan en esa ciudad ociosa. Como descubrimos en este pasaje:

Vuelvo del colegio, que está en la parte cerrada de la ciudad -la de las cofradías y el mercado-, bajando por una cuesta que me conduce hacia la parte sin cerrojos, la orilla del mar, el punto del plano en el que se sitúa mi casa. Algunos tramos corro como una loca. Otros ando a un ritmo normal. O me asomo a alguna parte. A veces voy por un camino recto y, en otras ocasiones, me desvío para pasar por calles por las que he pasado poco. Calles con tabernas de las que puede salir un extranjero borracho que se abalance sobre mí; con tiendas de tatuajes, llenas de agujas; con comercios que regentan padres de compañeras con las que nunca me he mezclado. Son pruebas que me impongo para superar el miedo y la timidez. (Sanz, 2014a: 114)

En el relato autobiográfico de Marta se percibe una segmentación social de espacios y de mundos expresivos motivados por el fenómeno turístico (Nogués, 2015). Es significativo en la cita anterior como se manifiesta que el lugar donde se reside identifica socialmente. En otro pasaje de la obra la autora revela que ella era una de las pocas niñas en su clase que vivían en “la parte marítima de la ciudad”, añadiendo: “No en la zona de los camareros y de las buenas personas, sino en el espacio asignado a los excéntricos” (Sanz, 2014a: 231). “Como si fuéramos turistas todo el año, sin formar nunca parte de la ciudad cerrada. Nos acompañan otros turistas perpetuos” (Sanz, 2014a: 92).

En estas descripciones el espacio urbano aparece social y simbólicamente connotado, como si la parte alta de la ciudad –“el lugar”– constituyera un centro replegado en sí mismo, donde parece existir una “comunidad” protegida de la mirada del turista, mientras que la parte marítima de la ciudad –el territorio turístico–, incesante en su crecimiento, conformara una periferia de hoteles, restaurantes, pubs, y apartamentos con vistas a la playa para extranjeros, forasteros, visitantes y turistas. Entrar y salir de estos mundos, volver y regresar desde perspectivas distintas, conforma una mirada etnográfica sobre la realidad observada, similar a la del antropólogo que realiza trabajo de campo etnográfico en el lugar que estudia.

La dialéctica social centro-periferia que se detecta en el Benidorm de *La lección de anatomía*, también se observa en las significaciones que ilustran el ser de ciudad (Madrid) y ser de pueblo (Benidorm).

Algunas niñas llegaban a la escuela con el privilegio adquirido de ser del pueblo o de contar con algún pariente dentro del cuerpo de profesores, de modo que para mí, que procedía de la grosera ciudad del interior, ciudad sin mar, contaminada, capital, ciudad de gente maleducada, de nuevos ricos y chulos; de la ciudad que colonizaba las playas y las terrazas de las cafeterías durante los periodos vacacionales, que destrozaba los apartamentos y que trataba a los lugareños como a sus criados, no me fue fácil. A este inconveniente de origen se añadía el de que mi familia no era una familia convencional. (Sanz, 2014a: 60)

En otra de las significativas anécdotas que relata su paso por la escuela, llama la atención cómo esta diferenciación social entre ciudad-Madrid, y pueblo-Benidorm, viene marcada en el habla con respecto a sus compañeras de pupitre. La palabra “Madrid” da pie a un juego de corrección fonética que ilustra la presencia y dialéctica entre esos dos mundos expresivos marcados por el turismo.

- Tú eres de *Madrit*.
- No, yo soy de Madrid.
- Entonces serás de *Madriz*.
- No, yo soy de *Madriidd*.

- De *Madrid*.
- No, no, no. De *Madriddd*. De *Madrided*. De *Madrideded*. Con “d”. De *Madrid*.
- Pues eso. De *Madrid*. (Sanz 2014a: 145)

5. “VOLVER AL LUGAR DONDE PASASTE TU INFANCIA”


El origen madrileño, el hecho de habitar en la parte turística de la ciudad y el fuerte deseo de formar parte del “lugar” se confrontan en una niña que es consciente de las diferencias sociales respecto a sus compañeras de clase y las amigas en este periodo. La dialéctica social –de clase, de género, y de identidad– deriva en una pugna interior por querer integrarse y socializarse en la comunidad benidormí. Un detalle significativo de este proceso de socialización es el aprendizaje propio del valenciano, una lengua que aún no se enseñaba en la escuela, sino que se oía en la calle, en conversaciones y espacios íntimos. Como ella misma recoge: “Incluso comencé a chapurrear el valenciano porque vi que las profesoras, aunque impartían las lecciones en castellano, al salir de clase formaban corrillos donde se hablaba esa lengua que no era la mía, que me segregaba de nuevo, que debía adquirir para vencer” (2014a: 64-65).

Otro detalle que resalta de este proceso de enculturación es el hecho de ir a catequesis los sábados con su amiga Paquita y hacer la comunión en la Iglesia de Sant Jaume (2014a: 124). Durante toda esta parte de la novela el relato está tejido por la inmersión en la realidad local desde esta pugna interior entre el “ser de ciudad” y “ser del pueblo”. Yolanda –la hija del carnicero–, María Eugenia, Paquita, y Errol Flynn –su amor infantil–, son los “autóctonos” que simbólicamente le abren las puertas de esa ciudad “cerrada” en la que la autora se mirará como en un espejo. Como un etnógrafo que observa la realidad social desde la distancia y la cercanía, Marta Sanz se empapa de Benidorm a caballo entre dos mundos, aportando un retrato de las clases trabajadoras permeado por la variable de género del Benidorm turístico de esta época.

Marta Sanz afirma que Benidorm fue fundamental en su crecimiento durante al menos ocho años. Por necesidades laborales y afectivas, la familia de nuevo regresa a Madrid. La vuelta a la capital es experimentada como pérdida y extrañamiento. Del pueblo a la ciudad. De la periferia al centro⁴. A Benidorm volverá de vacaciones, como un huésped que pasa temporadas de verano, que revisita lugares y amistades que cambian. Los cambios de la pubertad y la adolescencia, de la juventud, a los catorce años, a los veinte. Hasta que deja de ir y los lazos se pierden. Dos décadas después de su regreso a la capital, ya adulta, Marta vuelve a Benidorm para escribir un reportaje o una crónica de la ciudad donde pasó su infancia. La experiencia la recoge en el último de los apartados de la primera parte “Vallar el jardín” (pp. 139-150) y en ella confronta la mirada infantil descrita más arriba con una mirada adulta, desprovista de desarraigo y nostalgia. En ese volver a Benidorm exhibe su miedo a encontrar una ciudad desfigurada: “Temía incluso que las calles principales lo hubieran dejado de ser y que el centro urbano hubiese sufrido un desplazamiento hacia lo que antes se ha llamado periferia a causa de la hipertrofia de esta ciudad turística” (Sanz, 2014a: 139); pero también expresa un deseo de pertenecer, o mejor dicho, de ser reconocida y acogida por la comunidad benidormense: “Que la ciudad, por fin, me adoptase, aunque no les hubiera salido rubia y con los ojos azules. Aunque hubiese perdido aquel acentillo desganado que se me fue pegando sin que yo me diera cuenta” (Sanz, 2014a: 141).

⁴ La autora lo relata así: “Cuando al fin había descifrado los enigmas y estaban a punto de entregarme las llaves de esa ciudad cerrada contra la que apliqué mi ariete durante al menos ocho años fundamentales en mi crecimiento; cuando había empezado a dominar los resortes y las fórmulas de mi proceso de socialización en un territorio enemigo, por motivos laborales de mi padre y por necesidad afectiva de mi madre, habíamos regresado a Madrid. Yo me sentía demasiado cansada para acometer, en una tierra donde de nuevo era una extraña, la misma lucha en la que me había enfrascado durante mis primeros años” (Sanz, 2014a: 158).

En el relato de la visita para la elaboración del reportaje afloran las vivencias y los recuerdos, el espacio urbano vivido entre dos mundos, los dos territorios físicos y simbólicos, el del centro y el de la periferia, cada vez más difusa y extensa.



El centro, después de veinte años que habían hecho de la ciudad y de mí misma dos territorios un poco más maduros –lunares en la piel, fachadas que necesitan una mano de pintura–, era aún el centro, aunque la ciudad se había derramado por sus antiguos límites. Como si un niño se hubiera salido de los bordes de una silueta al colorearla. Como si, sobre el suelo, hubiese quedado la mancha de un helado derretido. Como si la ciudad paradójicamente sobreviviera gracias a sus metástasis. El centro, seguía siendo el centro, pero algunos puntos que marcaban las fronteras, más allá de las fronteras naturales del monte y el mar, habían quedado camuflados entre nuevas construcciones y habían perdido su antiguo carácter de torre vigía en la muralla: los magníficos bloques de apartamentos de los años setenta, con sus jardines y piscinas, olímpicas y azules, los inconfundibles nichos de diseños que no podían ser más altos, ahora se encorvaban entre rascacielos que llegaban a las nubes y arañaban un poco más, un poco más lejos, los bancales de algarrobos y la falda de las montañas donde aún acampan los escaladores y aterrizan los platillos volantes. La tierra estaba cada vez más mordida. (Sanz, 2014a: 140)

En el retrato de la ciudad se reconocen las transformaciones por el desarrollo urbanístico en la periferia. El entorno de Benidorm aparece colonizado por nuevas construcciones que refuerzan la imagen turística de la ciudad en una fase posterior a la estudiada por Gaviria. En este volver a Benidorm, se describen cambios, continuidades y permanencias. Frente a este paisaje de rascacielos que miran al mar, la ciudad vertical, destaca los hitos que ya habían marcado esta geografía sentimental de la ciudad del centro: la cuesta del colegio, el mercado, el callejón de los gatos, el castillo y, sobre todo, la playa del puerto, el lugar de baño de los benidormenses: “la playa colonizada por los auténticos moradores de esta ciudad. La playa sin *topless* ni noctámbulos suecos que duermen la mona al sol. La playa de las tarteras y los bañadores de cuello alto (...) la playa de los que bajan las persianas para no ser vistos” (Sanz, 2014a: 145).

En el regreso destaca dos detalles que merece la pena reseñar. En primer lugar, un cambio en el perfil social del turista que indica, del turista extranjero a un turista senior, suponemos de procedencia nacional⁵. En segundo lugar, la permanencia de los mismos carteles publicitarios para anunciar comidas: “Platos combinados, helados, hamburguesas, paellas, *fish and chips*, pollo a *l’ast*, bufé libre con croquetas como balines de la Primera Guerra Mundial y cóctel de gambas con hebras de lechuga y mucha salsa rosa (...)” (Sanz, 2014a: 148). Como un elemento más del territorio turístico, del espacio colonizado por el turista, la publicidad es testimonio de los gustos gastronómicos y al mismo tiempo símbolo del paso del tiempo. El eclecticismo gastronómico, la abundancia, es parte del mundo expresivo del turista de masas.

Durante la visita a Benidorm para contar cómo es la ciudad, “como si nunca hubiese vivido aquí, para escribir un reportaje” (Sanz, 2014a: 149), la autora se despoja de su condición de benidormense adoptiva, para asumir un rol que es el que se espera de ella como forastera en la ciudad, como una turista. En este “volver” la perspectiva que adopta es la de una doble agencia, es decir, desde el rol que desempeña un visitante o un turista, y su condición como sujeto observador de una realidad en la que ha vivido y experimentado durante su infancia. Un enfoque que se exhibe en el texto, cuando acude al ayuntamiento para solicitar información. “Me cito con las concejalas del ayuntamiento. Me hago la tonta mientras ellas me

⁵ Los viajes del IMSERSO comenzaron a desarrollarse en Benidorm a mediados de la década de los ochenta, como programas de vacaciones para mayores jubilados.

explican cosas sobre este sitio que yo me sé mejor que ellas. (...) Pero qué me van a contar a mí. Qué me van a contar. Es como si me enfadase por no ser reconocida” (Sanz 2014a: 149). En este “Mirar como una extranjera algo que formaba parte de mí, como ajeno lo que me pertenecía” (Sanz, 2014a: 141) queda patente el proceso de extrañamiento metodológico propio del quehacer etnográfico que, desde nuestro punto de vista, caracteriza los movimientos en los roles desde los cuales la autora realiza sus descripciones y percepciones sobre una realidad social concreta.

6. EPÍLOGO

A lo largo de estas páginas hemos explorado la mirada etnográfica sobre Benidorm en *La lección de anatomía*, una ciudad que experimentó transformaciones radicales a mediados del siglo pasado. En unos pocos años pasó de un pueblo de la Marina alicantina a una ciudad turística. El desarrollismo urbano, motivado por la actividad del turismo de masas, cambió los modos tradicionales de vida. En este proceso, la ciudad alicantina fue objeto del llamado “neocolonialismo del espacio de calidad” (Gaviria, 1974), por lo que se alteró fuertemente el paisaje rural construido. La enorme actividad constructiva atrajo una emigración comarcal y de otras zonas españolas, trabajadoras y trabajadores que se desempeñaron en el sector de la construcción, la restauración, la hostelería y el servicio doméstico. La extensión de cadenas hoteleras a lo largo de la playa derivó en una conversión del lugar en espacio turístico (Nogués, 2015). La “ciudad nueva” de Benidorm derivó en una segmentación social de espacios y de mundos expresivos entre anfitriones y huéspedes, residentes y turistas.

Sobre esta “ciudad nueva”, de finales de la década de los setenta, se articula la mirada etnográfica de Marta Sanz en *La lección de anatomía*. Un testimonio que, en el contexto autobiográfico de la novela, expresa la problemática de la identidad social, cuando el origen o la procedencia constituye un marcador identitario tanto para unos, como para otros, anfitriones y huéspedes, residentes y turistas. Los contrastes sociales entre el ser de ciudad y ser de pueblo, ser de Madrid y de Benidorm, marcan la etapa infantil de la autora que ve en Benidorm una “voraginoso *matrioska*” (Sanz, 2014a: 48). Mundos encerrados dentro de otros mundos que a su vez devoran otros. La metáfora ilustra las diferencias sociales percibidas en el espacio. La “ciudad cerrada” contenida por el territorio turístico y el territorio turístico encerrado por otro espacio periférico mayor que representa la totalidad de Benidorm. En esta *matrioska* de centros y periferias, se desarrolla la mirada de Marta.

La obra recorre, a través de la memoria, la trayectoria desde el centro a la periferia en la consideración de Madrid como ciudad y Benidorm como pueblo; así como de la periferia al centro, en la configuración antropológica de lugar y el espacio turístico, pero dando incluso un último giro desde la periferia de nuevo al centro protagonizado por el regreso de la protagonista desde Benidorm a la capital española. Por tanto, se hace este recorrido de tres formas dispares y complejas que implican distintas fases de la construcción identitaria de un individuo en sociedad, mostrando tensiones y contradicciones entre alóctonos y autóctonos que se configuran espacialmente en la localidad alicantina; y en una segunda parte del libro, invirtiendo los roles con Benidorm en la periferia y Madrid al centro en correspondencia con una etapa de juventud de la autora.

En *La lección de anatomía* se conjuga la mirada espacial con la generacional. Ciertamente la generación precedente está muy presente, explícitamente en la línea materna y femenina como lo han señalado ya otros trabajos dedicados a esta obra (Somolinos, 2018; Torres, 2019). A pesar de que la mirada es claramente femenina y reivindicadora de las mujeres, también la influencia paterna, que hemos querido desvelar en nuestra aportación, se filtra de forma recurrente en la novela.

Los conflictos que aparecen descritos en la obra fruto de esta dialéctica entre centro y periferia son latentes. Es decir, no son explícitos o violentos, pero sí son percibidos en las

costumbres y en la vida cotidiana de su protagonista, en la conformación de los valores sociales y, definitivamente, en la construcción identitaria de grupos e individuos.

En este proceso de construcción identitaria que articula toda la obra, su protagonista vive una situación paradójica que consiste en su particular posición no definida entre veraneantes y turistas, alóctonos; y residentes, inmigrantes y autóctonos. En cierto modo esta peculiar posición le otorga una triple postura que oscila entre actriz social y observadora externa, con un carácter liminal que se materializa en la función que adquiere su casa como refugio a personas enfermas, en procesos de separación o de reconstrucción personal. Asimismo, este carácter liminal es un lugar coincidente con el oficio del etnógrafo, que habitualmente procede de una cultura ajena a la que observa —entiéndase el término “cultura” en sentido amplio. De ahí que se identifique en su mirada, sus descripciones, y en el valor etnográfico de esta obra, una triple conjunción entre el alóctono, el residente y, por último, el observador externo. El modelo turístico de Benidorm, que ha devenido en estereotipo de sol y playa, ciudad vertical, precios asequibles, vida nocturna caracterizada por la profesionalización de la música, masificación y anonimato, es matizado y complejizado así por la visión en primera persona de Marta Sanz en *La lección de anatomía*, el retrato de una ciudad resiliente que no cesa de reinventarse a sí misma

Bibliografía

- ALBERCA SERRANO, Manuel (2007) *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- AUGÉ, Marc (1992) *Non-lieux. Introduction á une anthropologie de la surmodenité*, París, Seuil.
- BALLARÍN AGUARÓN, Víctor (2020) *Autoficción y autobiografía en Marta Sanz. Clavícula*, TFG Grado en Filología Hispánica, Universidad de Zaragoza.
- BOISSEVAIN, Jeremy (ed.) (2011), *Lidiar con turistas. Reacciones europeas al turismo en masa*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- CANTERO, Pedro A. (2008) “A sabiendas de lo incierto...”, *Revista de Antropología social*, 17, pp. 287-298.
- CHIRBES, Rafael (2014) “Prólogo” en M. Sanz, *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama, pp. 7-15.
- COSTA MAS, José (1997) “Interacción y conflicto entre estructura urbana y uso comercial. El caso de Benidorm”, en *Dinámica Litoral-Interior*, Vol. I, Actas del Congreso de Geógrafos Españoles, pp. 313-320.
- DEL CAMPO, Alberto (2003) *Trovadores en la Alpujarra. Por una Antropología de la construcción burlesca de la realidad*, Tesis doctoral, Universidad de Sevilla.
- FERRER, Carlos (2010) “El retrato literario de Benidorm: Tremlett, Posadas y Royuela”, *Sarriá, Revista d’investigació i assaig de la Marina Baixa*, 3, pp. 78-83.
- GARCÍA DEL VILLAR BALÓN, Reyes (2005) “Los métodos de la Antropología y la Literatura”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX, 1, pp. 43-58.
- GAVIRIA, Mario (1974) *España a Go-Go: Turismo charter y neocolonialismo del espacio*, Madrid, Turner.

- GAVIRIA, Mario (2010) "Orgía sin sexo", *El País*, 31 de mayo, https://elpais.com/diario/2010/05/31/cvalenciana/1275333489_850215.html (22/01/2023).
- GAVIRIA, Mario, José Miguel IRIBAS, Françoise SABBAH y Juan Ramón SANZ ARRANZ (1977) *Benidorm, ciudad nueva*, Madrid, Nacional.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2021) *Literantropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*, Madrid, Abada editores.
- GONZÁLEZ, Sofía, Fernando LARRAZ y Cristina SOMOLINOS (2014) "Intersecciones entre relatos: literatura y discurso dominante" [Entrevista a Marta Sanz], *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria* 10, pp. 24-27.
- HAMERSLEY, Martyn y ATKINSON, Paul (2001) *Etnografía. Métodos de investigación*, Barcelona, Paidós.
- IVARS BAIDAL, Josep A. (2013) "El modelo turístico de Benidorm: Singularidad y retos de futuro", *Papers de turismo* 54, pp. 17-24.
- MARTÍN HUERTAS, Concepción (2017) "«¿Me explico? Estoy hablando del cuerpo». El cuerpo como constructor de la identidad femenina en cuatro novelas de Marta Sanz". Trabajo Fin de Máster, Doble Máster en Literaturas Hispánicas: Arte, Historia y Sociedad Universidad Autónoma de Madrid y en Études Ibériques et Latinoaméricaines Université de Rennes-2.
- (2022) "Autobiografía y compromiso: los nuevos desafíos del Yo en la literatura española actual", *Castilla. Estudios De Literatura* 13, pp. 425-451, <https://doi.org/10.24197/cel.13.2022.425-451> (22/01/2023).
- MARTÍN SERRANO, Gabino (2003) "El crecimiento urbano de Benidorm según los expedientes de obras (1950-1970)", *Investigaciones Geográficas* 30, pp. 119-133.
- MARTÍNEZ LOREA, Ion (2018) "Benidorm o el derecho al placer de la clase trabajadora" en Antonio García Tabuenca, Francisco Domouso, y José María García-Pablos, coords., *Mario Gaviria. Pensamiento, obra y proyección*, Madrid, Libros de la Catarata, pp. 75-84.
- MACCANNELL, Dean (1976) *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*, New York, Schocken Books.
- MIRA ALEPUZ, Elvira. (2021) *La desmitificación de la transición española y la escritura del cuerpo en la literatura de Marta Sanz*, TFM Máster en Estudios Literarios, Universidad de Alicante.
- MAZÓN, Tomás, Elena DELGADO y José A. HURTADO (2012) "El éxito de un destino turístico: El Benidorm de Mario Gaviria", *Revista da Casa da Geografia de Sobral (SCGS)* 14.1, pp. 81-95.
- NAREDO, José Manuel (2019) "Mario Gaviria. Alma de iniciativas colectivas. Dos ejemplos: *El Manifiesto de Benidorm* (1974) y *Extremadura saqueada* (1978)" en Antonio García Tabuenca, Francisco Domouso, y José María García-Pablos, coords., *Mario Gaviria. Pensamiento obra y proyección*, Madrid, Libros de la Catarata, pp. 45-52.
- NOGUÉS PEDREGAL, Antonio Miguel (2001) "Turismo, patrimonio y desarrollo" en S. Rodríguez Becerra, coord., *Proyecto Andalucía, Antropología, Tomo II, Transportes. Arte y artesanías*, Sevilla, Publicaciones Comunitarias, Grupo Hércules, pp. 53-82.

- (2015) *Etnografía bajo un espacio turístico: sus procesos de configuración*, PASOS. *Revista de Turismo y Patrimonio Cultural* [Pasos Edita], 13.
<http://www.pasosonline.org/Publicados/pasosoeedita/PSEedita13.pdf> (22/01/2023).
- PANERO GARCÍA, María Pilar (2021) “Antropología y literatura. La metáfora cultural, entre la emoción y la razón”, *Encrucijadas* 21.3, b2111.
<https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/90920> (22/01/2023).
- SANZ, Marta (2014a) *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama.
- (2014b) “Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 772, octubre, pp. 58-73.
- SANZ ARRANZ, Juan Ramón (2019) “Mario Gaviria en Benidorm” en Antonio García Tabuena, Francisco Domouso, y José María García-Pablos, coords., *Mario Gaviria. Pensamiento obra y proyección*, Madrid, Libros de la Catarata, pp. 85-90.
- SARRIÓN MARTÍNEZ, Vicente (1969) “Transformaciones de Benidorm y su impacto en las costumbres populares” en *Etnología y tradiciones populares. I Congreso Nacional de Artes y Costumbres Populares: 2-5 de mayo 1968*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, pp. 195-201.
- SOMOLINOS MOLINA, Cristina (2018) “Mujeres, cuerpos y trabajos en la narrativa de Marta Sanz” en C. Somolinos Molina, ed., “Escrituras del cuerpo: Marta Sanz”, *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 18.27, e025,
https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8859/pr.8859.pdf
(22/01/2023).
- TORRES RIVERA, Xiomara (2019) “Maternidades y feminismo en *La lección de anatomía*. Una «matergrafía» de Marta Sanz”, Trabajo Fin de Máster en Estudios Hispánicos de la Universidad de Puerto Rico.
- VARA FERRERO, Natalia (2018) “Reformulando el sujeto, los géneros literarios y el compromiso con la historia: la escritura del yo en la obra de Marta Sanz” en Cristina Somolinos Molina, ed., “Escrituras del cuerpo: Marta Sanz” *Olivar: revista de literatura y cultura españolas* 18.27, e023. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/70177> (22/01/2023).
- VELASCO, Honorio y Ángel DÍAZ DE RADA (1997) *La lógica de la investigación etnográfica. Un modelo de trabajo para etnógrafos de la escuela*, Madrid, Trotta.
- VERA REBOLLO, José Fernando (1986) “Turismo y urbanización en el litoral alicantino”, Tesis Doctoral, Instituto Universitario de Geografía, Universidad de Alicante.
- VV.AA. (2019) *Ensayo y error. Benidorm*. Sevilla, Barrett.



Antropología y literatura: Desarraigo y añoranza de una familia de inmigrantes extremeños en el Madrid de los años sesenta del siglo XX. Una mirada a la literatura de Luis Landero

ELOY GÓMEZ-PELLÓN
Universidad de Cantabria

Resumen

En los años sesenta del siglo XX, la emigración en el medio rural español adquirió una intensidad hasta entonces desconocida, cuyo destino se repartía entre unos pocos países europeos y algunas grandes ciudades españolas. Cuando aún alboreaba la década, se produce la emigración de una humilde familia campesina que, dejando atrás la inmisericorde campiña extremeña, decide instalarse en un barrio madrileño. Solo a través de una tenacidad sorprendente, podrá superar la ferocidad cotidiana de la ciudad con singular dignidad. Hoy conocemos con insólito detalle las vicisitudes de aquella familia, gracias al relato retrospectivo de Luis Landero, uno de los cuatro hijos del matrimonio, hoy convertido en un escritor consagrado. La marcada verosimilitud del relato y el respaldo autobiográfico del autor hacen del texto una historia de vida, dotada de una fuerza narrativa prodigiosa y de un valor antropológico único.

Palabras clave: Antropología, literatura, éxodo rural, años sesenta del siglo XX, desarraigo, España, Extremadura, Madrid, Luis Landero.

Abstract

In the sixties of the 20th century, emigration in the Spanish rural environment acquired an intensity hitherto unknown, whose destination was shared between a few European countries and some large Spanish cities. When the decade was still beginning, the emigration of a humble peasant family took place. The family, leaving behind the merciless countryside of Extremadura, decided to settle in a Madrid neighborhood. Only through surprising tenacity, will they be able to overcome the everyday ferocity of the city with singular dignity. Today we know in unusual detail the vicissitudes of that family, thanks to the retrospective account of Luis Landero, one of the four children of the marriage, today converted into a consecrated writer. The marked verisimilitude of the story and the autobiographical support of the author make the text a life story, endowed with a prodigious narrative force and a unique anthropological value.

Keywords: Anthropology, literature, rural exodus, sixties of the 20th century, uprooting, Spain, Extremadura, Madrid, Luis Landero.



1. INTRODUCCIÓN



Cuando declinan los años cincuenta del siglo XX, España está iniciando un desarrollo económico desconocido en la historia precedente. La noche larga de la postguerra está terminando y, con las primeras luces de la nueva década de los años sesenta, se



Eloy GÓMEZ-PELLÓN, "Antropología y literatura: Desarraigo y añoranza de una familia de inmigrantes extremeños en el Madrid de los años sesenta del siglo XX. Una mirada a la literatura de Luis Landero", *Artifara* 22.2 (2022) Monográfico, pp. 275-299.

Recibido el 10/11/2022 ∞ Aceptado el 30/12/2022

empieza a dibujar un ilusionante paisaje de esperanzas. Al tiempo que el Estado realiza grandes inversiones en el sector público en general, se exploran nuevos sectores económicos, uno de los cuales, el del turismo, comenzará a producir frutos inmediatamente. Todo este movimiento económico generará expectativas muy favorables en una ciudadanía abatida, especialmente comprobando que las inversiones reclaman importantes contingentes de mano de obra, a los que puede corresponder un medio rural superpoblado y asaltado por una pobreza endémica, de la que solo escapa la oligarquía terrateniente. En estas circunstancias, muchas familias campesinas se lanzaron a una emigración transnacional, con destino a Francia, Suiza, Alemania y otros países que habían empezado a despertar del marasmo de la guerra antes que España. Sin embargo, los emporios del desarrollo económico español se hallaban más cerca, de modo que fueron identificados muy pronto por todos aquellos que, viviendo en el campo, estaban dispuestos a desafiar la pobreza. Estos emporios industriales que está creando el gobierno de la época son, en algunos casos, continuidad de los cimentados durante la industrialización decimonónica, como Cataluña, el País Vasco y Asturias, a los que se unirá Madrid como ciudad capitalina, convertida en foco de progreso. Estas migraciones interiores se originan en todo el campo español, y preferentemente en las áreas más pobladas y pobres del medio rural, a menudo enclavadas en la mitad sur de España, donde convergía, además, la circunstancia de la frustración provocada por las grandes desigualdades sociales del medio rural.

Frecuentemente, la literatura es una fuente insuficientemente explotada como medio de conocimiento. Existe, sin embargo, dentro del ámbito antropológico una tendencia creciente a privilegiar la relación con la literatura. Realmente, esta tendencia es fruto del doble acercamiento que se ha producido desde la antropología hacia la literatura, y sirvan de ejemplo los potentes textos de autores como Claude Lévi-Strauss (1970), Clifford Geertz (1973), Marc Auge (1998), o como, años antes, José María Arguedas (1941, 1948, 1964), pero también desde la literatura hacia la antropología, y valgan como paradigmas las obras de René Girard (1997), Mercedes López-Baralt (1985, 2005) y Walter Mignolo (2000, 2007), entre otros muchos. No obstante, y por lo que se refiere a los movimientos entre el campo y la ciudad, en el caso español, existe un buen número de obras literarias que plasman la realidad del medio rural y de las migraciones que se producen hacia las ciudades en el siglo XX, mostrando un fenómeno que, a partir de los años setenta, adquirió la morfología de un auténtico vaciamiento de grandes áreas de los espacios rurales españoles.

El objetivo del presente trabajo es analizar la información contenida en una obra literaria de Luis Landero que lleva por título *El balcón en invierno* (2014), con el objeto de obtener el mayor caudal posible de información. La obra constituye el retrato de la diáspora campesina de la época. Para ello, examinaremos el caso de una familia de campesinos extremeños en el Madrid de los años sesenta del siglo XX, la misma que dio vida a la conocida obra literaria de Luis Landero, y que no es otra que la familia del propio escritor. La lectura del texto hizo pensar muchas veces al autor de este artículo en aquella expresión acuñada por el gran cultivador de la antropología filosófica que fue Ernest Cassirer (1975), de que la literatura es la mejor expresión existente de la vida íntima de la humanidad. La profunda relación existente entre la antropología y la literatura se halla contenida en el mensaje que encierra la edición conjunta que realizaron James Clifford y Georges E. Marcus (1991), como resultado del seminario celebrado en Santa Fe en 1984, en el que se cimentaron las bases de lo que se denominó con el sonoro nombre de antropología posmoderna. James Clifford (2001) ha insistido en numerosas ocasiones en la relación indubitable que, a través de la práctica narrativa, ata a la antropología y a la literatura. El tema ha tenido en España una significativa resonancia, lo cual explica su resurgimiento periódico (Fuente, 1994; Frigolé, 1996; Mira, 2007; González Alcantud, 2021).

2. PERSPECTIVAS TEÓRICAS

En su obra *El balcón en invierno* (2014), Luis Landero nos muestra, como tema central, la vida de una familia extremeña de inmigrantes llegada a Madrid en 1960, con alusiones permanentes a Albuquerque (Badajoz) y a Madrid, que eran los lugares respectivos de origen y destino. Al igual que muchas otras, esta familia se instala en Madrid buscando un futuro mejor, lejos de la desesperanza del medio rural. Si en la década precedente un millón de españoles, aproximadamente, había abandonado el medio rural para instalarse en los espacios urbanos de la industrialización española, en la década de los años sesenta fueron alrededor de tres millones los que siguieron el mismo camino (García Barbancho, 1975; Kreienbrink, 2009). Unas dimensiones como éstas nos proporcionan la imagen del trasvase de población que se estaba produciendo por aquellos años, en los que España estaba iniciando la última fase de la industrialización (vid. Gómez-Pellón, 2022a). El trasvase era posible porque el campo español se hallaba superpoblado y acosado por una pobreza endémica que se manifestaba con especial crudeza en algunas regiones españolas, entre las cuales estaban Andalucía, las dos Castillas y Extremadura (Riquer, 2020), que eran también las regiones que, de forma meridiana, mostraban una mayor inequidad en el reparto de la tierra y de los recursos.

La emigración iba a recaer en los grupos de la población rural que vivían en unas condiciones más difíciles, especialmente en el compuesto por la masa de mano obra asalariada (peones y jornaleros), cuyas vidas estaban determinadas por una precariedad permanente, y en los pequeños campesinos, carentes de hacienda propia o dueños de una superficie de tierra tan exigua que apenas garantizaba la supervivencia. Entre estos dos grupos había, no obstante, importantes diferencias, que ponían de manifiesto la penuria extrema de los primeros, permanentes demandantes de un empleo que en algunas épocas del año era escaso, y la tristeza contenida de un pequeño campesinado que vivía en auténtico régimen de subsistencia al empezar la segunda mitad del siglo XX. Entre los campesinos también había importantes diferencias, de carácter histórico (Martínez Alier, 1968; Malekafis, 1972), dadas por los lacerantes contratos a que estaban sometidos los aparceros y los arrendatarios, frente a la relativa seguridad que amparaba a la pequeña propiedad. Por lo que se refiere a Extremadura, que es la región que centra nuestra observación, solo en la década de los años sesenta, su saldo migratorio rondó las 378.000 personas (Riquer, 2020: 639), y, concretamente, Badajoz se situó a la cabeza del Estado en emisión de emigrantes en esta década, al alcanzar el dramático número de 233.988 emigrantes (García Barbancho, 1975).

Para explicar las migraciones se han elaborado distintos modelos teóricos (Arango, 1987, 2000a y 2000b). La dificultad de la aplicación de los mismos reside en la complejidad del fenómeno, por un lado, y en la diversidad de tipos de migración. En el caso de las migraciones que se produjeron en la España de los años sesenta, las explicaciones sobre la extraordinaria magnitud de los movimientos son con mucha frecuencia complementarias, y tanto de carácter macro como de índole micro. Entre las motivaciones de la emigración, se ha concedido especial atención a los factores de atracción o *pull factors*, debidos a los acusados desequilibrios regionales que daban lugar a diferencias muy notables en la renta por habitante. Estaríamos ante el característico enfoque económico neoclásico, sustentado en la teoría de que las personas tienden a migrar hacia las áreas más desarrolladas, en aras de una mejora de sus condiciones de vida. Parece evidente que estos factores tuvieron un peso muy importante, sobre todo constatando que las migraciones antecedieron con creces a la modernización de la agricultura. Dicho de otro modo, no fue la mecanización de la agricultura la que generó los trasvases de población, sino que, una vez producidos los trasvases, se acometió la modernización de la agricultura. Sin embargo, aun así, no es despreciable el peso de los factores de expulsión o *push factors* existentes en el campo español, puesto que, como se acaba de señalar, la situación económica, especialmente para las capas más pobres, era angustiosa.

A nivel macro también se han manejado las explicaciones demográficas, que vienen a explicar que los saldos naturales crecientes acaban empujando a las poblaciones que los albergan a la emigración (vid. Silvestre, 2000). Se trata de un modelo muy aplicable a sociedades que están aún lejos de completar la transición demográfica. Hay, sin embargo, otras explicaciones macro que deben ser tenidas en cuenta. Los modelos sociológicos nos permiten entender que en los años que siguen al ecuador del siglo XX se asistía a un marcado cambio social, de forma que la sociedad estaba dejando de ser “tradicional”, y comenzaba a despegarse de los lugares de nacimiento para adoptar la característica movilidad de la sociedad moderna, lo cual explicaría que las migraciones internas, dentro del Estado, constituyan una salida satisfactoria para las pretensiones de las personas deseosas de no correr los grandes riesgos de las migraciones de larga distancia.

Complementariamente, existen modelos teóricos micro que, sin contradecir la teoría ortodoxa y estructural de la economía, permiten contar con explicaciones a las acciones individuales de las personas. Según el enfoque micro más clásico, cualquier decisión migratoria requiere la voluntariedad del interesado, al menos en alguna medida (vid. Cohen, 1996; Arango, 2000a). Esta decisión, en términos de teoría económica ortodoxa, supone que el potencial migrante realiza un cálculo de inversión, comparable al de cualquier decisión económica, en términos de costos y beneficios. Se trata de una teoría puramente formalista. La emigración, en ese difícil cálculo, será posible cuando los beneficios que espera obtener el migrante superen los que depararía la permanencia, por lo que, en consecuencia, los migrantes se dirigirán hacia lugares con mejores salarios y mayor desarrollo. Existe una variante de esta teoría que viene a sostener que la decisión de la emigración, más que individual es familiar o grupal. El individuo toma su decisión empujado por el resto de la familia y el entorno social, hasta el extremo de que, no en vano, es el conjunto del grupo el que a menudo financia el proyecto. En este segundo modelo teórico, el cálculo de la emigración se hace más complejo, puesto que pueden ser varias las personas de la familia que participan en el hecho migratorio con diferentes expectativas y riesgos.

3. METODOLOGÍA

Gracias a la obra de Luis Landero, disponemos de una información muy valiosa acerca de la emigración extremeña a Madrid en los años sesenta del siglo XX, en un momento en que el fenómeno se está intensificando. Precisamente, el hecho de que la obra transcurra en primera persona, por los senderos de un relato verosímil, apegado a la realidad, que, además, viene avalado por el autor con carácter de autobiografía, confiere al libro la apariencia de una confesión realizada por un actor social que, por un lado, se halla en el centro de la escena rural extremeña, pero que, por otro lado, también contempla la escena urbana madrileña desde su propia perspectiva. El excelente manejo del lenguaje, con particular atención a las descripciones, convierte a Landero en un observador singularmente cualificado. Y lo es porque a lo largo de todo el relato participa de la acción, de modo que el resultado que obtiene presenta claras similitudes con el de la observación participante empleada por los antropólogos. Más aún, la observación es longitudinal, porque se prolonga a lo largo de los años, tanto en Alburquerque como en Madrid. Landero interroga además a otros participantes en la acción, mediante técnicas que se asemejan a las propias de la entrevista empleada por la metodología etnográfica.

Luis Landero revela, asimismo, un buen manejo de las fuentes orales, especialmente de la historia oral, debido a que obtiene información de miembros de su familia que fueron testigos de los acontecimientos que transfieren. En algunos momentos, también se refiere a mitos y costumbres de la tradición oral, los cuales son recibidos por Landero a través de una larga cadena de transmisores, cuyo principio es indeterminado. Tanto la historia oral como la tradición oral han sido muy utilizadas como fuentes orales, tanto por la antropología como

por la historia. La historia oral fue muy privilegiada como fuente de conocimiento por la *Escuela de los Annales*, y por la nueva historia de Le Goff (1977), aunque la cima más alta se alcanza con posterioridad, en los trabajos de Thompson (1978), Joutard (1983), etc. Pues bien, Luis Landero se sirve de técnicas literarias de explotación de las fuentes orales que en poco se diferencian de las empleadas por la antropología y la historia (Gómez-Pellón, 1999, 2012).

Landero, a lo largo del relato, utiliza muchos tipos de unidades de análisis: personas, casos, significados, relaciones, estilos de vida, etc., lo cual explica que en la obra se contenga un rico caudal de información acerca de la vida de esta familia de migrantes. El autor describe con maestría las acciones y su contexto, explora los ambientes, analiza los hechos, y se pone permanentemente, de manera empática, en el lugar de los personajes que intervienen en esta obra literaria. En el relato se emplean muy a menudo las percepciones emic, lo cual confiere profundidad antropológica a la obra. La cronología de los acontecimientos, que no es lineal, está datada con precisión a lo largo del texto. Todo ello facilita la tarea de analizar las unidades que se van generando en el texto literario, y también la de realizar comparaciones, por ejemplo, campo-ciudad, o tradición-modernidad. Asimismo, en la obra se contienen distintas historias de vida, empezando por la del propio autor de la obra, y múltiples experiencias vitales de los personajes que dan vida a la narrativa. También se detectan numerosos episodios y pasajes que enriquecen la obra y proporcionan unidad al conjunto del libro. Una visión etnográfica recorre la mayor parte de la obra de Landero que estudiamos en este artículo, en la cual abundan las descripciones, los análisis de valores, y la remisión a costumbres, creencias, culturas, comunidades, etc.

4. ESTAMPAS DE UNA SOCIEDAD TRADICIONAL

La obra de Luis Landero que motiva nuestra atención en el presente artículo lleva por título *El balcón en invierno*, y vio la luz en el año 2014, de suerte que, desde entonces, ha conocido sucesivas ediciones. El texto atiende tanto a la vida familiar del autor, cuando este aún era un niño, en tierras pacenses de Albuquerque, como a los años de la adolescencia y la primera juventud del escritor en Madrid. Es un relato intimista, en primera persona, en el cual el autor nos introduce en la cotidianidad de las personas de su entorno con sorprendente detalle. Aunque el personaje central de la narración es el propio autor, este no pierde la oportunidad de presentarnos a todos los miembros de la familia en su vivencia habitual, ni la de entrar en diálogo con estos. La psicología de los intervinientes se conjuga con una profunda mirada sobre las interacciones que se producen. El tiempo pasado en Albuquerque en los años infantiles y la vida familiar posterior en el barrio madrileño de Prosperidad llegan a ser accesibles con sumo detalle para los lectores.

En 1960, cuando la familia parte de Albuquerque, Luis Landero tiene doce años, y ha vivido el tiempo suficiente para conocer la vida de los lugareños, por más que los dos últimos años los haya pasado entre el internado en un colegio religioso de Madrid y el lugar de nacimiento. Para entonces, Albuquerque, tras haber alcanzado en 1950 su techo demográfico, con 10 852 habitantes, tenía 10 054 habitantes, un número sensiblemente menor, anticipo del declive que se iba a producir en las décadas siguientes. Cuando lleguemos a 1970, Albuquerque albergará 7 804 habitantes, de modo que habrá perdido más del 20% de sus efectivos, y así continuará reduciendo su población hasta llegar a los 5 245 que acogía al comenzar 2021. Además del despoblamiento, y al socaire del cambio demográfico, se ha producido un envejecimiento notable de la población. En 1960, cuando inicia la migración la familia de Luis Landero, la población de Albuquerque estaba dominada por las personas adultas de edad media, lo cual explica que los saldos vegetativos fueran positivos. Por el contrario, desde hace treinta años el municipio arroja saldos naturales negativos, el más llamativo de los cuales es el del último año: nacieron 39 personas y fallecieron 81. Ahora, la

población, cada vez más desvitalizada, está compuesta por personas adultas mayores, si bien todavía posee cierto potencial para revertir la situación.

Alburquerque era, y sigue siendo, un municipio típico de la ruralía extremeña. En el noroeste de la provincia de Badajoz, lindante con la de Cáceres y rayano con Portugal, el municipio presenta un paisaje agreste, de dehesa perennifolia, con buenas condiciones para la agricultura de secano, que es, precisamente, a la que remite el escritor una y otra vez. De hecho, Luis Landero consideraba a sus abuelos y a sus padres, y a toda la familia en general, como característicos agricultores de secano, todos los cuales, a la zaga de sus antepasados, habían continuado amansando los altozanos y los pedregales de la tierra que les proporcionaba el sustento. Es también un municipio al que los antepasados históricos de los habitantes actuales, musulmanes primero y cristianos después, le confirieron una singular vocación colectiva, que, paulatinamente, se fue entreverando con la explotación privada o familiar de los recursos. Este hecho se explica porque una naturaleza generosa permitió la reserva para usos colectivos de los llamados *baldíos de Alburquerque*, una inmensa extensión de 7 500 hectáreas de tierras del común, festoneada de encinas, rebollos, carrascos y alcornoques, que se alternan con matorrales y ricos pastizales, y que han proveído de recursos, generación tras generación, a los lugareños y a sus ganados. Estas áreas marginales, ganadas al bosque en el transcurso del tiempo, ejercían una rica función de complementariedad con respecto a la agricultura local.

Los recuerdos rurales de Landero son los de una infancia feliz, cuyo contexto era el de una vida de auténtica subsistencia, en la que, si bien no sobraba nada, las necesidades básicas estaban cubiertas con alguna holgura. El autor, en un pasaje determinado, nos explica cómo en su casa no se consumían frutas que tuvieran que ser compradas, ni dulces adquiridos en el comercio, ni bienes superfluos en general. Las casas en las que vivían habían sido levantadas con la pericia de los que las habitaban, y los muebles habían sido elaborados por las manos rudas de estos avezados campesinos. Eran casas disociadas, e incluso dislocadas, compuestas por una diversidad de construcciones, que incluían, además de la casa de vivir, la destinada al cocinado de los alimentos, los gallineros, el horno, el tinado y otros. Por muy simple que fuera su construcción, y la mejor prueba era que se trataba de construcciones con cubierta a un agua, requerían una llamativa destreza. Materiales tomados del medio, como la piedra, la madera y el barro, proporcionaban la materia prima de las modestas construcciones de mampostería, en unas ocasiones, o de adobe en otras, cubiertas con teja árabe que, a su vez, procedía del barro local. Eran construcciones que precisaban de sencillas reparaciones periódicas y de encalados que proporcionaban una imagen típica, fruto de la alianza entre la estética y la dignidad a partes iguales.

Podríamos decir, sin exageración, algo que parece desprenderse del relato del escritor con meridiana claridad. Luis Landero vivió en una sociedad que habitualmente llamamos tradicional, por varias razones. En primer lugar, vivió en una familia en la que todo lo que se hacía era el resultado de conocimientos transmitidos a través de una larga cadena de generaciones. Realmente, en la obra, no se advierte nada que pudiera ser nuevo. Todos los bienes materiales que se reflejan, todos los conocimientos que se citan, y todo el conjunto de actividades que se mencionan, eran forzosamente idénticos a los existentes varios siglos atrás. De hecho, los niños y los más jóvenes eran considerados “nuevos” cuando ofrecían algún comentario. Conviene subrayar, desde nuestra mirada, y con una perspectiva ecologista, que toda la nómina de costumbres existentes en aquella sociedad alburquerqueña eran rigurosamente sostenibles, como, por regla general, sucede en las sociedades tradicionales. Así, no se tomaba del medio más de lo que éste proporcionaba, y siempre de manera mesurada y prudente. Ninguna de las costumbres de la vida cotidiana que se citan, en relación con la provisión de recursos, ponía en riesgo la continuidad de los mismos. Se explotaba el medio sin esquilmarlo, de modo que los aprovechamientos de animales y plantas se reponían en el

transcurso del ciclo anual. Realmente, cada primavera en Valdeborrachos, donde se hallaba la modesta hacienda de la familia Landero, era un volver a empezar.

Pero hay otras evidencias que impregnan la obra de Luis Landero sobre la sociedad tradicional en la que se desarrolló su infancia extremeña. Hacia 1960, cuando había que tomar decisiones acerca del vestir, de la dieta, de lo que había que sembrar o plantar, por poner algunos ejemplos, se miraba al pasado. No hay muestras en el texto de que la innovación que particulariza a las sociedades modernas fuera una preocupación. Las decisiones que se adoptaban no estaban mediatizadas por la mirada hacia el futuro. Un valor considerado positivo consistía en hacer lo que siempre se había hecho, lo cual era una prueba inequívoca de la existencia de esa sociedad tradicional que envolvía las vivencias de las personas. En el texto de Landero, lo que acabo de decir se formula con una inconfundible tautología, propia de cualquier sociedad tradicional, que el escritor pone en boca de sus familiares: "Si se ha hecho siempre de esta manera, por algo será". Era éste el marchamo de una sociedad en la que el peso de la tradición resultaba aplastante. El padre de Luis Landero, que llevaba un cuarto de siglo pensando en emigrar a Madrid, lo hace en buena medida no atraído por una vida moderna que él conocía de oídas, sino persuadido por el modelo que le depara el estilo de vida del pequeño grupo de notables de aquella sociedad, tal vez con el objetivo de ver a su hijo Luis convertido en un abogado local. Dicho de otro modo, la vida urbana no es un fin en sí mismo, sino el medio para que sus descendientes alcanzaran el lugar que no había ocupado él mismo. Por tanto, el padre de Luis, que es quien realmente toma la decisión de emigrar, no la adopta porque se sienta asfixiado por los cánones al uso en aquella sociedad. De hecho, Cipriano Landero, el padre de Luis, una vez instalada la familia en Madrid seguirá vistiendo el mismo traje negro y los mismos botines de piel de becerro que integraban su atuendo alburquerqueño, y continuará usando la misma garrota que empleaba en Alburquerque, lo cual revelaba que, a pesar de hallarse aún en la cuarentena de la vida, su mentalidad era profundamente tradicional, como veremos un poco más adelante.

Un detalle más que nos ilustra acerca de esa concepción tradicional de la vida por parte de la familia de Luis Landero viene dado por el hecho de que su pequeño mundo, previo a la emigración, empezaba y terminaba en Alburquerque. Las referencias del escritor durante su infancia en la tierra que lo vio nacer, pero también en su adolescencia y primera juventud, una vez instalada la familia en Madrid, y de alguna manera durante toda la vida, procedían de un dilatado grupo de personas emparentadas que delataban la fuerza de la preferente relación con el lado paterno, en aquella sociedad patriarcal. Fuera de este grupo estaba el resto de los habitantes de Alburquerque, y más allá de las lindes de los alburquerqueños no había mundo ni vida. Alburquerque, aquel pequeño cosmos, era percibido por los lugareños como un escenario compartido, y la mejor evidencia de ello es que cualquier acontecimiento, fuera natural o social, era interpretado a escala local. Por supuesto que no era una comunidad cerrada, puesto que los habitantes del lugar también acudían a las localidades vecinas, llegado el caso, para realizar pequeñas compraventas de bienes o de servicios. Sin embargo, era una comunidad, en el sentido de la *Gemeinschaft* que decía Tönnies (1887), esto es, de la vivencia de una colectividad, en la que las personas, a la hora de tomar decisiones, pensaban en el efecto que estas tendrían para los demás lugareños, tratando con ello de buscar el mayor grado de acuerdo. Eso sucedía por la sensación de vigilancia permanente que sienten la personas en la sociedad tradicional.

Todavía hay otro aspecto más que nos ilustra sobre la vida tradicional que vivió Landero en su niñez. A lo largo de su obra, y cuando se refiere a Alburquerque, está ausente cualquier preocupación por la medida del tiempo. De hecho, no parece que estuvieran sometidos a la coerción del reloj. El transcurso del tiempo lo mostraba la naturaleza misma. Las unidades de tiempo estaban marcadas por las estaciones e, incluso, por un dominio difuso que aparece en la obra de Landero, que era la llegada y la terminación de algo que se denominaba *el buen*

tiempo, que era el de mayor actividad para los labradores. Durante grandes épocas del año, todos los días eran iguales, por lo que carecía de importancia la preocupación por las cesuras semanales. Sin embargo, la luz natural de los días determinaba el tiempo de trabajo, y éste era cambiante a lo largo del año, simplemente porque los días crecen y menguan de manera constante. El día en aquella sociedad tradicional estaba hecho de rutinas que iban cambiando según pasaban los meses. Seguramente, la referencia invariable durante todo el año era la de la hora de la comida, muy cercana al mediodía, porque la hora del desayuno y la de la cena dependían en alguna medida de la duración de la luz natural.

5. EL MARCO FAMILIAR

La lectura detenida de la obra de Luis Landero nos proporciona las claves para entender el funcionamiento de una familia tan tradicional como lo era la sociedad rural extremeña en este espacio del norte pacense de la raya, a mediados del siglo XX. En esta familia se produjo la socialización del escritor y la adopción de ese conjunto de esquemas vitales que componen el *habitus*, en el sentido que le dio Pierre Bourdieu (1991a y 1991b) a ese principio de percepción y acción incorporado inconscientemente a los esquemas mentales de una clase social determinada. Toda la socialización del niño se realizaba en el contexto de la red de parientes. Las vivencias del autor de la obra se desarrollan en un rico contexto familiar en el que intervienen numerosos actores, tales como padres, hermanos, abuelos, tíos, primos y otros familiares. La familia es un espacio de convivencia apretada, en el que el niño se nutre de emociones, afectos, gustos e intereses desde los primeros momentos de la vida. La familia materna de Landero presenta muchos de los caracteres propios de una familia extensa. La madre vivió hasta el momento del matrimonio en un grupo familiar compuesto por una veintena larga de personas. Con sus padres convivían otros cuatro matrimonios más, de los cuales tres correspondían a la parte paterna de la madre y uno a la materna, y todos tenían hijos. La madre de Luis Landero tenía un hermano y tres hermanas que integraban un extenso grupo familiar. Según la descripción que se nos proporciona en la obra que estudiamos, cada uno de estos matrimonios vivía en una casa distinta, aunque todos ellos trabajaban juntos. Si bien durante el día compartían la cooperación y la ayuda mutua, la comida la realizaba cada unidad independientemente, igual que el descanso nocturno. Si bien la integración de todas las familias en una sola no era absoluta, debido a la separación que experimentaban las diferentes unidades en algunos momentos del día, el funcionamiento de este grupo de parientes es análogo al que es propio de una familia extensa. Así, comparten horno, tinados, espacios destinados a las aves de corral y las zahúrdas. Pero hay separación económica entre las familias (comen separadas) y división productiva (por ejemplo, cada familia tiene sus propias aves de corral). Sin embargo, la socialización infantil se realizaba en el seno de una estructura familiar muy similar a la de la familia extensa.

En la descripción de Landero, la familia paterna debía ser más parecida a una familia extensa *sensu stricto*, aunque la información que proporciona no permite distinguir si se trataba de una suma de familias nucleares, de una familia extensa o de una red de parientes. Sin embargo, como en el caso de la familia materna, la socialización parece que se producía en el contexto de algo que podemos denominar familia extensa. Tanto en el caso paterno como en el materno, la familia y la socialización de sus miembros adopta una morfología propia de un ámbito rural de la sociedad tradicional. En los cuidados del niño participaban numerosos parientes, todos los cuales contribuían a la forja de la personalidad del pequeño. Algunos aspectos de la vida familiar del autor refuerzan ese perfil tradicional. Por ejemplo, el matrimonio de la hermana mayor del escritor con su primo Paco, es compatible con una sociedad rural donde la endogamia de sangre y la local son frecuentes. Se da la circunstancia de que la socialización de los futuros cónyuges había sido muy intensa en la infancia, mientras vivieron en Alburquerque, y así siguió sucediendo en Madrid, cuando Paco decide instalarse

en la capital, como emigrante, en casa de sus primos, con el propósito de abrirse camino, junto a Luis, en el enmarañado mundo artístico. Asimismo, algunos matrimonios no obedecen a la elección personal de los cónyuges, sino que responde a imposiciones familiares. Este es el caso de la unión de Cipriana, la tía paterna de Luis Landero, con un individuo de la localidad del cual no estaba enamorada, pero con el que contrae nupcias al no poder resistir la coacción paterna. A propósito, la temprana edad del matrimonio y las cinco hijas que Cipriana tenía cuando, con 21 años, pierde a su marido, también revelan los caracteres típicos de una demografía que en los años cincuenta del siglo XX era aún tradicional en esta parte del campo extremeño.

Fuera de la endogamia de sangre, la otra endogamia que está muy presente es la territorial. Todas las personas de la familia de Landero que se mencionan en la obra habían contraído matrimonio con personas de su mismo espacio geográfico, esto es, residentes en el municipio de Alburquerque y sus inmediaciones. Los padres de Luis Landero vivían en parajes cercanos, que eran Valdeborrachos y Los Barros, de lo que podemos llamar la Extremadura profunda. La endogamia también explica que las personas matrimonien con cónyuges de su misma clase social o similar, y de la misma lengua y cultura. Por esta razón, a pesar de la convivencia con gente del otro lado de la raya, los matrimonios de españoles y portugueses eran infrecuentes. Da la impresión de que la familia paterna de Luis poseía una situación económica más favorable, según se deduce de la circunstancia de que sus padres fueran propietarios de una hacienda modesta, mientras que los de la familia de la madre eran arrendatarios. Pero estas diferencias en el seno del campesinado local, aun poseyendo significación, a veces notoria, no servían para trazar distancias sociales acusadas, porque, al fin y al cabo, todos formaban el grupo de labradores humildes.

6. UNA SOCIEDAD DE SUBSISTENCIA

La sociedad alburquerqueña que nos presenta Luis Landero, tal como era en su infancia de los años 50, se muestra como la nítida expresión de la subsistencia. Dicho de manera sencilla, producían para el consumo y reservaban lo imprescindible para el cambio. La dieta diaria se componía de alimentos que procedían del cultivo de la tierra, de la crianza de animales y, ocasionalmente, de la caza y la pesca. De esta manera, consumían abundantes garbanzos con repollo, tocino y morcilla, así como arroz con bacalao, migas, patatas, tomates, frijones, pan con aceitunas, pan con tomate, sopa de tomate, sopa de poleo, sopa de trapos, queso de oveja, queso de cabra, carne de borrego, de ternera, de cerdo, de pollo y de pavo, embutidos caseros, guisos de perdiz y otras piezas de caza, ancas de rana, peces de la ribera, pestorejo, chanfaina, perrunillas, rosquillas, dulces recios, pepitas tostadas de melón y otros alimentos, siempre producidos por la familia. Y, por supuesto, la leche procedente del rebaño heteróclito de la familia. La pesca procedente de los arroyos locales proporcionaba alimento abundante en algunas épocas del año, cuando se consumían jaramugos, burdillos y otros peces que aportaban proteína a la dieta.

Sin embargo, la familia precisaba cambiar una parte de la producción por bienes de subsistencia. Existía un comercio local, ambulante, que alimentaba las pequeñas transacciones en la puerta misma de la casa, sin necesidad de desplazamiento de los lugareños. Para ello, periódicamente se acercaban a la pequeña explotación familiar distintos recoveros y marchantes. A los primeros, los lugareños les vendían huevos, pollos, gansos, pavos, pellicas, chacina, legumbres, hortalizas, etc., y con el magro beneficio producido, a los marchantes les compraban telas, tabaco, licores, navajas, mecheros, relojes, bisutería barata, golosinas, etc. Landero explica cómo aquel cortijo de Valdeborrachos era visitado asiduamente por estos comerciantes ambulantes, pero también por contrabandistas, por vendedores de bacalao y de sardinas, por curanderos y por ensalmadores, todos los cuales llegaban en sus pobres monturas para realizar sus pequeñas transacciones. El bacalao, por cierto, al igual que sucede al otro lado de la raya,

tenía mucha importancia en la dieta, sobre todo porque era un alimento que se vendía salado, de suerte que su conservación se alargaba muchos meses, durante los cuales permanecía presto para ser consumido en crudo o cocinado. Aunque Landero no entra en detalles, sabemos que, en toda esa parte de la Extremadura rayana, por aquellos años del ecuador del siglo XX, el contrabando de tabaco y de café estaba a la orden del día (Medina, 2003), lo cual explica la frecuencia con la que, según Landero, la pareja de la guardia civil visitaba aquellos parajes y recalaba en el cortijo familiar.

Era una economía de subsistencia sostenible, extraordinariamente eficiente, y minimalista, en la que no cabía el dispendio. Una forma de vida coincidente con la que algunos investigadores hemos llegado a estudiar, y cuyos estertores hemos podido examinar. El control en el consumo, por ejemplo, de garbanzos se plasmaba en un cálculo, consistente en un puñado para cada comensal (y medio para el gato), o el aprovechamiento de “las sobras” en las sucesivas comidas mediante combinaciones de todo tipo, o el empleo ingenioso de cuanto podía servir como alimento, como los hongos en algunas épocas del año, especialmente las criadillas vegetales que eran elevadas a la categoría de manjar. Más aún, el tabaco que consumía el abuelo Luis había sido cultivado con esmero, previamente, en el huerto familiar. Ni siquiera utilizaba para encender el cigarrillo otra lumbre que la que producía chiscando el pedernal. Quizá el ejemplo más emotivo de todo este mundo subsistente era la lápida de pizarra, con una austera inscripción (a falta de la fecha del deceso) que el abuelo guardaba en el corral para cuando llegara el momento de la partida.

Bien expresivo de aquella sociedad tradicional que conoció Landero en los paisajes adeshados de su tierra natal era el ejercicio de la reciprocidad. En una sociedad como aquella, los bienes que se consumían procedían de la pequeña producción doméstica, cuyos nimios excedentes se convertían en réditos destinados a la compraventa. Pero aún había otra manera de acceder a los bienes y servicios, y era la que procedía del ejercicio de la reciprocidad. Cualquiera que lea la magistral obra de Landero, se dará cuenta de la importancia del don en aquella vida de la ruralía alburquerqueña. Las personas daban de lo que tenían cuando adivinaban que a otros les faltaba. Pero todo el que recibía, como en cualquier lugar, y tanto más en aquellos lugares, donde la reciprocidad poseía una gran importancia como forma de distribución de los bienes y servicios, adquiría la obligación de devolver, o como se decía localmente de *corresponder* (nótese la semántica del término). Una primera forma de practicar esta correspondencia era mostrando un profundo agradecimiento por el regalo, el cual siempre era pequeño. ¿Por qué era pequeño? Porque no se trataba de apresar al receptor con el regalo, sino de crear un vínculo social duradero y afectivo, permitiendo que quien lo recibía pudiera devolverlo más adelante, cuando fuera, expresando de este modo su inmenso agradecimiento. Obviamente, estamos ante lo que denominamos *reciprocidad generalizada*, tan propia de las sociedades tradicionales. Dice Landero, quizá con hipérbole, que cuando alguien no era capaz de devolver un regalo (por falta de tino del dador), se prefería no aceptarlo. Ciertamente, es mucho más frecuente que cuando se regala se opte por la transferencia de bienes o servicios asequibles, para que, en la dinámica de la reciprocidad, puedan ser devueltos también de manera fácil y sencilla, aunque lo dado y lo devuelto no sean equivalentes.

7. UNA SOCIEDAD ESTRATIFICADA

La vida cotidiana de Landero durante sus años de la infancia y de la adolescencia se desenvolvía, aparentemente, entre gente de igual condición, integrante del campesinado local. El padre del escritor, igual que el resto de los miembros de la familia, es el paradigma de un campesino típico de esta parte de Extremadura que riegan el Guadiana y el Gévora, en la que un paisaje agradecido alterna vegas y dehesas generosas. En el entorno de la familia no había más que campesinos, o, si se prefiere, en la precisión de Luis Landero, más que labradores. Labrador ha sido el término histórico utilizado para aquéllos que, cultivando la tierra con

ímprobo esfuerzo y con proverbial tenacidad, podían sobrevivir. La familia del autor pertenece al grupo de labradores “con capital”, es decir con tierra propia, lo cual trazaba ya una diferencia con los arrendatarios y con los aparceros, tal y como se ha dicho. El canon que los arrendatarios habían de satisfacer y la parte con la que contribuían los aparceros convertía a unos y a otros en campesinos pobres. Los pequeños propietarios, también pobres casi por definición, vivían frecuentes períodos de carencia, al albur de la cosecha, pero en condiciones mucho mejores que los arrendatarios y los aparceros, aunque solo fuera porque eran dueños de su propio destino, y a pesar de que éste fuera cruel en ocasiones. Landero describe magistralmente cómo era una familia campesina como la suya, cuando nos explica que poseía una finca pequeña o mediana de secano, dos o tres caballerías, un rebaño de ovejas o de cabras, ocasionalmente con pastor, unos pocos cerdos para la matanza y una huerta, aparte de la casa de labranza que se alternaba, por regla general, con la casa de la villa.

Los campesinos con pequeña hacienda, o con “pequeño capital”, estaban, sin embargo, lejos de los propietarios medios de la tierra, negando así cualquier intento de homogeneizar esa categoría que denominamos campesinado (vid. Gómez-Pellón, 2010: 66-80). Una vez más, Landero nos ayuda a caracterizarlos. Dice que los propietarios medios tienen mucha más tierra, más animales de trabajo, más medios, dos o tres criados fijos, y, dependiendo de las épocas del año, alguno más a jornal. Más allá de estos campesinos pudientes estaban los terratenientes, con los cuales las diferencias eran muy notables, en la estela de la histórica inequidad propiciada por la posesión de la tierra en el medio rural de regiones como Andalucía y Extremadura (vid. Martínez Alier, 1968). Si los campesinos pudientes podían librarse en alguna medida del trabajo diario, los grandes propietarios podían ser rentistas afortunados, y las más de las veces absentistas.

Los habitantes del medio rural más proclives a la emigración procedían de las capas medias y bajas del campesinado, y del sector de los jornaleros y los peones. Aunque la situación de los primeros era difícil, lo era aún más la de los últimos, como integrantes del grupo de mano de obra asalariada, cuyo trabajo era estacional y sujeto a los vaivenes de la producción y del mercado y, sobre todo, sometidos a la onerosa explotación de los propietarios de la tierra que los contrataban. Todos ellos vivían menesterosamente, en condiciones a veces rayanas con el hambre, especialmente en momentos de soldadura estacional. Aunque en Alburquerque la población se mantuvo muy estable en la primera mitad del siglo XX, algunos naturales fueron tomando poco a poco el camino de la emigración. Ahora, en 1960, al calor de los cambios económicos que está introduciendo el régimen, la migración interna con destino a las grandes ciudades españolas se intensificará.

Al comienzo de este trasiego, cuando emigran los Landero, no parece que estén imitando a otros emigrantes, sino que, más bien, tratan de emular la vida de los que vivían mejor en la escala local, como va dicho, para los cuales Landero reserva la expresión de *la gente gorda*. Da la impresión de que esta gente gorda está compuesta por rentistas, comerciantes prósperos, ejercientes de profesiones liberales, caciques locales y otras personas por el estilo, es decir, por ese conjunto de alburquerqueños que dispone de medios para llevar una vida muy cómoda, con una excelente disposición de gasto. En Alburquerque, como en otros pueblos y villas, especialmente de la mitad meridional española, este género de vida se halla indefectiblemente unido a las instituciones del ocio local, empezando por el casino, expresión viva de la estratificación social. El casino era el espacio reservado para la pequeña elite local, en el que la manera de vestir, la forma de hablar, los ademanes al uso y el dispendio, incluido el entretenimiento que brindan los juegos de azar sujetos a apuesta, marcaban la diferencia. Y, por encima de todo, la elite se beneficiaba de la barrera representada por el derecho de acceso al casino local, que, regularmente, estaba determinado por la condición de socio, la cual garantizaba el uso y el disfrute de una interacción social que no estaba al alcance del resto de

los grupos sociales. Era también el caso expresión de orgullo, de soberbia, de vanidad, de machismo y de poder, que se traducían en dominio.

¿Era tan difícil la vida en el medio rural? Obviamente para los que poseían una situación más favorable no lo era. Para la mano de obra asalariada que participaba en la actividad agraria la situación era dolorosa. En cuanto al pequeño campesinado, éste vivía sobre el filo de la navaja, en medio de esperanzas y de desesperanzas, entre la satisfacción de tener qué comer cada día y la frustración de no poder escapar de un sino en el que era posible seguir viviendo como habían hecho los antepasados, pero sin unas mínimas expectativas de progreso personal. La vida de estos alburquerqueños era tristemente frágil. La inseguridad se extendía por todos los intersticios de la vida cotidiana, y lo hacía a menudo con una marcada intensidad. El crecimiento inesperado de la familia y, especialmente, los cambios sobrevenidos por la enfermedad y la muerte de algún miembro activo de la familia provocaban angustia y mucho sufrimiento.

A propósito, Landero va desgranando en su obra los numerosos miedos que asolaban la vida diaria de aquellos campesinos curtidos, y lo hace repasando todos aquellos que eran objeto de cualquiera de las conversaciones que tenían lugar en su propia familia, y que el escritor recordaba con pavor. Por ejemplo, el miedo a que enfermara alguno de los miembros de la familia poniendo en riesgo la subsistencia de la unidad. El miedo a la pérdida de la cosecha, por exceso de agua o por la sequía, paralizaba a toda la familia porque el hambre se apoderaría de sus miembros de forma inmediata; el miedo a que las plagas hicieran su aparición y alcanzaran a sus pobres cultivos, a su pequeña cosecha o a su modesta ganadería: los hongos del trigo, el gorgojo de los garbanzos, la modorra de las ovejas, etc.; pero, junto a estos miedos insuperables, había otros, quizá más prosaicos, pero que irradiaban honda preocupación: el pimentón adulterado que echa a perder la matanza, el milano que se lleva a los polluelos, el raposo que mata a las gallinas o los gansos, el lobo que entra en el redil de los corderos, etc. Había, incluso, miedos que hacían temblar a aquellos pobres infelices, solo pensando en la amenaza permanente que representaban: la denuncia inesperada, la reactivación del viejo pleito, la puesta en entredicho del buen nombre familiar, o la simple recepción de un documento requiriendo de algún miembro de la familia su presencia en una oficina de la administración, en el Juzgado de Primera Instancia e Instrucción o en el Ayuntamiento, sin entender siquiera el motivo de la exigencia. La política les resultaba tan abstrusa que no se mencionaba, entre otras razones por miedo, y cuando había alguna referencia que tocara ligeramente la política, se bajaba la voz, haciéndola casi inaudible, para realizar un brevísimo comentario. La alusión a cualquier contingencia con algún viso de materializarse era tanto como mentar la soga en casa del ahorcado, lo cual explica que fueran muchas las cosas que se sobreentendían y las que se omitían deliberadamente en las conversaciones de la vida cotidiana.

8. LA EMIGRACIÓN A LA GRAN CIUDAD

En el otoño de 1960, mientras transcurre el mes de octubre, Cipriano Landero Becerra, que así se llamaba el padre de Luis Landero, parte hacia Madrid, después de haber madurado la decisión desde hacía años. Lo hace con su esposa, sus tres hijas y su único hijo varón. La impresión que se extrae de la lectura del libro es que se trata de una decisión tomada sustancialmente por Cipriano Landero, tras una larga reflexión que se había prolongado por espacio de varios años. El matrimonio no viaja atraído por familiares, convecinos o conocidos, ni lo hace por razones que podemos llamar ideológicas, sino tratando de buscar una vida mejor para sus hijos. El modelo de lo que pretenden está tomado de la elite local: desean que sus hijos ocupen un puesto honroso en la sociedad, convencidos de que la vida campesina cercena esa posibilidad. Ante todo, Cipriano Landero no quiere que sus hijos sean campesinos, como lo ha sido él, al igual que todos sus antepasados, sin excepción. Su única salida del pueblo natal para realizar un viaje, estimado entonces como largo, se había producido hacía por

entonces un cuarto de siglo, por causa del servicio militar y, sin solución de continuidad, para participar en la guerra civil. Como una gran parte de los españoles de su tiempo, combatió en los dos bandos, y no hay en él un compromiso que pudiéramos llamar político, tal y como pudo acaecer entre otros españoles de la época.

Ni antes ni después de su dilatado paso por la milicia ha salido Cipriano Landero de su tierra natal, mientras que su mujer y, a buen seguro, sus hijas tampoco lo han hecho. Sin embargo, su hijo Luis ha permanecido interno, al menos dos cursos, en un colegio religioso madrileño, lo cual era novedoso entre el pequeño campesinado, y más aún lo era que el lugar elegido fuera la capital de España, en una época en la cual la burguesía rural e internaba a sus hijos colegiales en ciudades andaluzas, y especialmente en Sevilla. Por lo que parece, la medida más hiriente para él, que era el titular de la hacienda, había consistido en vender una parte importante de la finca que poseía en Valdeborrachos (Alburquerque), justamente la que precisaba para iniciar una vida nueva en la urbe madrileña. Tiene entonces Cipriano Landero 46 años, y su mujer 43, de modo que la edad de él es muy superior a la de la mayoría de los emigrantes de los años sesenta, y está tan enfermo que ni siquiera pretende encontrar un trabajo que, a buen seguro, no podría desempeñar. Por tanto, es solo la búsqueda de una movilidad social ascendente, especialmente pensando en sus hijos y, sobre todo en su hijo varón, la que se halla en el fondo de la decisión, acaso persuadido de que pueda hallarse en el tramo final de la vida.

Los Landero se establecen en Prosperidad, uno de los suburbios históricos de Madrid, por más que hoy éste se halle perfectamente integrado en la villa capital. Cuando llega allí esta familia de inmigrantes extremeños, en el otoño de 1960, Prosperidad era un extrarradio madrileño, que había crecido a la sombra del ensanche iniciado en 1860, el cual no concluiría hasta época de la Segunda República, cuando empezaba a correr la década de los años treinta del siglo XX. Si el ensanche se configuró mediante criterios de estratificación social, creando barrios en el norte para las clases altas y barrios en el sur para las clases bajas, los extrarradios terminarían por albergar la periferia social, como consecuencia de un fenómeno de desborde. Precisamente, haciendo frontera con el ensanche por el noroeste madrileño, se hallaba Prosperidad, un espacio urbano que, aun siendo inicialmente un extrarradio, permaneció integrado tras el ensanche en el seno del municipio de Madrid, al revés que los extrarradios que habían quedado ubicados en los municipios colindantes. Más tarde, coincidiendo con la absorción por parte del municipio de Madrid de los municipios colindantes y con la reorganización del espacio urbano resultante, entre 1948 y 1955, Prosperidad constituirá uno de los barrios que conformen el distrito de Chamartín. Todavía en 1960 albergaba un paisaje de colonias-jardín, creadas durante la dictadura de Primo de Rivera, y de viviendas sociales de la primera postguerra, salpicado de casas humildes, que constituía en su conjunto un espacio urbano mal equipado y con insuficientes servicios. Sin embargo, el barrio resultaba un tanto privilegiado por su situación, relativamente cercana al corazón madrileño, colindante también con barrios de clases medias, en uno de los extremos del Madrid moderno.

Precisamente, y ello se evidencia en la obra de nuestro escritor, en aquella primera década de residencia de los años sesenta en Prospe, como ya era denominado entonces el barrio entre los madrileños, este espacio urbano sufrirá una gran transformación. El aluvión de inmigrantes que había recibido el barrio en los años previos había sido notable, y aún persistirán los efectos de este fenómeno en la década de los sesenta. Por estos años comienza una rápida evolución de la fisonomía urbana del barrio, debido a que las casas populares más antiguas son sustituidas por construcciones modernas, pero, sobre todo, a que el barrio es equipado con infraestructuras modernas y con un número creciente de servicios que trata de modernizar la imagen de la capital (vid. Valenzuela, 2010). Este hecho hace que Prosperidad se convierta en un barrio cada vez más apetecido por las clases medias, y que el precio de la vivienda se encarezca aceleradamente. Ese cambio también queda patente, al hilo del relato

de Landero, cuando nos dice que, paulatinamente, el barrio se llenó de bloques de viviendas, con calles amplias y rascacielos. Por de pronto, los descampados que Luis Landero hallaba a tiro de piedra de su casa, camino de Barajas, y probable escenario de sus primeras pifias de adolescente, van a resultar engullidos por el tejido urbano, igual que los solares donde pastaban las ovejas, que, al final del día, pasaban por delante de la casa familiar, con destino al Canal de Isabel II donde abrevaban antes de majadear.

Es importante recordar que la obra de Landero recrea la vida de un barrio de Madrid de los años sesenta y setenta en una obra autobiográfica escrita en 2014, y que, aunque posee visos de realismo social, no guarda relación con las obras de los años cincuenta y sesenta sobre este tema (García Ponce, 2015), ambientadas casi siempre en los extrarradios madrileños, algunos de cuyos autores más conocidos, integrantes de la llamada generación de 1950, son Juan García Hortelano (*Nuevas amistades*, 1959) y Luis Martín Santos (*Tiempo de silencio*, 1962), por poner algunos ejemplos. Estos últimos autores recrean sus obras en la *estética de la fealdad*, en un realismo social extremo, en un mundo de chabolas, a menudo enclavadas en espacios indeterminados de los extrarradios del sur de Madrid. Curiosamente, esta tendencia literaria encontrará su prolongación en un neorrealismo social tardío, presente en las novelas de Carmen Martín Gaité (*Esperando el porvenir*, 1994), en un momento en el cual este realismo social de carácter literario ha cedido los espacios del Madrid marginal (en Barcelona el fenómeno, patente en el mundo de las barracas, es análogo al de las chabolas de Madrid) al cine y a la novela negra, dueños estos últimos por entero, en los años de la Transición política, y aún en los ochenta y noventa del siglo XX, de los llamados *espacios del desencanto*. La novela de Luis Landero, muy al contrario, se caracteriza por encuadrarse en un cronotopo concreto, y por constituir el retrato magistral de una familia de inmigrantes.

9. LA CONSTRUCCIÓN DE UN NUEVO MICROCOSMOS

Cuando esta familia extremeña llega a Madrid, en 1960, se incorpora a un mundo desconocido. Cipriano, el padre, que no parece tener contactos con familiares ni con paisanos, ha preparado el viaje con mucha anticipación. Tras vender parte de la finca de Valdeborrachos, en Alburquerque, ha invertido el beneficio en la adquisición de un piso en Prosperidad. A pesar de ser una familia campesina muy modesta, ha optado por una solución que no suponga la servidumbre del pago de una renta, lo cual revela que se trata de inmigrantes rurales que, siendo pobres, son clasificados como “de medio pelo”, como se decía en la época. El hecho se aviene con una mentalidad de campesinos dueños de la tierra, que tienen un altísimo sentido de la propiedad de las cosas y que quiere asegurar el futuro de la familia. Pero Cipriano Landero no solo ha adquirido el piso para vivir en los años futuros, sino que también ha pensado en una morada para el más allá, para lo cual ha realizado la compraventa de una sepultura de seis cuerpos, persuadido por la idea de permanencia de la familia, y de las instituciones en general, ligadas a la tierra que él conocía, trascendiendo la transitoriedad de las personas que integraban el grupo familiar. Se trata de una emigración a la vida urbana conservando íntegramente, o en el grado más alto posible, la independencia que poseía previamente. Gran parte de los inmigrantes extremeños se instalaban en las áreas situadas más al sur de Madrid, en zonas muy populares, pero Cipriano Landero insistirá siempre en su cualidad de “campesino con capital”, queriendo significar, tal como se acaba de comentar, que pertenecía a una clase social que se alzaba ligeramente sobre otras más desfavorecidas que la suya.

El siguiente paso consistirá en reproducir, hasta donde sea posible, la vida alburquerqueña. Para ello, en el viaje la familia se acompaña de aquello que les puede permitir remedar en Madrid la vivencia extremeña. Así, entre los bienes muebles, llevan consigo todo tipo de utensilios propios de la vida doméstica, sabedores de su valor material, de la necesidad de realizar las menos inversiones posibles, de conservar el patrimonio familiar, y convencidos de que la casa de Madrid debe parecerse a la extremeña. Entre los objetos que transportan se

hallan los calderos de cobre, las fuentes de loza, las orzas de barro, las ollas y sartenes de hierro, las damajuanas, los sacos de arpillera, y hasta los cuchillos de la matanza y la piedra de afilar el hacha. Más aún, también transportan bienes semovientes: seis gallinas, un gallo y el gato. Las aves de corral serían ubicadas en la terraza de la casa. El piso, que tenía una superficie de alrededor de 70 metros cuadrados, reunía unas condiciones de vida superiores a las que poseían las viviendas de otros muchos inmigrantes cuya lamentable situación rondaba la pobreza. Reunía las condiciones suficientes para llevar a cabo un plan trazado de antemano, y consistente en que todos los miembros de la familia trabajaran incansablemente en el modesto taller textil instalado en el piso donde iban a residir, sin otra dependencia que la que era propia de la sumisión al compromiso familiar.

Se trataba de un taller compuesto por una enorme tricota de hierro colado que, complementada con una devanadora y una máquina de coser, permitía a la unidad familiar producir diversos tipos de prendas en condiciones que actualmente resultan inimaginables. Una de las habitaciones de la casa quedó convertida en taller desde el mismo momento de la llegada a Madrid. En nueve o diez metros cuadrados se desplegaba una inusitada actividad, que no cesaba ni durante el día ni en el transcurso de la noche. En el libro, Landero no explica de dónde procedían los conocimientos y la experiencia que permitían a la madre y a las dos hijas mayores cumplir con los encargos, turnándose en un trabajo duro y fatigoso al pie de una máquina extraordinariamente ruidosa como era la tricota. Tampoco sabemos cómo sobrellevarían los vecinos del inmueble la convivencia con los nuevos propietarios. El padre de familia, enfermo y atrapado por una especie de permanente abulia, se encargaba de las labores de reparación y mantenimiento de unas máquinas que no pasaban de ser rudimentarias. Luis, el hermano pequeño y futuro escritor, colaboraba realizando pequeños trabajos en el taller familiar y efectuando todo tipo de recados, los cuales le daban pábulo para justificar su insuficiente dedicación a los libros.

La vida de las familias inmigrantes en la urbe era difícil, y solo con un gran número de unidades de trabajo invertidas podían prosperar. Al igual que la familia de Landero, era lo común por parte de otras familias de inmigrantes que no pudieran dar marcha atrás una vez emprendida la emigración. Habían vendido los escasos bienes que poseían en el pueblo para iniciar un viaje sin retorno. La manera de optimizar los resultados consistía en trabajar imparablemente el mayor número posible de miembros de la familia. El hecho de que emigrara toda la familia entrañaba riesgos muy notables, porque reducía las posibilidades de corregir la decisión. Era mucho más habitual que el emigrante fuera soltero, o que, en el caso de que tuviera hijos, tratando de minimizar los riesgos, viajara primero que el resto de la familia, a fin de sondear las oportunidades que ofrecía el destino elegido, y que, solo después de algún tiempo, y cuando ya estaba mínimamente asentado, arrastrara tras él al resto de la familia.

De aquel taller textil salían cada día trabajos de punto y costura, que, aunque no nos lo dice el escritor, serían recogidos periódicamente por un empresario. El sistema de talleres domésticos está en el origen de la industrialización, por más que, poco a poco, remitiera ante otras formas de organización del trabajo más eficientes y se convirtiera en marginal. Sin embargo, en los países mediterráneos, debido al atraso industrializador, ha seguido existiendo hasta fecha reciente, y aún lo encontramos en determinados ramos de la producción, siempre de forma periférica. En el Madrid de los años sesenta estos talleres domésticos estaban a la orden del día, por lo que se entiende que podían contribuir al sustento de una familia de inmigrantes. Era de este modo como la familia de Cipriano Landero elaboraba distintas prendas, como *jerseys*, chalecos, rebecas, chaquetas y otras prendas por el estilo. La parte más delicada del proceso, que consistía en el ensamblaje de las prendas, era responsabilidad de la esposa, mientras las hijas aprendían la técnica. Todo este febril quehacer no hubiera sido posible sin la ilusión de conquistar el porvenir, puesto que, como nos dice Luis Landero, habían emigrado, sabían que eran emigrantes y estaban dispuestos a llevar a cabo cualquier sacrificio.

No obstante, por encima de todo, existía un sentido de la dignidad que era necesario mantener. En aquella precariedad, el padre rechazaría un humilde trabajo de vigilante nocturno, propio del Madrid de los años sesenta, debido a su estado permanentemente alicaído, aunque él lo justificara en el hecho de que la oferta era impropia de alguien que “tenía capital”. Un labrador de secano y propietario como él, hijo y nieto de labradores, no podía convertirse en mano de obra asalariada a ningún precio.

10. EL PESO DEL MEDIO RURAL EN EL URBANO

La novela de Landero nos ayuda a entender muy bien los cambios que se introducían en las vidas de los emigrantes rurales cuando llegaban a la urbe. Da la impresión de que se trataría de cambios que habían de ser lo más livianos posible y realizados gradualmente. En otras ocasiones, como la que nos ocupa, la resistencia a las novedades adquiría una gran intensidad. Cipriano Landero siguió siendo un labrador de secano en Madrid. Un labrador, porque ni su vestimenta, ni sus ademanes, ni su sistema de valores sufrieron modificaciones notables, a pesar de que había cambiado su estilo de vida. El padre de Luis Landero, fiel a la tradición aprendida, como nos explica el escritor, siguió vistiendo en Madrid exactamente igual que lo hacía en Alburquerque, que, al fin y al cabo, era como vestían los labradores extremeños de la época: chaqueta y pantalón negros u oscuros, y debajo de la chaqueta siempre un chaleco, también oscuro. El pantalón podía ser de pana, de dril o de cutí. Y nunca llevaba el pantalón ajustado, con el cinturón a través de las trabillas, sino siempre cinchado, como acostumbra los paisanos aún hoy en algunos lugares. Debajo del chaleco vestía la camisa blanca o clara de rayas. Además, los hombres llevaban sombrero de fieltro. El atuendo era independiente de que hiciera frío o calor, ajeno al paso de las estaciones. Cuando arreciaba el frío, se añadía una pelliza gruesa. El calzado, indefectiblemente, sin asociación con las distintas épocas del año, consistía en los ruidosos botines de piel de becerro color caoba, elaborados por los artesanos locales. Hasta el mismo momento de su fallecimiento, cuatro años después de la llegada a Madrid, siguió vistiendo igual que lo había hecho siempre, y, por ejemplo, jamás llegó a calzar zapatos de fabricación industrial. El atuendo se completaba con algo que era inseparable de los labradores, especialmente de la raya portuguesa, como era la garrota en la que se apoyaba. Cipriano Landero fue enterrado con el mismo traje oscuro o negro que vistió a diario en los últimos años de su vida, lo cual prueba que la resistencia al cambio de valores, empezando por los estéticos, fue muy acusada en el caso de los padres de Landero, y podemos imaginar que así sucedería en los casos de otras muchas familias de emigrantes llegadas a la urbe.

Es posible, además, que la garrota poseyera su propia carga simbólica, puesto que era inseparable de muchos hombres. Landero cuenta que no ha olvidado jamás el sonido estremecedor que producía su padre cuando colgaba la garrota en la percha. Sin embargo, no era el único atributo de autoridad. Cipriano Landero, como otros hombres del medio rural, llevaba siempre consigo una navaja que portaba en uno de los bolsillos del chaleco. El hecho ha sido común en España y aún no es infrecuente. El autor de este artículo vio con asombro, en los años ochenta del siglo pasado, en este caso en Asturias, mientras realizaba trabajo de campo, cómo la navaja era uno de los objetos masculinos más usados, debido a las múltiples funciones que tenía asignadas. Este mismo autor pudo comprobar que los hombres la empleaban como complemento de casi todos los quehaceres relacionados con la vida cotidiana, en la casa o fuera de ella, pero también cuando tomaban una manzana u otra fruta en el campo, o, incluso, como elemento del aseo personal de las uñas, incluido el corte de las mismas. Landero explica lo llamativo que resultaba ver a los hombres de su familia desplegar la navaja para cortar el pan en la comida. A propósito, el escritor hace una afirmación que el autor del presente trabajo puede corroborar con sus observaciones de primera mano: la navaja en el medio rural es un objeto personal, radicalmente intransferible, que no se le presta a nadie, y que, por regla general, acompaña al portador durante lustros o décadas, y a veces durante toda la vida de

adulto. Más aún, podría añadir que nadie, ni siquiera dentro de la familia, suele tocar un objeto como éste. Pues bien, parece meridianamente claro que, tras su llegada a Madrid, el padre de nuestro escritor siguió portando en el bolsillo del chaleco la navaja de toda la vida. Es obvio que la navaja continuó constituyendo una expresión de dominio insoslayable.

Asimismo, es de suponer que la madre de Luis Landero siguió vistiendo de manera similar a como lo hacía en Albuquerque. El apego a la costumbre de los emigrantes, especialmente cuando habían salido del medio rural por vez primera en edad adulta, impedía, por lo regular, que estas gentes modificaran, al menos en los primeros tiempos de su llegada a la ciudad, sus hábitos. La extracción campesina dejaba marcas indelebles en la personalidad, que hacían muy visibles los orígenes. Es de esperar que la madre de Landero siguiera vistiendo en el Madrid de los años sesenta de manera similar a como lo hacían las mujeres alburquerqueñas, fueran jóvenes o viejas, esto es, siempre con prendas de color negro, marrón, u oscuro en general, que incluía por lo regular un pañuelo con el que toda mujer casada debía cubrir su cabello. Probablemente, la vida en Madrid la obligara a vestir zapatos ocasionalmente, como alternativa a las sempiternas alpargatas. La pobre veste de la mujer, aún más que la del hombre, revelaba su humilde condición, pero también una sumisión ilimitada que se mantenía, idealmente, dentro y fuera del hogar. Quizá este hecho explique que las mujeres abandonaran su imagen de juventud para siempre coincidiendo con la boda, suponiendo que anteriormente, en los años de la mocedad y del noviazgo, le hubieran prestado alguna atención al cuidado personal, para entrar desde este momento en el período de la edad indefinida. El *habitus*, generado por la posición social del agente (Bourdieu, 1991a), sería el gran conservador de los valores transportados desde el medio rural a la urbe madrileña.

Ciertamente, las personas que habían emigrado en la cuarentena de la vida tenderían a preservar sus valores con cierta rigidez. Por ejemplo, Landero nos cuenta cómo su padre, aún en Madrid, continuaba mostrando un aspecto y unos ademanes labriegos que en poco o en nada se diferenciaban de los que mostraba en Valdeborrachos. El escritor nos explica cómo sus maneras lo delataban. Hablaba con un fortísimo acento de “campesino cerrado”, y con una inflexión típica de la raya, con escaso o nulo refinamiento, sirviéndose de vulgarismos que remarcaban su rusticidad. La tosquedad de su forma de andar, sus rudas manos, sus escasas habilidades sociales y sus torpes modales en la mesa, no dejaban lugar a dudas. Sin embargo, no parece que se arredrara ante nada, lo cual explica que estuviese siempre dispuesto a hablar con cualquiera que fuera menester. Los labradores están acostumbrados a la interlocución, y éste era el caso, independientemente de lo que los demás pensarán de él. Al faltarle el contacto habitual con otros iguales, no experimenta cambio alguno en lo personal. Por otro lado, su reducida instrucción, que, sin embargo, debía ser algo superior a la de otros labradores extremeños de la época, no le permitía contar con canales de apertura al resto de la sociedad.

11. COMPROMISO Y SOLIDARIDAD: LA IDENTIDAD DE LOS EMIGRANTES

Aunque, como he señalado más atrás, los Landero no se hallaban insertos en ninguna cadena de emigración, sino que su decisión de migrar fue pragmática, y más bien propia del padre de familia, la actitud de esta familia extremeña fue de un fuerte compromiso con quienes eran emigrantes como ellos. No parece que ellos constituyeran un modelo para otros emigrantes de Albuquerque, ni que, por lo que se deduce, animaran a otros a participar en la diáspora. Sin embargo, como sucedía a menudo, una vez que estuvieron asentados en el medio urbano, la casa familiar se convirtió en un lugar donde recalaban habitualmente otros emigrantes en tránsito, y que, en consecuencia, se hallaban en unas condiciones de provisionalidad que, a veces, se demoraban semanas. Dice el escritor que, a pesar de la modestia de la casa, la misma se convirtió en un lugar de paso para paisanos y conocidos. Los años sesenta fueron un tiempo de éxodo en el medio rural español, con los destinos más variados. En los primeros años sesenta, aquella casa era lugar de paradero de emigrantes extremeños que se encaminaban hacia

distintos países europeos. Pero también, y acaso más frecuentemente, de quienes se dirigían a Barcelona, a las ciudades vascas, con Bilbao a la cabeza, y a otros lugares.

El relato de Landero nos muestra una casa desbordada de gente. Raro el día que no llegaba alguien, unas veces con fecha de salida y otras a la espera de algo: encontrar una habitación, hallar un trabajo remunerado, recibir la llamada de una entrevista, recibir unos documentos, o hallar la combinación de un viaje a ninguna parte. A veces podía alargarse la estancia, puesto que un invitado podía estar reuniendo algún dinero para proseguir un viaje rodeado de incertidumbre. En esta situación se explica que la casa estuviera colmada. Nos explica nuestro autor que no solo se ocupaban las habitaciones sino también el pasillo y la cocina. Naturalmente, cada mañana era el comienzo de un nuevo día en el que había que ordenar los cachivaches de los visitantes, primero que nada, guardando las cosas en las inconfundibles maletas de cuadros, y dejando la casa en perfecto estado de revista. Es lo cierto que, en algunos momentos, había en la casa 10 o 12 personas en situaciones muy variadas: en tránsito, en espera, o con rumbo incierto. Hay algo que no se comenta en el libro y que tiene su interés, y es si el dominio de los visitantes les correspondería a los hombres, y, por supuesto, deducimos que la mayor parte de los transeúntes de la época eran hombres. En los tiempos de la efervescencia industrializadora, como era aquella, la mano de obra que se precisaba era mayoritariamente masculina, al revés que en la época postindustrial que vivimos, en la que una sociedad de servicios reclama por igual el trabajo de hombres y mujeres, y en ocasiones, dependiendo del subsector económico, la demanda de mano de obra femenina puede ser aún mayor que la de los hombres. El compromiso de los anfitriones incluía el acompañamiento durante el día para visitar pisos y alojamientos de los extrarradios, o para recorrer la Casa de Campo, el Rastro y otros lugares emblemáticos de la capital.

En un espacio bien aprovechado como era el de la casa familiar del escritor, incluso, podía haber algún huésped que acudía para pernoctar o, más aún, para alojarse a pensión completa o, quizá, con derecho a cocina. En los años sesenta, cuando más intensidad estaba adquiriendo la emigración, se hizo muy característica la residencia con derecho a cocina. En realidad, no se trataba de una fórmula habitacional nueva, porque ya había existido en los años treinta y en la primera postguerra. Más aún, la práctica ha sobrevivido al tiempo en nuestras ciudades, indefectiblemente unida a la precariedad. Este permanente trasiego de gente de un lado para otro, tratando de sobrevivir de la manera más digna posible, daba lugar a algo que fue muy común en los años sesenta, y es que se disgregasen las familias. Algunos emigrantes optaban por dejar a la prole con los abuelos o con otros familiares, mientras encontraban una forma de vida o una estabilidad económica mínima. En ocasiones, las dificultades se prolongaban durante tanto tiempo que la familia permanecía fragmentada no solo durante meses sino también durante años o décadas, hasta que se producía la reunificación.

12. UN EMIGRANTE DE SEGUNDA GENERACIÓN

Landero puede ser considerado un inmigrante de la Extremadura rayana, de segunda generación, puesto que había llegado a Madrid siendo todavía un niño de 12 años, socializado en Alburquerque, o mejor sería decir que en los parajes de Valdeborrachos. No obstante, ya por entonces poseía un discreto bagaje en los establecimientos religiosos de enseñanza de la villa capital, que amplió ligeramente tras la llegada de la familia a la ciudad. La escasa valía demostrada en los estudios había terminado por indignar a su padre, haciendo que este último lo empujara hacia la inserción en una precaria actividad laboral. Sin haber trascendido la adolescencia ya había asumido trabajos de recadista, de dependiente, de mozo de taller y otros por el estilo, como parte de un *cursus honorum* que era muy propio de los jóvenes de las barriadas y los extrarradios madrileños, y con más razón cuando estos jóvenes formaban parte de familias de inmigrantes. Sin embargo, el hecho de perder a su padre en 1964 le obliga a

buscar ocupaciones con mejores expectativas, en una época en la cual la oferta de empleo en comercios y otras empresas era notable.

Sin embargo, del texto de Landero se desprende la frecuente interinidad del empleo. Los años sesenta constituyen una época en la cual los derechos de los trabajadores son aún insuficientes y el despido estaba a la orden del día. Esta evidencia se conjuga con un acusado paternalismo ejercido por los pequeños empresarios de entonces, acaso no muy distinto del que se había producido en la España de los decenios precedentes. El joven dependiente se movía en una situación de indefinición, que basculaba entre el proteccionismo y el acomodo a unas rígidas pautas de disciplina, consecuentes con el acuerdo previo entre la familia del empleado y el empresario. A decir verdad, la disciplina implantada en los hogares daba lugar a que el castigo físico fuera moneda de cambio habitual. En este sentido, el escritor extremeño nos habla con amargura de los recuerdos que guarda del cinturón de su padre, presto a flagelar al joven Luis siempre que la falta adquiriera una cierta consistencia, lo cual sucedía con más frecuencia de la meramente ocasional. Y, por otro lado, el encargado o el jefe de personal asumía la obligación de prolongar la disciplina del hogar, simplemente por delegación de la familia, hasta extremos inusitados. El autor de la obra nos cuenta con gracia cómo estos jefes se ocupaban de hacerle una revisión del aseo personal, que iba desde el posible enlutado de las uñas al cerumen de las orejas, pero también eran los que le abroncaban en los errores y los que, llegado el momento, proponían su despido para que dejara su paso a un nuevo mozo. La literatura de Landero contiene pasajes que recuerdan a la novela picaresca española, por la cual el escritor siente una enorme admiración, tal y como nos cuenta en su obra.

Así, el autor de *El balcón en invierno* (2014), cuando nos habla de su vida de subalterno, siendo un adolescente, narra con todo lujo de detalles sus vicisitudes, entre las que destacan sus muchos infortunios, que se alternan con períodos en los que ejerce como pícaro, distrayendo algún artículo destinado a la venta o vagueando mientras realizaba el reparto de las mercancías a domicilio que le encomendaban. Los pequeños engaños que teje nuestro pícaro se entreveran con castigos que terminan con la soberana paliza de su progenitor, antes de iniciar un nuevo episodio vital, sin apenas solución de continuidad con el anterior. En estas breves historias, especie de remedo del mundo de la gandería, también hay una moralina que, por lo regular, le resbala al interesado. Aun así, el emigrante de segunda generación logra prosperar y obtener mejores empleos, entre los cuales el de contable de CLESA es un buen ejemplo. Pero el escritor se está haciendo mayor, y aspira a lograr la deseada promoción personal que le distancie de sus iguales. La oportunidad se presentará cuando llegue a la casa familiar uno de los visitantes más duraderos. Se trata de su primo Paco, venerado por Luis cuando vivían en Alburquerque y tanto o más en Madrid. Es Paco quien introduce al escritor en el mundo de la farándula, y juntos alcanzarán un buen manejo de la guitarra flamenca, lo cual les permitirá obtener un modesto título profesional que, complementariamente, les dará la oportunidad para iniciar una breve, pero intensa, carrera artística, de pequeñas o grandes actuaciones por toda la geografía española y por algunos lugares del extranjero. No falta, incluso, una actuación en la televisión nacional de la época de finales de los años sesenta o principios de los setenta, en un espacio de máxima audiencia, lo cual dio alas para soñar a estos dos guitarristas.

Por todo lo dicho, Luis Landero representa muy bien a una segunda generación de inmigrantes, originaria del medio rural, y dominada por unos inmensos anhelos de progreso. Vivir de la música, y concretamente de la guitarra, lo elevaba por encima del nivel social que él había conocido. En el campo extremeño la clase social era, en alguna medida, adscriptiva. El hijo del campesino pobre estaba llamado a ser un campesino pobre, un humilde labrador de secano en este caso. No era empresa fácil incrementar la hacienda, y resultaba casi imposible romper la estratificación social establecida. El matrimonio se celebraba entre iguales, de modo que tampoco por este camino había esperanzas. Sin embargo, viviendo en la gran ciudad era posible

conquistar un futuro mejor que el que le habría tocado en suerte en la raya extremeña. La guitarra, acompañada de cuatro pasos de baile y de un sencillo repertorio de canto, le permitía vivir de otra manera, lejos del trabajo manual y de las estrecheces al uso. En la cultura pacense, en general, todo lo relativo a la guitarra flamenca posee una alta valoración social, de modo que podía sentirse orgulloso de la conquista vital que estaba realizando. Además, por lo que se deduce de su libro, Luis adquirió muy pronto el acento capitalino, sembrado de casticismos seguramente, lo cual le fue abriendo puertas sin parar. En Madrid había reunido los conocimientos propios de la sociabilidad de la calle. Había aprendido a vestir y a manejar, incluso con maestría, los ademanes urbanos. También se deduce que él ya no practicó nunca el sorbido de la sopa y del gazpacho que realizaban sus padres y sus tíos, y que, tal vez, conservó su madre. De hecho, da a entender que, incluso en el campo, las nuevas generaciones empezaban ya a rechazar tales ademanes, tan arcaicos y propios de la rusticidad al uso en aquellos parajes extremeños que fueron testigos de su crianza.

Ahora bien, como en tantos y tantos casos, la liza en el mundo proceloso de la farándula provoca a menudo que las profesiones que le son propias, como la de la música, sean efímeras con alguna frecuencia. Es de este modo como, tras cosechar algunos éxitos fugaces, Luis y Paco deciden poner fin a su aventura. En este momento, Paco, ya casado con la hermana mayor de Luis, decide retornar a Albuquerque, probablemente con cierto aire de triunfador. Es lo cierto que el matrimonio endogámico permite, seguramente, que los cónyuges recuperen la unidad del pequeño patrimonio familiar, y que intenten rehacer su vida en las tierras de Valdeobrachos. Este viaje de vuelta ilustra el hecho de que los emigrantes no rompen fácilmente con el lugar de origen sino que, antes bien, vuelven periódicamente cuando pueden (Gómez-Pellón, 2022b) y, ocasionalmente, como en este caso, para retornar definitivamente a las tierras que un día los vieron partir. Estos viajes de vuelta, en unos casos temporales y en otros definitivos, constituyen una de las razones por las cuales muchos espacios rurales pueden seguir existiendo. En el caso de la hermana de Luis Landero, su retorno era añorado y querido, lo cual explica que, junto a su marido, retome la dedicación a la agricultura, complementada con unas pocas cabezas de ganado. Por desgracia, pasados los años, fallece inesperadamente Paco, primo y cuñado del escritor, lo cual no impide la permanencia de la hermana de Landero en el medio rural alburquerqueño.

Hay algo que se halla fuera del relato de Luis Landero, pero que sirve muy bien para ilustrar el deseo de promoción personal de uno de estos inmigrantes de segunda generación. Al revés que su hermana mayor, Landero decide permanecer en la capital madrileña, tratando de progresar socialmente cuanto le fuera posible, convencido de que le aguarda un futuro mejor. En efecto, Luis Landero hallará el camino que le conduzca a obtener el título académico de licenciado en Filología Hispánica en la Universidad Complutense de Madrid, a una edad algo superior a la de sus compañeros de promoción, pero suficiente para ejercer como profesor ayudante en la misma institución que le había otorgado el título, y más tarde como profesor de Enseñanza Media, y como profesor de la Escuela de Arte Dramático, hasta alcanzar el premio de ser profesor invitado de la Universidad de Yale. Más aún, con 41 años daba a la imprenta su galardonada novela *Juegos de la edad tardía* (1989), y con 42 años obtendría el meritorio Premio Nacional de Literatura. Después vendría una actividad, aún más fértil si cabe, en este mismo campo de la literatura, plagada de éxitos, hasta que en 2014 publique *El balcón en invierno*, la esmerada autobiografía que nos ha dado pie para reflexionar sobre su peripecia vital y para escribir este artículo.

De la lectura de esta última obra se desprende con meridiana claridad que este emigrante de segunda generación sigue atado a sus orígenes, y que su carrera exitosa, no ya como guitarrista, sino como literato, no le impide sentir una atracción irresistible por la tierra de aquellos labradores de secano que eran sus padres, sus abuelos, sus tíos y, como lo siguen siendo hoy, su hermana mayor y algunos de sus parientes. Digo algunos porque la demografía

de Albuquerque en los últimos años permanece estabilizada a la baja, lo cual nos permite comprender el declinar de las cuatro pedanías del municipio (Benavente, Casas de San Juan, Silvestre y Tejarejo), dedicadas a la agricultura de secano que conoció Luis Landero en su infancia. La ocupación mayoritaria de la población ya no es la agricultura ni la ganadería sino que reside los servicios. Las inmensas tierras adehesadas y comunales de los Baldíos de Albuquerque siguen constituyendo el rico patrimonio municipal que permite el mantenimiento de las tradiciones locales. La ermita de la Virgen de Carrión, donde se venera la imagen de la patrona de Albuquerque, que seguía nuestro escritor con la mirada, antes de dejarla a sus espaldas, camino de Valdeborrachos, siendo aún un niño, es hoy, como entonces, lugar de concurrida romería coincidiendo con la víspera de la Natividad de la Virgen, el 7 de septiembre, que daba pie a la celebración de las fiestas patronales, entonces como ahora. Y la feria de ganado de mayo, a la que acudían los comarcanos, se sigue celebrando también de igual manera que en el pasado.

Por lo demás, un emigrante de segunda generación, como Luis Landero, o de la 1,5 generación como a menudo se clasifica el caso en los estudios sobre migración a los inmigrantes que llegan al lugar de destino en la primera adolescencia, ha conservado en el correr del tiempo muchos de los valores que adquirió en sus primeros años en Albuquerque, los cuales le fueron inculcados, por razón de *habitus*. Así se explica, como dice él, que cuando habla con su hermana mayor, retorne a la infancia y utilice modismos y frases locales cargadas de metáforas. Luis y su hermana mayor, siempre que tienen que excusar la ausencia que fuere por causa de algún imponderable se valen de la fórmula de “no puedo, porque tengo que cuidar los chivos”. A propósito, cuando el escritor conversa con su hermana mayor, residente en Albuquerque, y lo hace a menudo, no puede evitar la permanente remisión en las conversaciones a los gansos, a las correrías del raposo, a los lugares elegidos por los jilgueros para anidar o, por poner un ejemplo más, a las ricas criadillas que nacen en el lugar. Tal vez ello sea debido a que un emigrante, aunque haya dejado transcurrir su vida en el lugar de destino, nunca deja de sentir el palpito de sus orígenes y, ocasionalmente, como es el caso, la llamada del retorno.

13. CONCLUSIONES

El texto de referencia de este artículo pertenece a la autoría de un conocido literato español, que es Luis Landero, quien realiza una autobiografía que, con todo derecho, puede ser considerada como una historia de vida, análoga a las que sirven al quehacer antropológico. Más aún, en el texto concurren otras técnicas empleadas habitualmente por los antropólogos, entre las cuales está la de la observación participante. A través de su obra, Landero nos ofrece una visión íntima y profunda de su recorrido vital, incluyendo numerosos fragmentos de vivencias *face to face*. Las interacciones de la vida cotidiana del autor aparecen registradas de una manera concisa y minuciosa. El caso de esta familia de emigrantes extremeños, expresado en este magistral relato de vida de Luis Landero, ilustra, a escala micro, esa mezcla de angustia y esperanza con la que se vivía el éxodo en el medio rural extremeño, que, al fin y al cabo, no sería muy distinto del de otras partes de la España interior de la época. Por supuesto, no es un relato construido con fines antropológicos, a instancias de un investigador que inquiere, pero es un texto extraordinariamente útil para el antropólogo que quiere saber, y que se sitúa ante un documento de singular interés etnográfico. El canon literario, que se mantiene a lo largo de todo el libro, no empaña la utilidad del vívido relato humano que se contiene en el mismo. Más aún, Landero se convierte en muchos aspectos en lo que técnicamente llamamos un informante privilegiado. El texto permite el acercamiento a las interioridades del medio rural extremeño de mediados del siglo XX, a la vida de los emigrantes en la urbe y a su desenvolvimiento entre dos mundos. El aval que le concede el escritor a la veracidad del relato se ve

confirmado por los resultados de los estudios antropológicos relativos a la España rural de la época y por otros posteriores.

Es evidente que estamos ante una muestra más de la fértil relación entre la antropología y la literatura. La rica interacción que se produce entre una y otra en la obra de Luis Landero nos previene de que estamos ante un modelo de interdisciplinariedad que no solo brota del esfuerzo del escritor para realizar una rica literatura antropológica, sino que el texto resultante se convierte simultáneamente en un campo *sui generis* de conocimiento de la antropología o, dicho de otra manera, en un objeto de estudio de la antropología que permite indagar, incluso, en aspectos que no formaron parte del propósito inicial del literato. La antropología y la literatura poseen el común denominador de crear narrativas que encierran imágenes expresivas de la cultura mediante técnicas que, siendo distintas, están dotadas de un alto grado de complementariedad. Mientras que la literatura constituye un arte sublime que explora la cultura con asombrosa pericia, sirviéndose para ello del uso delicado de los cánones estéticos, la antropología se vale de las estructuras lógico-formales para capturar los fragmentos de la cultura que precisa para llevar a cabo el quehacer de la disección. La literatura y la antropología comportan dos ámbitos epistemológicos distintos, más preocupado el primero por las sensaciones que le proporciona la vía intuitiva, y más empeñado el segundo en la verificación de los resultados que se derivan de sus procedimientos de conocimiento. La literatura alcanza sus valores más elevados cuando, gracias a la acertada combinación de la belleza, la sensibilidad y el ingenio, sirviéndose de los tropos más variados, sumerge al lector en una atmósfera determinada, mientras que un texto antropológico logra el mayor aprecio cuando obtiene conclusiones susceptibles de ser comprobadas por otro antropólogo en condiciones análogas. Ahora bien, la literatura puede ser lo suficientemente realista como para transportarnos a situaciones que, careciendo de prueba, sean plausibles y concordantes con nuestras experiencias individuales o sociales, de lo cual se sigue su pasmosa capacidad para el abordaje de las grandes preocupaciones humanas.

La obra de Landero comporta una visión de su propia familia desde dentro, gracias a la cual se palpan los miedos, las angustias, las preocupaciones y la vida de unos hombres y unas mujeres de manos callosas, aplastados por el trabajo diario, la inseguridad de su destino y el dolor ocasionado por los contratiempos familiares. La obra de referencia plasma las pequeñas ilusiones, las grandes esperanzas y la supeditación de las contingencias a la perdurabilidad de la institución que representa la familia. Luis Landero nos descubre la alienación de la familia inmigrante en la gran ciudad y la lucha denodada para subsistir en un mundo hostil. Es una obra que nos traslada a la intrahistoria de la peripecia vital de los inmigrantes rurales que dieron vida a la diáspora de los años sesenta del siglo XX en España. Así como la estadística nos permite acercarnos a realidades macro, la espléndida narración de Landero nos introduce de pleno en una visión micro de los acontecimientos que suscita todo nuestro interés. Ciertamente, Luis Landero actúa como un informante, pero nótese que también lo hace como un activo y sutil intérprete en el proceso de exégesis cultural.

En suma, el caso de la familia de Luis Landero, constituye el magno retrato de una familia de los años sesenta, que, salida de los campos de la raya extremeña, se incorpora a la periferia social de la urbe madrileña. El relato del escritor nos permite comprender las vidas de otros inmigrantes instalados progresivamente en un medio urbano que concebían como distante, e incluso como antagónico, lejos de la complementariedad que atribuimos a esos dos mundos los cultivadores de las ciencias sociales. Ni era fácil salir del medio rural, ni era tarea sencilla incorporarse a la vida urbana. Tan compleja peripecia vital fue resuelta, por parte de estos hombres y mujeres, de acuerdo con las circunstancias, y mientras en unos casos la adaptación fue escasa, e incluso nula, en otros casos la integración en la cultura urbana fue plena. Así, dentro de las mismas familias, la emigración a la ciudad se vivió como una tragedia por parte de algunos de sus integrantes, porque les hizo sentirse extranjeros durante el resto de su

vida, mientras que para otros miembros de la familia supuso el inusitado encuentro con un mundo más rico en experiencias, con el que ni siquiera habían soñado.

Bibliografía

- ARANGO, Joaquín (1987) "La modernización demográfica de la sociedad española" en Jordi Nadal, Albert Carreras y Carles Sudrià, comps., *La economía española del siglo XX*. Barcelona, Ariel, pp. 190-236.
- (2000a) "Explaining Migration: A Critical View", *International Social Sciences Journal* 165, pp. 283-296.
- (2000b) "Enfoques conceptuales y teóricos para explicar las migraciones", *Revista Internacional de Ciencias Sociales* 165, pp. 41-69.
- ARGUEDAS, José María (1941) *Yawar Fiesta*, Lima, Compañía de Impresiones y Publicidad.
- (1958) *Los ríos profundos*, Buenos Aires, Losada.
- (1964) *Todas las sangres*, Buenos Aires, Losada.
- AUGÉ, Marc (1998) *La guerra de los sueños. Ejercicios de etnoficción*, Barcelona, Gedisa.
- BOURDIEU, Pierre (1991a [1979]) *La distinción*, Madrid, Taurus.
- (1991b [1981]) *El sentido práctico*, Madrid, Taurus.
- CASSIRER, Ernest (1975) *Antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica.
- CLIFFORD, James (2001 [1995]) *Dilemas de la cultura: Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa.
- CLIFFORD, James y George E. MARCUS, eds. (1991[1986]) *Retóricas de la antropología*, Barcelona, Júcar.
- COHEN, Robin, ed. (1996) *Theories of Migration*, Cheltenham, Elgar Publishing.
- FRIGOLÉ, Joan (1996) "Narrativas: Antropología y Literatura. Una relación multifacética" en Joan Prat y Ángel Martínez, eds., *Homenaje a Claudio Esteva Fabregat*, Barcelona, Ariel, pp. 229-235.
- FUENTE LOMBO, Manuel de la, ed. (1994) *Etnoliteratura: un nuevo método de análisis en antropología*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- GARCÍA BARBANCHO, Alfonso (1975) *Las migraciones interiores españolas en 1961-70*, Madrid, Instituto de Estudios Económicos.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1959) *Nuevas amistades*, Barcelona, Seix Barral.
- GARCÍA PONCE, David (2015) "La imagen literaria del extrarradio en la novela española contemporánea (1950-1979)", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 33, pp. 71-87.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2021) *Liter-Antropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*, Madrid, Abada Editores.
- GIRARD, René (1997) *Literatura, mimesis y antropología*, Barcelona, Gedisa.
- GÓMEZ-PELLÓN, Eloy (1999) "Oralidad y tradición" en Eloy Gómez Pellón, Luis Díaz Viana y Mikel Azurmendi, *Tradición oral*, Universidad de Cantabria, Santander, pp. 17-53.

- GÓMEZ-PELLÓN, Eloy (2020) *Tierra, trabajo y conflicto en el campesinado*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria.
- (2012) “Oralidad y memoria: sobre los testimonios verbales del pasado”, *ETNICEX* 4, pp. 19-39.
- , coord. (2022a) “Migraciones en los espacios rurales de la Península Ibérica: Tres estudios de caso”, *Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural* 34, pp. 9-17.
- (2022b) “Estrategias frente a la despoblación: el caso del commuting en un área de ruralidad extrema del norte de España”, *Ager. Revista de Estudios sobre Despoblación y Desarrollo Rural* 34, pp. 47-75.
- JOUTARD, P. (1983) *Esas voces que nos llegan del pasado*, México, Fondo de Cultura Económica.
- KREIENBRINK, Axel (2009) “La política de emigración a través del IEE” en Luis M. Calvo Salgado et al., *Historia del Instituto Español de Emigración*, Madrid, Ministerio de Trabajo e Inmigración, pp. 13-34.
- LANDERO, Luis (2014) *El balcón en invierno*, Barcelona, Tusquets.
- LE GOFF, Jacques (1991 [1977]) *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós (original de).
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1970) *Tristes trópicos*, Buenos Aires, EUDEBA.
- LÓPEZ-BARALT, Mercedes (1985) *El mito taíno: Lévi-Strauss en las Antillas*, Río Piedras, Ediciones Huracán.
- (2005) *Para decir al otro. Literatura y Antropología en nuestra América*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- MALEKAFIS, Edward (1972) *Reforma agraria y revolución campesina en la España del siglo XX*, Barcelona, Ariel.
- MARTÍN SANTOS, Luis (1961) *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral.
- MARTÍN GAITE, Carmen (1994) *Esperando el porvenir*, Madrid, Siruela.
- MARTÍNEZ ALIER, Juan (1968) *La estabilidad del latifundismo*, París, Ruedo Ibérico.
- MEDINA, Eusebio (2003) *El contrabando en la raya de Portugal*, Cáceres, El Brocense.
- MIGNOLO, Walter (2000) *Local histories/Global Designs. Coloniality, Subaltern Knowledges and Border Thinking*, Princeton University Press.
- (2007) *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*, Madrid, Gedisa.
- MIRA, Joan F. (2007) “Literatura y antropología”, en Carmelo Lisón Tolosana, ed., *Introducción a la antropología social y cultural. Teoría, métodos y práctica*, Madrid, Akal, pp. 547-567.
- RIQUER, Borja de (2020) *La Dictadura de Franco*, *Historia de España*, vol. IX, Barcelona, Crítica 12.
- SILVESTRE RODRÍGUEZ, Javier (2000) “Aproximaciones teóricas a los movimientos migratorios contemporáneos: Un estado de la cuestión”, *Historia Agraria* 21, pp. 157-192.
- THOMPSON, Paul (1988 [1978]) *La voz del pasado*, Valencia, Edicions Alfons El Mangànim.
- TÖNNIES, Ferdinand (2009 [1887]) *Comunidad y asociación*, Granada, Comares.

VALENZUELA RUBIO, Manuel (2010) “Los grandes cambios sociales en Madrid, de la posguerra al siglo XXI; inmigración y vivienda”, en *Sociedad y espacio urbano de Madrid en el siglo XX*, Madrid, Museos de Madrid y Caja Madrid, pp. 50-81.



Barrios hundidos, pactos fáusticos y pirotecnias salvajes: desplazamientos y conflictos en la ciudad de Valencia desde tres novelas

PEDRO GARCÍA PILÁN
Universitat de València

Resumen

Se pretende analizar los desplazamientos físicos y simbólicos experimentados por la ciudad de Valencia en las últimas décadas a través de tres novelas. Con *Noruega*, de Rafa Lahuerta, se trata el hundimiento del centro histórico. A continuación, con *El profesor d'història* (Joan F. Mira), veremos el radical desplazamiento simbólico causado por el surgimiento de un barrio de nueva construcción destinado a élites en torno a la Ciudad de las Artes y las Ciencias. Finalmente, con *Napalm*, de Joan Canela y Jordi Colonques, se tratará de los perdedores del proceso, cuya efímera revancha tiene lugar en un espacio nada casual. Se tratará tanto de usar etnográficamente la literatura como de destacar sus concomitancias con estudios realizados desde la sociología y la antropología.

Palabras clave: Valencia, territorio, *Noruega*, *El profesor d'història*, *Napalm*.

Sunken Neighborhoods, Faustian Pacts and Savage Pyrotechnics: Displacements and Conflicts in the City of Valencia Through Three Novels

Abstract

The aim of this essay is to analyze, through three novels, the physical and symbolic shifts experienced by the city of Valencia in recent decades. *Noruega*, by Rafa Lahuerta, deals with the collapse of the old town. Next, with *El profesor d'història* (Joan F. Mira), we will see the radical symbolic relocation caused by the emergence of a newly built elite-orientated district around the Ciudad de las Artes y las Ciencias. Finally, with *Napalm*, by Joan Canela and Jordi Colonques, we will deal with those on the losing side of the process, whose ephemeral revenge unfolds in a space that is anything but random. The focus here is both on the ethnographic use of literature and on emphasizing its parallelism with existing studies in the fields of sociology and anthropology.

Keywords: Valencia, territory, *Noruega*, *El profesor d'història*, *Napalm*.



1. INTRODUCCIÓN

Al repasar la cada vez más abundante producción de obras que reflexionan sobre las relaciones entre sociedad y literatura en ciencias sociales desde una perspectiva en la que, como indica el antropólogo y novelista Joan Francesc Mira, “la conjunción copulativa es lo importante” (2007: 547), se constata que, tanto en sociología (Berger, 1979; Gaspar, 2009; Bauman y Mezzio, 2019; Lamo de Espinosa, 2019; Álvarez-Uría, 2020) como en antropología (Fuente Lombo, ed., 1994; Fuente Lombo y Hermosilla Álvarez, eds., 1997; Mira, 1994 y 2007; González Alcantud, 2021), se ha puesto crecientemente de relieve la importancia de la literatura —especialmente la novela— como forma de aproximarse al conocimiento de la



vida social. Con todo, ambos tipos de análisis no pueden identificarse sin más: si desde la sociología se detallado la capacidad de la literatura para cartografiar la realidad social, también se ha destacado cómo el conocimiento social que se construye desde la misma está hecho “por actores y para actores, no como la ciencia social, hecha por observadores y para observadores” (Lamo de Espinosa, 2019: 93), advertencia que, con similar intención, podemos encontrar en textos provenientes de la antropología, que nos hablan de la obligación, inexistente en literatura, de neutralizar el subjetivismo (Mira, 1994: 56). Si las ciencias sociales suponen una escalada reflexiva ajena a la mayor parte de los actores del mundo social, la literatura, por una parte, proporciona la ventaja de la experiencia vital y, por otra, también propone un tipo de reflexividad superior al utilizado por los actores sociales en su conocimiento ordinario de la vida social (Lepenies, 1994).

Teniendo esto en cuenta, se parte aquí de la base de que determinadas novelas pueden ser utilizadas a partir de la perspectiva del “tipo ideal” de Max Weber (2002: 16-18), que exhibe la lógica social a través de la experiencia de unos actores que no tienen por qué encontrar su correspondencia absoluta en la vida material, sin por ello dejar de reflejar o expresar experiencias y fenómenos reales. Esto sería, en parte, lo que, en antropología, se ha tratado de poner de relieve mediante la reivindicación de la “etnoliteratura” como método útil para trascender los límites de un trabajo de campo basado de manera primordial en la observación participante (Fuente Lombo, ed., 1994; Fuente Lombo y Hermosilla Álvarez, eds., 1997), así como su capacidad como medio para alcanzar “la realidad sumergida” (Fuente Lombo, 1994: 62), incorporando “lo imaginario” a sus análisis (Díaz G. Viana, 2005: 23-24). Es decir, se puede asumir que “la experiencia literaria dibuja una experiencia diferente de lo empírico, pero constituye en sí misma una forma de existencia” (Fuente Lombo, 1997: 33), de manera que la supuesta irrealidad de la literatura es susceptible de acercarnos a aspectos de la realidad social difícilmente aprehensibles a través de los métodos de investigación más comunes.

También cabe advertir que, pese a los innegables avances en el uso de la literatura en ambas ciencias sociales, no dejan de resultar significativas algunas carencias: entre las mismas, no es la menor ese fenómeno señalado por el ya citado Mira, para quien, en cierta medida, la antropología ha venido arrastrando la antigua división del trabajo que parecía otorgarle el estudio de lo urbano y lo moderno a la sociología y el de lo rural y arcaico a la antropología:

... más de una vez me han comentado críticos literarios o simples lectores que en alguna de mis novelas “se ve” que están escritas por un antropólogo. Lo dicen, en primer lugar, porque conocen o tienen referencia de esta parte de mi actividad, es decir, por una asociación personal; y en segundo lugar, y de manera supuestamente objetiva, porque creen observar una cierta densidad de observación de los ambientes rurales en ciertas narraciones mías (curiosamente, cuando se trata de ambientes urbanos, nadie establece esta conexión: como si la antropología se relacionara solo con lo rural o lo exótico...). (Mira, 2007: 554-555)

Este problema no se daría, a priori, en sociología. Con todo, encontramos en esta una curiosa laguna: pese al reconocimiento del papel inspirador de la literatura en el desarrollo teórico de determinadas maneras de practicarse la sociología (Berger, 1979; Álvarez-Uría, 2020), y pese a que las relaciones entre literatura y fenómeno urbano no han pasado desapercibidas a uno de los críticos más influyentes en sociología de la cultura (Williams, 1997), tampoco son habituales las investigaciones de sociología urbana basadas en la literatura como material etnográfico primordial.

El propósito de este artículo es, precisamente, poner de relieve la importancia de la literatura para analizar los desarrollos experimentados a lo largo de las últimas décadas en el caso concreto de la ciudad de Valencia (España). Se intentará poner de relieve, a través del análisis de tres novelas valencianas (escritas en la modalidad dialectal de la lengua catalana

aceptada comúnmente como valenciano)¹, cómo la narrativa constituye un instrumento de suma utilidad para analizar las transformaciones sufridas por dicha capital para la sociología y la antropología urbanas. Para ello, nos centraremos en tres obras: en primer lugar, se analizará *Noruega*, autoficción publicada por Rafa Lahuerta en 2020 y que ha conocido un importante éxito de público que ha llevado a su traducción al castellano, además de haber repercutido en medios de difusión cultural de ámbito estatal. La novela ha sido escogida porque la biografía del protagonista supone, utilizando un punto de vista etnográfico, una detallada descripción, vivida desde una honda experiencia personal, de la evolución del centro histórico de la ciudad de Valencia, especialmente en cuanto se refiere al deterioro social y hundimiento urbanístico que sufrió el mismo durante las últimas décadas del siglo XX. En segundo lugar, tomaremos como objeto de análisis *El professor d'història*, escrita por Joan Francesc Mira (2008), uno de los pocos autores valencianos que pueden considerarse como plenamente establecidos dentro del moderno canon literario catalán, además de un fundamental referente intelectual del nacionalismo valenciano. Su obra servirá para, partiendo del proceso descrito en la novela anterior, analizar, a través de un desplazamiento físico, el desplazamiento simbólico que ha experimentado la ciudad de Valencia durante el transcurso de las últimas décadas, y que ha sido constatado en estudios sociológicos (Hernández i Martí y Torres Pérez, 2013; 2015; García Pilán y Torres Pérez, 2017). Ambas novelas sirven, en buena medida, para ilustrar el contraste establecido por Marc Augé (1998) entre lugares y *no-lugares*. Finalmente, nos centraremos en los perdedores del proceso, a través de una novela negra: *Napalm*, escrita por dos periodistas (Canela y Colonques, 2017), en la que el protagonismo lo tienen tanto los desplazamientos territoriales dentro de la ciudad —e incluso más allá de ella— como la conflictividad social y política que late, más o menos oculta, como consecuencia de los procesos analizados en las dos obras anteriores. Desde este punto de vista, esta novela, de trama aparentemente inverosímil, resulta sumamente pertinente para acercarse a esa “realidad sumergida” aludida anteriormente. La idoneidad etnográfica de las tres novelas viene justificada además por su capacidad para proceder a lo que sería una “descripción densa” (Geertz, 1997) de una serie de territorios bien concretos de Valencia, con protagonistas detalladamente vinculados a los mismos, y que no pierden de vista nunca, aunque desde diferentes perspectivas, el carácter relacional de los procesos narrados dentro de la dinámica conjunta de la ciudad.

Antes de seguir avanzando, tal vez convenga intentar precisar algo los objetivos: se pretende poner de relieve, en primer lugar, cómo las perspectivas brindadas por la literatura sirven para ilustrar etnográficamente los procesos sociales acaecidos en la ciudad durante las últimas décadas; es decir, se intentará hacer sociología a partir de la literatura, haciendo hablar sociológicamente a los textos literarios. Pero también se intentará, en otro nivel de análisis, mostrar cómo la literatura sirve como ejemplificación literaria del análisis social acerca de la evolución urbana experimentada durante las últimas décadas y las transformaciones sociales y culturales ligadas a las mismas, para lo que tendremos en cuenta los paralelismos hallados entre las novelas analizadas y diversos estudios realizados sobre la ciudad de Valencia. Similitudes que, en ocasiones, sugieren una más o menos directa incidencia de las ciencias sociales sobre la literatura analizada. Por último, se intentará no perder de vista desde qué posición social hablan los autores de las novelas escogidas, situándonos, así, en un nivel que nos aproxima a la más clásica sociología de la literatura. Al respecto, y pese a las diferencias específicas entre estos autores², cabe afirmar que a todos los une una situación de doble subordinación: la

¹ Al respecto ver Sanchis Guarner (1983).

² A la condición de *oustiders* literarios de Lahuerta y Canela y Colonques se contraponen la condición de escritor establecido de Mira. A su vez, se aprecian notables diferencias entre las modalidades de habla de los novelistas tratados: más próximo al catalán oriental-central en el caso de Mira, y decididamente occidental-valenciano en el caso de Lahuerta (cf. Sanchis Guarner, 1983: 63-87). Hay matices políticos detrás de estas diferencias, sobre las que no cabe extenderse aquí.

que experimenta la literatura catalana dentro del campo literario español (dominado, lógicamente, por la hegemonía del castellano), y la que sufre la literatura valenciana dentro del panorama literario catalán, que tiene en Barcelona su capitalidad cultural.

2. NORUEGA: DESTRUCCIÓN DE LA CENTRALIDAD SIMBÓLICA TRAS UNA MURALLA IMAGINARIA

Se comenzará el análisis de los desplazamientos físicos y simbólicos experimentados por la ciudad de Valencia con *Noruega*, autoficción basada en las memorias de Albert Sanchis, que permite ser leída en clave etnográfica como un relato en primera persona de las transformaciones experimentadas por la urbe desde los años setenta del siglo XX hasta la muerte del protagonista, en 2015. Tales transformaciones se plasman, fundamentalmente, en el proceso de destrucción del centro histórico de esta capital, lo que se conoce como el distrito de Ciutat Vella, delimitado por la muralla que encerraba Valencia en el siglo XIV, y que comprende en la actualidad seis barrios: La Seu, La Xerea, El Carme, El Pilar (antiguamente llamado Velluters y después también barrio Chino), El Mercat y Sant Francesc. Para el protagonista, aquí se encuentra la verdadera Valencia, lo que se plasma en su incapacidad para residir, excepto algún corto período de tiempo, fuera del barrio donde vivió su infancia (El Mercat), así como en el extrañamiento que experimenta cuando atraviesa las fronteras del territorio delimitado por la vieja muralla.

Tal ficción autobiográfica describe el mencionado proceso desde el punto de vista de un joven cuyos padres regentan una tienda de salazones donde se vendía salmón noruego (de ahí el título de la novela, ya que a la familia se la conoce con el sobrenombre de “los noruegos”). Este negocio se ubica en la calle del Trench, al lado del Mercado Central de Valencia, construcción modernista que suponía, según estudios publicados en la década de los noventa del siglo XX, uno de los lugares más representativos en la “jerarquización simbólica” de los habitantes de la ciudad en el plano cognitivo (Boira Maiques, 1992: 133-148), y que se encuentra cerca de otros edificios de época medieval y moderna, que han tenido gran importancia a la hora de definir los principales símbolos colectivos en los imaginarios de la ciudad, tales como la plaza de la Virgen (construida encima del foro romano de la antigua *Valentia*), la catedral (que aúna elementos románicos, góticos, renacentistas y barrocos), la medieval torre del *Micalet de la Seu*, la Basílica barroca de la Virgen de los Desamparados, la Lonja (edificio gótico declarado por la UNESCO Patrimonio de la Humanidad), el Palau de la Generalitat (sede del gobierno autonómico y centro de poder político durante la época foral)³ o la decimonónica plaza Redonda (Ninyoles, 1996: 17-21). Junto a estos y otros edificios emblemáticos, y aunque acompañadas de pinceladas de otros territorios de la ciudad, las calles de estos barrios centrales, donde predominaron en su día pequeños comercios que decaen mientras aumentan los personajes marginales que vemos interaccionar detalladamente durante la narración (entre los que abundan personajes históricos, algunos de ellos conocidos, como el escritor argentino Raúl Núñez⁴, que vivió aquí durante años hasta su muerte en la miseria), y que conviven con numerosos bares y discotecas que constituyeron centros neurálgicos de sociabilidad hace décadas y hoy desaparecidos, alcanzan un nivel de protagonismo que convierte a la novela en un tipo ideal de lo que representa un “territorio”, concepto que, para sus habitantes, tiene una connotación significativa que va más allá que el de mero “espacio” (Certeau, 1990: 170-191; Delgado, 1999: 36-46): según un antropólogo, por territorio podemos entender “*un espacio*

³ El Reino de Valencia mantuvo sus propios fueros entre 1238 (fecha de la conquista por Jaume I) y 1707 (decreto de Nueva Planta decretado por la triunfante dinastía borbónica tras la Guerra de Sucesión contra la de los Austrias).

⁴ Autor vinculado al movimiento contracultural *underground*, que publicó varios libros de poemas y novelas como *Derrama whisky sobre tu amigo muerto* (1979), *Sinatra. Novela urbana* (1984), *La rubia del bar* (1986) y *A solas con Betty Boop* (1989), algunas de las cuales inspiraron guiones cinematográficos. Además, fue colaborador tan habitual como mordaz en la crítica cultural de determinada prensa progresista valenciana.

socializado y culturizado, de tal manera que su significado sociocultural incide en el campo semántico de la espacialidad y que tiene, en relación con cualquiera de las unidades constitutivas del grupo social propio o ajeno, un sentido de exclusividad, positiva o negativa" (García, 1976: 29; cursiva en el original). Desde esta perspectiva, también podríamos hablar de un 'lugar', foco donde se concretiza el espacio de manera que los elementos que los habitan se posicionan en una configuración instantánea que implica una cierta estabilidad, lo que supone que tienen lugar sucesos significativos para quienes los habitan (Certeau, 1990: 171-174). Partiendo de esta idea, cabe recordar que el antropólogo Marc Augé (1998) desarrolló el concepto de 'no -lugar', que retomaremos posteriormente, y que se opone a lo que denomina "lugar antropológico". Según este autor, tres rasgos comunes servirían para considerar a todo lugar antropológico: son espacios identificatorios, relacionales e históricos (1998: 58-61), condiciones que se cumplen plenamente al leer lo que significa la Ciutat Vella desde la subjetividad de Albert Sanchis. Es decir, la vivencia que proporciona la novela nos sitúa en un espacio altamente semantizado, que acumula señas de identidad específicas, tanto para quienes viven en su interior como para los foráneos, que perciben alteridades que confieren identidades específicas, que se plasman tanto en la densidad de las interacciones vecinales como, por ejemplo, en los enfrentamientos con jóvenes de otros barrios.

La familia del protagonista vive en la calle dels Drets, en pleno barrio del Mercat, al lado de su negocio. Esta está en dicho barrio desde que el abuelo paterno llega en 1923 a la ciudad. Para sus padres "El Mercat Central era un poble dins de la ciutat, un lloc fora de perill on tots es coneixien" (Lahuerta, 2020: 125), y quizás valga la pena recordar que, ya en un lejano 1831, el viajero inglés Richard Ford definió la zona que rodea al mismo como el "corazón" de la ciudad (Boira, 1992: 67). Los padres de Albert habían conseguido, a través de una ética del trabajo abnegada, un cierto ascenso social respecto a la tienda con que empezó el negocio familiar su abuelo, fenómeno característico de los últimos años del desarrollismo franquista que permite al joven vivir, gracias a la herencia familiar, con cierta holgura económica a lo largo de la mayor parte de la narración, a la vez que contrasta con su propio estancamiento social, ya que ni querrá mantener el negocio familiar ni culminar los estudios que emprende en diversas ocasiones, pese a su tan decidida como frustrada voluntad de dedicarse a la escritura, y tan solo conseguirá ir trabajando en diversos empleos precarios. En dicha voluntad influirán fuertemente un profesor de primaria con tendencias alcohólicas y su abuelo paterno, quien ya es, en los últimos años de su vida, consciente de la decadencia del modo comercial basado en pequeñas tiendas que durante años predominó en el centro de Valencia, y que, no de manera casual, regala a su nieto *Arroz y tartana*, la novela de Blasco Ibáñez publicada en 1894, en la que ve de alguna manera una proyección de su propia saga familiar⁵. Respecto a su abuelo materno, poco sabemos del mismo –y menos de su abuela–, pero sí sabemos de su vinculación al centro histórico desde que llega a Valencia recién terminada la Guerra Civil (1939), empleándose en una serradora justo al límite exterior de la vieja muralla, cuando la calle Guillem de Castro "era, per als veïns d'intramurs, *la Carretera*" (Lahuerta, 2020: 120). Y es que el centro de Valencia, el espacio acotado por las mencionadas murallas medievales, se fragua en su imaginario como una isla, rodeada por un mar en cuya lejanía podían vislumbrarse otros territorios ignotos –algunos de los cuales reaparecerán posteriormente–: "allà lluny afloraven illes. La de Mestalla, la del Cabanyal, la d'Orriols. En el meu somni, el barri del Carme era moll i espigó, duana i bordell" (Lahuerta, 2020: 24), lo que no deja de ser una reconversión mítica de un pasado histórico real, ya que el río Turia inundaba frecuentemente esta zona de la ciudad primitiva hasta que se construyeron pretiles para encauzarlo ya en la Edad Moderna (Carmona González, 1997). En una ocasión Albert afirma que, al otro lado de río existía "una ciutat que no consideraba pròpia". Esto no quiere decir que, ya en su infancia,

⁵ En esta novela el Mercado Central de Valencia tiene una relevancia fundamental.

Albert y sus amigos no saliesen nunca del centro, como se plasma, por ejemplo, en sus salidas hacia los barrios marítimos, vistos sin embargo como lugares peligrosos y exóticos:

Alguns matins (...) trencàvem el cercol de les muralles que resistien en les postals antigues i volàvem en bicicleta fins al vell trampolí del Partenó de les Arenes, en la platja del Cabanyal. El trajecte era un llit de suor i asfalt entre barris de castic. El concepte *lluny* era alguna cosa més que un prejuí i una distància. València i el Grau eren dos planetes separats per una barrera mental i una trinxera ferroviària que multiplicava la sensació de risc, d'abandó. (Lahuerta, 2020: 39)⁶

Y es que, afirma Sanchis, las trayectorias que implicaban cruzar el río se producían “en contra de las meues inèrcies” (Lahuerta, 2020: 89). Su postura acerca del cauce del Turia se corresponde a la descrita por un geógrafo, quien nos advirtió en su momento que, en el conjunto de la ciudad, “la percepción de centralidad mayoritaria en ningún caso sobrepasa el viejo cauce del río Túria, conformándose éste como una importantísima barrera cognitiva” (Boira Maiques, 1992: 114). Las cosas, como veremos, cambiarán con el tiempo notablemente, pero, de momento, y ciñéndonos a la autobiografía de Sanchis, hay que remarcar que los referentes simbólicos de su familia son tan claros como inmediatos: “A casa, València era el Mercat, la plaça Redona, el far del Micalet” (Lahuerta, 2020: 21). Respecto a este último –y emblemático– edificio recuerda como su clarividente abuelo, ante el creciente abandono de sus barrios –que perdieron entre 1950 y 1991 más de 78 000 habitantes, según Hernández i Martí y Torres Pérez (2013: 23)–, se paraba a mirarlo, mientras, impotente, le decía: “*Mira, xiquet, açò és lo més bonic de València, en açò no podran mai*” (Lahuerta, 2020: 117; cursiva en el original). Y es que su abuelo “amava la ciutat, però també li feia mal. El seu món es trencava i els referents es marcién” (Lahuerta, 2020: 117).

Antes de entrar en cómo se deshace este mundo que parecía sólido, cabe apuntar que el protagonista estudia en el colegio de las Escuelas Pías, emblemática institución creada en siglo XVIII en pleno barrio de Velluters, al lado del cual nació su madre⁷. Esto le distingue del resto de sus amistades de infancia, que acaban en el mundo de las drogas y –en el caso de las mujeres, además– en la prostitución. La constatación de la diferencia entre él y su grupo le lleva a distinguir, dentro del territorio e incluso de un mismo barrio, dos fronteras: la física y la social: respecto a la primera, es consciente de que su amigo Lolo vivía en “el territorio comanxe que sorgia entre el carrer Carnissers i la platja del Pilar” (Lahuerta, 2020: 22), demarcación que, en efecto, convertía una parte del barrio en la zona más afectada por la delincuencia y la prostitución (la que distinguía, dentro del viejo barrio de Velluters, El Pilar del “barrio Chino”). Respecto a la segunda, comprende que el capital social heredado de su familia le convierte en alguien menos vulnerable que el resto de su pandilla:

La meua visió obliqua procedia d'un mirador fora de perill. Ni era un d'ells, ni em mancaven privilegis. El meu registre era un altre i les expectatives que depositaven sobre mi també. Jo era fill del Mercat, clase mitjana amb aspiracions, saba nova que recorria els carrers de Ciutat Vella. (Lahuerta, 2020: 53).

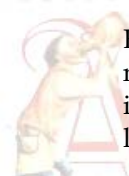
Tales “aspiraciones” quedan pues fuera del alcance de su entorno amical más inmediato, como demuestra el caso de Susana, de la que se enamora y que acaba sus días como prostituta degradada por las drogas, en una suerte de “efecto de barrio” que se conoce bien en sociología urbana (Torres Pérez, Moncusí Ferré y Esteban, 2015): “El determinisme social era infalible. Jo d'aprenent de botiguer al carer del Trench, ella a les ordes d'alguna d'aquelles madames de

⁶ Para la situación de aislamiento de estos barrios durante estos años, ver Boira Maiques (1987).

⁷ El protagonista de la siguiente novela, como veremos, también lo hará allí.

monyo oxigenat que berenaven en la cafeteria Lauria: Ja se sap, el pes de les inèrcies envernades” (Lahuerta, 2020: 91)⁸.

El paso del colegio al instituto de enseñanza secundaria supone para Albert un cierto ensanchamiento de miras, pues, como indica, el adolescente “vaig canviar de recorregut i perspectiva” (Lahuerta, 2020: 93). Con todo, su radio de acción tampoco se amplía excesivamente: frecuenta los bares de La Roqueta, desde donde partirá la novela que se analizará posteriormente, y que supone apenas el traspaso de la muralla imaginaria. Amores y desamores irán ayudándole, progresivamente, a ampliar su conocimiento de la ciudad, pero esto no mitiga el dolor ante un centro que se desvanece, por el despoblamiento y el aumento de la heroína y la delincuencia, que acompañan el hundimiento físico de numerosos edificios, lo que va haciendo que cada vez aparezcan más huecos en Ciutat Vella:



En el barri les cases es queien per tots els carrers. En cada cantó es discutia un xicotet negoci de ionquis i camells. La Ciutat Vella semblava arrasada pel virus de la rutina i l'abandó. (...) Un paisatge de guerra, botigues tancades i pisos deshabitats va pintar la ciutat del color del desamparament. (Lahuerta, 2020: 149)

Las consecuencias del proceso son previsibles: “Els pragmàtics fugien a l'altra banda del riu. Ni la memòria proscria ni la cartografia arrasada asseguraven el manteniment dels seus fills” (Lahuerta, 2020: 105), reflexiona Albert, que achaca las responsabilidades del desastre a la falta de sensibilidad y de memoria por parte de un vecindario infantilizado e incapaz de reaccionar ante la codicia de algunas élites económicas y la pasividad o permisividad de los sucesivos gobernantes, que no hacen nada por frenar el proceso destructivo: “les pedres exhalaven l'empremta d'una derrota per incompareixença”, afirma (Lahuerta, 2020: 79), y es que, “oblidar, a València, és un esport que ni tan sols arriba a necessitat: s'oblida amb alegria i l'oblit preval” (Lahuerta, 2020: 335).

Tal relación entre pérdida de memoria y hundimiento físico no puede más que recordarnos a Halbwachs (2014), para quien cualquier memoria colectiva necesita materializarse en piedras, en monumentos, en calles y territorio y plenamente reconocibles. Sin tal articulación espacial, ninguna memoria colectiva puede cuajar, lo que resulta clave en una ciudad que, obnubilada por la autocomplaciente ideología del “Levante feliz”, de la que las populares fiestas de las Fallas – que son “una paròdia controlada pel poder”, según Sanchis – forman una parte importante para el narrador⁹, practica una “desmemoria incivil” que le ha impedido pensarse a sí misma (Lahuerta, 2020: 106-107). El protagonista se muestra, así, sumamente crítico con la pasividad, incluso la aquiescencia, de sus conciudadanos ante lo que está sucediendo ante sus ojos: “Aquella deixadesa institucionalitzada era la bandera de les classes populars, la seua absència de gust pel debat, la criminalització de tot discurs crític i intel·lectual” (Lahuerta, 2020: 252), dice, en un tono que veremos retomar en la novela siguiente.

Aunque la degradación ha comenzado durante el período del franquismo, y la llegada a la democracia, que en Valencia supone una etapa de gobierno socialista es incapaz de frenarla, el paroxismo llega con la subida al poder del gobierno conservador a principios de la década de los noventa del siglo pasado, lo que implica el ingreso de Valencia en la “postmodernitat líquida” (Lahuerta, 2020: 47), como dice Albert remedando al sociólogo Zygmunt Bauman

⁸ Alude a una cafeteria que durante décadas estuvo en el chaflán entre la calle del mismo nombre y la plaza donde se encuentra el Ayuntamiento de Valencia.

⁹ Para la importancia de las Fallas como “liturgia civil” de un autocomplaciente “valencianismo temperamental”, ver Ariño Villarroya (1992), quien nos demuestra que el fenómeno es bastante más complejo, como también lo hace Hernández i Martí, (1996). Para la construcción del “Levante feliz”, ver Company (2007).

(2001; 2002)¹⁰. Las ciudades se uniformizan perdiendo sus señas de identidad, y Valencia sucumbe a los cantos de sirena de la nueva economía de la espectacularización y el turismo:

L'imaginari urbà va sucumbir a la dinàmica uniformitzadora del turisme de masses i les seues cadenes. Batejar-lo com a indefugible motor econòmic va ser un gran colp d'efecte per a silenciar els dissidents. És l'economia, estúpids, és l'economia. La llei del capitalisme salvatge es va convertir en el gran cervell de la convivència organitzada. (Lahuerta, 2020: 49)

La degradación sistemática durante décadas es implacable: ya en los años noventa, constata un Sanchis cuya familia ha fallecido al completo:

Els carrers que més m'agradaven ja no existien. Eren tots estrets i recollits, amb molt poc de trànsit i menys llum. En quasi tot s'endevinava l'ombra pròxima de l'enderrocament. Hi havia en eixos carrers una insistència de tons ocres i desllavassats que li atorgaven al laberint la facultat de ser Roma a València. En alguns balcons mace-raven en silenci les restes d'un naufragi, la tensa espera d'un cossiòl a punt de caure, l'insòlit rereflex d'un raig de sol. He viscut amb pena eixe canvi radical de cantins i xamfrans, de places i terrats. (Lahuerta, 2020: 294)

Pese al fuerte sentido de pertenencia al lugar vinculado a su barrio de niñez, la tristeza por la tragedia familiar provoca su huida del mismo. Con todo, la incapacidad de salir de Ciutat Vella es evidente: el sentido de frontera interna vinculado al territorio que siente como realmente propio hace que un traslado a la calle Teixidors, a poco más de medio kilómetro de su vieja vivienda, le provoque una nueva sensación:

Sense mòbils i sense xarxes socials, va ser suficient amb anar-me'n del barri del Mercat a Velluters par a posar terra per mig i convertir-me en una altra persona. (...) S'hi va imposar una perspectiva lateral i perifèrica. El fet de canviar de casa va convertir-me en estranger a ulls del meu difunt pare i la seua delirant teoria de la valencianitat autèntica. Vaig deixar de viure en el solar estricte de València. Vaig travessar el bassal sense ofegar-me. Teixidors pertanyia a l'annexió posterior, la dels cristians. Estava a l'altra banda del ja inexistent braç del Túria, el brollador secret del qual fluïa la platja del Mercat. Mai tres minuts de rellotge havien engendrat tantes metàfores. (Lahuerta, 2020: 168)

La salida del territorio estricto de las viejas murallas árabes (la verdadera Valencia, según su padre), supone, pues, un cierto desplazamiento, pero Sanchis nunca dejará de considerar su Valencia dentro de la Ciutat Vella. Así, y pese a que, como consecuencia de una relación amorosa, vive nueve meses en el pueblo de Alaquàs entre 2001 y 2002, en el área metropolitana de Valencia, el "experimento" no funciona: rompe su relación y vuelve a su verdadero territorio, en el que ya se siente un ser marginal: recordando a Kenneth Tynan, afirma "la Capital Mundial de l'Antiturisme era una llegenda amortitzada i jo el seu darrer hostatge" (Lahuerta, 2020: 255-256)¹¹. *Noruega*, así, constituye en la autobiografía del protagonista lo que llamaríamos una "memoria moral" de los espacios (Martí Monterde,

¹⁰ No es esta la única referencia al citado sociólogo que encontramos en la novela: en otro lugar afirma: "les nostres societats s'han tornat més líquedes i inestables" (Lahuerta, 2020: 309).

¹¹ Kenneth Tynan definió a Valencia como "Capital Mundial del Antiturismo" en un artículo publicado en 1970 y reeditado junto a otros artículos en 1976 en el libro *The Sound of Two Hands Clapping*, traducido al castellano tres años después (Tynan, 1979).

2018)¹², cuya desaparición tiene consecuencias que van mucho más allá de las transformaciones morfológicas: por ello el autor se siente en una situación de “exili en la seua propia ciutat” (Lahuerta, 2020: 49). Lo que escribe, pues, no es tanto la historia de la ciudad como la pérdida de la misma. Pese a su capacidad para seguir resignificando como propio un territorio que se diluye, lo que nos narra es, en definitiva, la disolución de un *lugar*.

Cuando, afectado por una enfermedad terminal, ve la certeza de la muerte próxima, visita y se sorprende con nuevos barrios periféricos, certificando así el brutal deterioro del barrio marítimo del Cabanyal, —tema sobre el que volveremos—, pero, sobre todo, recorre una y otra vez en moto el cauce del río Turia, desde el vecino poblado de Mislata hasta su desembocadura en el mar: del río como “barrera”, al final de sus días, el joven escritor frustrado pasa a ver el río como “eje” de su malbaratada ciudad (Lahuerta, 2020: 100, 363). Además, al pasar por una degradada zona del tramo final del río Turia en la que años atrás su fallecida hermana Rocío había construido una performance fotográfica, el protagonista reflexiona: “El que Rocío no podía saber és que aquell paisatge que tant l’estimulava acabaria convertint-se, poc anys després, en el testimoni d’un monstre grandiloqüent i faraònic, la Ciutat de les Arts i les Ciències de Calatrava” (Lahuerta, 2020: 175). El pasaje es sumamente significativo, no solo porque las ciencias sociales han señalado el fundamental papel de la Ciudad de las Artes y las Ciencias en el paso de una Valencia de “huertas y barracas” a otra de “galaxias faraónicas” (Santamarina Campos y Moncusí Ferré, 2013a), sino porque también es conocido el papel del arquitecto Santiago Calatrava como ideólogo de la Valencia más moderna, que pudo ser definida como un “monocultivo” del mismo (Moix, 2010: 37-81).

En sus últimos días, oscilando entre el delirio provocado por la medicación y los cada vez más escasos momentos de lucidez, Albert reflexiona con tristeza:

No he comprés els trets essencials de la meua època. He posat tots els meus esforços en deixar constància d’una ciutat que ja no existix. Ho he fet a partir del meu uniforme de mileurista semiculte. Home sense fills, sense hipoteques, sense parella, sense nom, sense problemes, sense obra, sense currículum, sense res que justifique esta escriptura nerviosa i terminal. Sóc l’últim esclav d’un món vençut. (Lahuerta, 2020: 356)

Con el constante recuerdo de un centro de la ciudad hundido, incapaz de construir relaciones duraderas (no en vano, postrado en la cama intenta leer a la socióloga Eva Illouz), abocado a la soledad posmoderna de la vida urbana, aunque Albert Sanchis afirma morir sin comprender nada de su Valencia, realmente sí que ha visto, pues, las claves de su evolución. Las novelas siguientes apuntalarán y desarrollarán su comprensión del proceso.

3. EL PROFESSOR D’HISTÒRIA: EL PACTO FÁUSTICO EN EL TRÁNSITO AL NO-LUGAR

La novela que se tratará a continuación supone la culminación de una trilogía dedicada a la ciudad de Valencia, y que arranca de la centuria pasada, con *Els treballs perduts*, en 1989 y que continuó con *Purgatori* en 2003. Aunque no se tendrán aquí en cuenta las anteriores, sí que merece la pena advertir que las tres se basan en arquetipos míticos y literarios fundamentales de la alta cultura europea: Hércules en el primer caso, la *Divina comedia* en el segundo y *Fausto* en el tercero. Es decir, que, apoyándose en una estructura mítica de largo alcance dentro de la cultura europea, Mira adapta motivos narrativos universales a la realidad valenciana (Piquer, 2020: 161-170), lo que no reduce la ciudad a mero escenario o espacio donde transcurren unos determinados actos, sino que los actores se desenvuelven en territorios bien definidos y

¹² La calle del Trench, donde se ubican los “Salazones Sanchis”, era “el universo moral” de su padre, nos dice el protagonista (Lahuerta, 2020: 274).

caracterizados con fidelidad topográfica, con una firme intención, por parte del autor, de incidir o, como mínimo, denunciar, lo específico del caso valenciano dentro de tendencias globales.

El protagonista de la novela es Manuel Salom, un maduro catedrático de Historia Contemporánea de la Universidad de Valencia que, a causa de un rocambolesco accidente, decide prejubilarse. Sencillamente, se ha dado cuenta de que sus conocimientos ya no son suficientes para entender el mundo. El profesor está casado con una profesora de griego de instituto, que sufre una enfermedad degenerativa (y podríamos plantearnos si sus conocimientos no están, en este mundo, tan obsoletos como anquilosado se va quedando su cuerpo). Esto será determinante, ya que viven en un piso sin ascensor, y la pareja entiende que pronto ella no podrá salir de casa. También cabe apuntar que el hijo de ambos se suicidó años antes, por motivos que nunca conocieron, lanzándose desde lo alto de la torre del Micalet; es decir, desde uno de los iconos de la vieja Valencia.

La topografía de la novela es sumamente precisa: viven en el barrio de La Roqueta, concretamente en la calle Pelayo, muy cerca de una de las más emblemáticas librerías de la ciudad (de la que el profesor es cliente asiduo) y enfrente de un *trinquet*¹³ de pelota valenciana —el único deporte por el que Salom siente algo de interés, precisamente dada su antigüedad (Mira, 2008: 166)—. Es decir, nos situamos justo al otro lado del río imaginado en torno al centro por el protagonista de *Noruega*, en lo que se conoce como “primer ensanche” de Valencia, justo más allá de sus murallas. El enraizamiento en este territorio es fundamental: el protagonista, mucho más viejo que Albert Sanchis, estudió décadas antes en el mismo colegio de escolapios donde lo haría este; los recuerdos más firmes de su infancia se fijan a la Ciutat Vella; incluso, como advierte en una ocasión, su abuelo le decía en repetidas ocasiones y de una manera que nos recuerda a lo visto en la anterior novela, “la Plaça de la Mare de Déu és el cor de València i la Plaça Redona és el melic” (Mira, 2008: 195).

Unos pocos metros fuera del perímetro de la vieja muralla medieval, el profesor se encuentra en un *lugar*, en transformación pero todavía para él cargado de sentido: vive en una casa heredada de su familia, y es propietario del antiguo taller artesano de zapatería donde trabajaron su abuelo y su padre, que él, producto de la movilidad social ascendente conseguida gracias a sus estudios universitarios, tiene alquilado y que se ha convertido en un bazar chino (esta es desde hace años la zona de Valencia con mayor concentración de inmigración china, lo que se plasma en los numerosos comercios que casi monopolizan la zona). Todos los días baja a un bar¹⁴ —ubicado dentro del mencionado *trinquet*—, donde desayuna lo mismo mientras lee el diario.

El profesor no idealiza, con todo, el pasado de Valencia: en realidad, intenta enraizar el desastre urbanístico que para él ha experimentado en poco tiempo la misma —y aquí sus denuncias coinciden en buena parte con las vistas en *Noruega*— en una historia específica de más larga duración. Así, en una visita al claustro histórico de la Universidad, edificio renacentista presidido por una estatua de Luis Vives, piensa en el destino de este (exiliado y miembro de una familia de judeoconversos masacrada por la Inquisición) y reflexiona: “ni els segles ni l’antiguitat no ens han servit de gran cosa, almenys a efectes de la celebritat acadèmica de què gaudeixen i menys encara a efectes de promoure i difondre el pensament racional, del tot invisibles sovint en aquesta ciutat” (Mira, 2008: 38). Así, define el fuerte contraste entre el bello claustro renacentista y el conjunto de la ciudad en los siguientes términos:

¹³ Frontón cerrado donde se juega al tradicional deporte de la pelota o *pilota* valenciana. Vale la pena señalar que para el abuelo de Alberto Sanchis que frecuentaba este *trinquet*, es el deporte verdaderamente valenciano, cosa que se habría tristemente abandonado en beneficio del fútbol (Lahuerta, 2020: 118).

¹⁴ Bar que existe realmente aún en la actualidad.

És com una illa petita enmig de la indecència greixosa i obtusa dels nous rics enjoiats que ens governen i que busquen només la manera d'atordir els homes, ja que satisfer-los és massa difícil, que pretenen convertir la ciutat en un gran escenari, espectacle, plató televisiu, i aquest quadrangle amb columnes i estàtua és un jardí tancat enmig d'un desert estèril, una estepa inculta coberta de deixalles i plàstics bruts. (Mira, 2008: 39)

Espectacularización, pues, como clave de la nueva Valencia, como ya se insinuó en la novela anterior, y como han puesto de relieve diversos estudios (Santamarina Campos y Moncusí Ferré, 2013b; Ruiz Torres y Santamarina Campos, 2013). En este magno proyecto, la creación de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, ya aludida, ha jugado un papel clave, hasta el punto de erigirse como el principal referente simbólico de la Valencia moderna, habiendo desplazado, en los imaginarios de la ciudad, a los antiguos referentes del centro histórico (Hernández i Martí i Torres Pérez, 2013; García Pilán y Torres Pérez, 2017). En nuestra novela, este monumental complejo no tarda en aparecer: una tarde de Pascua de Resurrección, Manuel e Irene acuden al cauce del río a merendar, como es tradición hacer en Valencia ese día. En el tramo que visitan, en avanzado estado de construcción, están la Ciudad de las Artes y las Ciencias y los altos edificios que se han construido alrededor, destinados a ciertas élites sociales y económicas (Cucó Giner y Yeves Bou, 2013). Salom observa el paisaje mientras rememora tantas tardes de su infancia pasadas ese mismo día festivo allí, en un río que todavía lo era, con unas costumbres ya abandonadas como, la *Salpassa*, con bandadas de niños corriendo mientras hacían ruido con matracas, carracas y artefactos de madera, y que contrastan con la música moderna que escucha en los aparatos reproductores que le rodean. Y constata como las costumbres se han transformado tanto como el paisaje: “Al seu voltant, les músiques de ràdio i les cançons, els crits d'infants jugant i les veus dels adults, omplien l'aire del parc de ciment blanc i de gespa nova allà on fins molt pocs anys abans hi havia hagut un riu obrint-se pas enmig d'una selva de canyes” (Mira, 2008: 49-50). Para Salom, lo construido y lo que se continúa haciendo se caracteriza por un alto grado de estandarización, que lo deja fuera del espacio y de la historia de cualquier ciudad concreta:

Aquel parc de ciment i de gespa moderníssim netíssim acabat d'estrenar, el devien raspallar i agranar cada dia, una obra d'enginyers arquitectes que podrien haver-la construïda igualment dins o fora de qualsevol altra gran ciutat, en aquel parc ni suburbà ni urbà on hi hagué el riu de la sea infantesa, allí mateix on hi hagué herba salvatge, moreres i canyars, ballaven en rogle i cantaven residus de tonades rurals. (Mira, 2008: 55)

Cuando, motivados por el cansancio de Irene, se sientan en un banco junto a dos hombres maduros, percibe la honda satisfacción de los mismos ante lo construido y ante lo que falta por construir: dicen con orgullo que allí se harán unas torres de edificios de las cuales, al menos una, será la más alta de España¹⁵.

La conversa dels dos homes, que era només un devessal de llocs comuns banals, els més banals i comuns d'una mena de gent que fa tants anys que domina i governa en aquesta ciutat que ja pareix que el seu cervell col·lectiu i greixós siga tan indestructible com el cos gras i tou de l'abella reina que un exèrcit d'abelles laborioses obtuses alimenta i preserva, i la seua excrecència era aquella conversa amb xandall en un parc de ciments admirant-se de tindre a València fent obres famoses els millors arquitectes del món, un d'ells paísà nostre i celebritat universal, que ens están

¹⁵ Esas torres no llegaron a construirse por la crisis financiera de 2007, pero realmente estaban proyectadas.

construint una ciutat tota nova, una cosa mai no vista, una nova meravella del món i l'enveja de tot el planeta, un imant per a millions de visitants. (Mira, 2008: 60)

La conversación es reveladora, pues muestra el fundamental papel del conjunto monumental a la hora de conseguir un símbolo capaz de aglutinar la aquiescencia mantenida durante décadas por gran parte de la ciudadanía hacia los políticos denostados en ambas novelas que los han gobernado durante años, como se ha verificado en diversos estudios (Ruiz Torres y Santamarina Campos, 2013; Santamarina Campos y Moncusí Ferré, 2013b; Hernández i Martí y Torres Pérez, 2015); es decir, empleando el término gramsciano, a la hora de conseguir una hegemonía (Gramsci, 2022: 163-177). En todo caso, y tras un inevitable desencuentro verbal entre el ilustrado profesor y estos dos hombres, Irene y él deciden regresar a casa. Con todo, el profesor comprende una triste realidad, o también podríamos decir que experimenta una revelación:

I tanmateix, va pensar quan tornaven lentament cap al pont, i sabia que Irene ho pensava també en aquell moment, en un lloc com aquest és on podrien mudar-se a viure, (...) potser en un dels acarats a llevant i a mijgorn i prou per a rebre la llum del sol del matí a la vesprada, prou alt per a contemplar un horitzó extens de mar i de camps treballats i de pobles de l'horta, (...) si la mudança s'havia de fer per força, aquell podia ser un lloc perfecte. (Mira, 2008: 61)

Allí se dan cuenta de que se les aparece, por vez primera, un pequeño perro, que les sigue como si los conociese: "I en aquell punt va ser quan s'adonà del gos, un gos pelut de potes curtes, de morro llarg i d'orelles caigudes, que caminava al seua costat, movia la cua, i els mirava amb ulls dolços, sense recel, com si ells foren els seus amos" (Mira, 2008: 62). Más adelante, otro perro, muy similar, de nombre Mefis, pasará a vivir con ellos, cuando ya la mudanza haya culminado. Y es que la decisión se toma como un moderno pacto fáustico en la Valencia del siglo XXI: así como un Fausto insatisfecho de sus conocimientos vende su alma al diablo, el traslado a la Ciudad de las Artes y las ciencias equivale a la entrega del alma del profesor a Lucifer. La decisión está tomada, pues: "es mudarien de casa, a viure en un pis nou lluminós, un pis d'un edifici en un carrer ample i nou, a viure en una casa sense història" (Mira, 2008: 71), decisión que viene facilitada por la oferta del señor Li, arrendatario de su local, de comprarle este y la casa, escena que continúa llena de reminiscencias goethianas:

estaba fet, como si el doble de Deng Xiaoping haguera estat un enviat del cel, just en aquell moment, una esperit encarnat arribat de la Xina per encendre aquella llum que ara l'il·luminava, l'hereu de Mao transmigrat que el llaçava al gran salt endavant, adéu a aquell carrer i a aquella casa on havia nascut i viscut. (Mira, 2008: 71)

Su decisión de cambiar de vida radicalmente se entronca para el profesor dentro del final de la historia contemporánea a la que a él ha dedicado su vida, así como de su necesidad de escribir un libro que le permita comprender si verdaderamente la historia tiene algún sentido:

... si algú com ell no ho escriu i explica, com podrien arribar a copsar què volia dir que la historia contemporània nostra s'havia acabat finalment, la història del segle XIX i del XX a la qual ell havia dedicat tota la seua vida, el día que un basar de productes a preu rebentat importats de la Xina, el Basar Pekín al carrer de Pelayo de València, havia esdevingut l'usurpador, l'ocupant o simplement l'hereu i successor de la sabateria del seu avi espiritista, de son pare artista estilista, o si no era l'hereu sí que era el comprador de l'hereu professor que havia de fugir de aquella casa i abandonar aquell carrer que, d'altra banda, sense que n'hagen enderrocats cap edifici, per gran miracle d'aquesta ciutat, va pensar, on la demolició i la ruïna són tan

extenses i tan habituals, sense deixar de ser un carrer de cases iguals de quatre o cinc pisos amb balcons de ferro i amb persianes grises o verds als balcons, s'havia transformat també en un gran basar que potser representa la nova economia popular d'aquests anys. (Mira, 2008: 72-73)

El abandono de su trabajo un año antes de su jubilación, junto a la decisión de su traslado de vivienda, supone un proceso de "comiat de sí mateix" (Mira, 2008: 115), que incluye deshacerse de su biblioteca, incluida su vasta producción académica. Recordando una biblioteca que vio en su día en medio del Sahara marroquí, piensa:

Imaginà que conservar tots els seus llibres, conservar-los cobrint les parets del pis nou que ja havien visitat en la falsa ciutat nova d'artifici, seria això mateix, l'equivalent de mantindre una biblioteca com aquella enmig d'un entorn tan hostil com el que envoltava el Poblet de Tamgrut. (Mira, 2008: 143)

El adiós a "una casa habitada per tres generacions al llarg d'un segle" implica, también, la despedida del santuario que dentro de la misma ocupa la habitación vacía de su hijo, además de sus muebles (heredados), la mayor parte de su ropa, etc. Y un paso hacia la incertidumbre: "Havia viscut en l'escenari d'un temps heretat, el temps dels avis, dels pares i de la infantesa, ara en quin temps viuria", se pregunta Salom (Mira, 2008: 70).

Vivirá pues en un tiempo nuevo, y en un espacio sin referentes significativos, pese a su espectacularidad en términos de volumen. Paseando por el parque del río, piensa que el descomunal tamaño de los edificios que les rodean no está hecho con el propósito de los viejos monumentos, como las grandes catedrales, sino con una intención muy distinta:

Amb la voluntat de fer sentir als visitants la pròpia estatura insignificant de lil·liputencs reduïts i aclaparats per aquella grandesa, però ell no recordava haver sentit aquesta forma d'ofensa o d'agressió ni als peus de la torre Eiffel, ni a Manhattan entre els gratacels, ni davant de la piràmide de Keops (...) i per tant ací no es devia tractar d'una efecte de pura grandària o magnitud sinó de la intenció mateixa d'aclaparar a l'espectador amb temples monumentals sense esperit, bàrbara Babilònia d'enginyers, o era també un resultat d'aquella exòtica insultant insuportable exhibició de buidor que alguns en diuen modernitat extrema (...) aquesta ideologia de la banalitat presumptuosa i repetida de ciutat en ciutat, quan sembla que ja l'única cosa que importa és convertir-ho tot en espectacle o en escenari caríssim on no es representa cap obra. (Mira, 2008: 236)

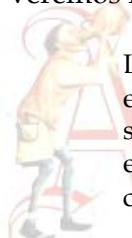
El mal, reflexiona Salom, no afecta solo a "ciudades suicidas" como Valencia, sino que es una desgracia universal, destinada a convertir a los ciudadanos en "turistes en la seua propia casa" (Mira, 2008: 237). En todo caso, mire hacia donde mire, lo único que ve Salom es el olvido de la Valencia histórica y la negación de la verdadera vida urbana:

...torres altes de pisos, d'arbres molt joves i jardins anèmics, de gespa pàl·lida, i a l'atre costat no hi havia edificis o cases, sinó el vell llit del riu allí ja més ample escampat ja fora de la ciutat verdadera i per tant sense marges i murs de pedra antiga que la protegien, allí ja sense forma ni memòria de riu, ja només un espai ocupat per aquelles construccions de ciment blanques disperses de volums tan estranys i per a ell incomprendibles. (Mira, 2008: 157)

Entre estas construcciones extrañas, por poner solo algunos ejemplos de tan magno complejo, visita el Gulliver gigante que, a modo de parque infantil existe en un tramo cercano del río, piensa en los gigantes y liliputienses de la novela de Swift, y concluye:

els uns i els altres acumulen els vicis risibles dels seus veïns i compatriotes, disputadors, grossers i vanitosos, uns i altres sumats produeixen la fatuïtat infinita dels qui han construït o manat construir aquests edificis d'una falsa ciutat de gegants destinada a homenets de cervell infantil. (Mira, 2008: 251)

Igual de significativa es su reflexión sobre el Ágora, espacio todavía en construcción y que veremos reaparecer en la siguiente novela:



L'Àgora que volien construir allí mateix no seria una àgora grega amb ciutadans que escolten els filòsofs parlar sobre el cel i la terra o que debaten amb passió el bé públic, serie una simple esplanada deserta de ciment o una altra gran construcció, exhibició de la mateixa arquitectura gratuïta damunt d'una caverna inmensa de cotxes... (Mira, 2008: 257)

El profesor, pues, se ve a sí mismo, con su esposa Irene, “com a veïns amb llotja o balcó d'espèctadors permanents d'aquella disneylàndia o gran fosa per a adults blanca y gris ams el nom presumtuós i falaç de Ciutat”, que ni era ciudad ni tenía gran cosa que ver con las artes y las ciencias (Mira, 2008: 157). En realidad, nada hay en su nuevo espacio que le resulte auténtico: cada día pasean “per jardins esquemàtics que no eren encara jardins, per aquell parc que no era parc en els límits d'una ciutat que allà tampoc no era una ciutat” (Mira, 2008: 221).

Es decir, el Salom pasa de un barrio a un no barrio: a lo que Augé, en definitiva, llamaría un ‘no-lugar’, aunque algunos sociólogos han precisado que, dada su capacidad para simbolizar una específica dinámica en una ciudad caracterizada por un desenfrenado urbanismo neoliberal, tal vez sería mejor calificarlo de “*glolugar*” (Hernández i Martí y Torres Pérez, 2015). Del viejo centro del que solo quedan fragmentos descontextualizados, de la casa y taller de su vieja familia, han pasado a la no ciudad, donde la gente convive efímeramente en el perpetuo anonimato.

Así, el profesor se encuentra perdido en su nuevo espacio: a diferencia de las rutinas mantenidas en La Roqueta, aquí “no llegia la prensa cada día, perquè d'ençà que vivien al pis nou no tenía ni un quiosc habitual on comprar-ne ni un bar de tota la vida on demanar un café amb llet i un croissant i llegir el periòdic” (Mira, 2008: 248); fuera del parque del río es imposible pasear, pues las calles son monopolio de condominios cerrados al tránsito público; cuando busca una peluquería tradicional donde afeitarse, solo encuentra en un moderno centro de estética donde una especie de “bruja” (así se autodefine la moderna alquimista) le transforma quitándole su sempiterna barba y plantándole un peluquín. Además, aprende a conducir, lo que lo convierte en un *flâneur*, perdido en su nuevo vehículo, de esa postmodernidad que tanto detesta: tan perdido que una noche, sin saber bien por donde circula, vive su particular noche de Wallpurgis, en un sórdido paraje de la zona próxima de la Patacona, donde se ve rodeado de prostitutas exóticas que le ofrecen sus servicios (solo el perro Mefis, su particular demonio, consigue salvarlo de la situación, igual que Fausto es salvado de las brujas en la obra de Goethe). Y es que, hay que insistir, la inspiración en Fausto está perfectamente adaptada, desde el punto de vista etnográfico, a la Valencia actual: el desplazamiento de las viejas prostitutas del barrio Chino de *Noruega* por las jóvenes procedentes de redes de prostitución internacionales que, efectivamente, se concentran en degradadísimas y sórdidas zonas del extrarradio urbano como en la que se pierde Salom (Ariño Villarroya, 2022: 72-74) refleja también el interés de Mira por la otra cara de la Valencia triunfante, que incluye la nueva inmigración, lo que se pone de manifiesto, asimismo, en la criada rumana que convivirá con ellos para cuidar de Irene, Margot, tentación erótica permanente que equivale a una “transmutació de la Margarida fáustica” (Piquer, 2020: 169), y como habíamos visto antes, en

el señor Li, que simboliza las transformaciones de la milenaria cultura china hasta su importancia en un mundo global. Tampoco se le escapan los fuertes contrastes sociales que se le aparecen sin necesidad de perderse con el coche entre prostitutas: sin salir del cauce del río, caminando tan solo unos minutos, y bajo el puente del Ángel Custodio –de les “feres diabòliques”, dice exactamente, aludiendo al aspecto de las siniestras esculturas – “passà sota els arcs molt amples, baixos i foscos del pont on dormien quatre o cinc homes, entre llençols de paper de diari i falssades de cartó, els caps de faccions africanes molt negres damunt de bolics de roba i les sabates al costat dels caps” (Mira, 2008: 248). La escena dista de ser inverosímil: de hecho, esta situación ha sido analizada por las ciencias sociales (Moncusí Ferré y Hernández i Martí, 2013), y más adelante volveremos sobre ella. Por eso hay que insistir, pese a la precisión topográfica y etnográfica de la novela, en su carácter alegórico, ya que el pacto con Lucifer es explícito en diversas ocasiones: por ejemplo, cuando, al llegar a la nueva casa, Salom intenta montar una pequeña estantería prefabricada para los pocos libros que se llevan (todos de Irene), el poco diestro en tareas manuales profesor se hace una pequeña herida en el dedo. A partir de aquí, fantasea con que debería aprovechar esa sangre para su peculiar pacto con el diablo:

Un tracte ocult amb el dimoni, Llucifer fes que jo arribe a viure prou temps i amb força els anys que Irene em necessite, i jo amb aquesta sang firme et jure que escriuré en honor teu el meu llibre, i llavors ell, en honor del señor visitant del més enllà, i amb la sea inspiració de màgic de capa de seda i vareta, amb el seu auxili d’esperit que penetra els secrets, mostraria que l’única teoria unificada de la historia és que no hi ha cap teoria possible. (Mira, 2008: 179-179)

En todo caso, desde la altura de su nuevo edificio, el profesor Salom constata permanentemente la falta de sentido de todo lo que le rodea. También lo hará, como Fausto, desde un fondo ficticio de océano: el Oceanográfico, uno de los grandes atractivos turísticos de la ciudad de las Artes y las Ciencias. El pacto fáustico tiene, claro sus limitaciones: el jubilado profesor se ve superado por las circunstancias, por la irracionalidad y el individualismo rampantes que han adquirido en Valencia unas proporciones paroxísticas, que se plasmarían en la larga hegemonía conservadora en Valencia y su aquiescencia por parte de la mayoría de una población a la que, como se decía ya en *Noruega*, no le ha importado destruir su patrimonio, para admirar, aquí, monumentos gigantescos nada funcionales, cuya única finalidad sería, para el autor –y para su protagonista– el dominio ideológico de unas masas irracionales.

4. NAPALM: LA PIROTECNICA DE LOS PERDEDORES

En las novelas tratadas hasta ahora se ha puesto de relieve cómo la ciudad de Valencia ha adquirido una nueva distribución espacial, hasta el extremo de que uno de sus barrios, un ‘no-lugar’ creado desde la nada, sin ningún anclaje en la historia valenciana, ha sido capaz de desplazar el centro simbólico de la capital, gracias a una política de espectacularización que tiene como contrapartida la relegación del viejo centro de la ciudad. Ambas novelas coinciden en un punto: la pasividad, cuando no la complicidad, de la ciudadanía ante el proceso de destrucción de la ciudad histórica. También hemos podido deducir que este proceso ha tenido sus perdedores, plasmados en figuras más o menos marginales, que abarcan desde los heroínómanos, navajeros y las clásicas prostitutas concentradas en el barrio Chino de la ciudad antigua hasta las nuevas hetairas inmigradas que pululan, más o menos dispersas, no muy lejos de la triunfante Ciudad de las Artes y las Ciencias. Así, la etnografía literaria nos informa, corporeizando en personajes concretos, lo que se ha puesto de relieve en estudios sociológicos: el proceso de reestructuración simbólica de la ciudad de Valencia ha tenido consecuencias que

se plasman en la concreción espacial de las huevas desigualdades sociales (Torres Pérez y García Pilán, 2013b; García Pilán y Torres Pérez, 2016). Precisamente, los perdedores y sus territorios adquieren el máximo protagonismo en la novela que nos ocupará en esta tercera parte: *Napalm*, escrita por Joan Canela y Jordi Colonques y que, tras su publicación en 2017 resultó ganadora del Certamen València Negra 2018. Además, este trepidante relato aporta otro elemento fundamental al análisis; así como las novelas anteriores culpaban vagamente a élites (*Noruega*) o a políticos manipuladores (*El profesor d'història*) del proceso, aquí veremos claramente la imbricación entre élites políticas y económicas.

Aunque la narración discurre por distintos espacios de Valencia e incluso del área metropolitana de la misma, los escenarios principales de los acontecimientos se sitúan en tres barrios de su periferia: Benimaclet, Els Orriols y El Cabanyal, con un espectacular desenlace, que se da, nada casualmente, en la Ciudad de las Artes y las Ciencias. La novela, que tiene como trasfondo la crisis financiera desencadenada en 2007, refleja desde distintos puntos de vista las múltiples caras de la misma, y la mayor parte de sus protagonistas son personajes en situación de vulnerabilidad e incluso de exclusión social, que en Valencia han adquirido proporciones especialmente catastróficas, debido a las especificidades de un modelo económico basado en el urbanismo neoliberal (Torres Pérez y García Pilán, 2013a; Camacho Gutiérrez *et al.*, 2015).

La narración, con un protagonismo mucho más coral que las anteriores, transcurre durante una semana justa; de lunes a domingo. El primer día, en el barrio de Benimaclet, ubicado al norte de la ciudad, un conjunto de vehículos ha sido incendiado por la noche, en un aparente acto de vandalismo que, con resonancias falleras, los autores denominan una “*salvatge nit del foc*” (Canela y Colonques, 2017: 8)¹⁶. La sorpresa llega cuando, al día siguiente, sucede lo mismo, pero con muchos más vehículos, en el barrio de Els Orriols, muy cercano al anterior, aunque más al norte, ya colindante con zona de huerta. La estupefacción de la policía aumenta cuando el miércoles, en el barrio marítimo de El Cabanyal, arde nada menos que el parking de vehículos de la Guardia Civil, justo al lado del cuartel que allí se ubica. La audacia del acto y la dimensión del atentado llevan a descartar el vandalismo, para pensar en algún tipo de organización terrorista, cuyos objetivos, por el momento, se desconocen.

Cabe ahora detenerse en los protagonistas y en sus territorios. La topografía que se nos dibuja de sus barrios es, como en las novelas anteriores, detallada: en el barrio de Benimaclet, al noreste de la ciudad, muy próximo a tres campus de las dos universidades públicas valencianas, encontramos a Claudia y a Daniela, inmigrantes colombianas que se dedican a cuidar ancianos de nacionalidad española. Ambas tienen parejas de la misma nacionalidad, Mario y Juan Carlos. Golpeados por la crisis, el primero de ellos se dedica a la economía informal realizando mudanzas, mientras que el segundo, en el paro, tuvo que trasladarse desde Benimaclet al más periférico barrio de la Luz, barrio de aluvión creado al oeste de la ciudad en los años del desarrollismo franquista, ya que el encarecimiento de los precios del alquiler en Benimaclet, provocado por la progresiva conversión de este en zona de estudiantes desde la década de los 90 del siglo XX, impide su permanencia en el mismo. Mario, además, juega al fútbol en la liga que, en el antiguo cauce del río Turia, hace tiempo han organizado los inmigrantes – primero latinos, y luego de otras nacionalidades –, y de cuyas trabas administrativas y quejas vecinales, estudiadas detalladamente por Torres Pérez (2007), también se hace eco la novela. Volveremos posteriormente sobre este espacio.

Benimaclet es, como se encarga de recordar la policía tras el atentado, un importante punto de encuentro “*de grups antisistema i radicals*” (Canela y Colonques, 2017: 10), pero es también, en estos momentos, un territorio plagado de negocios cerrados por la crisis: sólo aguantan lo comercios chinos y los paquistanís. En un pequeño jardín de una plaza del barrio,

¹⁶ La *nit del foc* o noche del fuego es el punto culminante de las Fallas, cuando arden los monumentos por toda la ciudad.

las cuidadoras llevan a los viejos a hablar de sus cosas, mientras ellas se apartan formando esos espacios de sociabilidad pública “pacífica pero distante” que caracteriza la sociabilidad pública interétnica valenciana (Torres Pérez, 2007). Con todo, y como nos advierte el citado autor, las tensiones no dejan de estar soterradas, especialmente en momentos inmediatamente posteriores a acontecimientos como el vivido: “La gentola aquesta que vé de no sé on collons i no se sap integrar!”, afirma tajante un anciano que especula con la autoría de los hechos (Canela y Colonques, 2017: 13). Aunque, a decir verdad, no solo los inmigrantes extranjeros son señalados: como hemos visto antes, la policía apunta a nacionalistas, pero también a jóvenes cuya vestimenta no convencional les hace aparecer como sospechosos, lo que provoca conflictos acerca de la legítima definición de quién es y quién no es vecino de pleno derecho. Ante el despliegue policial que el barrio vive inmediatamente después del atentado, y que ejemplifica perfectamente las políticas securitarias emergentes en las ciudades del neoliberalismo (García y Avial, coord., 2015), una pareja de jóvenes a la que se le requiere el carnet de identidad, se queja señalando a un anciano: “Per què us claveu amb nosaltres i no amb el vell aquell?” –dice ella–; “Nosaltres som tan del barri com ells!” –apostilla él– (Canela y Colonques, 2017: 13). Aparece también por aquí un grupo de rumanos (Costin, Luca y Lucian) que, con sus bicicletas, se dedican a buscar corcho sintético en los contenedores de basura (aunque su presencia no se limita a este barrio).

El segundo incendio tiene lugar, como se ha indicado, en el barrio de Els Orriols, y más concretamente en los bloques de pisos de Barona, que es, con mucho, la zona más conflictiva del barrio, aunque ha jugado en el mismo un claro efecto metonímico (Moncusí Ferré, 2017). Se trata de un barrio especialmente afectado por la crisis (Torres Pérez, Moncusí Ferré y Osvaldo Estaban, 2015), en el que perder el coche es para muchos perder una parte fundamental del patrimonio, cuando no directamente la herramienta de trabajo. Dado que el tráfico de drogas ha provocado la aparición de mafias locales, todo parece apuntar ahora a luchas por el territorio entre bandas organizadas.

Encontramos en Orriols a Ismael, mendigo saxofonista que morirá pronto en un accidente, y a su novia María. Ambos viven en la calle. Asimismo, vuelve a aparecer un grupo de rumanos con sus bicicletas (ahora Petre, Costin y Gabi). Cuando recogen de los contenedores el ya mencionado corcho blanco, lo vecinos dicen que “açò que están fent els romanesos, els gitanos no s’havien atrevit a fer-ho mai” (Canela y Colonques, 2017: 40).

El tercer incendio acontece en El Cabanyal, barrio de la franja marítima sobre el que ha planeado durante décadas, de manera especial durante el período de mandato conservador de la ciudad –y en la novela vemos aparecer a una alcaldesa inequívocamente vestida de rojo¹⁷–, la amenaza de derribo en una operación de acumulación por desposesión de gran magnitud (García Pilán y Ruiz Torres, 2013; Ruiz Torres y García Pilán, 2013), y que ha provocado la mayor lucha vecinal de la ciudad de Valencia durante los últimos tiempos (Santamarina Campos, 2014; García Pilán, 2015; García Pilán y Juan Nadal, 2017). Si la situación en Orriols es, desde el punto de vista social, peor que la de Benimaclet, descendemos todavía un eslabón en los barrios de la Valencia perdedora: sometido a un proceso brutal de degradación inducida, es el barrio de nacimiento de Eva, mujer que simboliza la situación de vulnerabilidad social con sus consiguientes procesos de desafiliación de buena parte de la población autóctona. Eva empieza desde muy joven a ganar dinero con el tráfico de drogas para pasar pronto a la prostitución, lo que la conduce a salir del barrio hacia una zona de carretera especializada en este tipo de servicios en Castellón. Asqueada de una experiencia de progresiva degradación en este ámbito, Eva regresa a vivir a su antiguo barrio, para sobrevivir

¹⁷ De rojo es como solía aparecer en público la alcaldesa conservadora Rita Barberá, que mantuvo la alcaldía de la capital valenciana entre 1991 y 2015.

trabajando de camarera. Comparados con los beneficios que extraía del ejercicio de la prostitución, su exiguo sueldo le conduce a vivir precariamente, en una de las numerosas casas ocupadas ilegalmente en el barrio. Con todo, el regreso se le hace menos duro de lo que se pudiera esperar:

Al barri, la reinserció li va resultar molt menys complicada del que temia. Ara tot li semblava fàcil de pair: primer, tornar a casa dels pares, després cupar una casa abandonada fent-li un forat a la tàpia i entran-hi, més endavant treballant en maratonianes jornades en una arrosseria del passeig fent de rentaplats. (Canela y Colonques, 2017: 75)

La nueva ocupación de Eva ejemplifica, desde el punto de vista de los perdedores, lo visto en las novelas anteriores: la precarización a que conduce una economía basada en la espectacularización y el turismo. Pero los recorridos de Eva por El Cabanyal sirven también, para hacer crónica de lo sucedido en el barrio durante mucho tiempo: “Eva recorre el barri que l’ha vist nàixer, el breu passeig il·lustra l’agre conflicte que ha enfrontat l’Ajuntament i el veïnat durant gairebé dues dècades. Una disputa que ha convertit el Cabanyal en sinònim de conflicte” (Canela y Colonques, 2017: 76). Con una precisión que firmaría cualquier escritor de ciencias sociales, los autores describen el proceso vivido por el barrio, así como sus diferencias con lo que hemos visto, por ejemplo, en el centro de la ciudad:

El pal de les expropiacions i la carlota dels diners ràpids de la venda van permetre buidar altres zones en un temps rècord, però al Cabanyal no era tan fàcil. Aquells nets de pescadors semblaven gent dura. Es negaren a anar-se’n, a vendre i a ser expropiats. La fórmula màgica de la reordenació urbanística, açò es: l’abandonament, la degradació, la substitució de la població, la regeneració i finalment la revalorització dels habitatges només els funcionà a mitges. Durant anys, l’Ajuntament reduí els serveis de neteja, les reparacions i la seguretat. Centenars de cases públiques, comprades als pocs veïns que cediren, romanen encara buides a l’espèra de convertir-se en runes. Fins i tot es negaren els permisos d’obra per condicionar habitatges o muntar-hi negocis. La pressió es feu insostenible. Una part dels veïns, cansats de la degradació del barri i amb la promesa que les seues cases —no afectades per l’avinguda— es revaloritzarien, donaren suport a l’Ajuntament. La convivència social s’hi ressentí. (Canela y Colonques, 2017: 77)

Los autores se posicionan claramente sobre las intenciones de este proceso, que es someter al barrio a un proceso de gentrificación: “Al final, del que es tracta és de fer un barri nou per a gent nova. I l’obertura d’una nova avinguda que ‘connecte València amb el mar’ no és sinó una excusa” (Canela y Colonques, 2017: 76)¹⁸. En todo caso, y como consecuencia de la mencionada ruptura convivencial, el colectivo de etnia gitana, que ha mantenido históricamente una importante población, ha sido criminalizado, pasando a tener la culpa de todos los problemas del barrio. Aquí es donde encuentra su hueco en la novela Juanjo Heredia, aliado coyuntural del heteróclito ejército que, como veremos, se ha ido formando en torno a un peculiar personaje.

Pero antes de aludir a este, no podemos dejar de citar al Manco, mendigo que suele pedir limosna en la Plaza de Sant Vicent Ferrer, en la puerta de la Iglesia barroca de Santo Tomás y San Felipe Neri, en el corazón de la Xerea, uno de los barrios de Ciutat Vella que, volviendo a *Noruega*, “celebrava les seues festes com si d’un xicotet poble es tractara” (Lahuerta, 2020:

¹⁸ Se refieren al polémico proyecto de prolongación de la gigantesca avenida de Blasco Ibáñez hasta el mar, que implicaba la desaparición de gran parte del barrio, y que provocó el mayor y más largo conflicto vecinal mantenido en Valencia con las autoridades municipales.

282)¹⁹. Mientras sobrevive allí de la caridad de la feligresía que acude a la iglesia, el Manco observa atentamente las entradas y salidas que se efectúan en una de las oficinas que la Diputación de Valencia tiene en la misma plaza, y procura estar al tanto de las conversaciones. De lo que ve y escucha informará a uno de los personajes que se presentará a continuación.

Salimos ahora de la ciudad de Valencia en sentido estricto, para trasladarnos a su área metropolitana: concretamente a Paterna, a 9 kilómetros de Valencia, y más concretamente a Paterna Park, un complejo de viviendas que se quedó a medio construir por la crisis, y que representaría las aspiraciones de ciertas clases medias valencianas, que vieron sus perspectivas duramente frustradas por la misma (Castelló-Cogollos, 2022). En este complejo sobrevive José Manuel, portero despedido *de facto* pero no formalmente, y que se resiste a abandonar su trabajo, para que no le puedan acusar de abandono laboral, pese a que la maraña de compradores y accionistas que hay sobre el complejo le impide saber a quién reclamar. Pero en sus inmediateces encontramos, ante todo, al Vladimir (Vla, o El Negre), revolucionario cubano que llegó a intervenir en guerras como la de Angola y que fue escolta de Fidel Castro, lo que explica su minuciosa formación militar y su estricto sentido de la disciplina. Venido a España con la promesa de ganar dinero dedicándose a la seguridad privada de un importante grupo, un accidente nada más llegar le ha conducido a la más absoluta situación de exclusión social: sin papeles, sin trabajo, con una fuerte discapacidad física y sin posibilidades de regreso a Cuba. Su contrapunto, tanto en términos sociales como espaciales (y ya vamos viendo que, en la novela, el espacio constituye en buena medida a los personajes) viene representado por la figura del causante de sus desgracias. De él nos ocuparemos a continuación.

Uno de los grandes méritos de la novela, en términos sociológicos, es precisamente la capacidad de ver a este ejército de desarraigados en su ubicación social y espacial de manera relacional. Para ello, el contrapunto lo pone un personaje de la élite valenciana, Francisco Peris, cuya aparición en el relato, pese a retrasarse hasta el cuarto día del transcurso del mismo, acaba constituyendo una clave de la trama. Peris aparece como un auténtico tipo ideal del bloque inmobiliario valenciano. Los orígenes de su fortuna se remontan al cultivo de la naranja, de cuyos campos familiares hizo su abuelo una empresa exportadora moderna a partir de los años 50. El contraste entre esta burguesía agraria y lo que representa el nieto es puesto de relieve cuando éste recuerda el ambiente familiar en los años sesenta del pasado siglo:

les paelles dominicals regades amb xampany Perrier Jouet, el iaio al costat de la piscina, amb la camisa oberta i fumant un Cohiba, donant propines de cent pessetes. Era l'essència del nou-ric, el que, tot i els diners, encara seguia sent un llaurador. Míg segle després, al seu xalet de la urbanització Santa Bàrbara, a Rocafort²⁰ -a menys de cinquanta quilòmetres d'on havia començat tot-, el nét d'en Peris s'enfunda una camisa blanca feta a mida per Ascot, la sastreria més tradicional entre el benestants valencians, amb botons amb puny d'or, i es col·loca la corbata de seda Jacquard amb un nus francès. Francesc té ben poc de llaurador. (Canela y Colonques, 2017: 96)

¹⁹ Se refiere a las fiestas que, anualmente, se celebran en honor de la imagen medieval del Sant Bult, una de las más antiguas de la ciudad.

²⁰ Ubicado a unos 5 kilómetros de la ciudad de València, Rocafort es el municipio más rico, en términos de renta per cápita, de todo el País Valenciano, y uno de los más ricos de España: *Las Provincias*, 7-10-2020: "Los 20 municipios más ricos de la Comunitat Valenciana" <https://www.lasprovincias.es/economia/municipios-ricos-comunitat-20201007125605-nt.html>. Dentro de este, la urbanización Santa Bárbara representa un núcleo especialmente elitista. Podríamos establecer un contraste entre Rocafort y Els Orriols, y dentro de estos, entre los núcleos de Barona y Santa Bárbara.

En la escala intergeneracional, la abismal diferencia que, en términos de capital cultural y simbólico separa al abuelo del nieto, con estudios universitarios que incluyen masters de economía y negocios en Londres y New York, viene mediada por el padre, Vicente Peris, quien, sin abandonar la producción naranjera, diversifica el negocio, ampliándolo a actividades turísticas e industriales “en l’època del boom industrial valencià” (Canela y Colonques, 2017: 97). Pero el padre, pese a no carecer de estudios, no estaba “capacitat per a aprofitar a fons les oportunitats d’un mercat financer més i més internacionalitzat, volàtil i en transformació constant” (Canela y Colonques, 2017: 98). La conexión perfecta entre el mundo financiero, las instancias políticas y el negocio de la construcción culmina, pues, de la mano del nieto, auténtico representante de lo que un sociólogo ha denominado esa “burguesía cementera”, capaz de “articular todo un bloque histórico en torno a su hegemonía” (García, 2004: 123). La crisis de 2007-2008, que hemos visto en los orígenes de la precaria situación de algunos de los personajes ya presentados, pone en aprietos los turbios negocios de Peris, que intenta resituarse en el panorama mediante un nuevo megaproyecto constructivo, para cuya concesión necesita el apoyo de distintas instancias gubernativas. Para ello, espera aprovechar el premio al “empresario del año” que va a recibir en el próximo Foro Económico Nacional, que tendrá lugar, de manera nada casual, en el Ágora de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, aquel edificio extraño que, para el profesor Salom no era precisamente un sitio de debate público, y que reunirá no solo a las élites económicas locales y estatales, sino incluso desde autoridades municipales hasta el mismo Jefe del Estado, el Rey de España, cuya presencia aquí viene a sancionar, como años antes hizo la del Papa Benedicto XVI (García Pilán y Torres Pérez, 2017: 77), la nueva centralidad urbana desde el punto de vista simbólico, contribuyendo así a la legitimación del gran proyecto urbanístico de la Valencia neoliberal donde culminó el pacto fáustico del profesor Salom.

El Negre ha conseguido aglutinar un grupo secreto de una quincena de miembros del que solo hemos presentado a los principales, y que incluye a otros informantes y espías, como manteros nigerianos, despreciados constantemente, invisibles otras veces, pero nunca sospechosos de terrorismo. Tan heteróclito ejército se reúne, con cautela, en un espacio al que ya hemos visto adquirir protagonismo: el antiguo cauce del Turia, pero en la zona alejada de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, en la zona más interior donde se reúnen a jugar al fútbol y a hacer sus fiestas los inmigrantes: allí pasan desapercibidos. Esta continuidad espacial que aúna territorializaciones muy distintas, etnificadas en casos como este, pero que, en todo caso, muestran abismales diferencias sociales —el mismo cauce que alberga a la Ciudad de las Artes y las Ciencias tiene incluso sus zonas de *homeless*, reflejados en esta novela, y que ya vimos aparecer efímeramente en *El professor d’història*— no deben extrañarnos, teniendo en cuenta que cauce del río ha podido ser interpretado como una metáfora de la capital (Moncusí Ferré y Hernández i Martí, 2013). Allí comprendemos lo que de verdad se trama: los incendios, cada vez mayores, son ensayos, una pirotecnia ascendente, cuya traca final está por cumplirse. Los rumanos que pululan recogiendo corcho sintético en bicicletas están acumulando material para construir explosivos, y tan solo han realizado ensayos para comprobar la efectividad de un método ideado para atentar contra el mencionado encuentro del Ágora. Estamos, pues, ante un atentado de los elementos más marginales de la sociedad, en sus distintas vertientes y grados, contra los poderosos, que no tiene lugar en cualquier sitio, sino en un espacio cargado de simbolismo.

Un día antes del atentado, Vla convoca a su tropa en el mencionado tramo del cauce:

El rebombori i la multitud són ideals per als seus plans. Allí, enmig de tothom i a plena llum del dia, entre pilotes de futbol i barbacoes la seua xarxa de conspiradors es fa invisible. (...) Són una bona colla, i cadascú de son pare i sa mare. Tots

s'escolten. Vla és un líder natural que ha sabut donar forma als ànims de revenja.
(...) L'escolten amb respecte i admiració. (Canela y Colonques, 2017: 135)

Más que de un "líder natural", cabría hablar, en términos weberianos, de un líder "carismático" (Weber, 2002: 193-197): cuando Vla termina su discurso, "fins i tot se sent un *amén* des de les files sud-americanes, com si foren al culte i Vla un pastor evangelista" (Canela y Colonques, 2017: 137). En todo caso, y de manera sorprendente, la pirotécnica que ha ido *in crescendo* a lo largo de la novela culmina con un brutal atentado. El salvajismo de la peculiar *masclètà*²¹ es atribuido a un atentado islamista: nadie puede pensar en sus verdaderos autores, por la sencilla razón de que no son nadie. Así, cuando el Negro compara lo que ha conseguido con su aventurero pasado militar, se da cuenta de algo importante:



La seua era una gesta molt més èpica. El seu particular exèrcit estava format pels miserables entre els miserables: els exclosos, els oblidats, els bojos, els desarrelats, els malats, els deheretats del sistema. Els seus eren uns combatents sense formació ni disciplina. Sense més motivació que la seua absoluta manca de motivació, empressos per cap altre objectius que la seua pròpia desesperança esdevinguda arma mortífera. (Canela y Colonques, 2017: 196)

Es plenamente consciente de que no han conseguido nada: "La vida continua, roda el món, res no ha canviat", se nos dice al día siguiente del atentado, mientras el Negro observa carteles contra el terrorismo colgados de los balcones. Con todo, una evidente satisfacción le invade:

Ha aconseguit allò que més desitjava. La resta dels seus soldats d'infanteria es queden gairebé igual com estaven abans. Amb les seues penes i tripijocs per arribar a final de mes, amb les bicis i les mantes, amb l'exclusió i el racisme, la precarietat i la por. No imagina cap canvi possible en les seues vides més que una certa variació en la densitat de l'aire. Una variació incolora, inodora, insípida. Però que els permetrà mantindre una llum especial als ulls durant el pròxim control policial o l'habitual humiliació d'un bon ciutadà. "Jo ho vaig fer", pensaran. Guardaran aquell record en secret i amb orgull. "Us vaig tornar el colp". (Canela y Colonques, 2017: 196-197)

El caso parece claro: una banda dirigida por un líder carismático se disuelve cuando este ha conseguido lo que, *a priori*, parece una venganza personal: conforme ha avanzado la narración nos hemos enterado de que el empresario Peris es el causante directo de su desgracia. Pero podríamos preguntarnos si tanto solo estamos ante una venganza personal de un líder sectario capaz de manipular a una banda de fanáticos hasta convertirlos en terroristas. Al respecto, podríamos afirmar que no hay ningún tipo de violencia instrumental, como la que utilizaría, por ejemplo, la banda de terroristas islámicos hacia cuya autoría apunta la prensa. Teniendo en cuenta la crueldad del acto y la fuerte carga emocional que se expresa en el mismo, más bien podríamos, recurriendo a terminología usada en psicología y criminología, hablar de violencia expresiva, que tendría como único fin hacer sufrir al máximo a la víctima (Thijssen y De Ruiters, 2011), máxime cuando los propios autores de la novela han afirmado que, al vengarse de "los poderosos", el comando agresor realiza "su catarsis"²².

²¹ Pirotecnia que tiene lugar diariamente durante los días de Fallas, e incluso en los días precedentes, en la plaza del Ayuntamiento de Valencia, y que tiene un gran éxito de público. Las *masclètàs* no se limitan a esta fiesta, sino que son un ingrediente fundamental en la mayor parte de las fiestas valencianas.

²² EFE, 18-05/2018: "Napalm", la novela "surrealista" y "salvaje" ganadora de Valencia Negra 2018 <https://www.efe.com/efe/comunitat-valenciana/cronicas-y-entrevistas/napalm-la-novela-surrealista-y-salvaje-ganadora-de-valencia-negra-2018/50000900-3620908>

Con todo, no está tan claro que esta categoría sirva completamente para definir un acto tan minuciosamente planificado. En términos sociológicos, si recurrimos a los clásicos estaríamos ante lo que Merton llamaría “rebelión como reacción adaptativa”, que se halla muy lejos de pasar a la acción política organizada (1995: 209-239). Con todo, y teniendo en cuenta quién es el blanco de los atacantes, no queda tan clara la cuestión de si nos encontramos o no ante un acto tipificable como violencia política. Si nos atenemos a los análisis propuestos por González Calleja (2017), resultaría evidente que no, ya que el nivel de ideologización del comando perpetrador es, en apariencia, bajo, y el proyecto tiene como único objetivo su propia realización, con la que, de hecho, culmina: más que de violencia política hablaríamos, pues, de “violencia social”. Sin embargo, los discursos del líder dan algunas pistas: en un momento determinado, ante las dudas de uno de los miembros (inmigrado extranjero) del grupo, afirma: “Açò no és una qüestió dels d’allà contra els d’ací, sinó dels de baix contra rels de dalt. I poden prescindir dels de baix? Tu et creus que poden prescindir de nosaltres, que son els que els fem la faena bruta?” (Canela y Colonques, 2017: 154). Frente a fragmentarias batallas identitarias, Vla explica pues su acción en términos de lucha de clases. Bien cierto es que no se trata de lucha a la vieja usanza; su tropa es pequeña y heterogénea, y no tiene ninguna capacidad de conseguir cambios sociopolíticos, lo que reduce considerablemente su estructura de oportunidades: “no tenim el poder, ni les lleis, no els podem intimidar de cap altra manera més que fent que la por s’els instal·le a dins”, dice Val en un momento determinado (Canela y Colonques, 2017: 153). Y todavía añade más adelante el cubano: “per això nosaltres no bombardegem uns trens de rogalia. Actuem d’amagat, colpejant-los allà on els fot més mal. I sense deixar-hi cap pista que els done un motiu per respondre” (Canela y Colonques, 2017: 154).

El atentado se produce en un símbolo que es fundamental en la Valencia contemporánea, que es fruto de la evolución de esta en términos de desigualdad social y con él se pretende, inspirándonos en Braud, “desestabilizar al enemigo atentando contra su condición, su orgullo y su seguridad en sí mismo” (2006: 223). Tiene, así, algo de “reto contra el orden simbólico de las cosas” (2006: 223). Teniendo esto en cuenta, y que, como advierte el mismo autor, la violencia simbólica ejercida diariamente contra los grupos más pobres de la sociedad es susceptible de encontrar réplicas violentas, sí que hay un posible enfoque político en el acto de los desharrapados que hemos visto pulular por los barrios de Valencia. Esta perspectiva se fortalece si nos inspiramos en la perspectiva de Tilly, pues la acción constituiría un “ataque disperso” que se produce en un lugar de alto contenido simbólico y que es protagonizado por un pequeño grupo que cuenta con escasas alternativas y pocos aliados potenciales (2007: 14-15, 173).

5. REFLEXIONES FINALES: SOCIOLOGÍA Y LITERATURA, SOCIOLOGÍA CON LA LITERATURA, SOCIOLOGÍA DE LA LITERATURA

Las novelas analizadas nos sirven, en primer lugar, para verificar la importancia de las mismas como fuente etnográfica que nos permite una mayor comprensión de los desplazamientos físicos y simbólicos experimentados por la ciudad de Valencia durante las últimas décadas. Las tres ponen de relieve la capacidad de observación de la literatura para el análisis urbano, complementando así los análisis que la sociología (y la antropología) han efectuado de dicha capital. Como descripción etnográfica, y en un plano teórico, *Noruega* nos muestra ejemplarmente como, pese a su carácter ficticio, una biografía sirve para comprender al mismo tiempo interacciones cara a cara que suceden en un espacio y tiempo concreto con procesos a gran escala. *El professor d’història*, sin renunciar a la etnografía urbana, nos enseña cómo un mito europeo con base profundamente filosófica es susceptible de ser adaptado a la dinámica específica de una ciudad: el pacto fáustico del profesor Salom nos ejemplifica cómo lo global se rearticula en lo local. El hundimiento deliberado de una zona de Valencia y la emergencia

de otra destinada al turismo y las élites muestran las dos caras de un mismo fenómeno y su plasmación social a través de la arquitectura y el urbanismo: ambos pues son indicadores precisos de relaciones de poder vinculadas a dinámicas económicas, pero también de las crisis que pueden sacudir estas, como es el caso de *Napalm*, que describe procesos de vulnerabilidad y exclusión, al tiempo que nos permite acercarnos al siempre menos accesible mundo de las élites económicas y, sobre todo, al estrecho vínculo que ata a grupos sociales ubicados en polos opuestos de la estructura social. Estas narraciones sirven también para ejemplificar, con matices muy concretos, transformaciones generales bien conocidas en sociología urbana, como los casos de degradación inducida de determinadas zonas y su posterior gentrificación, la homogeneización de las ciudades a través de grandes construcciones, o los resultados de las múltiples formas de marginación producto de la economía del capitalismo avanzado: en este caso hablaríamos de ejemplificación literaria de teorías sociológicas que se extienden, en la última novela, al terreno de la sociología política.

Por último, en las tres, vemos una voluntad de denuncia que implica voluntad política de cambio: así, entre las mismas, y siguiendo a Williams (2009: 168-179), podríamos decir que existe un “estructura de sentimiento”. Con todo, hay diferencias que van más allá de lo estilístico: Mira escribe justo antes de estallar la crisis que supondría el principio del fin de la etapa de esos gobernantes que denuncia; escribe desde la decepción, y pensando en un público concreto, pero también con la desesperación que le provoca su racionalismo ilustrado (que tiene mucho en común con el del profesor) ante la situación que vive. Lahuerta, un *outsider* desde el punto de vista literario, escribe después del cambio político, pero narra hechos consumados: su herida es la desaparición del viejo centro, y la zona es ya, irremediamente, territorio turístico subordinado a la franja marítima y a la zona de la Ciudad de las Artes y las Ciencias. La amargura que refleja la novela deja escaso espacio a cualquier alternativa: el mal ya está hecho. Y cabe recordar que ambos coinciden, como hemos apuntado, en la pasividad de la ciudadanía valenciana. La trama urdida por Canela y Colonques, sin duda la más inverosímil desde el punto de vista de la acción narrada, también muestra un enorme conocimiento de la ciudad, y no solo proporciona información detallada de los movimientos de los barrios periféricos, sino que sus personajes, encarnados en una trama con tintes surrealistas, pero a la vez sólidamente enraizados en el espacio, huyen de cualquier forma de cosificación literaria, para erigirse en actores históricos. Al margen de lo que, desde el punto de vista ético, pueda parecernos el salvajismo de su acción, Canela y Colonques, no dan la misma visión de pasividad ciudadana que los anteriores. Es cierto que, al convertir en protagonistas a los marginados, eluden con realismo cualquier alusión a las grandes y viejas movilizaciones colectivas, pero sí dan voz a quienes habitualmente se ven privados de ella y, lo que es más importante, los mismos expresan un claro afán de revancha por su situación social, algo que en ningún caso vemos en las novelas anteriores y que permite que podamos ubicar esta novela, más claramente que *Noruega*, dentro del *revival* político de la narrativa española que, según Becerra Mayor (2021), se habría dado en las letras hispanas tras el 15 de mayo de 2011 (el llamando 15-M). Y lo hacen, además, en clave metafórica, aludiendo a esa pirotecnia que, en tanto que parte inseparable del síndrome del “Levante feliz” en la novela de Lahuerta, era un artilugio de creación de consenso. Inspirándonos en determinados pasajes de Lukács (1973), podríamos decir que los autores de la novela no pretenden una narración de la realidad como mero reflejo de lo real, sino que proponen una interacción de individuos, organizados mediante una acción colectiva, con su mundo, en una abierta lucha con su entorno que escapa a cualquier tendencia cosificadora, abriendo la posibilidad de acciones futuras (Fondu, 2022). Los tipos ideales de las dos anteriores novelas se ven, así, perfectamente complementados por esa “realidad sumergida” de que hablábamos, siguiendo a Fuente Lombo, al inicio de este trabajo.

Bibliografía

- ÁLVAREZ-URÍA, Fernando (2020) *Literatura y sociología. Dos observatorios de la vida social*, Madrid, Morata.
- ARIÑO VILLARROYA, Antonio (1992) *La ciudad ritual. La fiesta de las Fallas*, Barcelona, Anthropos.
- (2022) *La #Prostitución en la Comunitat Valenciana. Una mirada sociológica*, València, Tirant Lo Blanch.
- AUGÉ, Marc (1998) *Los "no lugares". Espacios del anonimato*, Barcelona, Gedisa.
- BAUMAN, Zygmunt (2001) *La posmodernidad y sus descontentos*, Madrid, Akal.
- (2002) *Modernidad líquida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt y Ricardo MEZZEO (2019) *Elogio de la literatura*, Barcelona, Gedisa.
- BECERRA MAYOR, David (2021) *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, Barcelona, Bellaterra.
- BERGER, Morroe (1979) *La novela y las ciencias sociales. Mundos reales e imaginados*, México, FCE.
- BOIRA MAIQUES, Josep Vicent (1987) *El Cabayal-Canyamelar*, València, Ajuntament.
- (1992) *La ciudad de Valencia y su imagen pública*. València, Universitat de València.
- BRAUD, Philippe (2006) *Violencias políticas*, Madrid, Alianza.
- CAMACHO GUTIÉRREZ, Javier, Fernando DÍAZ ORUETA, María Elena GADEA MONTESINOS, Xavier GINÉS SÁNCHEZ y María Luisa LOURÉS SEOANE (2015) "Valencia: de la vanagloria al lamento. Discursos sobre la crisis en la ciudad", *Arxius de sociologia* 33, pp. 15-28
- CANELA, Joan y Jordi COLONQUES (2017) *Napalm*, València, Bromera.
- CARMONA GONZÁLEZ, Pilar (1997) "La dinámica fluvial del Turia en la construcción de la ciudad de Valencia", *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 31, pp.85-102.
- CASTEL R. (1995) "De la exclusión como estado a la vulnerabilidad como proceso", *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura* 21, pp. 27-36.
- CASTELLÓ-COGOLLOS, Rafael (2022) *Camins d'incertesa i frustració. Les classes mitjanes valencianes (2004-2018)*, València, Institució Alfons el Magnànim.
- CERTEAU, Michel de (1990) *L'invention du quotidien, I*, Paris, Gallimard.
- COMPANY, Rafael (2007) "El 'Levante festero' i la reinvençió dels estereotips sobre els valencians. Com ens veuen d'exòtics", *Revista Valenciana d'Etnologia*, 2, pp.107-145.
- CUCÓ GINER, Josepa y Teresa YEVES BOU (2013) "A la sobra de la ciudad de las Artes y las Ciencias: gentrificación en Playa-Roja", en Josepa Cucó, dir., *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global*, Barcelona, Anthopos, pp. 41-65.
- DELGADO, Manuel (1999) *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama.
- DÍAZ G. VIANA, Luis (2005) "Cifrando y descifrando el mundo: la Etnoliteratura, una Antropología desde lo literario", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LX, 1, pp. 7-41.
- DURKHEIM, Émile (1993) *La división del trabajo social (2v.)*, Barcelona, Planeta-Agostini.

- FONDU, Guillaume (2022) “¿Qué es una novela progresista?”, *Le Monde Diplomatique en español* 317, p. 28.
- FUENTE LOMBO, Manuel de la (1994) “La Etnoliteratura como método antropológico”, en FUENTE LOMBO, Manuel de la, ed., *Etnoliteratura. Un nuevo método de análisis en Antropología*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 51-72.
- ed. (1994) *Etnoliteratura. Un nuevo método de análisis en Antropología*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- (1997) “La Etnoliteratura en el discurso antropológico: los trabajos de la espera”, en FUENTE LOMBO, Manuel de la y M^a. Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ (eds.), *Etnoliteratura: una antropología de ¿lo imaginario?*, Córdoba, Universidad de Córdoba, pp. 9-43.
- FUENTE LOMBO, Manuel de la y M^a. Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ (eds.) (1997) *Etnoliteratura: una antropología de ¿lo imaginario?*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- GARCÍA, José Luis (1978) *Antropología del territorio*, Madrid, Taller de Ediciones.
- GARCIA, Ernest (2004) “La Valencia de Barberá: ni global ni sostenible”, en Jordi Borja y Zaida Muzí, ed., *Urbanismo en el siglo XXI: Bilbao, Madrid, Valencia, Barcelona*, Barcelona, Universitat Politècnica de Catalunya, pp. 123-132.
- GARCÍA, Sergio y Débora ÁVILA, coord. (2015) *Enclaves de riesgo: gobierno neoliberal, desigualdad y control social*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- GARCÍA PILÁN, Pedro (2015) “Urbanismo neoliberal y movilización ciudadana en la ciudad de Valencia: Los barrios de El Carmen y El Cabanyal” en Eduardo González García, Alejandro García Muñiz, Javier García Sansano, Leire Iglesias Villalobos, coords., *Mundos emergentes: cambios, conflictos, expectativas*, Toledo, Asociación Castellano-Manchega de Sociología, pp. 832-844.
- GARCÍA PILÁN, Pedro y Carolina JUAN NADAL (2017) “Las formas de la sociabilidad y las dinámicas del conflicto: el barrio de El Cabanyal-Canyamelar (València)”, en Teresa Vicente Rabanaque, Pepa García Hernandorena, Antonio Vizcaíno Estevan, coords., *Antropologías en transformación: sentidos, compromisos y utopías*, València, Universitat de València, pp. 729-744.
- GARCÍA PILÁN, Pedro y Miquel A. RUIZ TORRES (2013) “Degradación, espectacularización y espacios del miedo: El Cabanyal”, en Josepa Cucó, dir., *Metamorfosis urbanas. Ciudades españolas en la dinámica global*, Barcelona, Icaria, pp. 353-375., pp. 61-83.
- GARCÍA PILÁN, Pedro y Francisco TORRES PÉREZ (2016) “La Valencia desigual: la precarización del espacio urbano”, en Juan Carlos Colomer y Josep Sorribes, coord., *València, 1808-2015: la història continua... Vol. 2*, València, Balandra, pp. 725-753,
- GARCÍA PILÁN, Pedro y Francisco TORRES PÉREZ (2017) “Patrimonio cultural y urbanismo neoliberal: la jerarquización simbólica en la ciudad de Valencia”, *Revista Valenciana d'Etnologia* 9, pp. 72-84.
- GASPAR, Sofía (2009) “El sociólogo como novelista y el novelista como sociólogo”, *Revista Española de Sociología* 11, pp. 61-77.
- GEERTZ, Clifford (1997) *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2021) *Liter-Antropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*, Madrid, Abada.

- GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo (2017) *Asalto al poder. La violencia política organizada y las ciencias sociales*, Madrid, Siglo XXI.
- GRAMSCI, Antonio (2022) *La hegemonía de los excluidos. Materiales para una vida auténtica*, Barcelona, Malpasso.
- HALBWACHS, Maurice (2014) *La topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa. Estudio de memoria colectiva*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel (1996) *Falles i franquisme a València*, València, Afers.
- HERNÁNDEZ I MARTÍ, Gil-Manuel y Francisco TORRES PÉREZ (2013) "El impacto de la Valencia glocalizada en el centro histórico popular", en Josepa Cucó Giner, dir., *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global*, Barcelona, Anthopos, pp.19-40.
- y — (2015) "La hegemonía cultural del *glocal* entre la relegación y la reivindicación local. El caso de Valencia", *Política y Sociedad* 52.1, pp. 53-73
- LAHUERTA, Rafa (2020) *Noruega*, València, Els Llibres de la Drassana.
- LAMO DE ESPINOSA, Emilio (2019) "Sociología y literatura como formas de conocimiento social", *Anales de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas* 96, pp. 87-104.
- LEPENIES, Wolf (1994) *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica.
- LUKÁCS, Georg (1973) *Sociología de la literatura*, Barcelona, Península.
- MARTÍ MONTERDE, Antoni (2018) "La ciutat i la memòria moral dels espais", *Debats* 132.2, pp. 43-50.
- MERTON, Robert K. (1995) *Teoría y estructura sociales*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MIRA, Joan Francesc (1994) *Hèrcules i l'antropòleg*, València, Tres i Quatre.
- (2007) "Literatura y antropología", en Carmelo Lisón Tolosana (ed.), *Introducción a la antropología social y cultural. Teoría, método y práctica*, Madrid, Akal, pp. 547-567.
- (2008) *El professor d'història*, Barcelona, Proa.
- MOIX, Llàtzer (2010) *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España de Guggenheim*, Barcelona, Anagrama.
- MONCUSÍ FERRÉ, Albert (2017) "Subjetividades y agencias que emergen en la periferia urbana: reflexiones sobre un barrio de Valencia", *Revista de Antropología Experimental* 17, pp. 1-17.
- MONCUSÍ FERRÉ, Albert y Gil Manuel HERNÁNDEZ I MARTÍ (2013): "El río que nos lleva: el Jardín del Turia como metáfora de la ciudad", en Josepa Cucó, dir., *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global*, Barcelona, Anthopos, pp. 141-162.
- NINYOLES, Rafael (1996) *Sociologia de la ciutat de València*, València, Germania.
- PIQUER, Adolf (2020) *La identitat narrativa valenciana en el segle XX*, València, Institució Alfons el Magnànim - Centre Valencià d'Estudis I Investigació.
- RUIZ TORRES, Miquel A. y Pedro GARCÍA PILÁN (2013) "Disolución del lugar y espacios del miedo en El Cabanyal", en Josepa Cucó, dir., *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global* Barcelona, Anthopos, pp. 61-83.
- RUIZ TORRES, Miquel A. y Beatriz SANTAMARINA CAMPOS (2013) "La Valencia bipolar y trepidante. Discursos y representaciones sobre la transformación urbana", en Josepa

- Cucó, dir., *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global* Barcelona, Anthopos, pp. 117-140.
- SANCHÍS GUARNER, Manuel (1983) *La llengua dels valencians*, València, Tres i Quatre.
- SANTAMARINA CAMPOS, Beatriz (2014) "El oficio de la resistencia. *Salvem y Viu al Cabanyal* como formas de contención del urbanismo neoliberal", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 69, 2, pp. 305-326.
- y Albert MONCUSÍ FERRÉ (2013a) "De huertas y barracas a galaxias faraónicas. Percepciones sociales sobre la mutación de la ciudad de Valencia", *Papers. Revista de Sociologia*, 98.2, pp. 365-391.
- y — (2013b) "El ensueño de Valencia y sus imágenes", en Josepa Cucó, dir., *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global*, Barcelona, Anthopos, pp. 95-116.
- THIJSSSEN, Jill y Corinne de RUITER (2011) "Instrumental and expressive violence in Belgian homicide perpetrators", *Journal of Investigative Psychology and Offender Profiling* 8.1, pp. 58-73.
- TILLY, Charles (2007) *Violencia colectiva*, Barcelona, Hacer.
- TYNAN, Kenneth (1979) *La pornografía*, Valencia, Lenny, Polanski y otros entusiasmos, Barcelona, Anagrama.
- TORRES PÉREZ, Francisco (2007) "Viure junts a la València multicultural", *Revista Valenciana d'Etnologia* 2, pp. 73-90.
- y Pedro GARCÍA PILÁN (2013a) "La ciudad ocultada. Desigualdad y precarización en la Valencia global", en Josepa Cucó, dir., *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global* Barcelona, Anthopos, pp. 153-175.
- y Pedro GARCÍA PILÁN (2013b) "La ciudad fragmentada. Análisis comparativo de cuatro barrios emblemáticos", en Josepa Cucó, dir., *La ciudad pervertida. Una mirada sobre la Valencia global*. Barcelona: Anthopos, pp. 179-198.
- , Albert MONCUSÍ FERRÉ i Fernando O. ESTEVAN (2015) "Crisis, convivencia multicultural y «efectos de barrio». El caso de dos barrios de Valencia", *Migraciones*, 37, pp. 217-238.
- WEBER, Max (2002) *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- WILLIAMS, Raymond (1997) *Solos en la ciudad. La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Madrid, Debate.
- WILLIAMS, Raymond (2009) *Marxismo y literatura*, Buenos Aires, Las cuarenta.



La jungla urbana. El paisaje cultural del Madrid de posguerra a través de la novela *A corazón abierto* de Elvira Lindo

FINA ANTÓN HURTADO
Universidad de Murcia

JOSÉ IBORRA TORREGROSA
Universidad de Murcia

Resumen

A partir de las relaciones existentes entre la Antropología Social y la Literatura, el artículo aborda la interpretación de la realidad social de la cotidianidad y la construcción de la memoria que se ofrece de la lectura de la última novela de Elvira Lindo, *A corazón abierto* (2020). A través de las páginas de retrato emocional que condensa esta obra, narrada con maestría y emoción, es posible acercarnos a las experiencias vividas por el padre de la escritora, un “niño de la guerra”, de aquellos que lograron sobrevivir durante los largos años de la contienda bélica de 1936.

Palabras clave: Paisaje cultural, identidad, memoria, cotidianidad, Elvira Lindo.

Abstract

From the existing relationships between Social Anthropology and Literature, the article addresses the interpretation of the social reality of everyday life and the construction of memory that is offered by reading the latest novel by Elvira Lindo, *A corazón abierto* (2020). Through the pages of emotional portrait that this work condenses with mastery and emotion, it is possible to approach the experiences lived by the writer's father, a “child of the war”, of those who managed to survive during the long years of the war of 1936.

Keywords: Cultural landscape, identity, memory, everyday life, Elvira Lindo.



Nadie consideró entonces, en aquel 1939, que el niño que era mi padre pudiera extraviarse o perderse para siempre en la jungla urbana.

Elvira Lindo, *A corazón abierto*

1. INTRODUCCIÓN

Partiendo del hecho de que el hombre es un ser físico y cultural, el objeto de estudio de la Antropología ha sido y sigue siendo el individuo, la sociedad y la cultura. La ciencia que trata sobre el estudio de la naturaleza y el sentido de lo humano con categorías específicas es clave para dilucidar cuestiones de unidad humana y analizar el comportamiento y las manifestaciones que explican la diversidad humana (Álvarez Munárriz, 2015). Este proceso único que ha experimentado el hombre nos permite entender las transformaciones y



adaptaciones biológicas, sociales y culturales que de manera independiente han culminado en el presente de la humanidad.

La complejidad es una constante en la vida moderna, lo que permite inferir que en los fenómenos complejos nunca se pueden sacar conclusiones inductivas, por lo que es necesario incluir las ciencias de la complejidad basada en la teoría de sistemas. Edgar Morin (2011) define al sujeto “como un sistema unitario que se organiza dentro de un medio complejo y que tiene como resultado su propia individualización. Todas las relaciones de producción están coordinadas en un sistema que mantiene íntegra su identidad y autonomía a pesar de las perturbaciones a las que constantemente está sometido” (Álvarez Munárriz, 2011a: 410).

El modelo que mejor explica la compleja realidad actual es el modelo ecosistémico, que combina aportes de las ciencias de la complejidad e ideas de G.H. Mead (2008 [1931]) sobre organismo, entorno y emergencia conformando el “sistema complejo adaptativo” enunciado por Álvarez Munárriz (2011a: 410). “Establecemos una identidad personal compleja y relacional a la vez que robusta, consciente y creativa” (Álvarez Munárriz, 2011a: 426) que nos permite “a los seres humanos imaginar el bienestar, tanto individual como social, e inventar las maneras y los medios para alcanzar y magnificar ese bienestar” (Damasio, 2010: 443).

La perspectiva ecosistémica que podemos articular desde la Antropología se centra en la relación entre la persona y su medio, tanto físico como sociocultural. Como tal, es un modelo analítico antropológico que permite comprender las emociones humanas a través del pensamiento analítico (Antón Hurtado, 2015) y situarlas en las realidades actuales, tanto biopsicosociocultural como ecológica “a través del cual podemos analizar las constricciones internas y externas que soportan las personas a lo largo del tiempo” (Antón Hurtado, 2012: 353).

El presente artículo pretende abordar, a partir de las relaciones existentes entre la Antropología Social y la Literatura, la interpretación de la realidad social de la cotidianidad y la construcción de la memoria que se ofrece de la lectura de la última novela de Elvira Lindo, *A corazón abierto* (2020). A través de las páginas de retrato emocional que condensa esta obra, narrada con maestría y emoción, es posible acercarnos a las experiencias vividas por el padre de la escritora, un “niño de la guerra”, de aquellos que lograron sobrevivir durante los largos años de la contienda bélica de 1936.

La singularidad de esta novela compleja e intimista radica en el hecho de transitar a caballo entre la ficción novelada y la historia de vida. Sorprende por la ruptura con lo que convencionalmente esperamos de una novela. Esta memoria literaria o biografía novelada describe a la familia Lindo en unas páginas de historia familiar y desnudamiento vital, escritas con melancolía y desde la madurez, para servir de homenaje a los hombres y mujeres de una generación que decidieron permanecer en España en la inmediata posguerra con el firme propósito de sobrevivir y levantar un país aislado en el contexto internacional. Es un tributo a la generación que vivió la guerra de niño, víctimas inocentes de la barbarie y la sinrazón, que se hicieron adultos antes de hora en la España pobre y gris de los años cincuenta. Esta novela da voz a los sin voz, a los olvidados y marginados de la sociedad, cuya aportación sirve de gran ayuda a la Antropología para analizar las narrativas que conforman ideológicamente a los miembros del grupo, a la vez que permite acercarnos a la vida cotidiana de los ‘otros’ (Iborra Torregrosa, 2012).

2. MEMORIA, IDENTIDAD Y PAISAJE CULTURAL

El hombre, como sujeto de estudio de la Antropología Social, presenta una corporeidad que le obliga a ocupar un espacio y un tiempo que lo condicionan y modifican. Se trata, por tanto, de una influencia bidireccional. Según la Antropología Cognitiva y, más concretamente, el Cognitismo Ecológico (Gibson, 1986; Hutchins, 1995; Clark, 1997; Healy, y Braithwaite, 2000), el medio en el que desarrollamos nuestra vida, nos condiciona y modela, centrándose en procesos múltiples de ontogénesis. Paralelamente a nuestra dotación genética, nuestra corporeidad

está influida por el entorno físico en el que desarrollamos nuestra vida y este es rápidamente convertido en espacio social. Para Foucault (1998), una sociedad puede disciplinar a sus individuos porque anteriormente ha inscrito sus cuerpos dóciles en un espacio disciplinado. A la influencia del espacio físico debemos incorporar lo cultural en una de sus manifestaciones más tangibles, lo geográfico. Respecto a esto, como Greenwood expone, Caro Baroja

nos sugiere que las manifestaciones espaciales de la sociedad no son sólo construcciones pasivas del hombre. En primer lugar, la forma que una localidad toma al fundarse es una expresión de las condiciones naturales y sociales del lugar y de los modelos culturales de los habitantes. Por otro lado, una vez empezada esta dimensión espacial, relativamente inmutable por un periodo de tiempo, es un espacio organizado dentro del cual uno nace, vive y muere; del cual la vida social hereda ciertos matices. Ni tampoco termina aquí porque los efectos recíprocos de la dimensión espacial y las constantes adaptaciones culturales hechas por los habitantes hacen que el espacio sea a la vez expresión y componente del sistema cultural. [...] El arreglo espacial puede ser a la vez una expresión de la cultura y la fuerza transgeneracional que gravita sobre la vida social de la gente que lo habita. (Greenwood, 1982: 233)

En la misma línea, sostiene Lefebvre (1991) que el espacio es el encuentro, la condensación y simultaneidad de seres vivos, cosas, objetos, obras, signos y símbolos que en su propia emergencia adquieren su particularidad. No solo nos influye la orografía del terreno, y no es lo mismo vivir en un valle que a nivel del mar, sino que los accesos, el entorno construido, los objetos suponen un condicionante indiscutible que configura nuestra visión del mundo y el significado que otorgamos a la realidad e, incluso, según Merleau-Ponty (2006), la propia constitución orgánica de lo humano se da gracias a su conformación por el espacio y los objetos con los que se relacione.

Las actividades que las personas desarrollan en los espacios aportan también otros significados, y la interpretación cultural del lugar, el sentido, se va configurando a través de una dinámica dialéctica entre los modos en que la gente entiende el lugar y las experiencias vividas en el mismo. Es por medio de esta dialéctica que un lugar llega a adquirir fuerza social (Alcock, 2001; Basso, 1996; Bradley, 1998). A ello, Marc Augé (2008) añade el sentido adscrito al lugar que suscita en las personas sentimientos de seguridad y estabilidad. Se tienen códigos de interpretación cultural para poder saber qué hacer y qué esperar. Refuerza el sentimiento de pertenencia y el de arraigo que sustentan esa sensación de seguridad.

Cada vez podemos constatar la falta de criterios culturales para identificar lugares en nuestros entornos vitales más próximos, tanto en las ciudades como en la naturaleza. “Los espacios particulares de la ciudad no solo posibilitan ciertos tipos humanos y no otros; también permiten su perdurabilidad, la memoria y la identidad” (Calonge Reillo, 2012: 67). La idea de Monnet de concebir la ciudad como “el arte de vivir juntos mediados por la ciudad” parece desvanecerse porque la principal práctica del capitalismo ha sido la producción de espacios homogéneos e intercambiables que anulaban la vivencia concreta y el significado de los espacios urbanos premodernos (Lefebvre, 1991). Como sostiene Calonge Reillo (2012: 71), “el espacio de la ciudad está cargado valorativamente [...] es particular y habilitante. La ciudad produce ser y diferencia, y por esa razón se deriva una responsabilidad hacia su espacio y las identidades que conforman sus pliegues”.

Ante esta situación, la perspectiva antropológica nos indica la necesidad de que las personas se comprometan con la cultura del lugar que habitan, así como permite resaltar la relación dialéctica entre los hombres y su mundo circundante. En su trabajo de campo, el antropólogo pretende conocer el mapa mental, el significado y el modo como han configurado y

desean configurar las personas el territorio que habitan. Se interesa por los referentes simbólicos del espacio en el que viven, qué valor le otorgan y qué normas quieren fijar para conservarlos o recrearlos. Sus aportaciones ayudan a la gente a que vea el territorio no solamente desde un punto de vista económico, como fuente de recursos, sino también como espacio físico que contribuye a aumentar el bienestar y la calidad de vida de las personas, es decir, como paisaje. El “paisaje cultural” (Álvarez Munárriz, 2011b) se vehicula al sentimiento de arraigo como identificación cultural con un entorno en el que nos sentimos integrados y del que extraemos el sentido de la vida.

3. A CORAZÓN ABIERTO, UNA NOVELA TESTIMONIAL

Las relaciones existentes entre la Antropología Social y la Literatura siempre han sido estrechas y determinantes para abordar el modo de conocimiento del ser humano. La literatura como fuente de documentación ha representado un aporte fundamental de la investigación en todas las ramas y disciplinas del saber. “Los textos literarios –en palabras de García del Villar– pueden transmitir una experiencia, una interpretación de situaciones y acciones sociales. La literatura, como expresión verbal (escrita y oral), al igual que otras expresiones socioculturales como el cine, el baile, la música o la pintura, es una manifestación de los procesos de interacción que se producen en una sociedad” (García del Villar, 2005: 47-48). Las manifestaciones humanas constituyen una fuente de información fundamental para los investigadores, en la medida en que transmiten y expresan realidades sociales y culturales diversas.

La publicación de la última novela de Elvira Lindo nos ofrece el objeto de este trabajo etnográfico que pretende adentrarse en el estudio del espacio y el tiempo por los que transitó el protagonista de la historia, que no es otro que el propio padre de la escritora. *A corazón abierto* es el título de su último trabajo, una novela intimista y desgarradora, una obra de plenitud, en la que Elvira Lindo¹ (Cádiz, 1962) consuma su particular forma de narrar, tan hábilmente construida como interesante ha sido el proceso de someterse a un profundo y catártico ejercicio de la memoria. “A veces se tarda media vida en mirarse a una misma con compasión”, confiesa la narradora al tratar de explicar la génesis de esta novela².

A través de esta novela testimonial concebida a caballo entre una memoria literaria y una biografía novelada, escrita con deslumbradora belleza y honda emoción, la escritora narra la vida de sus padres fallecidos, en un espacio geográfico delimitado y en una situación histórica concreta a partir de los cuales es capaz de construir una historia literaria, tan real y

¹ Elvira Lindo es una periodista, escritora y guionista de reconocido prestigio. A la edad de 12 años se traslada a Madrid junto a su familia y es allí donde realiza estudios de periodismo en la Universidad Complutense. Una vez finalizada su formación, comienza a trabajar en Radio Nacional de España en la que alterna labores de guionista, locutora, comentarista y presentadora, ocupaciones que repetiría en la Cadena SER y en la televisión. Es en el espacio radiofónico donde nace a través de sus guiones el libro de *Manolito Gafotas* (1994), de gran éxito editorial. Su obra incluye las novelas *El otro barrio* (1998, 2019), *Algo más inesperado que la muerte* (2003), *Lo que me queda por vivir* (2010), *Lugares que no quiero compartir con nadie* (2011), *Noches sin dormir* (2015) y *A corazón abierto* (2020), la obra de teatro *La ley de la selva* (1996), sus crónicas de *El País* en *Tinto de verano* (2001), *Otro verano contigo* (2002), *Don de gentes* (2011) y *30 maneras de quitarse el sombrero* (2018). En 1998 fue galardonada con el Premio Nacional de Literatura Infantil y Juvenil, y en 2005 recibió el Premio Biblioteca Breve por la novela *Una palabra tuya*, llevada al cine con gran éxito por Ángeles González-Sinde. También ha escrito numerosos guiones cinematográficos, como *La vida inesperada* (2014) o *La primera noche de mi vida* (1998), que cosechó varios premios en festivales nacionales e internacionales. Es ganadora del Premio Internacional de Periodismo 2015 y del Premio Atlántida del Gremio de Editores de Cataluña en 2009. Colabora habitualmente en el diario *El País* y en el programa “La Ventana” de Cadena Ser. Planeta (s.a).

² La novela fue publicada en 2020 en la editorial Seix Barral y recibió el Premio al Mejor Libro de Ficción por los libreros de Madrid por “la capacidad de su autora para narrar una historia familiar y crear un retrato generacional del último siglo, a través de la sincera mirada de una mujer que entiende, acepta y admira con amor a unos padres ya ausentes” (Raya Pons, 2020). Miguel Sánchez Lindo es el autor de los retratos sugerentes y exclusivos que abren cada capítulo del libro.

veraz como los sucesos literalmente vividos sobre la que discurre. Así lo considera la propia autora:

creo que llevé la historia de mis padres hacia el terreno de la ficción, pero estoy dispuesta a no discutir con nadie sobre el género del libro. Mi mayor pretensión es que el libro conmueva y que los lectores encuentren una verdad, la literaria, la memorialística... la que quieran. (Iglesia, 2020: web)

Antes de abordar la cuestión, es necesario puntualizar que, a pesar de que en los últimos años se han escrito algunos estudios particulares y generales muy interesantes, incluidas algunas tesis doctorales de gran acierto analítico, sobre la obra de la novelista Elvira Lindo, es evidente que falta todavía una visión de conjunto que nos permita conocer su evolución creadora como escritora y la forma de construir su narrativa desde los primeros textos hasta el actual período de madurez artística.

Desde el punto de vista literario, *A corazón abierto* podría adscribirse, en palabras de Pozuelo Yvancos, al subgénero de la escritura autobiográfica denominado *libros de duelo*³. A través de estas páginas de intrahistoria familiar, no exentas de ironía y humor, la autora gaditana rescata su vida de niña o adolescente analizando la figura de un padre tan afable y expansivo como autoritario y egocéntrico, y de una madre, frágil y enfermiza, a quien perdió cuando apenas era una adolescente. Es una obra íntima, desgarradora y profunda, que nos ofrece una visión completa y detallada, cargada de emociones, sentimientos y recuerdos, de la infancia de la narradora y de la propia visión que tiene de su familia.

Desde la posición extrema de una hija huérfana, la escritora observa la realidad y la transforma en ficción hasta convertir a sus padres en personajes literarios, y lo hace con una mirada comprensiva y piadosa hacia un pasado familiar tan delicado como comprometido. La novela es un homenaje a sus padres, transformados en verdaderos protagonistas de ficción, toda vez que para la autora supone un ejercicio terapéutico de reconciliación con ellos y con el pasado familiar. "No estoy para señalar los defectos de mis padres, sino para estar ahí y ver cómo actúan, siendo una pareja como las de su época". Con todo, el libro no agota las posibilidades de introspección creadora, pues, según confiesa, hay "muchas preguntas sin responder, conversaciones cortadas"⁴ que no pudieron realizarse al perder a su madre en edad temprana.

El proceso de composición de la novela es lento y minucioso. Desde que Elvira Lindo comenzó a escribir la novela pocos meses antes de fallecer su padre en 2013 hasta que fue publicada en marzo de 2020, fecha que coincidió con la declaración del estado de alarma en España ante la situación de emergencia sociosanitaria provocada por el Covid-19, transcurren casi ocho años; un tiempo considerable que evidencia la importancia que supuso para su autora la publicación de una de las obras más completas e interesantes de su producción novelística.

³ Para José María Pozuelo Yvancos (2020: web), la novela *A corazón abierto* "forma parte de un subgénero de la escritura autobiográfica que podríamos nombrar *libros de duelo*. Es la evocación del ser querido muerto el que los mueve y desde el que deben leerse, pues lo principal de lo contado se circunscribe a la figura de quien ya no está. Rosa Montero (y antes el diario de Marie Curie) lo hizo para con su pareja, Pablo (Lizcano). El de Elvira Lindo se relaciona con los de Philip Roth, Giralt Torrente y este mismo año, Menéndez Salmón, quienes han publicado evocaciones nacidas a la muerte de su padre. De estos tres últimos se separa el de Elvira Lindo, tanto en la tonalidad como sobre todo en el propósito. No se trata de establecer una dialéctica del yo para con la figura del progenitor, sino de 'un acto de amor' que se edifica en el esfuerzo por comprenderle, sin que se hayan hurtado al lector en ningún caso las aristas menos edificantes de su figura".

⁴ Estas palabras fueron recogidas en una conversación de la escritora a través de un "streaming" ofrecido por la web de la Feria Internacional del Libro de Miami (Agencia EFE, Miami, 2021).

Entre las razones que dificultaron el alumbramiento de este libro, no cabe duda de que fue determinante el proceso de introspección y redacción al que se vio sometida la escritora. “Llevo preparándome para escribir este libro toda la vida”, aclara en las notas promocionales de la novela. Y así lo justifica: “He tardado mucho en escribirlo, primero porque he tenido que vivirlo, sin vivirlo y sin perspectiva no lo hubiera podido escribir así, porque es un libro que escribes de tus padres cuando ya los tienes muy lejos”. La autora llevaba preparándose “toda la vida” para afrontar esta novela cuya escritura fue posible cuando sus padres fallecieron y es así como se sintió “libre” para publicar esta obra literaria dedicada a ellos, “a los que observé con asombro y encandilamiento desde que tengo memoria” (Pardo Luz, 2021: web).

Tras la muerte de su padre, Elvira Lindo –que asume el papel de autora, narradora y protagonista de la historia– decide embarcarse de lleno en la tarea de construir una novela que suponga un reconocimiento a la vida de sus progenitores y, al mismo tiempo, un ejercicio curativo de cicatrización de las viejas heridas y de los capítulos más sombríos de su vida. Para ello, profundiza en las raíces familiares con una mirada tierna y compasiva reconociendo en sus sentimientos y recuerdos las bondades y debilidades, las luchas y fracasos, que condicionaron su felicidad personal y familiar. A través de este lento ejercicio introspectivo y también de memoria, descubre los hilos invisibles y velados que condicionaron su propia vida y la de sus hermanos. En una entrevista concedida en México en plena promoción de la novela, Elvira Lindo así lo manifestaba:

Es complicado atreverse a contar una historia familiar, que siempre es un terreno difícil y pantanoso, porque siempre parte de tu familia está siendo testigo de lo que estás haciendo. Yo creo que tienes que tener muy claro qué es lo que quiere contar, y yo me enfrenté a esto hace algunos años, cuando pensé que quería escribir algo sobre mi padre, que murió en 2013. Siempre había querido escribir sobre él porque era un personaje peculiar y tendente a la extravagancia, y que afectó a nuestra vida, tanto en su forma de vida como en su carácter, afectó muchísimo a la vida de mi madre y de mis hermanos y de mí. (Poder Edomex, 2021: web)

A corazón abierto se adentra en el mundo íntimo de las relaciones familiares para mostrar sin condescendencia la apasionada y tormentosa relación de sus padres, una historia de amor y odio, protagonizada por la personalidad desmedida del padre, encarnación del prototipo de familia patriarcal, y por el carácter débil y enfermizo de su madre, que vivirá en silencio las excentricidades e infidelidades del marido. En medio de esta relación conflictiva, aparecen los hijos, y entre ellos la propia autora, quien a lo largo de la narración se habla a sí misma para disculparse de las carencias que de su madre no recibió debido a una larga enfermedad y de las de su padre, un hombre autoritario y egoísta, incapaz de exteriorizar los sentimientos al haber sido un niño abandonado y maltratado en su infancia.

La novelista toma de la realidad aquello que le conviene para la creación de su obra. Los aspectos históricos que son parcial o totalmente transformados según las necesidades resultan imprescindibles para la consecución del fin propuesto. Así confiesa Elvira Lindo cuánto de ficción y de realidad puede encontrar el lector en la novela:

Yo diría que todo es verdad, pero es una verdad reconstruida. Los recuerdos nunca son objetivos, en una familia cada uno recuerda las cosas un poco de una manera. Los recuerdos se reconstruyen desde el punto de vista de uno. Hay una subjetividad, la objetividad del recuerdo no existe. Es un intento de acercarse a la verdad, sin edulcorarla, yo no quería que mis padres aparecieran idealizados, sino que aparecieran con su personalidad tal y como fueron, porque es así como fueron y es así como a mí me gustan como personajes. Es una mezcla de una verdad que está de

fondo, porque los hechos no los invento, pero tengo que reconstruirlos literariamente para que suenen a verdad. Hay una voluntad de contar la personalidad de mis padres tal y como fueron. (Pardo Luz, 2021: web)

A corazón abierto es el título de un cuento que escribió Elvira Lindo en plena adolescencia cuando su madre se vio abocada a una intervención quirúrgica de corazón a vida o muerte. En la novela, en un pasaje conmovedor, de gran ternura y comprensión, la escritora le entrega a su padre este cuento para que lo lea: “Esta bien escrito, pero es triste”, confiesa él en una clara huida hacia adelante para no recordar el pasado cruel. Está en este cuento, en el doble sentido del título, el origen de la historia que retrata la intimidad de la familia Lindo.

La estructura de la novela es cerrada, totalmente trabada, y su comienzo se abre con los versos de Emily Dickinson: “¿Pero no son/ Todos los Hechos/ Sueños/ Tan pronto como los/ Hemos Superado?”⁵. El relato aparece dividido en ocho capítulos o unidades narrativas extensas que carecen de numeración. A cada uno de los capítulos le antecede un título concreto y sugeridor, que se corresponde normalmente con la presentación de un personaje o con la marcha disgregada de la narración. “Manuel, a los nueve años”, “Doña Sagrario”, “Amapola”, “Mirando el mar”, “La siempre viva”, “Cada vez que el viento pasa”, “¡Gracias a todos!” y “El niño y la Bestia” son los títulos elegidos para componer la historia. Todos los capítulos o secuencias se relacionan irremediabilmente con el protagonista de la novela.

El primero de los capítulos está escrito a modo de introducción, de presentación de la historia, presentación en la que se muestra al padre asistido por un respirador en el hospital Gregorio Marañón debido a la última recaída que ha sufrido a causa de una forma de enfermedad de EPOC. La novela empieza a escribirse en los meses previos a la muerte del padre. La primera escena arranca mientras la novelista acompaña a su padre en el hospital. “Es consciente de que la muerte le ronda y de que no va a hacer nada por evitarla” (Lindo, 2020: 15). El libro termina con la triste despedida de Manuel Lindo, rodeado de sus hijos y nietos⁶, al que le sigue el poema final que sirvió de texto para el musical *El niño y la bestia* que escribió Elvira Lindo meses antes de la publicación de la novela. Así aborda la cuestión compositiva la autora:

Mi sobrina María Lindo me pidió un texto para una pieza musical en la que estaba trabajando, y yo ya tenía escrito el primer capítulo de la novela, en el que mi padre está ingresado en el hospital y se recuerda esa etapa de su niñez. Pensé en escribir algo que nos uniera las dos, y mi sobrina pertenece a esa rama de la familia que ayudó a mi padre cuando llegó a Aranjuez siendo un niño, solito. En un libro en el que la estructura es tan importante, incluir ese texto del musical era una forma de cerrarlo. Aunque parezca un libro muy libre, que viaja de un sitio a otro, la estructura estaba muy fija en mi cabeza. (Barrero, 2020: web)

Los capítulos tienen una extensión similar, a excepción del primero que es más breve que el resto. La novelista va entretejiendo el hilo narrativo con minucia y habilidad trayéndonos a un primer plano la presencia de sus padres que cruzan desde el principio hasta el final

⁵ La poetisa estadounidense Emily Dickinson (Amherst, 1830 - id., 1886) está considerada un referente de toda la poesía del siglo XX. Su especial sensibilidad y profundidad creadora le hacía aprovechar los envoltorios de las cartas para producir poesía en los pequeños espacios que quedaban libres, conocidos como “envelope poems”. Esta práctica personal e íntima la llevó a cabo a lo largo de su vida con familiares y amigos, como su cuñada Susan Gilbert o su maestro Thomas Wentworth, a quienes dejó escritos versos como los que anteceden a la última novela de Elvira Lindo (Fernández y Tamaro, 2004: web).

⁶ Elvira Lindo aborda el triste final de su padre en una entrevista realizada para el diario *La Vanguardia*: “Lo ingresamos asfixiándose. Cuando ya agonizaba la médica nos habilitó un rincón protegido por una cortinilla y nos dejó estar a todos, hijos y nietos. Pudimos tomarle la mano, acompañarle, rodearle para que nos sintiera e hiciera su camino en compañía” (Escur, 2020: web).

todo el relato. Aunque los protagonistas del libro son sus progenitores, Elvira Lindo se centra sobre todo en la enigmática y controvertida figura paterna, un personaje lleno de luces y sombras que despierta compasión y desdén a partes iguales. El libro es una declaración de amor, profundo y sincero, hacia el padre, con todos sus defectos y limitaciones.

Al margen del tributo personal de la escritora, la novela es también un homenaje a la generación de hombres y mujeres que, al igual que sus padres, se vieron abocados a permanecer en España en la posguerra con el firme propósito de sobrevivir y prosperar ante un futuro incierto⁷. Es cierto que, en la literatura de las últimas décadas, se ha abordado ampliamente el tema de los españoles exiliados en Europa y América Latina, pero no así se ha hecho justicia a las generaciones de “quienes permanecieron en España en la inmediata posguerra, aquellos que, sin queja ni lamento se concentraron en sobrevivir”. Elvira Lindo así lo explica en *A corazón abierto*:

Yo, que tantas veces he escuchado, escrito y venerado las historias del exilio español, que compadecí a los que tuvieron que irse, a los que hubieron de forjarse una nueva vida lejos de su tierra y fueron desposeídos de lo que era suyo, veo ahora en él a uno de los desgraciados que hubieron de quedarse, olvidar el trauma de la guerra que marcó su niñez y sacar adelante un país de mierda. El escaso victimismo de una generación que concentró toda su energía en no pasar necesidad, prosperar y procrear ha hecho que jamás se contemplara una reparación, que ni tan siquiera sus hijos prestáramos demasiada atención a lo que muy de vez en cuando nos contaban, más como una peripecia que como una desgracia. (Lindo, 2020: 37)

La novela aborda también el itinerario social, político y sentimental de España a lo largo de más de medio siglo de grandes cambios. Es una novela que recorre el país, de norte a sur, al igual que lo hizo la familia Lindo subida al *seiscientos* de la época a causa de los continuos traslados laborales del padre. A través de sus páginas rinde un particular homenaje a aquellos españoles que decidieron quedarse después de haber perdido la guerra⁸.

4. HISTORIA DE VIDA Y FICCIÓN NOVELADA: MANUEL LINDO, UN NIÑO DE LA GUERRA

Dentro de las Ciencias Sociales, el *enfoque biográfico* cuenta con una trayectoria prolongada en los estudios desarrollados por distintos ámbitos, como la Antropología, la Sociología, la Historia, la Psicología, la Pedagogía o la Literatura, entre otros. La historia de vida se ha incorporado a la investigación cuantitativa y cualitativa como un medio para dar voz a aquellos miembros o grupos sociales en riesgo o víctimas de exclusión social. No extraña, pues, que los temas clave en la literatura biográfica sean los procesos de marginalización y exclusión social. Es un método que permite atender la visión de los *otros*, de aquellos que normalmente no son escuchados ni atendidos. En este sentido, Rivas (2007: 114) defiende la investigación biográfica

⁷ La escritora gaditana ahonda en el tema del reconocimiento a la generación de sus padres: “Yo siento ahora un profundo agradecimiento hacia ellos, toda una generación de niños que vivió la guerra y luego se esforzó por prosperar en un país cerrado, pobre, gris. Mi generación tuvo sus propios héroes, la épica estaba en los que habían marchado al exilio, o luchado en la guerra, pero nunca en nuestros padres. No los contemplábamos como material literario, ni tan siquiera histórico. No inspiraban libros ni películas” (Escur, 2020: web).

⁸ Secundamos la acertada opinión de Iñaki Ezkerra, quien sostiene: “A menudo, la literatura que se ha escrito en España sobre la Guerra Civil y la posguerra ha falseado la imagen y el perfil psicológico de las generaciones que vivieron esas dos experiencias traumáticas. Si esa literatura hacía justicia con los perdedores de la contienda y con los represaliados o los exiliados de la Dictadura que siguió a aquella, ignoraba, por otro lado, el retrato sociológico, cultural y moral de quienes se quedaron dentro de la España franquista y centraron todas sus energías en sobrevivir: en el trabajo, en levantar el país y en sacar adelante a sus familias” (Ezkerra, 2020: web).

como “la necesidad de reivindicar la propia identidad por parte de colectivos que no se veían representados en las voces de los investigadores”.

En el ámbito antropológico, la práctica del método biográfico ha consolidado un marco conceptual y metodológico, con unas técnicas y herramientas de análisis capaces de hacer de los testimonios orales su principal objeto de estudio. Desde el punto de vista conceptual, la *historia de vida* se define como “un relato autobiográfico obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas en las que el objetivo es mostrar el testimonio subjetivo de una persona en la que se recojan tantos los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia” (Pujadas, 1992: 47). El género biográfico constituye un método primordial en los estudios cualitativos desarrollados desde la Antropología cuyo interés reside en situar en el centro de la investigación la experiencia del sujeto (De Garay, 1997).

Partiendo del hecho de que *A corazón abierto* es una obra literaria compleja e intimista que se sitúa entre la ficción novelada y la historia de vida, conviene destacar el hecho de que sorprende por la ruptura con lo que convencionalmente esperamos de una novela. Esta memoria literaria o biografía novelada describe a la familia Lindo en unas páginas de retrato emocional y desnudamiento vital no asumidas antes por la propia autora⁹. La novela, que parte de un episodio ocurrido en el Madrid de 1939, transita por los cambios políticos y sociales vividos en España desde la dictadura de Franco hasta la actual democracia, toda vez que recorre las dispares geografías del país (Cádiz, Málaga, Palma de Mallorca o Madrid) con los particulares rasgos físicos y socioculturales de sus regiones.

La historia transcurre en un tiempo histórico concreto que abarca desde la posguerra hasta el año del fallecimiento del padre de la escritora. Pero, los avatares de la narración se refieren con frecuencia al pasado, que se remontan a los años de la posguerra y las décadas siguientes. La acción se sitúa en la ciudad de Madrid cuando el niño Manuel Lindo, el padre de la autora, llega en tren desde Andalucía tras la decisión que ha tomado su madre de enviarlo a casa de un familiar. La historia arranca en la primavera de 1939 coincidiendo con el desfile militar de la Victoria que protagoniza el general Francisco Franco¹⁰. Corría el 19 de mayo de 1939, la guerra acababa de terminar y era esta exhibición de poder militar el último acontecimiento de la contienda fratricida que había enfrentado a los españoles durante tres largos años. El ejército del centro desfilaba ante el jefe del Estado y Generalísimo de los ejércitos nacionales. Más de 120 000 hombres pasaron frente a Franco, quien se hallaba firme e imperturbable en la tribuna laureada con el vótor situada bajo el arco triunfal. Entre la multitud exaltada se encontraba el protagonista de la novela, quien pocos días después escribiría a su madre para relatarle lo sucedido:

Madrid, 25 de mayo de 1939. Querida mamá. Mamá, no madre, como dicen los otros chicos. Es el único rasgo de ternura verbal que mantiene con ella. Trata de impresionarla y le cuenta que ha visto a Franco marchar por la Cibeles en un automóvil de 12 cilindros y que él estaba en primera fila, aunque la pura verdad es que el gentío enfervorizado no le permitió ni llegar hasta Atocha. Pero pudo ver cómo su retrato

⁹ A este respecto, Elvira Lindo confiesa que “el libro es muy literario, en su propia construcción, no es una sucesión de recuerdos. Los hechos son verdad, unos porque los vi yo y otros porque me los contaron. Responden a una verdad. Pero eso es como el esqueleto. Luego tienes que generar un ambiente. Podía saber cuáles eran las circunstancias que llevaron a mi padre a Madrid con 9 años, pero cómo era la ciudad y cómo se movía él por ella son cosas que he tenido que construir, por tanto, que inventar. El libro es una mezcla de las dos cosas. El compromiso que establecí con la verdad es ser fiel al carácter de cada uno de ellos. He evocado ambientes, situaciones, conversaciones, pero he sido fiel a cómo eran” (Fernández, 2021: web).

¹⁰ Para una visión completa de la época y del régimen de Franco, seguimos los trabajos de Stanley G. Payne (1987), Paul Preston (1998) y Pedro Montoliú (2005).

adornaba todos los escaparates con carteles que rezaban: «Franco, Franco, Franco» y «Gloria al Caudillo». (Lindo, 2020: 362)

Manuel Lindo es un “niño de la guerra”, uno de aquellos jóvenes inocentes que lograron sobrevivir en la contienda bélica de 1936. Es hijo de un capitán de la guardia civil, débil y apocado, al que dieron falsamente por muerto en 1938, y de una mujer autoritaria, insensible y codiciosa, incapaz de amar y dejarse querer:

Era hijo de un capitán de la Guardia Civil sin carácter y de una madre extremadamente fría, autoritaria. Mi padre insinuaba que en alguna ocasión mi abuela levantó la mano a su marido. (Lindo, 2020: 27)

La personalidad controvertida de la madre inspirará en su nieta, la autora de la novela, una mezcla de pavor y fascinación a partes iguales. En una entrevista que concedió Elvira Lindo en la plataforma digital *Zenda. Autores, libros & cía*, justificaba así la acertada elección de este personaje:

la abuela Sagrario, que era también un personaje tremendo, creo que incluso más fuerte de lo que aparece en el libro. Yo tenía una madre muy delicada, con mucha sensibilidad, y el contraste entre ella y mi abuela era terrible. Nosotros fuimos por eso muy conscientes desde niños de lo brutal que era el ambiente en el que se movía aquella señora, que tenía una especie de violencia interior tremenda. Me decía una amiga: «¡Nunca me habías hablado de esa abuela tuya!». Y es que para hablar de mi abuela Sagrario necesitaría echar días y días. No cuento, por ejemplo, que cuando murió mi madre ella quiso cuidarnos, pero es que fue una experiencia muy traumática y no quería hacer una cosa dickensiana [*se ríe*]. Yo creo que mi hermana y yo, seguramente por ser las chicas, chocábamos mucho con ella, que era bastante misógina. A mí me tenía muchísima manía y yo me daba cuenta, pero tratarla como personaje ha sido muy divertido. (Barrero, 2020: web)

El segundo capítulo del libro, titulado “Doña Sagrario”, está dedicado a la matriarca de los Lindo. Las páginas referidas a la descripción física están llenas de realismo, ironía y humor:

resumiré el rostro de mi abuela (mala) con un ejemplo de la pintura universal: se parecía al Papa Inocencio X que retrató Velázquez. En mi memoria se pierden los contornos, transformándose el papa humanísimo de Velázquez en el fantasmal de Francis Bacon. Se trata de hacer solo un pequeño esfuerzo cambiando el género, no demasiado, porque mi abuela tenía una cara de señor histórico: basta con privar a Inocencio X del bonete papal que lleva en el cuadro y en su lugar calzarle una melecilla rala y peliblanca, con un corte a lo Cristóbal Colón, para que aparezca mi abuela retratada. (Lindo, 2020: 48-49)

La madre de Manuel es una mujer despiadada y cruel, insensible y tacaña, con una gran violencia interior, incapaz de ofrecer afecto a sus hijos y nietos. Es un ser terrible y mezquino que incluso siendo una anciana no despierta compasión ni piedad entre los vecinos, es de esas mujeres “a las que jamás llamaríamos ancianitas, porque pertenecen al grupo de ‘viejarrancas’ que amedrantan a sus nietos” (Lindo, 2020: 50-51).

La escritora describe el perfil psicológico de doña Sagrario como una “anciana dura y asentimental” (Lindo, 2020: 83), de una violencia despiadada, quien en más de una ocasión “le había cruzado la cara de niño” al padre de la novelista, como “la única pedagogía posible para el chiquillo endemoniado, rebelde, temerario, proclive a meterse en broncas que él fue” (Lindo, 2020: 51-52). Pese a ello, infundía un halo de atracción en los nietos hasta el punto de preguntarse la narradora por qué “tanto mis hermanos como yo sintiéramos por ella una gran

fascinación” (Lindo, 2020: 54). La abuela, que era una “señora severa” incapaz de sentir la melancolía o la nostalgia, o de estar triste en cualquier momento o circunstancia de la vida, era el prototipo de mujer fría y calculadora. “Tenía la actitud y las virtudes –confesará Elvira Lindo– de una camaleona: observadora, quieta, de movimientos lentos [...] Mi abuela, al contrario que Scrooge, nunca recibió la visita del fantasma de las Navidades Futuras para que reconsiderara su ruindad” (Lindo, 2020: 59). Doña Sagrario, a la que la escritora luchó con todas sus fuerzas por no parecerse, fue una mujer que, si “tuvo talento para ganar dinero, yo puse todo mi empeño en trabajar para gastarlo” (Lindo, 2020: 93).

Tras el envío a Madrid a casa de un familiar, el sentimiento de abandono se adueñará del alma del pequeño Manuel. Es un niño de apenas nueve años que llega a la capital por primera vez a mediados de 1939, en pleno racionamiento de la posguerra, pocas semanas después de que terminara la contienda civil. Viene solo desde Huelva y a la bajada de la estación descubre que “la tía no ha venido a buscarlo” (Lindo, 2020: 351). Solo le acompaña la escolta de “una pareja de guardias civiles subordinados de su padre” (Lindo, 2020: 27).

En unos breves trazos llenos de ternura y compasión, la narradora realiza la descripción física del joven muchacho:

Manuel tiene nueve años. Es delgado como todos los niños de la guerra, y alto, como sólo unos pocos. Su cabeza es grande y noble, así como sus rasgos: una narizota bien dibujada que casi descansa sobre la boca carnosa; la barbilla, cuadrada y rotunda, revela un carácter decidido, y tiene unos ojos de mirada intensa, aguda, entre temerosa y agresiva. Las orejas parecen tirar de su rostro hacia atrás como si fuera un animal al acecho. Si fuera un animal no hay duda de que sería un zorro. (Lindo, 2020: 352)

El retrato psicológico es el propio de un niño enérgico y vivaz: “era además un crío agotador, temerario, proclive a las fechorías” (Lindo, 2020: 27), que destacaba por tener una personalidad difícil y conflictiva con los amigos y vecinos: “Es un pillo, es malo, es propenso a la bronca. Si hay una pelea, allá está él, el primero” (Lindo, 2020: 353).

El protagonista se autodefine como “un chaval valiente, astuto y temerario” (Lindo, 2020: 335). Este carácter expansivo y disruptivo llega hasta tal punto que “él solía decir de sí mismo que había sido una buena pieza, un bicho, merecedor de las bofetadas que le propinaba mi abuela” (Lindo, 2020: 28).

La carencia de recursos económicos y las estrecheces alimentarias abocan a la madre a desprenderse del pequeño Manuel y a enviarlo a Madrid solo, con apenas nueve años, apretando en su mano un papel que contiene la dirección de la casa de su tía. La familia lo envía a “la ciudad más dura, inhabitable y destruida de España, aquella con la que se había cebado el ejército del general rebelde por ser la capital, paradigma de la resistencia, hasta el día en que ese pueblo fue vencido por el hambre y las ruinas” (Lindo, 2020: 27).

En el abigarrado mundo de la novela, Elvira Lindo no olvida reseñar la trayectoria de otro personaje femenino caracterizado por la crueldad y el maltrato. La tía es una pariente de la madre, una mujer sórdida y fría, que acoge en su casa al pequeño Manuel. “La tía es enfermera, soltera e impaciente por encontrar un novio, pero está de acuerdo en hacerse cargo por un tiempo de un niño al que todavía no conoce” (Lindo, 2020: 351). Es una celadora de complejión fuerte que trabaja en un hospital de excombatientes cuya edificación fue diseñada por Antonio Palacios:

La tía a la que él llamaba *la Bestia* era enfermera en el Hospital de Maudes, que había sido centro de auxilio para soldados republicanos y se convirtió después en hospital de heridos del ejército nacional. (Lindo, 2020: 30)

La narradora consigue retratar la historia de este personaje con una creación psicológica sublime. Es una solterona insensible y de trato inhumano, incapaz de mostrar ternura y amor, por la que el joven muchacho nunca consiguió sentir el menor afecto. Pronto descubre que no es la persona idónea para hacerse cargo de él. Es una mujer sórdida y cruel de la que recibe continuos maltratos físicos: “Tampoco conozco el nombre de la tía, porque mi padre siempre la llamó la Bestia, por el mal trato que le dio” (Lindo, 2020: 28). Al final de la novela, conocemos su verdadero nombre, Casilda, y la justificación de su apodo. Tantos fueron los maltratos físicos que recibió el muchacho que, según confiesa la escritora, su padre no dejó nunca de referirse a ella con el gráfico apodo de “la Bestia”. Así la describe en este ilustrativo retrato zoomórfico:

La tía tiene un nombre, Casilda, pero él la ha bautizado como la Bestia por la paliza de aquel día, y así será como la llame cada vez que cuenta esta historia, una y otra vez, hasta en los días finales de su vida. La Bestia lo maltrató, pero el niño que no sabe perder siente que cada vez que usa ese mote, aunque sea sólo en su pensamiento, se venga de ella. La venganza íntima y tozuda de borrarle el nombre al enemigo para denigrarlo se convertirá en una costumbre. (Lindo, 2020: 357)

Durante los primeros meses de su estancia madrileña, Manuel vive en una pequeña vivienda situada en la Plaza del Campillo del Mundo Nuevo, al final del tramo que traza Ribera de Curtidores en mitad del barrio de La Latina:

Su tía y él comparten un pisito, un piso con un comedor, el cuarto de ella y un chiscón para él donde no caben más que un catre y una palangana. Ha arrimado la cama a la ventana y así se duerme y se despierta con los ruidos del patio. (Lindo, 2020: 354)

El pequeño vive prácticamente solo durante el día y es, así, ante la ausencia permanente del familiar, cuando comienza a sentir miedo a la soledad y al desamparo:

No tiene miedo a las palizas pero sí a estar solo, y muy solo se queda los sábados cuando la tía se marcha de paseo con las amigas hasta la Puerta del Sol, o los domingos cuando se va a misa. Él la sigue, la sigue a distancia como un perro, parándose y mirando al suelo si ocurre que ella se vuelve y le hace un gesto así con la mano para que la deje en paz y desaparezca. Pero él, insistente, la espera en la puerta del templo, como si fuera un niño mendigo. Mendigando compañía. (Lindo, 2020: 357-358)

La escasa convivencia con la tía será tan difícil y perjudicial que el niño se las ingenia para partir en tren hacia Aranjuez donde lo acogerán otros familiares. Acude a la casa de un tío paterno que trabajaba de guardia en el ayuntamiento:

Tenía noticia de esos parientes, hermanos de su padre, por las cartas que de vez en cuando llegaban a casa, sabía que tenían huertas, y esa palabra, *huerta*, sonaba en su mente como la promesa del edén. (Lindo, 2020: 34)

La llegada a Aranjuez le cambia la vida: “Llegó a aquel pueblo que le pareció luminoso y acogedor comparado con Madrid. De pronto, la vista se le llenó de colores” (Lindo, 2020: 35). El nuevo destino se asemeja en la imaginación del joven a un lugar especial, lleno de magia y encanto:

En su imaginación, Aranjuez es el lugar paradisiaco donde su padre fue niño y fue feliz. No son dos cosas que vayan siempre unidas. Ese nombre, Aranjuez, resuena en su mente infantil como un lugar de ensueño, entre el paraíso bíblico y la selva africana. (Lindo, 2020: 376)

En otro pasaje, destaca la descripción idílica de Aranjuez cuyas tierras son comparadas con las mismas huertas del Edén:

Contaba mi padre que bajo el sol mesetario e implacable los niños correteaban por aquellas benditas huertas del Edén, que calmaron el hambre de los pobres. Nunca vio el Palacio Real ni el Jardín del Príncipe hasta que regresó a Aranjuez ya convertido en hombre. (Lindo, 2020: 378)

Los parientes, que son gente humilde y sencilla de campo, lo acogen con afecto y generosidad, y el pequeño Manuel se siente uno más entre la familia:

Si su madre se había quitado una boca de en medio, su tía Clotilde añadió otra a su mesa. Una mesa llena de primos y unas ensaladas de tomate de la huerta resumían su idea de final feliz; esa combinación de mesa concurrida y platos donde mojar pan siguió siendo siempre la forma de calmar su desasosiego interior. (Lindo, 2020: 35)

Pero el sentimiento de abandono y desarraigo se adueñará desde entonces del alma del niño, quien desarrollará en la madurez una personalidad extrovertida, estafalaria y fantasiosa con la que buscará el afecto y el reconocimiento entre los miembros de su familia y de los amigos y compañeros de trabajo. La autora así describe el perfil psicológico del padre:

La personalidad se construye en la infancia. Luego la vida puede compensarte si eres resiliente y luchador, pero los traumas quedan ahí. Latentes. Mi padre no se quejó nunca de haber recibido poco amor de niño, pero fue absolutamente demandante de nuestros cariños y del de mi madre. Exigía ser el centro siempre. (Escur, 2020a: web)

En este contexto dramático de una capital en ruinas y de una familia huérfana de sentimientos, con unos padres que entregan al hijo a una tía de la que tendrá que huir para refugiarse en casa de unos parientes de Aranjuez, se forja la personalidad de Manuel Lindo, el protagonista de la historia, un hombre que se hace a sí mismo, sin modelo ni patrón de comportamiento, con todas sus contradicciones y defectos.

5. EL PAISAJE CULTURAL: MADRID O LA JUNGLA URBANA

Con la publicación de *A corazón abierto*, Elvira Lindo no pretende hacer una novela histórica ni limitarse estrictamente a la geografía urbana de Madrid y su contorno ni a los diversos acontecimientos históricos o políticos a los que se refiere directamente o solo se aluden en el relato¹¹. Lo que resulta interesante para la escritora es ofrecer la esencia de una sociedad en

¹¹ A este respecto, destacamos las palabras de Elvira Lindo sobre el propósito de la novela: “No tuve ninguna pretensión sociológica de hacer un libro sobre una generación, pero, inevitablemente, atravesaron momentos históricos que marcaron la vida de España. Sus experiencias transcurren en un país determinado, con un régimen político, una cultura y una educación concretas. Eso hace que haya muchos elementos comunes a los que compartieron esos momentos. Es verdad que mucha gente de mi generación y de la de ellos se ha reconocido. Claro que hay algo más que trasciende y es que cuando la literatura narra una historia bien contada llega a todo el mundo” (Fernández, 2021: web).

ruinas con todo su trasfondo histórico y social como reflejo de una época oscura que vivieron los españoles tras el final de la Guerra Civil.

Sobre la capital de España construye una historia que, sin proponerse ofrecer la descripción de grandes sucesos y acontecimientos acaecidos en la época, nos va descubriendo por medio de una riquísima gama de matices, de entornos y contornos perfectamente imbricados, el alma de un niño abandonado a su suerte. A través de los barrios, plazas y calles contemplamos al joven Manuel Lindo en el preámbulo de la posguerra. La escritora no describe la ciudad en su conjunto, la visión que ofrece es siempre parcial y focalizada en función de la presencia del protagonista de la historia. La capital por la que el niño vagabundea es una “ciudad en ruinas” (Lindo, 2020: 30) o “una ciudad ruinosa y salvaje” (Lindo, 2020: 37).

En el comienzo de la novela, Elvira Lindo se queja del abandono familiar y social al que se vio abocado su padre: “Nadie consideró entonces, en aquel 1939, que el niño que era mi padre pudiera extraviarse o perderse para siempre en la jungla urbana” (Lindo, 2020: 29). Le acompañamos en el seguimiento que hace del joven por las calles de Madrid:

Tengo que hacer un esfuerzo para seguir los pasos de ese niño que se levanta solo en una casa helada, que tal vez no se viste porque no se desnudó la noche anterior, que sin lavarse y sin desayunar, sale a la calle, al corazón del Madrid derrotado y popular, y, habiéndose aprendido el camino tras dos o tres mañanas de haber seguido a su tía unos pasos por detrás, sube solo por la calle Mira el Río Baja, llega la Plaza Mayor, la cruza hasta alcanzar la Puerta del Sol, camina por Preciados hasta la Gran Vía y va siguiendo el rastro, atento como un zorrillo, dejado involuntariamente por la Bestia. (Lindo, 2020: 31)

El paisaje físico y cultural está poblado de seres humanos, lugares y situaciones que se relacionan con el protagonista. La escritora presta una gran atención a la descripción humana del ambiente en el que vive y convive el niño. El entorno físico, reducido al centro cerrado y asfixiante de Madrid, condiciona el devenir del paisaje humano. La tía, los vecinos, las gentes que deambulan por las calles tienen una vida propia, una historia particular, que se hace relato precisamente cuando es comunicada y compartida con el joven Manuel Lindo. El personaje y su ambiente vital permite a la autora dibujar en escenarios múltiples y con referencia a otros personajes una gran variedad de vivencias y experiencias que conforman la trama de la novela.

En la cartografía emocional del Madrid de posguerra, asistimos acompañados de la mano del niño a la visión fantasmagórica de una ciudad sumida en la muerte y el dolor. La capital se asemeja a una gran casa de muertos cuyas familias se han ido al campo a pasar el rigor del luto:

Madrid, 1939. Se respira el aliento de los muertos por la calle, los que cayeron bajo las bombas, los fusilados que a diario siguen desplomándose en las vallas del extrarradio, los muertos de hambre, de tuberculosis, las muertas de malos partos, de miseria, de infecciones, de miedo. Los muertos de miedo. (Lindo, 2020: 354)

La vida cotidiana se convierte en un latir, en un constante desfile de heridos y mutilados de guerra que pululan por las calles madrileñas en su lucha diaria por sobrevivir y curarse de las heridas de la guerra y del alma. Honda huella dejaron los heridos en el recuerdo del padre de Elvira Lindo:

Recordó siempre el dolor de los heridos de guerras, sus espantosas mutilaciones y el olor de la sangre, porque tenía un olfato muy desarrollado y acercaba siempre su gran nariz a las cosas y a las personas para entenderlas mejor. (Lindo, 2020: 30)

El niño acude por las tardes a recoger a la tía en el hospital donde trabaja de celadora. Las escenas descritas son dantescas, espantosas, y a ellas se acostumbran los viandantes a su paso. “Ve entrar y salir a los lisiados que dan grima y lástima; a veces, requerido por ella, penetra en ese edificio del horror y huele a enfermedad, escucha lamentos y no piensa en nada o piensa que la vida es así, con esa aceptación excepcional de los niños” (Lindo, 2020: 33). Con este ambiente se familiariza el pequeño Manuel: “Salen los moros del hospital militar apoyados en muletas a tomar el aire y algunos le dan una propina por el tabaco que ha recogido del suelo a la puerta de los cines de la Gran Vía” (Lindo, 2020: 360). El olor que se respira es nauseabundo y a él se acostumbra: “Huele en el hospital militar a sangre seca, a leña y a gasa. De fondo, se escucha de vez en cuando el grito de un enfermo que rabia de dolor” (Lindo, 2020: 361).

Elvira Lindo nos retrata el paisaje humano no solo por medio del protagonista principal, sino a través del coro de personajes anónimos –pobres, mendigos, niños errantes...– que deambulan por la novela para contextualizar la época oscura que vivieron los españoles en los años centrales del siglo XX. Por medio de estos personajes de carne y huesos, pero sin nombre ni rostro, la novelista nos ofrece una serie de notas definitorias de la sociedad madrileña de la década de los cuarenta. Nos retrata a grandes rasgos, con elementos biográficos e historio-
gráficos que maneja a discreción, el mundo sórdido y triste que vivió el pequeño Manuel en su infancia y juventud:

En el entramado pueblerino del centro madrileño, se pierde, tiene un momento de alarma, pero enseguida se atreve a preguntar y algún paisano vuelve a encarrilarlo, sin extrañarse nadie, en el Madrid de pobres, huérfanos y lisiados, de qué hace un niño solo preguntando por un destino que está tan lejos, en la Glorieta de Cuatro Caminos. (Lindo, 2020: 32)

Los espacios exteriores –las plazas y calles de Madrid– son utilizados como elementos de dispersión de la acción. Aparecen siempre vinculados a la figura del joven muchacho, que actúa como personaje itinerante, relacionando entre sí diversos espacios de la capital cada uno de los cuales es esclarecedor de la clase social o del modo de vida de quienes lo ocupan:

Como es muy avisado, y su mente no descansa hasta que cae rendido al sueño, pronto se construye su propio mapa mental al que va añadiendo calles, y poco a poco se aventura a probar nuevos caminos y desde la Glorieta de Atocha, asombrado por la anchura de las avenidas, camina entre los enormes árboles del Paseo del Prado, tan insignificante él en ese paisaje urbano monumental como lo fueran Hansel y Gretel en el bosque amenazante. (Lindo, 2020: 32)

A pesar de la corta edad, el pequeño Manuel ya es consciente de las diferencias sociales que existen cuando ve a otros niños de “familias de bien” que acuden a La Casa de Fieras en el Parque del Retiro:

La extensión de la valla que asoma al foso de los animales está acaparada por un tipo de niños que nunca ha visto por La Latina, niños bien con calcetines blancos y zapatos de cordones, vigilados por madres y niñeras, que toman el espacio como si fuera suyo. (Lindo, 2020: 368)

Algunos entornos del callejero urbano cobran vida de la mano de la escritora, quien traza con pinceladas sueltas, casi impresionistas, escenas de gran belleza plástica. Así, por ejemplo, para combatir las horas de soledad y locura, el joven muchacho se echa a las calles del Rastro y presencia el modo pintoresco del vivir de sus gentes:

Hay puestos de cachivaches a diario. De suelas de zapatos, de tornillos viejos, de mesas sin patas o de patas sin sillas. Bajan las lavanderas cargadas como mulas con bolsas de ropa camino del río; pasan las señoras de cara adusta vestidas de luto, a veces con velo de salir de misa; se cruza con ancianas de rostro pergaminoso y la pañoleta como pegada a la cabeza y con muchachas de negro que habrán perdido al padre o al hermano. Hasta las niñas guardan luto. Por la cuesta de Mira el Río Baja todos van y vienen atareados. Las viejas encorvadas, los vendedores de objetos ruinosos y los niños de alpargatas rotas que dejaron la escuela antes de la guerra y ya trabajan. (Lindo, 2020: 355-356)

A través de estos ambientes urbanos el joven descubre las diferentes caras y caretas de una sociedad superficial, de un mundo de apariencias, de olores y sabores diversos, que oculta otra clase de vida en la que están bien presentes la pobreza y el encubrimiento:

A veces camina durante horas. Cruza Madrid durante toda la tarde para hacer tiempo y llegar al hospital donde trabaja ella. Una vez la siguió sin que se diera cuenta y eso le bastó para aprenderse el camino. Si fuera un perro no hay duda de que sería un sabueso, porque como el sabueso distingue los olores de la ciudad que van mutando de un barrio a otro. Del olor a vino barato, madera vieja y estraza del Rastro al olor a derrumbe de Antón Martín, y de allí a los efluvios dulzones de Sol; del olor a café y a tinta de la Gran Vía al tufo oscuro de la calle Desengaño, donde mujeres pintadas de una manera que él no había visto jamás hacen gestos desde los portales a hombres que pasan; del aroma escolar y a colonia de Chamberí a la peste a fiebre y desinfectante del Hospital de Maudes. (Lindo, 2020: 360)

En el periplo de Manuel Lindo por las calles de Madrid encontramos vagando a otros seres que sirven para completar un cuadro social marcado por la necesidad y el hambre. Manuel es un niño observador y despierto que queda impresionado al asistir a la lucha diaria entre los pobres por querer preservar un puesto en la puerta de San Isidro:

En la puerta de San Isidro hay mendigos viejos que tienen reservado el sitio y que espantan a gritos a los niños pobres que van a pedir. Los niños revolotean como las moscas: huyen de momento, pero al rato vuelven a acercarse. (Lindo, 2020: 358)

Incluso se ve reflejado en otros niños que como él no conocen rumbo fijo en el Madrid de 1939:

Reconoce a los niños errabundos como él, a los que tratan de disimular su desamparo y se pegan como los perros a las paredes para hacerse invisibles, a esos que cuando oyen de pronto un ruido que les asusta echan a correr hasta doblar la esquina. (Lindo, 2020: 363)

Sumidos en la insignificancia más absoluta, los niños pobres de la capital, como ejemplo y testimonio del resto de la población infantil española, se afanan por sobrevivir en medio de enormes dificultades y carencia de recursos. A través de unas breves pinceladas contemplamos la procesión silenciosa de huérfanos que desfilan a diario por las calles del centro:

No llama la atención de nadie. En el Madrid en el que Franco acaba de imponer con rencor su bota hay muchos niños que deambulan por las calles, que ya no volverán a la escuela nunca, que perdieron a sus padres y pasan sus últimos días de infancia como golfillos hasta que su madre logre colocarlos en un taller o en una tienda. (Lindo, 2020: 32)

El clima social que se respira y que atenaza la vida de los ciudadanos está presidido por la resignación y el miedo. Los niños y jóvenes no escapan tampoco a estos sentimientos que se muestran en las palabras y en los silencios de los mayores. Así contempla la propia Elvira Lindo a su padre:

Bello, alto y singular, con el porte de un niño aristócrata al que la muerte inesperada de sus padres hubiera dejado desamparado en esta selva pobre, seca, estéril, plagada de habitantes desesperados por sobrevivir, inhabilitados por el hambre y el miedo para la generosidad. (Lindo, 2020: 375)

El miedo a la guerra no ha dejado de existir en el recuerdo de los habitantes. Está presente en sus vidas a través de las conversaciones y las noticias que difunden los medios oficiales del nuevo Estado. “¡Hay tanta gente que quisiera largarse de este Madrid derrotado!” (Lindo, 2020: 351), se lamenta la escritora. Así lo presiente el joven Manuel Lindo al escuchar la radio en la víspera del desfile de la Victoria:

“La guerra no ha terminado la guerra sigue. Sigue en silencio: en frente blanco invisible”. “En frente blanco invisible”, se repite a sí mismo esas palabras para tratar de descifrarlas. Piensa entonces si no será la misma guerra todo lo que presencia a diario: los escombros de la Iglesia de San Sebastián, las chicas de luto, los niños cubiertos de harapos y hambrientos, los mutilados o esos hombres que dice su tía que caen fusilados cada noche al otro lado del río. No ha cruzado jamás el Manzanares por si todavía siguen allí por la mañana con los ojos abiertos como los pescados. (Lindo, 2020: 364)

Al final de la novela, Elvira Lindo sumerge al lector en un viaje a la infancia perdida y al mundo de los sueños no alcanzados. Y es allí en el pasado remoto de los sentimientos ocultos cuando la escritora contempla a su padre solo, indefenso, formando parte de una sociedad marcada por el dolor y el desarraigo. Una infancia rota que, al igual que la de tantos niños de la guerra, condicionará su vida futura:

Desearía dejarte aquí para siempre, Padre mío,
en esta huerta.
Quisiera que éste fuera el final de tu viaje,
que no recuerdes ni veas más allá de esta tierra,
que no te enfrentes al hecho
de que tú también fuiste injusto y duro.
Lo fuiste,
pero ¿cómo no ibas a serlo?

Te observo risueño y confiado,
habitando al fin el universo de tus tiernos
nueve años,
tras convivir con la bestia de la guerra,
aquella guerra
que como bien presentías
en tu aprensiva desconfianza
no había muerto del todo.

Esta tierra debiera ser el territorio
en el que transcurren las vidas
de los inocentes.
No sigas caminando

hacia el futuro, Papá.
Qué mejor lugar que esta huerta
para una vida eterna.
Aquí has de olvidar
lo que nunca debiste haber vivido. (Lindo, 2020: 379-380)

6. CONSIDERACIONES FINALES

El hombre, en tanto que interpretador de la realidad, consigue adscribir significado y sentido a cada una de sus acciones. La cultura, como manifestación exclusiva de nuestra especie, permite transformar el espacio percibido en lugar interpretado, en el que se condensan emociones que se manifiestan culturalmente a través de sentimientos de arraigo, pertenencia, miedo, etc.

La reciente aparición en las sociedades occidentales de valores relacionados con la naturaleza, la ecología y la constatación del riesgo real de colapso ecológico, ha supuesto la resignificación del territorio trascendiendo su valor como recurso económico, y atribuyéndole valor por su contribución al bienestar, tanto físico como mental de las personas, transformándolo en paisaje cultural. Esta categoría antropológica propuesta por Álvarez Munárriz (2011b) articula la interpretación cultural del entorno con el significado y el sentido que le conferimos al mismo en nuestro transitar por la vida.

El paisaje cultural, tanto natural como construido, actualiza en las personas recuerdos vinculados con emociones que se manifiestan en sentimientos, tanto gratificantes como dolorosos. Partiendo de las relaciones existentes entre la Antropología Social y la Literatura, este artículo ha abordado la interpretación de la realidad social de la cotidianidad y la construcción de la memoria a partir de la lectura y análisis de la última novela de la escritora Elvira Lindo, *A corazón abierto* (2020). A través de las páginas de esta obra de plenitud, la escritora gaditana nos ha acercado a las vivencias protagonizadas por su padre, un “niño de la guerra”, de aquellos que lograron sobrevivir en la contienda de 1936.

Bibliografía

- Agencia EFE, Miami (2021) “Elvira Lindo retrata la ‘épica’ cotidiana de la generación de sus padres”, *Diario de Navarra*, 19 de febrero, <https://www.diariodenavarra.es/noticias/cultura-ocio/cultura/2021/02/19/elvira-lindo-retrata-epica-cotidiana-generacion-sus-padres-717787-1034.html> (26/01/2023).
- ALCOCK, Susan E. (2001) “The Reconfiguration of Memory in the Eastern Roman Empire”, en S.E. Alcock, T. N. D’Altroy, K. D. Morrison y C. M. Sinopoli, eds., *Empires*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 323-350.
- ÁLVAREZ MUNARRIZ, Luis (2011a) “La compleja identidad personal”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXVI.2, pp. 407-432.
- (2011b) “La categoría de Paisaje cultural”, *AIBR* 6.1, pp. 58-80, <https://www.aibr.org/antropologia/06v01/articulos/060103.pdf> (27/01/2023).
- (2015) *Categorías clave de la Antropología*, Sevilla, Signatura Demos.
- ANTÓN HURTADO, Fina (2012) “Antropología del Sinsentido”, *Revista de Antropología Experimental* 12, Texto 27, pp. 349-371, <http://www.ujaen.es/huesped/rae/articulos2012/27anton12.pdf>
- (2015) “Antropología del miedo”, *Methados. Revista de ciencias sociales* 3.2, pp. 262-275,

<http://www.methaodos.org/revistamethaodos/index.php/methaodos/article/view/90>

- AUGÉ, Marc (2008) *Los no lugares, espacio del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BARRERO, Miguel (2020) “Elvira Lindo: «Nuestro paso por el mundo es limitado, y un escritor tiene que aprovechar todas sus experiencias»”, *Zenda. Autores, libros y compañía*, 30 de abril, <https://www.zendalibros.com/elvira-lindo-nuestro-paso-por-el-mundo-es-limitado-y-un-escritor-tiene-que-aprovechar-todas-sus-experiencias/> (26/01/2023).
- BASSO, Keith H. (1996) “Wisdom Sits in Places: Notes on a western Apache landscape”, en S. Feld y K. H. Basso, eds., *Senses of Place*, Santa Fe, School of American Research Press, pp. 53-90.
- BERTAUX, Daniel (2005) *Los relatos de vida. Perspectiva etnosociológica*, Barcelona, Bellaterra.
- BRADLEY, Richard (1998) *The Significance of Monuments: On the Shaping of Human Experience in Neolithic and Bronze Age Europe*, London, Routledge Press.
- CALONGE REÍLLO, Fernando (2012) “La ciudad como colectivo ético. Una propuesta post-humanista de análisis”, *Daímon. Revista Internacional de Filosofía* 55, pp. 57-71.
- CASTILLA, Amelia (2004) “Manolito Gafotas celebra 10 años de trastadas y aventuras”, *El País*, 8 de mayo, https://elpais.com/diario/2004/05/08/cultura/1083967209_850215.html (27/01/2023).
- CHIERICHETTI, Luisa (2006) “Los artículos «conflictivos» de Elvira Lindo”, en Antonella Cancellier, Maria Caterina Ruta y Laura Silvestri, coords., *Actas del XXI Congreso Aispi. Atti del XXII Convegno Aispi*, vol. 2, Catania-Ragusa, Instituto Cervantes, pp. 47-60.
- CLARK, Andy (1997) *Being There: Putting Brain and World Together Again*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- DAMASIO, Antonio R. (2010) *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*, Nueva York, Pantheon Books.
- ESCUR, Nuria (2020) “Elvira Lindo publica *A corazón abierto*, la apasionada historia de sus padres y las vicisitudes de la guerra civil”, *La Vanguardia*, 22 de marzo, <https://www.lavanguardia.com/libros/20200322/4814091727/elvira-lindo-padres-a-corazon-abierto.html> (26/05/2022).
- (2020a) “Echo de menos las cañas y abrazar a los míos”, *La Vanguardia*, 22 de marzo, <https://www.lavanguardia.com/edicion-impresa/20200322/4817408443/echo-de-menos-las-canas-y-abrazar-a-los-mios.html#:~:text=%E2%80%9CLa%20personalidad%20se%20construye%20en,y%20de%20de%20mi%20madre> (26/01/2023).
- EZKERRA, Iñaki (2020) “Lindo y los padres de posguerra”, *El Correo*, 10 de abril, <https://www.elcorreo.com/culturas/territorios/nueve-criticas-literarias-20200410171211-nt.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.es%2F> (26/01/2023).
- FERNÁNDEZ, Tomás y Elena TAMARO (2004) “Biografía de Emily Dickinson”, en *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*, Barcelona, [s.e.]: <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/d/dickinson.htm> (26/01/2023).
- FERNÁNDEZ, Cristina (2021) “Elvira Lindo: «Con el tiempo ves que la paternidad está llena de amor y de equivocaciones»”, *Málaga hoy*, 7 de octubre, https://www.malahoy.es/ocio/Elvira-Lindo-tiempo-paternidad-equivocaciones_0_1617440231.html (27/01/2023).

- FOUCAULT, Michel (1998) *Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI.
- GARCÍA-ALVITE, Dosinda (2008) "Madrid y la cultura popular en la serie Manolito Gafotas de Elvira Lindo", *Hispania* 91, pp. 706-717.
- GARCÍA del VILLAR, Reyes (2005) "Los métodos de la Antropología y la Literatura", *RDTP* LX.1, pp. 43-58.
- GARCÍA ESTRADÉ, María del Carmen (1998) "El sentido del humor en Manolito Gafotas", en María Rosa Cabo Martínez, coord., *La literatura infantil y juvenil, su proyección en el aula: V Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Oviedo, Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones, pp. 367-370.
- GARCÍA MÉRIDA, Marina (2020) *La obra narrativa de Elvira Lindo y sus adaptaciones al cine*, Málaga, Tesis doctoral.
- GARAY ARELLANO, Graciela de (1997) "La entrevista de historia de vida: construcción y lecturas", en Graciela de Garay Arellano, coord., *Cuéntame tu vida. Historia oral: historias de vida*, México, Instituto Mora, pp. 16-26.
- GIBSON, James J. (1986) *The Ecological Approach to Visual Perception*, London, Lawrence Erlbaum Associates.
- GREENWOOD, Davydd (1982) "Julio Caro Baroja, sus obras e ideas", *Memoria de Presentación de D. Julio Caro Baroja al Premio Santiago Ramón y Cajal 1982*, formulada por el Gobierno Autónomo Vasco y la Universidad del País Vasco.
- HEALY, Sue and Victoria BRAITHWAITE (2000) "Cognitive ecology: a field of substance?", *Trends Ecol. Evol* 15, pp. 22-26.
- HUTCHINS, Edwin (1995) *Cognition in the Wild*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press.
- IBORRA TORREGROSA, José (2012) "Identidades culturales y estrategias discursivas: una aproximación a los relatos de vida de los inmigrantes latinoamericanos", en María Dolores Vargas Llovera y José Iborra Torregrosa, *Migraciones, identidades y ciudadanía: perspectivas para un debate interdisciplinar*, Madrid, Editorial Academia Española, pp. 105-127.
- IGLESIA, Anna María (2020) "Elvira Lindo: «La escritura ha sido un ejercicio de memoria»", *TheObjective*, [https://theobjective.com/further/cultura/2020-04-06/elvira-lindo-a-corazon-abierto/\(26/01/2023\)](https://theobjective.com/further/cultura/2020-04-06/elvira-lindo-a-corazon-abierto/(26/01/2023))
- LEFEBVRE, Henry (1991) *The Production of Space*, Oxford, Blackwell.
- LINDO, Elvira (2020) *A corazón abierto*, Barcelona, Seix Barral.
- MEAD, George Herbert (2008 [1931]) *Filosofía del presente*, Madrid, CIS.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2006) *Phenomenology of Perception*, London, Routledge.
- MONTOLIÚ, Pedro (2005) "Más que un desfile", *Madrid en la posguerra. 1939-1946: los años de la represión*, Madrid, Sílex.
- MORGADO, Nuria (2005) "Una conversación con Elvira Lindo", *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 9, pp. 99-110.
- MORIN, Edgar (2011) *La voie: Pour l'avenir de l'humanité*, Paris, Fayard.
- OROPESA, Salvador (2003) "La nueva familia finisecular: los García Moreno de la serie Manolito Gafotas de Elvira Lindo", *Hispania* 86, pp. 17-25.
- PARDO LUZ, Paula (2021) "Elvira Lindo: «En una novela tú eres más o menos libre y eres tu jefa, eres quien decide el mundo»", *El generacional*, 6 de febrero,

- <https://elgeneracionalpost.com/cultura/2021/0206/19113/entrevista-elvira-lindo-ultima-hora.html> (26/01/2023).
- PAYNE, Stanley G. (1987) *El régimen de Franco*, Madrid, Alianza Editorial.
- PLANETA (s.a.) “Elvira Lindo. Biografía”, en *Planetalector*, Barcelona, Planeta, <http://www.elviralindo.com/Biografia.html> (26/01/2023).
- Poder Edomex* (2021) “A corazón abierto, una mirada crítica a sí misma, de Elvira Lindo”, *Poder Edomex*, 19 de febrero, <https://poderedomex.com/a-corazon-abierto-una-mirada-critica-hacia-si-misma-de-elvira-lindo/> (26/01/2023).
- POZUELO YVANCOS, José María (2020) “Elvira Lindo: Por amor al padre (en su justa medida)”, *ABC Cultural*, 3 de abril, https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-elvira-lindo-amor-padre-justa-medida-202004031831_noticia.html (26/01/2023).
- PRESTON, Paul (1998) *Franco. “Caudillo de España”*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- PUJADAS MUÑOZ, Juan José (1992) *El método biográfico: El uso de las historias de vida en las ciencias sociales*, Madrid, CIS (Cuadernos Metodológicos, nº 5).
- RAYA PONS, Jorge (2020) “Los libreros de Madrid escogen *A corazón abierto*, de Elvira Lindo, como la mejor novela de 2020”, *Theobjective.com*, <https://theobjective.com/cultura/2020-11-26/los-libreros-de-madrid-escogen-a-corazon-abierto-de-elvira-lindo-como-la-mejor-novela-de-2020/> (26/01/2023).
- RIVAS FLORES, José Ignacio (2007) “Vida, experiencia y educación: la biografía como estrategia de conocimiento”, en Ingrid Sverdlick, comp., *La investigación educativa. Una herramienta de conocimiento y acción*, Argentina, Ediciones Novedades Educativas, pp. 111-145.
- ROMÁN ROMÁN, Isabel (2012) “La descripción de espacios urbanos y sus convenciones. Del romanticismo a la novela intelectual”, *Anales de Literatura Española* 24, pp. 247-280.
- SANMARTÍN BASTIDA, Rebeca (2007) “La reescritura de Madrid: de Mesonero Romanos a Ramón Gómez de la Serna”, *AnMal Electrónica* 23, <http://www.anmal.uma.es/numero23/>
- SERVÉN DÍEZ, Carmen (2012) “Los barrios de Elvira Lindo”, *Anales de Literatura Española* 24, pp. 351-367, <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/25614>
- (2014) “Sobre la percepción del espacio en la narrativa española de inicios del siglo XXI”, *Nonada: Letras em Revista* 2.23, pp. 91-104.
- SIERRA INFANTE, Sonia (2009) *De lo superficial y de lo profundo en la obra de Elvira Lindo*, Barcelona, Tesis Doctoral.
- TUDORAS, Laura Eugenia (2004) *La configuración de la imagen de la gran Ciudad en la literatura postmoderna*, Madrid, Tesis Doctoral, <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fil/ucm-t27819.pdf>
- WU, Kan-Chuan (2016) *Lenguaje y humor en Manolito Gafotas. Características del humor en el lenguaje novelístico, cinematográfico, televisivo y procedimientos comunicativos para un receptor taiwanés*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/671532/wu_kan_chuan.pdf?sequence=1&isAllowed=y (27/01/2023).



Para morir iguales* de Rafael Reig: una parábola sociocultural de la ciudad y de la Transición española

M.^a PILAR PANERO GARCÍA
Universidad de Valladolid

Resumen

En un tono sarcástico, nostálgico y tierno Rafael Reig narra la peripecia vital de un niño que crece en un entorno de pobreza material y soledad, aunque con amistades inquebrantables que conservará siempre. En su adolescencia inicia un ascenso social que es proporcional y paralelo a su degradación moral. En la novela aparecen definidas las características de la ciudad que habitan las clases pudientes y las obreras, y cómo estas se observan con recelo o con envidia respectivamente. Los de arriba, "personas atractivas", se esfuerzan por no perder sus privilegios y los de abajo, "personas sin atractivo", por ser como los ricos. Madrid será la urbe en cuyo contexto se desvelan las diferencias sociales y culturales, pues está lejos de ser una totalidad compacta. La ciudad es un espacio dúctil en el que el *homo urbanus* entra y sale de los barrios.

Palabras clave: Transición española, identidad-alteridad, periferia-centro, pobreza-riqueza, ascensor social.

Abstract

In a sarcastic, nostalgic and tender tone, Rafael Reig narrates the life story of a boy who grows up in an environment of material poverty and loneliness, but with unbreakable friendships that he will always keep. In his adolescence he begins a social ascent that is proportional and parallel to his moral degradation. The novel defines the characteristics of the city inhabited by the wealthy and the working classes, and how they view each other with suspicion and envy respectively. The upper classes, "attractive people", strive not to lose their privileges, while the lower classes, "unattractive people", strive to be like the rich. Madrid will be the city in whose context social and cultural differences are revealed, as it is far from being a compact whole. The city is a ductile space in which *homo urbanus* moves in and out of neighbourhoods.

Keywords: Spanish transition, identity-alterity, periphery-center, poverty-richness, social lift.



– Pues yo quiero ser rico.

– ¡Ser rico! ¿Y qué es la riqueza, bruto? Es una cosa convencional, acémila. Hay por ahí unos cuantos tunos que se comen lo que no es suyo, lo que es de todos, del común, y el día en que se diga: "Ea, bastante ha durado la mamancia...", va a ser bueno, va a ser bueno. (Benito Pérez Galdós, *La desheredada*)

* Este trabajo es fruto de una investigación en Antropología Cultural y Literatura en el Dipartimento Cultura e Società (Sez. Etnoantropologica) en la Università degli Studi di Palermo tutorizada por el profesor Dr. Ignazio E. Buttitta para la mejora en la docencia que se llevó a cabo desde el 20 de marzo hasta el 20 de junio de 2021. Dadas las condiciones sanitarias provocadas por la Covid-19 el trabajo previsto como una estancia se tuvo que realizar de forma virtual.



– Todo tiene relación en el mejor de los mundos posibles: porque si no os hubiesen expulsado del castillo por amor a la señorita Cunegunda, si no hubieseis sido entregado a la Inquisición, si no hubieseis atravesado América andando, si no hubieseis dado una gran estocada al barón y si no hubieseis perdido todos vuestros carneros de aquella buena tierra de Eldorado, no estaríais comiendo ahora mermelada de sidra y pistachos.

– Muy bien dicho –contestó Cándido–, pero lo importante es cultivar nuestra huerta. (Voltaire, *Cándido o el optimismo*)

1. PUNTO DE PARTIDA

Para *morir iguales* es una novela de aprendizaje cuya acción transcurre entre los años setenta y el momento actual. Su protagonista, Pedro Ochoa Letona, es un niño que nace en 1963 y crece desde los cinco años en un hospicio atendido por monjas de la Sagrada Familia (Safa), porque su madre, una chica de “buena familia”, ha muerto a tiros perpetrando un atraco y su padre está en la cárcel por lo mismo. Vive aislado de la realidad política y social española que inicia la Transición con sus ideales democráticos y el destape. Su monótona existencia cambia cuando lo reclaman sus abuelos maternos, que le cambian su identidad (lo llamarán Pedro Sánchez) y lo matriculan en un colegio al que asisten los hijos de las familias franquistas. Allí decide que quiere ser millonario y se hace abogado con lo que consigue medrar gracias al periodo de bonanza de los años noventa y un poco de esfuerzo (dícese picaresca). Él es sabedor de que si llega a ser “capaz de sobreponerse a los sueños infantiles, repletos de inocencia y vanidad, y actuar como un adulto, podría conseguir un patrimonio que me permitiera vivir a la altura de yo mismo” (Reig, 2018: 75)¹. Sin embargo, su pasado está latente gracias a las amistades y lealtades antiguas y una investigación por un crimen amenaza con hacerle volver a la pobreza de niño hospiciano.

Pedrito Ochoa, ya adulto, nos cuenta su historia en primera persona. Se trata de una confesión escrita a lo largo del tiempo y en la que la infancia, el momento de la verdad por estar alejado de lo convencional, tiene una importancia capital. El desahogo vital se fragua cuando visita en el otoño de 2006 su antiguo colegio convertido en un teatro (p. 40), aunque comienza a escribir en 2014 (p. 73) y, sin embargo, no busca la absolución: “Escribo con urgencia, pero ya no necesito ser comprendido, y mucho menos perdonado” (p. 81). El presente poco heroico del protagonista se explica por el pasado, y este a su vez condiciona el presente. Este se abre paso con todos los cabos sueltos que ha dejado el paso de la dictadura a la democracia. Las historias de todos como sociedad y las personales de los individuos concretos se entremezclan en tramas policíacas.

En esta sencilla historia que mezcla el presente del protagonista con su rememoración del pasado, Rafael Reig mira con escepticismo y desdén la canonización que los españoles, también los de las clases más pobres, hicieron en el último tercio del s. XX del capitalismo y de una democracia burguesa. Estos fueron impulsados por una Transición en la que se indultaron todos los crímenes y atropellos de la dictadura franquista, tema que el novelista ya abordó explícitamente en *Todo está perdonado* (2011) y que está muy presente en toda su obra. Este periodo reciente de nuestra historia es el marco en el que el protagonista crece, madura y renuncia a los ideales de justicia, con lo que configura una metáfora del conjunto de la sociedad española. Explora los efectos históricos de la dictadura, que, cuando se sustituye por un sistema de partidos, hace tabla rasa dejando una parte sustancial de la vida sin cambios categóricos. El novelista hace una revisión póstuma alejada de la autojustificación y con una voluntad confesional que se negó en la Transición de la que se habla, pues la compleja estrategia de pactos y de la transigencia forzada de los tradicionalistas y los modernos pulverizó una catar-

¹ Citaremos en todo el trabajo por esta edición indicando solo la página o páginas de la cita o idea.

sis colectiva. José Carlos Mainer ve en los pactos de silencio la causa de que no hubiese una fórmula estética que no fuera cómplice con el pasado, como sucedió en Italia con el neorrealismo o en Alemania con el grupo del 47 (Mainer y Juliá, 2000: 107-108).

“Sabiendo que nacimos / para morir iguales” (p. 11), versos de una conocida ranchera de José Alfredo Jiménez, introducen y dan título al libro, que también está en los que inician el último capítulo: “Rompiendo mi destino/ para morir iguales” (p. 301). Otros versos de este compositor abren cada uno de los capítulos que lo componen: “Olvidate de todo menos de mí” (p. 13); “Y si quieren saber de mi pasado, / es preciso decir otra mentira. / Les diré que llegué de un mundo raro” (p. 79); “Y si me haces feliz, no te lo digo” (p. 139); “Las distancias apartan las ciudades, / las ciudades destruyen las costumbres” (p. 205); “Solamente la mano de Dios podrá castigarnos; / las demás opiniones, mi cielo, me salen sobrando” (p. 258). El tono emocional y desgarrado de las rancheras sentencia popularmente la decepción profunda que transmite la novela. Esta deriva de una sobrevaloración del progreso material, pues obtener fortuna no da la felicidad y ni siquiera la tranquilidad, y de una excesiva fe en una democracia implantada sin apartar de ella a los especuladores. Que el hilo de la novela lo marquen los versos de las rancheras, podemos interpretarlo como una muestra de la estima que Reig tiene por los referentes populares.

“Para morir iguales” se puede interpretar en dos sentidos. El primero nos enseña que da igual nuestra trayectoria vital, porque la muerte nos iguala a todos para volver al comienzo:

Ahora me doy cuenta: para cualquiera con vida, lo único irremediable —y lo único verdadero— es la infancia. Ni los más pobres carecen de ella. Por eso la infancia se parece tanto a la muerte, a todos nos alcanza algún día. Siempre está ahí, inalterable, irreversible, desconocida y esperándonos a cada uno de nosotros, que no sabemos con qué nos encontraremos al mirar atrás y volver a nuestro pasado. (p. 33)

El segundo parte de que tenemos una identidad que nos marca desde el nacimiento hasta que nos morimos, determinismo con el que Pedrito y sus compañeros son tratados desde la niñez y que ellos dan por bueno e interiorizan pronto: “estaba echado a perder o dejado de la mano de Dios, como me advertían las monjas” (p. 156). Ellos tienen la “sangre turbia” (p. 41) y, como fluido que se comparte con sus padres —seres con mala suerte, inadaptados o delincuentes— adquieren su conducta desviada: “atendíamos a la llamada de la sangre oscura, insistente y remota” (p. 145). El parentesco biológico construye una identidad en base a la representación simbólica de la sangre, por lo que tenían “«mala índole» y las monjas no permitían que lo olvidáramos nunca” (p. 49):

Las monjas siempre nos decían que no pensáramos en ellos, que intentáramos olvidarlos para no acabar dejados de la mano de Dios. Llevábamos dentro su mala sangre, tirábamos al monte y nos perdíamos con más facilidad que el capuchón del boli. [...] No teníamos arreglo, estaba en la masa de nuestra oscura sangre. Acabáramos entre rejas, nos advertían las monjas, y cada vez que veíamos un policía nos echábamos a temblar, porque sabíamos que, en cuanto nos descubriera, nos pondría las esposas. (pp. 26-27)

Podemos leer la novela que ahora nos ocupa a la luz de la teoría de Clifford Geertz sobre los géneros confusos (*blurred genres*), en la vida intelectual. Este percibe que en las ciencias sociales se produce por varias razones un “giro cultural” que conduce a la “refiguración del pensamiento social” (1994: 31). Estas ciencias son la amalgama de diversos géneros, se explican por la hermeneútica que desplaza a las leyes y los ejemplos y, muy importante, utiliza las analogías que extraemos de las humanidades para la comprensión sociológica. Una lectura abierta de *Para morir iguales* nos permite descubrir la vida colectiva de una parte importante de

españoles durante un periodo histórico concreto, desde el tardofranquismo y la Transición hasta hoy día. Estamos ante una novela que nos va a permitir entender el “orden social, el cambio histórico o el funcionamiento psíquico en general” (Geertz, 1994: 31) de los españoles como grupo diferenciado.

El vínculo entre la escritura y el poder (también el contrapoder) conexas la literatura como creación con el medio social. Esta es la razón por la que la literatura no es jamás un hecho aislado, a pesar de que se exhorte continuamente a tratarla como un producto de consumo para el ocio y, a lo sumo, como un producto que alimenta el espíritu del lector-consumidor. José Antonio González Alcantud (2021: 31) explica con nitidez cómo la literatura y la antropología están unidas desde el Romanticismo, momento de las revoluciones y los movimientos sociales, muchas veces de sesgo contrario y que no han parado de sucederse, “comparten un punto de partida y una concepción común de lo humano”.

Reig en su escritura va más allá de juntar signos que significan signos, pues su novela conecta su texto con otros textos y con otros materiales, lo real con lo ficcional y la historia con la literatura. En definitiva, canaliza la experiencia humana en un producto construido con analogías, tropos y metáforas, susceptible de encajarlo en una taxonomía sancionada, la de los géneros literarios. Podemos afirmar sin error que *Para morir iguales* es una novela contemporánea española. Sin embargo, un texto puede salir del reduccionismo y ser leído como propone Alton Becker (cit. Geertz, 1994: 46-47) desde la filología. Para Becker, el filólogo es un autor secundario, pues reescribe al interpretar los textos combinando la relación entre las partes entre sí (coherencia), la relación con otros textos asociados cultural o históricamente (intertextualidad), la relación con aquellos que en cierto modo lo construyen (intención) y la relación con las realidades que se encuentran fuera de este (referencia).

Así, una obra de creación como esta novela expresa referencialmente la estructura social y simbólica de un espacio y tiempo y, por lo tanto, es susceptible de ser analizada como etno-literatura (de la Fuente Lombo, 1994; de la Fuente Lombo y Hermosilla Álvarez, 1997). Además, la propia antropología se conforma con la escritura y para ello utiliza los propios recursos de la literatura con los que hace comprensible la realidad objetiva. Los antropólogos narran la Cultura y lo hacen como autores (Geertz, 1989). Cualquier literatura en todas sus variantes — ensayo, poesía, teatro, novela, biografía, etc. — construye la realidad y, de hecho, “la ficción no se opone a la verdad sino a la realidad”, como sostiene Jean Marie Schaeffer (cit. Castillo Rodríguez, 2008: 16). Por ello, un lector distingue cuando lee una ficción o una etnografía, pero la literatura y la antropología como herramientas indóciles confluyen y cooperan en el conocimiento de las formas culturales. La cultura es parte de cualquier producción social, pero además de su reproducción

cualquier práctica social, en el trabajo y en el consumo, contiene una dimensión significativa que le da su sentido, que la constituye, y constituye nuestra interacción en la sociedad. Entonces, cuando decimos que la cultura es parte de todas las prácticas sociales, pero no es equivalente a la totalidad de la sociedad, estamos distinguiendo cultura y sociedad sin colocar una barra que las separe, que las oponga enteramente. Afirmamos su entrelazamiento, una ida y vuelta constante entre ambas dimensiones, y solo por un artificio metodológico-analítico podemos distinguir lo cultural de lo que no lo es. (García Canclini, 2004: 37)

Reig, como gran novelista, etnografía la realidad y la recrea con “sus armas libérrimas”. El escritor tiene la ventaja de disponer de sus conocimientos a su antojo “recreándolos con sus aportes subjetivos. La fantasía como tal no existe” (González Alcantud, 2015: 405). El relato de Pedro Ochoa es el relato del huérfano de los cuentos folklóricos que debe aprenderlo todo y progresar, pero también es una vasta metáfora del eufórico proceso histórico y político de Es-

paña desde noviembre de 1975 hasta hoy. El desarrollo personal y el avance colectivo se desinflan perdiendo la oportunidad de redención. Como en muchos ejemplos de la narrativa reciente española, estamos ante una ficción que, sin ser autoreferencial, sí arrastra rasgos cronotópicos del autor (Morán Rodríguez, 2019: 31). En esta *bildungsroman* se reproduce la sociedad y el tiempo del protagonista, que coincide con los del novelista, que lo hace portando sus vivencias y, además, su posicionamiento ideológico.

2. UN UNIVERSO CERRADO Y ESTABLE (IDENTIDAD) VERSUS UN UNIVERSO MÚLTIPLE (ALTERIDAD)

El Hogar, un internado masculino con colegio adyacente para niños huérfanos o de familias desestructuradas que no pueden criarlos, en el que crece Pedro Ochoa hasta que termina séptimo curso de la EGB, es un universo cerrado y estable. Está dentro de Madrid, aunque podría ser cualquier otra gran ciudad. El hospicio se sitúa entonces en un espacio urbanizado, pero no es un espacio urbano², sino una comunidad cerrada en la que “podías pasar una vida sin ver una cara nueva” (p. 141). La ciudad acoge a una sociedad dispersa, donde las personas se relacionan de forma espontánea, imprevista y establecen vínculos fugaces e impersonales. Este tipo de relaciones urbanas, inopinadas, aparece en la novela desde el primer momento a través de un chaval hospiciano, Arturo Pardeza, que ya ha abandonado el hospicio para vivir en una pensión, trabajar de mecánico en un taller de motos y estar al día de los cambios sociopolíticos por los que pasa el país. Los “nuevos” españoles resultantes de la Transición tienen un estilo de vida urbano, son nómadas y son mutantes en cuanto a los lugares que frecuentan y en cuanto a las ideas. En el universo urbano de Pardeza los seres viven gozando de la libertad, pueden mudar los hábitos y, confundiéndose con todos, ser cualquier cosa y creer que lo puede ser todo: “Se había vuelto europeísta con la misma fe con la que abrazó la democracia, el socialismo y la derecha sin complejos” (p. 346). Los cambios de Pardeza, un chaquetero de manual que “llegó con la derecha a concejal de urbanismo de una ciudad dormitorio y le condenaron por cobrar comisiones” (p. 272), se adaptan a sus intereses, pero también a todos sus hábitos que se describen con humor:

La única concesión a la herencia recibida fueron los platos de Duralex, mientras que el espíritu democrático se expresó en la multitud de opciones que me fueron ofrecidas para tomar café: solo, cortado, con leche, en vaso, descafeinado, con hielo, con o sin azúcar, con sacarina o una combinación de todas las anteriores. [...] En punto a gastronomía siempre estuvo sintonizado con el poder. Cuando se hizo socialista empezó a cenar en platos cuadrados y a tomar dorada a la sal, *magret* de pato, tiramisú, sorbetes [...]. Cuando triunfó la derecha no podía pasarse sin su agua embotellada Solán de Cabras, vino de la ribera del Duero, tortitas con nata, secreto ibérico y el *gin-tonic*... (pp. 271-272)

Los niños del hospicio de la Safa, en cambio, moraban en un lugar con unos muros bien definidos, casi nunca salían a la calle sin las monjas que, algunos domingos, los escoltaban al parque de La Cadena, “a tiro de piedra del colegio”, y solo a veces iban a un descampado

² La ciudad como espacio se opone al campo y a lo rural. Lo urbano, en cambio, es un estilo de vida en el que priman las relaciones deslocalizadas y precarias y, por tanto, este estilo de vida se puede dar independientemente del lugar en el que se viva. Lo urbano se opone a lo comunal de modo que en muchos núcleos rurales se contratan servicios, que antes solucionaban las redes vecinales, quebrando la homogeneidad que caracterizó la vida rural y asimilando el estilo de vida urbano (Cerri, 2013). Por tanto, podemos tener en la ciudad relaciones inmóviles, aunque primen cuantitativamente las inestables con una alteridad generalizada (Delgado, 1999: 26), y podemos tener en el ámbito rural relaciones frágiles e inconstantes, fruto de procesos de desagrarización y desruralización de la sociedad post-campesina reciente (Roseman, *et al.*, 2013).

próximo (p. 42). Los muros del edificio hacen las veces de frontera, que, en el sentido tradicional de término, es una barrera que imposibilita el paso del otro y delimita un mundo cerrado y cuasi autosuficiente. Sin embargo, como toda frontera es temporal y el porvenir, para Pedro el “Gran Porvenir” que lo espera fuera de los muros, cambiará sus límites y esta será traspasada.

El lugar bien delimitado es identificatorio y, por ejemplo, señala al colectivo de los niños de las monjas del Safa de otros alumnos educados en otros lugares por las otras órdenes — jesuitas, dominicos, marianistas, escolapios, Opus Dei, teresianas, etc. — y de los niños que sí tenían padres (pp. 57-58). Un lugar cerrado determina las relaciones con los de dentro y los de fuera, pues “la ciudad nace por reunión de pueblos diversos. Construye sobre la heterogeneidad zoológica una homogeneidad abstracta de jurisprudencia” (Ortega y Gasset, 2016: 122). Estas diferencias tendrán un paralelo a medida que Pedro va completando su aprendizaje sentimental y sexual. Mercedes y Paquita, procedentes del Hogar, “eran distintas y terrícolas” (p. 165); mientras que las chicas procedentes de las ursulinas, las esclavas, del Veritas de Pozuelo, del Loreto, del Liceo Hipatia o del Opus Dei eran “las alienígenas” (p. 167) o las “extraterrestres” (p. 283).

El episodio de la compra de las gafas ortopédicas para Pedrito y Ecurín es elocuente. Las monjas construyen su identidad y la de los niños desde el aislamiento físico y psíquico. Todos los servicios se contrataban o adquirían en lugares alejados a través de una red clientelar basada en la confianza exclusivamente en los “suyos” y en “tortuosas recomendaciones en voz baja” (pp. 22-23). Y, cuando los niños se relacionan con “el otro”, los niños de otros colegios de otras órdenes, estos se despersonalizan, se deshumanizan y hasta se les niega la complejidad y diversidad dentro de su comunidad.

No obstante, el grupo aislado está al albur de la realidad de la historia pues los muros materiales y las fronteras simbólicas se quiebran y se desplazan con el tiempo. La iglesia del antiguo hospicio se convierte en la novela en los años ochenta en el Teatro de la Basílica por “otra restauración borbónica” (p. 42)³, provocando en Pedro ya adulto una sensación de extrañamiento.

En los mitos, las leyendas y los cuentos el héroe traspasa la frontera para aprender y cuando Pedro lo hace, como héroe moderno, se percató de que estas fluctúan porque no son estables. Aunque Pardeza les explique que la verdadera vida está fuera, para ellos el hospicio es un universo donde cada niño —Paco Ponzano, Ecurín, Sebas Salazar, Santos Manrique, Antón Canicha, Mateo Borralló, Carlos Cenitagoya, etc.—, cada monja —Sorpi, sor Auxi, sor Alegría y sor Águeda— y los otros —los profesores, la niña del hospicio femenino Mercedes Ponzano, Nicolás el portero y el páter Felipe— son únicos con un rol estable e inconfundible dentro de su universo. La lealtad inquebrantable que se tienen los niños es equiparable a la percepción del papel de cada habitante del hospicio tiene para Pedro Ochoa: Ponzano, un imbecil incluso después de muerto; Sebas, un matón de patio de manual; Antón Canicha, leal hasta las últimas consecuencias; Carlos Cenitagoya, un meapilas; Mercedes Ponzano, el único amor; etc. Incluso los hospicianos como Paquita, criada de la casa de sus abuelos, aunque se conozcan fuera del hospicio, serán uno de los suyos con un papel perfectamente definido. En el hospicio las relaciones serán duraderas, tanto que al protagonista y a sus amigos ya adultos, la única vida que les parece verdadera es la infancia “inalterable, irreversible, desconocida y esperándonos” (p. 33):

³ Reig se inspiró en el real Teatro de la Abadía, la antigua iglesia de la Sagrada Familia en la céntrica calle Fernández de los Ríos, pero que él en su novela sitúa en la periferia de Madrid como parte del complejo del hospicio de la Safa regentado por jesuitas. El autor explicó esta asociación en la presentación de la novela que hizo Librería Rafael Alberti de Madrid: Rafael Reig y Almudena Grandes conversando sobre *Para morir iguales* (9 de mayo de 2018). <https://ur-pk.facebook.com/fblibreriaalberti/videos/10155209134047352/>

Tuve que vivir fuera, en tierra extraña, en lo que llamaban “el mundo real”, la vida de los mayores, que no resultó ser otra cosa que una representación, donde en lugar de exponernos a la verdad desnuda – poder, sexo, valor, miedo, muerte, dolor o placer – se nos distraía con simulacros fantasmagóricos – grandes catástrofes, elecciones, conflictos laborales, sentimientos, adulterios, asesinatos en serie, escándalos o responsabilidades –. La realidad se quedó al otro lado del portón de hierro. Nunca olvidé el ruido de aquel cerrojo, que me apartó de la única vida verdadera que he conocido: la infancia. (pp. 117-118)

Lo urbano es un estilo de vida con relaciones deslocalizadas y precarias, que se opone a la vida en comunidad, la del hospicio y la que sueña en una hipotética familia que nunca ha tenido, por lo que es la primera en el orfanato es efectiva y está hecha de materiales duraderos: las gafas ortopédicas de Escurín y Ochoa, la chapa de Cinzano de Ponzano, los naipes de señoritas desnudas que les proporciona Pardeza, el cadáver de Ponzano, etc. Por su parte, las monjas construyen la identidad del grupo cerrado mediante la génesis de los niños, familias “defectuosas” que se sustituyen por el parentesco de un líder a sus ojos carismático, y una monocultura obligatoria, la del nacionalcatolicismo. Francisco Franco ejerce a los ojos de las custodias un parentesco simbólico con los huérfanos, “nos habían explicado las monjas: habíamos perdido un padre” (p. 43) cuando muere el dictador. En el Safa los niños tienen una socialización primario-emocional profunda; mientras que fuera, en la ciudad, la enculturación es más cognitivo-racional que emocional y deviene de la adscripción en varios grupos.

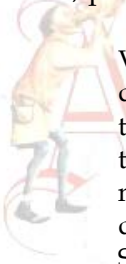
La ciudad propicia una alteridad basada en muchas oposiciones en función de múltiples filamentos urbanos que crecen y la transforman. El centro se opone a la periferia o las periferias, aunque estas a través de sus gentes se infiltren continuamente en él. La movilidad de las personas propicia que el centro geográfico de la ciudad también sea un lugar político y social y, por lo tanto, simbólico. La mudanza física de Pedro desde la periferia al centro no solo es física. En el centro participa de la elegancia, la riqueza y el poder que ofrece un “Gran Porvenir”; mientras que en la periferia participa de lo feo, la miseria y la marginación que niega el porvenir y “la más mínima oportunidad de llegar a ser personas atractivas” (p. 78).

Cuando Pedro tiene libertad de movimiento puede “cruzar la ciudad por debajo de tierra” (p. 231) e ir a la periferia a barrios populares, nombre piadoso que quiere decir pobres y tristes como Pueblo Nuevo⁴, nutrido de personas que se desplazan de otros lugares de Madrid o de otras regiones como Extremadura. Este es un lugar sin arbolado y casas bajas en el que encargaron sus gafas ortopédicas siendo un niño, con los problemas asociados a los guetos urbanos: paro, emigración descontrolada y delincuencia. En los setenta y ochenta los barrios periféricos fueron microcosmos, en general, más desvinculados de la ciudad que hoy. Iñaki Domínguez habla de barrios como comunidades cerradas en sí mismas “a modo de pueblos” y estigmatizadas desde fuera, en parte por su vinculación al consumo de droga especialmente heroína, porros y alcohol, aunque después llegaría la cocaína, la dietilamida de ácido lisérgico (LSD o tripis) y la violencia que consumirlas genera (2022: 67). Hasta Pueblo Nuevo van Pedro y Carlón en busca de Mercedes Ponzano, *hippy* y drogadicta, por sus aceras estrechas “por las que las mujeres iban a la compra en zapatillas y algunos hombres deambulaban como perdidos, con la chaqueta del pijama debajo de una americana gris muy gastada” (p. 231).

Sin embargo, los contornos están siempre moviéndose y no podemos distinguir el centro de la periferia porque Pueblo Nuevo, como otros muchos barrios de la periferia, está conectado con el centro de Madrid, el lugar más prestigioso y atractivo de la ciudad. Ulf Hannerz en 1969

⁴ Pueblo Nuevo es un barrio del este de Madrid que formaba parte a principios del siglo XX y hasta 1951 de los municipios de Canillejas y Vicálvaro. En una calle de este barrio se produce una de las detenciones por hurto de Eleuterio Sánchez, “El Lute”, tras asaltar varias parcelas todavía en tiempo de la dictadura. Encarna el paradigma de reinserción social en la democracia teniendo todo en contra y es un personaje en la cultura popular española que forma parte del universo cultural de la generación de la Transición.

plantea en su trabajo sobre la cultura y la comunidad del gueto norteamericano que en este contempla diversos estilos de vida, desde los de la “gente respetable” que comparte los valores con la sociedad dominante, la clase media, hasta la “gente de la calle” o de “las esquinas”, cuyo modo de vida genera conflicto con los que viven fuera del gueto, pero también con sus vecinos que aspiran a ser clase media, aunque en la práctica lo consigan parcialmente (Monreal, 1996: 85-86). Esta relación del gueto con la sociedad mayor la explica bien Fina, una mujer de Vicálvaro que relata a Iñaki Domínguez su vida en el ya barrio de la capital y su distanciamiento físico, para estudiar, y moral, para dejar el ambiente de consumo de drogas:



Vicálvaro en esos años [hacia 1981] ya no era considerado un pueblo, era más bien definido como barriobajero. Dicha concepción servía para establecer diferencias entre los habitantes de Madrid creándose jerarquías de superioridad-inferioridad, al tiempo que operaba como una herramienta para la estigmatización de gente con menos recursos: “Yo cuando iba a Madrid y decíamos que éramos de Vicálvaro, nos decían «Ya están las barriobajeras». Estábamos muy mal considerados Vicálvaro y San Blas... Yo estudiaba en el Alonso Martínez y cogía el P7, y nunca se me olvidará que nos dejaba en Ventas y luego cogíamos el metro [Línea 5] hasta Alonso Martínez, donde estaba el instituto. En el instituto decir que eras de Vicálvaro era... Estabas estigmatizada. «¿Tú eres barriobajera?», me preguntaban. [...]

El barrio lo era todo y no salíamos de ahí para nada. Yo salía a estudiar porque no había instituto en Vicálvaro. Por eso estudiaba en el centro. Pero luego, por la tarde, no salíamos del barrio. Llegabas, te cambiabas de ropa y pum, otra vez... Y, por eso, para mí, mi mundo, y para todas, era Vicálvaro. Cuando mi marido me llevó al Rock-Ola —¡qué está en la calle Cartagena, muy cerca!— dije: «¡Ostras, si hay otro mundo!» Vivíamos en una burbuja. (2022: 71-72).

Rafael Reig disecciona bien la realidad de la ciudad y no cae en la tentación de presentarla como un espacio zonificado e inmóvil en el que los grupos con una identidad étnica, entendida esta de forma amplia como variedad de minorías, no salen de su casilla y no colonizan otros espacios. Pardeza se traslada desde la periferia en la que está su casa dormitorio hasta la calle de Covarrubias, en el centro de Madrid y próxima a la vivienda de los abuelos de Pedro, para el intercambio de pornografía (p. 144) y su mutante ideario político. Mientras que compañeros del orfanato de Pedro, como la pareja formada por Canicha y Borrallo o Santos Manrique, se desplazan desde los suburbios para trapichear con droga en el centro y en locales de moda de otras zonas. Los macarras como ellos operaban en lugares como el Rock-Ola (distrito de Chamartín⁵) o como la Vía Láctea (distrito del Centro⁶) donde, como recuerda un antiguo trapicheador, “lo que molaba es que había niños con pasta por un tubo. [...] La Movida madrileña era todo... los que tenían dinero eran pijos. Y los que vendíamos éramos pobres porque no teníamos una puta cala” (Domínguez Vázquez, 2020: 77). Pedro se ha convertido en un niño pijo de la clase media que bebe *periflús* con su amigo Carlón, y que en 1995 defiende a Santos Manrique condenado por tráfico de heroína (p. 145). Antes se avergüenza de unos amigos que

⁵ Como Canillejas y Vicálvaro a consecuencia de la expansión de la ciudad Chamartín de la Rosa fue un pueblo anexionado a Madrid mediados del siglo xx. Hoy lo conforman los distritos de Chamartín, Tetuán y la parte norte de Ciudad Lineal, conocida como Pinar de Chamartín.

⁶ “Malasaña era peligroso de cojones. Cuando yo vendía heroína tenía clientes de todo tipo: abogados médicos... Aquí la cocaína no era cosa común hasta principios de los ochenta” dice un informante de Iñaki Domínguez (2020: 100). En el momento en que se ambientan este encuentro entre Pedro y Borrallo y Canicha el Centro no es el lugar gentrificado de hoy donde viven jóvenes de clase media, sino un barrio en el que eran numerosos los narcopisos, que no han desaparecido del todo como constata Iñaki Domínguez (2020: 94-101).

en los 2000 serán sus cómplices, porque sabe que es igual que ellos, aunque viva en otro lugar y lleve una vida aparentemente alejada del macarrismo⁷:

Qué bien les conocía: andaban desplegados, cada uno a un lado de la acera, ocupando el mayor espacio posible y sin dejar de intercambiar miradas y medias sonrisas de malhechores. Habían saltado a la calle como si saltaran al terreno de juego, orgullosos de dar miedo, con los codos en el aire, listos para levantar la bota frente a cualquier contrario, decididos a robar una cartera, a dar un tirón a un bolso, a romper la ventanilla de un coche de una pedrada o a comerse el mundo. Quizá estaban buscando un comprador... (p. 143)

La democracia, sistema político que defiende el patrón de la igualdad, se cimienta con la paradoja de que siguen existiendo desigualdades entre personas nacidas libres e iguales. La novela adopta una postura que pone en duda las certezas morales para una comprensión ética de la “pobreza indigna” (Monreal, 1996: 13) ligada a la delincuencia, la agresividad, la violencia, la vida familiar desordenada, la drogadicción, la prostitución y otras conductas antinormativas con las que los niños del orfanato que son abandonados, vejados, humillados y abusados sexualmente lidian desde edades tiernas. Estos desplazan con ellos la cultura de la pobreza allá donde van, bien sea el centro o la periferia. Escurín arrastra toda su vida el estigma de la humillación y el abuso que se repite en su vida adulta en la que es prestado como si fuera una cosa (p. 308).

Pedro Ochoa, como las minorías, se desplaza por la ciudad para visitar a los suyos (Delgado, 1999: 43-44). También se puede desplazar a ciudades dormitorio, edificadas sobre descampados y a las que para llegar hay que hacer dos transbordos de metro (p. 274). Estas ciudades dormitorio construidas como colmenas en las décadas de los cincuenta, sesenta y setenta en las afueras, llenas de pequeños apartamentos (p. 271) para obreros encarnaban la modernización y el desarrollismo; si bien se construyeron otras colmenas más o menos lujosas para funcionarios, militares y empleados con más poder adquisitivo que la media. Y, aunque la colmena represente la metáfora de la sociedad armoniosa, la realidad de estas edificaciones no es nada utópica, sino todo lo contrario y, de hecho, son el escenario idóneo para rodar películas quinquis o tragicomedias de la clase obrera. Incluso, con la llegada a España de la soldadesca norteamericana, muchos de estos lugares se convirtieron en nichos en los que alojar establecimientos para el consumo de alcohol y prostitución (Domínguez Vázquez, 2020: 27 y ss.).

La sobremodernidad produce estos “no lugares” donde hay una tupida red de medios de transporte y de espacios habitados, pero que no son en sí lugares antropológicos porque, sean lujosos o deleznable, no son lugares de memoria. Los “no lugares” se someten a la individualidad, a lo provisional y a lo efímero y, sin embargo:

El lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación. Pero los no lugares son la medida de la época, medida cuantificable y que se podría tomar adicionando, después de hacer algunas conversiones entre superficie, volumen y distancia, las vías aéreas, ferroviarias, las autopistas y los habitáculos

⁷ Sobre la cultura del macarra desde los años sesenta hasta la actualidad pueden verse las etnografías cualitativas de Iñaki Domínguez (2020, 2021, 2022) repletas de entrevistas a sus protagonistas. En ellos aparece el macarrismo como el modo de vida de clases urbanas marginales no vinculadas necesariamente a la prostitución, diferente del macarrismo *trendy* o macarreo. El primero es temprano y es el que, por ejemplo, adopta el cine quinquis de los años setenta y ochenta que encumbró a chavales lumpen de extrarradio, mientras que el segundo se da hoy con la adopción impostada de las clases medias de la estética de la pobreza urbana en códigos como el del *trash*.

móviles llamados "medios de transporte" (aviones, trenes, automóviles), los aeropuertos y las estaciones ferroviarias, las estaciones aeroespaciales, las grandes cadenas hoteleras, los parques de recreo, los supermercados, la madeja compleja, en fin, de las redes de cables o sin hilos que movilizan el espacio extraterrestre a los fines de una comunicación tan extraña que a menudo no pone en contacto al individuo más que con otra imagen de sí mismo. (Augé, 2002: 84-85)

La ciudad se ensancha a una velocidad de vértigo, "aparecían nuevos barrios de la noche a la mañana" con edificios de pésima calidad, "colmenas" faraónicas al borde de las autopistas de circunvalación destinadas a "salir por la tele como escenario de crímenes brutales o de inexplicables explosiones de butano". La exagerada movilidad urbana y el anonimato impiden una vida comunitaria. Mercedes y una amiga se trasladan a la colmena desde Pueblo Nuevo, se mueven a través de contactos con grupos heterogéneos, aceptan la inestabilidad y la inseguridad como normales pues los bajos de las colmenas están vacíos para uso de mendigos, camellos y ladrones armados. Aunque esto impide el compromiso con otras personas, a Pedro y a Pardeza les resulta dificultoso encontrarla, pues los círculos por los que se desplaza no se pueden ordenar ni jerárquica ni concéntricamente, pues estos no son planificados, sino improvisados en función de la ocasión. El cambio se puede interpretar como cosmopolitismo y sofisticación (Hannerz, 1993: 77):

mientras que Ali parecía una chica de barriada, una macarrilla que transitara del hippy al "jivi", que era como se llamaba a las "heavy metal" de suburbio, siempre saltarinas y deslenguadas, Mercedes en cambio parecía que estuviera en "el rollo" —que luego se llamó movida—, aunque todo lo que yo sabía de eso tenía que ver con la Plaza del Dos de Mayo. (p. 262)

También hay barrios elegantes en la periferia, pero con la categoría positiva de "barrio residencial de otras afueras" (p. 58). De allí procedían las teresianas del colegio Veritas de Pozuelo, millonarias y malcriadas y "la perdición" de los chavales como Pedro. Este lugar es un ejemplo en el que el centro es el que se expande e infiltra con su poder en la periferia exenta de la pobreza y el deterioro del entorno, "las afueras". Por lo tanto, periferia es sinónimo de afueras en un sentido geográfico, pero no lo es en un sentido político y social (Augé, 2007: 29-30). Del mismo modo hay barrios populares que geográficamente están en el centro, pero en los que moran gentes de "extracción humilde" (p. 177) como la familia de Marisol⁸, "boquera, del barrio de Chupa y Tira" (p. 38), el malagueño barrio de La Victoria.

Lo urbano se traslada al campo, la casa de Cercedilla en la Sierra de Guadarrama, donde Pedro no asume una identidad bien delimitada y observable empíricamente como la tenía en la comunidad cerrada del Hogar. Lo global de la ciudad es transpuesto en el campo a donde él lleva el estilo de vida asumido en la metrópolis. El pequeño pueblo ha crecido y acoge a los urbanitas que repueblan las aldeas quebrando la distinción clásica y *folk* de lo rural-urbano. Este es un pueblo distinto del de montaña del que provenían los abuelos, con boina y garrote de madera él y pañuelo en la cabeza ella, de Mercedes y Paco Pozano. Este pueblo que, en 1975, fecha de la muerte de Ponzano y de Franco, "quizá todavía [estaba] en otro siglo", bien podría estar urbanizado en 2006, año en que Pedro recuerda en entierro de su compañero Paco.

⁸ Reig convierte a la actriz y cantante Josefa Flores González (Málaga, 1946), conocida como Marisol (niña y adolescente) y Pepa Flores (adulta), en un personaje de ficción. Es una fantasía de Pedrito Ochoa en la que la actriz, bien sea niña o ya adulta y comunista, se le aparece y piensa que es la Virgen María. Pedrito sufre una profunda decepción cuando descubre la identidad de la "Virgen". El personaje, dependiendo del plano, se presenta como mítico, pues está en la génesis de la Transición, o legendario a través de los detalles que conocemos de su biografía hasta su retiro de la vida pública.

Pero Reig es un escritor sutil y su personaje, Pedro Ochoa, va a transmitir las impresiones de un adolescente que descubre el mundo a través de una ciudad, aunque lo narre con la perspectiva de un adulto: "Todo esto podían percibirlo aquellos asustadizos ojos míos de trece años, por más que mi cabeza todavía no supiera darle explicación" (p. 115). Antropológicamente podemos analizar cualquier identidad étnica y social posible, siempre y cuando consideremos cómo los individuos implicados asumen los grupos y se transforman en un proceso complejo. La sociedad urbana contemporánea permite que haya una multiplicidad de contextos de interacción muy diferenciados dependientes de sus funciones, roles y clases sociales (Pujadas, 1993: 56). Pedro participa de dos grandes grupos, el de los que no tienen porvenir y el de los que sí lo tienen, cada uno con sus valores y sus actitudes. Sin embargo, en su migración del primer grupo al otro percibe la pluralidad de identidades, pues los que tienen porvenir no son un grupo homogéneo cuando están juntos y entre ellos hay inclusiones y exclusiones que construyen diversas otredades que se establecen jerárquicamente.

El actor, un niño de trece años, percibe diferencias objetivas y otras que él como individuo considera significativas y que el grupo u otros individuos pueden entender como relevantes o no. Él vivirá diversas situaciones que se van precipitando hasta formar una identidad particular que participa de otras plurales determinadas por el lugar y las personas con las que vive: el Hogar en la periferia con huérfanos y monjas y la ciudad que le ofrece múltiples caras y situaciones. La casa particular o todo el sistema habitacional de un grupo humano puede ser considerado un hecho social total en la terminología de Marcel Mauss, pues estas son polifuncionales y polisémicas objetivando:

el saber empírico del grupo y las modalidades de su relación con el ambiente "natural" en que vive; el saber técnico y la instrumentación de que el grupo dispone; la estructura social del grupo, desde los vínculos parentales hasta la estratificación social y las jerarquías; las reglas con las que son asignados los recursos al interior del grupo, y finalmente el horizonte simbólico del grupo, sus creencias, sus valores, sus mitos y sus ritos. (Signorelli, 1999: 90)

En primer lugar, la ciudad es la casa de sus abuelos en la calle Eguilaz (Chamberí, barrio Trafalgar) y del colegio Atrium en la calle Álvarez de Castro (distrito de Chamberí, barrio de Trafalgar), donde tiene la primera noción de su "Gran Porvenir". Sin embargo, este se revela de dimensiones reducidas si se compara con el palacete en la calle Españolito (distrito de Chamberí, barrio de Almagro) donde vive la familia de los Carlones, "asquerosamente ricos" (109), con casa en la sierra y dignos, si su amigo Carlón no fuera extravagante, de cursar sus estudios en el elitista El Pilar (distrito de Salamanca), centro de referencia de las élites madrileñas. La ciudad que recibe a Pedro con trece años es la ciudad de clase media del franquismo, pero no la ciudad de sus élites. En segundo lugar, la ciudad le ofrece un "Brillante Porvenir" cuando su padre lo recupera y lo lleva a vivir a la calle Ibiza (distrito de Retiro que limita con el distrito de Salamanca). Este concluye con la muerte de su padre, cuando cursa segundo de carrera con diecinueve años. Su tercer ascenso en la ciudad que trae un "nuevo porvenir" es gracias a un matrimonio por dinero. Este le permite mudarse a un piso en la calle Caracas (Chamberí, barrio de Almagro) próximo al palacete de los Carlones y a poseer la casa en la sierra que conservará tras el divorcio.

Pedro Ochoa construye una identidad que evoca en la escritura desde unas consideraciones antropológicas, sociológicas y psicológicas en las que parte de la distinción entre "nosotros" y vosotros". A través de esta, se identifica por las relaciones profundas que como sujeto y como actor social posee con el grupo de la primera persona, el de la socialización primaria. Sin embargo, aunque necesariamente interacciona con los otros ("vosotros"), serán los lazos familiares simbólicos y de clase los que prevalezcan sobre otros factores secundarios

que propician otras identidades frágiles y perecederas. Estas forman parte de un proceso complejo y dinámico que reajusta los elementos que se van encabalgando, pero la identidad primaria está en el origen social y cultural. La génesis del individuo y el grupo en el que mejor se reconoce:

He observado que, cada vez que tomo la pluma para evocar el Fenómeno Chicas – o los años de universidad –, me resisto a utilizar la primera persona. Nunca me sentí uno de ellos. Para mí el único “nosotros” que puedo conjugar es el del Hogar. Nosotros no éramos como nadie. Esa era la sensación que nos transmitían los demás, que nos tenían miedo o nos miraban por encima del hombro. Siempre estábamos solos y, entre nosotros, nos reconocíamos a simple vista, como dicen que les sucede a los enanos y a los calvos. (p. 284)

3. ASCENSO SOCIAL Y DESCENSO MORAL DEL HÉROE URBANO

Pedro Ochoa es un personaje de ficción verosímil que inicia su andadura vital desde sus propias contradicciones, que lo conducen a la renuncia ética. En la ciudad en la que mora comprende pronto la dinámica de la vida urbana, que lo convierte en un ávido consumidor. Además, establece diferentes niveles de espacialización por lo que para él habrá relaciones y lugares estables, fragmentados, relativos y discontinuos en los que ejercer de *flâneur*, el “que hurga en la epidermis de las ciudades” en busca de misterios y secretos (González Alcantud, 2021). El paseo y el paseante conforman una relación inseparable de la imagen urbana. En la *paseología*, según la terminología de Lucius Burckhardt (Delgado, 1999: 53), prima dejarse llevar por los sentidos, antes que por las piernas. El que vagabundea por las calles de una ciudad, goza de la libertad en un paisaje urbano plural en función de los diferentes barrios y de las diferentes vinculaciones de los individuos o de grupos más o menos numerosos que la rememoran (Augé 1998: 149).

En todos los lugares de la ciudad el individuo multiplica sus identidades en función del contexto o de las circunstancias –barrio, familia, comunidad religiosa, empresa, amistades–, pero en el espacio urbano es utilizado por transeúntes que siempre están de paso. En la ficción hay valiosos ejemplos de personajes que conciben la ciudad como un ambiente ecológico en el que adaptarse continuamente (Delgado, 1999: 31). Pedro es uno de ellos. Esta adaptación no atañe solo a la movilidad física, pues esta muchas veces entraña mudar las costumbres y la moral. Los hombres en la ciudad están, por tanto, en función de un sistema social específico compuesto de un precipitado de identidades étnicas. Estas nunca son fijas, sino porosas y se infiltran o se superponen en función de las circunstancias de cada individuo, tal y como reflexiona el propio Pedro:

Me quedé pensando en Marisol y en Pepa Flores; en Ecurín, el ortopédico, y en el electricista de teatro; en Mercedes en la capilla y en la *hippy* de la tienda de discos; y recordé haber leído algo sobre una ciudad bajo la que los arqueólogos encontraron varias ciudades sucesivas, construidas una encima de otra. (p. 181)

La ciudad propicia muchos tipos de quehaceres debido a que su estructura es opaca y hay diferentes formas de participar en ella socialmente, aunque el individuo no tenga el abanico completo de roles que podría desarrollar. No todos los individuos se adaptan a las posibilidades combinatorias, sean las que sean y “el decidir cuáles son estos modelos es tanto menos simple cuanto más carezcan el yo y sus *alter* de una visión general y mutua de sus escenarios respectivos” (Hannerz: 1993: 268). Existe, además, la complicación de que el individuo desarrolle papeles por circunstancias que están fuera de su control o deseo.

El espacio y el tiempo serán las dimensiones objetivas y subjetivas en la que los sujetos obtengan una memoria colectiva o individual. Pedro piensa en tres seres que lo han marcado:

Escurín y Mercedes, el amigo que muere prematura y dolosamente y el amor no correspondido, que relaciona con la historia personal; y Marisol, el mito, que relaciona con la historia colectiva. Sin embargo, sobre todos los atributos que conforman la identidad de los tres prevalece uno que comparten los tres con Pedro, la no elegida orfandad, pues Marisol, aunque tiene padres es parecida a una huérfana (p. 177). Este origen injusto en el que se reconoce con las personas próximas y con las personas como idealizaciones, será un elemento constitutivo para mantener alianzas emocionales duraderas, pero de las que socialmente reniega renunciando a sus valores primario-emocionales profundos, no sin vergüenza:

Casi no me reconocía, según afirmé.

Tampoco yo a él. Entonces me di cuenta de que no solo había cambiado de domicilio, de colegio, de posición social, de amigos, de modales, de dieta, de ropa y de gafas. Al moverme de sitio, había alterado también mi forma de mirar el mundo. Ahora veía otro Pardeza, ya no tan grande, sino más bien como un pequeño granuja gordito, ridículo y demócrata, un cascaciruelas, con prendas de ropavejero y el filo de las uñas negro, con el pelo grasiento, el peine asomando por el bolsillo de la camisa y un llavero con una pata de conejo colgando del cinturón. Era como si ya no le viera con mis ojos de niño huérfano, sino con los ojos de Carlón, con los de mi Gran Porvenir, con los de aquel barrio de casas con portero, con los de mis abuelos que habían ganado aquella guerra que Pardeza y su generación se proponían impedir que estallara de nuevo. (pp. 103-104)

La diferencia abismal entre los chavales huérfanos y los que tienen garantizado el porvenir también es una metáfora de la Transición, es decir, de cómo los beneficiados de la dictadura y los represaliados por la misma llegan a un espacio intermedio. Este se comparte con el resto de la población, las clases medias y obreras también heredadas del franquismo. Todos conviven por la amnistía con respecto a los crímenes del pasado en la esfera de la política y la justicia, si bien han seguido muy presentes en la memoria colectiva, al tiempo que se aprobaban leyes de amnistía para los condenados por el franquismo (Cuesta, 2007: 136-141). Estas leyes son paralelas a la idea de la reconciliación, pero coincidiendo con la fecha de las elecciones municipales del 3 de abril de 1979 en las que se registra una victoria de la izquierda en las principales ciudades españolas, unos temen al pasado y otros a esfumarse en el presente:

En el Hogar siempre teníamos miedo a que apareciera alguien o algo, salvo que fuera la Virgen. Muertos vivientes, asesinos nocturnos, el demonio, nuestros padres (presos o fusilados), nuestras madres (muertas o prostitutas), lo que había debajo de las camas, dentro de los armarios, detrás de las puertas. En el Atrium y a partir de ese año de 1979 lo que predominaba en cambio era el miedo a desaparecer. (pp. 236-237)

Sin embargo, Reig sortea con su mirada entrenada y global la ingenuidad de los unos y el cinismo de los otros. Cualquier relato legendario o íntegramente fantasioso nos “intenta contar la verdad a su manera”: ya había desaparecidos en España y habría muchos más en lugares como Chile o Argentina, los delitos de sor Águeda, robando y vendiendo bebés, y las organizaciones gubernamentales criminales no fueron un producto etnofantástico, sino parte de la etnohistoria de la implantación de una democracia ambigua, pero que se consolida (p. 258). Lo terrible es que el inerte, que “es sustancialmente quien se encuentra en una condición de pasividad y sufre una violencia a la que no puede escapar ni responder” (Cavarero, 2009: 59), sigue siendo vulnerable en un estado democrático que deja margen para la impunidad que los malvados tienen hasta su muerte. *Para morir iguales* pone el foco en unos crímenes que no se reparan ni siquiera simbólicamente. Las víctimas indefensas de la sordidez, la cobardía, el resentimiento, el insulto, el silenciamiento y la avaricia que durante años son presentadas,

para más inri, como redimidas por la acción terrorífica de sus verdugos. Estos, por “el arte de la elipsis” (p. 301) mueren sin condena:

Muchos años después, tras docenas de denuncias, acusaron a sor Águeda de robar niños. En su famoso cuaderno no solo apuntaba nombres, sino también los precios. Los vendía por unas cincuenta mil pesetas. Antes de que empezara el proceso, sufrió un infarto y murió sin llevarse ningún otro disgusto, lo mismo que el papa Clemente. (p. 339)

Desde las primeras páginas de la novela, se rememora lo social y lo colectivo desde un pesimismo que se rebela contra un presente que tal vez pudiese ser mejor. Pedro, un producto histórico, distingue perfectamente el bien del mal, pero lo que hace el novelista a través de su personaje no es abrir un debate moral, sino plantear la aspiración a mejorar cuestionando lo establecido. Desde la literatura acepta nuestra condición doliente (González Serrano, 2022: s. p.) y acepta que la vida, y también la Historia, es aprendizaje y esfuerzo. El pesimismo de la novela denuncia desde las primeras páginas el *buenismo* con el que hemos llegado al s. XXI. Las personas que van a museos, a conciertos, a manifestaciones solidarias, a pequeños restaurantes exóticos y hacen gala de ecologismo, además van al antiguo orfanato, hoy teatro independiente. El pronóstico que Lévi-Strauss hizo en 1978 se cumple totalmente en el s. XXI donde hemos quedado reducidos a ser simples consumidores sin reparar de qué parte del mundo o de qué cultura y desprovistos de originalidad, si bien ante esta homogeneidad es preciso incorporar nuevas diferenciaciones (2002: 45). Estos consumidores piensan como el doctor Pangloss, seguidor del filósofo Gottfried Leibniz, que viven en el mejor de los mundos posibles sin cuestionar el camino hasta esa “felicidad”. Prescindiendo del maniqueísmo que ofrece siempre el binomio bien-mal, Reig se posiciona ante esta anestesia irónicamente y revisa la certeza panglosiana actual:

Sacan la entrada en el chiscón de Nicolás, donde recogíamos las colillas; esperan en el vestíbulo, que fue el comedor donde vi el espantoso cadáver espantoso; entran en la sala, bajo la bóveda de la capilla, con el escenario donde estuvo situado el altar; y si van a los lavabos atraviesan el dispensario, donde Ponzano murió solo, tras perdonarnos a todos, el muy gilipuertas. Y luego salen como si tal cosa. Ahora ya hay tantas almas buenas, que en el amplio y despejado cielo no va a caber ni un alfiler, y Franco y Ponzano tendrán que ir apretados como en un vagón de metro. (p. 40)

3.1. La ciudad y la memoria

Pedro Ochoa es un personaje que amolda su genio en función de su obsesión, ser una persona “atractiva”, rico y privilegiado; y su único amigo fuera del hospicio, José Carlón, tiene dotes extraordinariamente camaleónicas, es un *performer* nato. En realidad, todos los “atractivos” las tienen y cuando conviene manipulan y enmascaran su temperamento fascista, como los allegados de Ochoa, o incluso nazi, como los de Carlón. También se disfrazan las acciones y actitudes corruptas y criminales de falsa naturaleza demócrata con una facilidad pasmosa. Sin embargo, los que no ascienden socioeconómicamente y son personas “sin atractivo”, han de conformarse con los estereotipos que la cuna les ha asignado: marginales, pobres, delincuentes, obreros, etc. Tanto unos como otros son “nosotros” o son “otros” genéricos pues la ciudad brinda las circunstancias para que reformulen (y reinventen) continuamente las identidades, las históricas y las vividas. Y todos los objetos potenciales que las conforman “están enredados en una tupida red de fluidos que se fusionan y licúan o se fisioan y se escinden, un espacio de las dispersiones, de las intermitencias y de los encabalgamientos de las identidades” (Delgado, 1999: 45).

La novela es una metáfora de un proceso político que fue una oportunidad perdida de redención, si bien el discurso colectivo que se hace de él es el de la modernización de España y de los españoles. Tras una infancia de pobreza hasta los años sesenta, la idea de progreso se asocia al porvenir materialista y consumista, que puede ser comer a diario de restaurante un menú del día y cenar un bocadillo de calamares y una cerveza como Pardeza (p. 42) en los setenta; tener nevera y coche como pontificaba Tierno Galván en la revista *Interviú*⁹ sin menoscabo de los valores demócratas y socialistas (p. 113) en los ochenta; o entusiasmarse con el “capitalismo popular” tacheriano y adoptado por Felipe González y su ministro Carlos Solchaga presumiendo de que “«España es el país donde es más fácil hacerse millonario». Si bien [...] el impulso decisivo para el capitalismo popular no se lo dieron ni ellos ni la Thatcher, sino la humilde conexión a internet” (p. 74) en los noventa. El narrador es benévolo hasta cierto punto con la inocencia y el desconcierto de los primeros años de la libertad (1975-1983); pero es sarcástico con la deriva tomada especialmente desde los años noventa cuando los “filátrópicos bancos estaban dispuestos a ayudarte, sin pedir otra cosa que su entrañable, benévolo, humilde, franciscano y modesto 10%” (p. 175). Ya en los dos mil, el protagonista es capaz de hacer cualquier cosa, por infame que esta sea, para ser rico y, aunque sus actos tienen consecuencias como pasar “la primera noche en el chabolo” (p. 325), al final sale impune.

Estas relaciones sociales, económicas y políticas tienen sus representaciones y sus reglas, que deben ser activadas de forma consciente para que sean aprendidas y puedan practicarse individualmente y por el colectivo (Godelier, 1990: 199-200). La idea de lo que es legítimo o ilegítimo, deseable o repulsivo, cambia en función de cómo se representen y se asuman sus valores.

En *Para morir iguales* este materialismo consumista tiene su paralelo con el sexo, que evoluciona desde el recato y el temor a la mujer y su vello púbico, pasando por el “destape” y la prostitución, esta no pocas veces ligada a la drogadicción. El final de este camino es llegar en el siglo XXI a la pornografía masiva de internet, en la cual “ya ha desaparecido el vello púbico que tanto miedo me daba y tanto me atraía” (p. 75). La caída moral de Pedro es análoga a los cambios que se producen en España, que narrativamente Reig resuelve con ternura y humor con las apariciones de la Virgen – Marisol-Pepa Flores (personaje público)-Pepa Flores (mujer retirada con vida privada) –. En el colegio solo se le aparece a Pedrito cuando para él la ciudad es una idealización:

Por las noches me acercaba a la ventana y miraba a la ciudad inalcanzable. A veces cuando los demás dormían se me aparecía la Virgen. Llena era de gracia, tenía los pechos redondos y puntiagudos, como bóvedas de basílica y siempre estaba afónica. Hablaba con acento andaluz, de Málaga, así que pensé que debía ser la Virgen de la Victoria, patrona de la ciudad. (p. 21)

Sin embargo, la Virgen le anticipa los cambios que se avecinan y, le explica, al igual que les pasaba a algunos niños del Hogar que sufrían abusos sexuales por parte de las monjas pederastas, los que ella padeció: “ella me contó lo de las penas de muerte – incluyendo la del padre de Ponzano – y también que la habían llevado a fiestas, donde unos señores gordos que fumaban puros la miraban bailar medio desnuda y la toqueteaban por todas partes” (p. 38). Después de la famosísima portada de *Interviú* con la “Virgen” comunista-desnuda como protagonista, la sexualidad es parte de una sociedad en transformación en la que la mujer ya no es el ser misterioso que atemoriza, sino que toma el espacio público y se desviste. El cuerpo y la sexualidad, que hasta ese momento eran naipes de póquer con mujeres desnudas para

⁹ Se trata del número publicado originalmente el 16 de septiembre de 1976 en cuya portada aparece Pepa Flores desnuda. La revista *Interviú* la reedita en 2018 con motivo de la edición especial por el cese de la publicación. En la novela se describe dicha portada (pp. 111-113).

masturbarse, se perciben como un territorio para ejercer la incipiente libertad. La ruptura con la represión política se equipara con la ruptura con la represión sexual como le revela la “Virgen”:

Respondió con la revelación de que quienes pretendían que me sintiera culpable eran los mismos que obstaculizaban la democracia de Pardeza: el búnker, los inmovilistas y retrógrados, la España eterna y el nacionalcatolicismo. Nosotros mismos, en otras palabras.

– El sexo es una forma de comunicación – añadió para aumentar mi desconcierto. (p. 155)

Sin embargo, este optimismo se acata socialmente de forma impostada y en los márgenes e intersticios que toda libertad ofrece, emerge la explotación en la ciudad colmena del aparentemente feliz desarrollismo. Los “demócratas” y “liberados sexualmente” Pardeza y su compañera Cheluca se transforman paralelamente en proxeneta y prostituida al margen de su “relación moderna y abierta” (p. 313). La ciudad colmena ofrece cobertura a estos seres. Reig, a través de su personaje, es muy crítico con la degradación de valores morales y principios éticos de la globalización:

El acceso a internet no solo alteró los mercados financieros, sino que supuso una explosión de pornografía al alcance de todo el mundo, también “democratizada”. Cuando recuerdo aquellos materiales que obtenía de Pardeza, barajas de póquer y revistas guarras, aquel “destape” y aquella ola de erotismo que nos invadió, y lo comparo con lo que circula ahora en cualquier pantalla, incluso en la de un teléfono, me doy cuenta de que la realidad ha cambiado demasiado deprisa [...] (p. 75)

Para morir iguales no escamotea ninguno de los hitos que marcaron la Transición desde su punto de partida hasta el de llegada. Esta travesía se desarrolla sin una ruptura brusca que traspase las ideas y se filtre en la forma en la que vive la gente. La muerte de Franco, el gobierno de Arias Navarro con su inmovilismo y fuerzas opuestas, el primer gobierno de Suárez y las elecciones de 1977, el segundo gobierno de Suarez y la Constitución de 1978, el golpe de estado de Tejero y el paso a la alternancia política, dicese *consenso*, se perciben en los modos de vida y pensamientos de los personajes. Pero la democracia ideal y universalmente aceptada como categoría mítica que trajo el progreso y la cultura, dicese la felicidad, en las vidas individuales y como grupo es negada en la narración de Rafael Reig. En ella la conducta modal es opuesta, empero, a ese ideal que está herido de muerte por la institucionalización de la vida política y la desafección de los españoles desmovilizados políticamente como apunta Santos Juliá (Juliá y Mainer, 2000: 54-60) y acomodados económicamente.

Nos dice el historiador Manuel Ortiz Heras (2012: 347): “El *desencanto* fue paralelo al *miedo* ante la fragilidad del sistema democrático, ese temor al futuro incierto y al pasado silenciado. Ese miedo, que se combatió con el silencio y la práctica institucional del olvido, se escondió detrás de la imagen idílica de la Transición”. A través de los personajes, cual etnógrafo, nuestro novelista “se interroga sobre los silencios, los olvidos o las deformaciones de las genealogías” (Augé, 1998: 20) por las que Pedro va aprendiendo a conocer el funcionamiento real de un tiempo, la Transición, glorificado por la tradición, pero no exento de mucha violencia (Sánchez Soler, 2010; Domínguez Vázquez, 2021: 90 y ss.). Esta aparece también diseminada en el relato en dos modalidades: como la presencia del pasado traumático del guerracivilismo, y como violencia tangible y contemporánea al tiempo del relato en un país “que se hallaba al borde del precipicio y había una guerra subrepticia, con pistoleros a sueldo, terroristas vascos, guerrilleros de Cristo Rey y violencia gratuita, aunque no desinteresada” (p. 149). Los asesinatos perpetrados por policías, por extremistas de izquierda y derecha y el terrorismo de ETA,

que “superaba a todos”, hicieron de la Transición española la más sangrienta, comparada con las de Portugal y Grecia. La violencia “impuso un sentido común pardeziano que evitó que nadie pidiera imposibles – incluso que nadie soñara con ellos – . [...] Como una piedra plana, el sentido común de Pardeza apastó al español medio igual que a una hormiga” (p. 187).

La principal característica de una conciencia moderna es la diversidad y determinar el rumbo de la cultura es una quimera, pues un “«humanismo» unitario” escapa a la idea de clase y ha desaparecido por completo la idea de autoridad erudita y de viejas costumbres inquebrantables (Geertz, 1994: 189). El proceso histórico de la Transición se subordina en el ambiente urbano a la diada centro-periferia que mueven dinámicamente con las personas que la recorren. El “nuevo humanismo” o “la mejor ideología general” que menciona Clifford Geertz es parte de la realidad utópica en *Para morir iguales*, donde esta es posible, si bien la posibilidad de restarle vigor al idealismo aparece continuamente. La tensión en la vida democrática que Pedro Ochoa ve nacer el 20 de noviembre de 1975, fecha fundacional de la Transición que restauraba la democracia, no es un cuestionamiento del ideal de pluralidad sobre el que hay consenso, sino del modelo social, económico, político y de gobierno heredado que no desapareció. Este modelo es incompatible con el desiderátum de democracia y de ahí que los personajes redefinan el “centro” crónicamente.

3.2. La ciudad y el casticismo

El protagonista construye su identidad con un repertorio cultural simbólico en el que se mezclan continuidades y discontinuidades de ese ramillete cultural. Este se selecciona en cada presente histórico (Pujadas, 1993: 64). Escurín, dado a hablar con refranes en su infancia, los cambia por proverbios “con ese insufrible tono asiático” (p. 305) como le reprocha Pedro. Si bien los refranes son parte de la memoria colectiva, pilar de la identidad, esta se reformula, de modo que no existe una identidad colectiva pura o como una foto fija, sino que está en construcción continua. Este cambio en el uso de los aforismos se puede deber, por ejemplo, al éxito del cine de artes marciales, género todavía muy popular, que no invalida la cultura previa.

El casticismo será una postura cultural e ideológica reaccionaria opuesta al pensamiento ilustrado que permanece latente, de igual modo que durante la dictadura también sobrevivieron velados los valores anticastizos frente a la monocultura impuesta por el nacionalcatolicismo –una sola raza, una sola lengua y una sola religión–. La Transición promueve los valores de la libertad, pero en las fisuras de esta o por la inercia de la costumbre aparecen modos castizos que conviven con ideas y hábitos liberales o simplemente extranjeros. Reig adopta un casticismo literario de corte galdosiano, en el que la historia y sus personajes, también los hombres corrientes, reúnen entornos, paisajes e imágenes colectivas (González Martín, 2019: 531) del Madrid de su tiempo. En ambos la idea de patria nace de dos ideologías enfrentadas, la liberal y la tradicional, que se presentan y desafían en una misma realidad histórica. En *Para morir iguales* lo castizo no es puro y atemporal, porque cambian la moda y las formas de vida, es decir, la cultura del propio grupo. El novelista incorpora al relato lo castizo, entendido esto como conjunto de rasgos diferenciales de los españoles vistos con simpatía y autocomplacencia por ellos mismos, pero convive o es reabsorbido por lo moderno en dos temas concretos: las creencias y la sexualidad, siendo Marisol-Pepa Flores el personaje legendario que concentra los dos temas.

Esta se aparece según el relato de una mediadora espiritual, nos ofrece una hagiografía revolucionaria y se presenta como una consejera en materia sentimental y sexual. Ella, que es un personaje fundamental para la formación del protagonista, es un producto de la historia sociocultural española. Sin embargo, la ternura y la ironía son la moneda de cambio en las apariciones de la “Virgen”. Si bien la Virgen María ofrece a sus devotos ayuda concreta ante el sufrimiento humano que se materializa con soluciones salvadoras, la “Virgen” que se le aparece a Pedro es una mediadora en la que lo santo, dicese la libertad y la tolerancia, se está

revelando a un sujeto que solo entiende la teología abstracta, los usos y costumbre heredados por la dictadura, y debe aprender la teología popular, que es precisamente lo santo. El novelista reactiva las leyendas y narraciones tradicionales de apariciones marianas orientadas a establecer una relación paternalista y asimétrica con una figura sagrada y numinosa, aunque en esta diada el benefactor de la gracia es obtuso y porfión. Por ello, las epifanías solo surten un efecto parcial cuando Pedro es un hombre adulto y desengañado.

La “Virgen”, Marisol niña, encarna ese ideal etnocéntrico y chovinista del español castizo que fijó la dictadura —recto, conveniente, simpático y estilizado—; mientras que la “Virgen”, Pepa Flores, representa a la España nueva que diluye su identidad con modos de vida liberales y, por tanto, ajenos (extranjerizantes) e incluso exóticos sin hacerla desaparecer porque la novedad genera incertidumbre y desasosiego:

No había entre ellas solución de continuidad o un hilo rojo, sino que era como si una hubiera reemplazado a la otra y ocupara su espacio, aunque ni siquiera en el mismo cuerpo, pues tenían morfologías y carácter casi opuestos. Marisol era una niña repipi, chispeante y marisabidilla, imbuida tanto de sentido de la responsabilidad como de una benevolencia que la volvían abofeteable. Poseía las adustas virtudes del fariseo: gesticulante buena voluntad, espíritu de superación y escándalo espontáneo ante la maldad ajena —único cimiento sobre el que el fariseo edifica su bondad, ya que él no es como ese otro, que está pecando, oh, Señor, mira cuánto peca él y en cambio yo alabo tu nombre sin parar—. [...] Pepa Flores en cambio era una mujer deslumbrante, que provocaba intranquilidad, y con un cuerpo que casi dolía mirarlo. (pp. 179-177)

La última aparición de la “Virgen”, “una abuela jamona, aun de buen ver” (p. 326), cuando Pedro está en la cárcel es un canto al deseo de verdad que él, metáfora de España, se ha negado. Sin juzgarlo, esta lo mira con lástima y le hace una confesión: “— Cuando yo era joven no me quería a mí misma. Era rica, famosa, famosa y atractiva. Ahora no lo soy, pero me quiero a mí misma. ¿Sabes por qué? Porque me he atrevido a querer a los demás” (p. 327).

El autor a través del narrador nos ofrece con distancia la conciencia de lo vivido y una experiencia casi etnográfica que le permite ver el desfase entre lo racional y lo irracional, entre la aspiración a ser un estado europeo moderno y actitudes del pasado que se pretende dejar atrás, que el relato evoca. Los españoles no se aculturaron de golpe por mor de una Transición perfecta y virtuosa que obra el milagro, ni tampoco asumen una identidad híbrida pues, aunque haya numerosos fenómenos de hibridación en la ciudad, lo local como identidad es siempre muy tozudo. Las generaciones que hicieron el cambio de un modelo político autoritario a la democracia cambiaron su cultura sin perder completamente su identidad, es decir, se transculturaron (González Alcántud, 2021: 237-235). Existe una confrontación dialéctica que es la que ofrece en cada momento la imagen que cada grupo proyecta sobre sí mismo y como grupo más amplio, el de “españoles”, que desecha, recicla o incorpora los valores que lo definen. La pugna por ahuyentar traumas y vengarse de las inhibiciones impuestas severamente por la dictadura son captadas y expuestas en el discurso narrativo.

Por ello, en materia de creencias van a seguir muy presentes el catolicismo y el imaginario degradante creado por el franquismo acerca de los partidos de izquierda, especialmente del Partido Comunista de España (PCE), este último a pesar de haber sido legalizado en abril de 1977. La tradición religiosa católica que sigue tan asentada en España pasó de ser la monoreligión obligatoria a convivir con otras extrañas, que a veces son tan parecidas que son sucedáneos del credo asentado. Pedro vive las apariciones marianas de Pepa Flores en un abigarrado ambiente aparicionista que atravesó España en esos años —Garabandal, El Palmar de Troya, Fátima, Puebla del Río y La Peña de Francia— para advertir celestialmente del peligro del comunismo, siempre primero a “humildes pastorcillos” (pp. 60-61). Sin embargo, la

“Virgen” de Pedro es comunista y vive con un bailarín extremista que apoya a Fidel Castro y practica el destape:

De que era comunista me enteré una tarde por mi abuelo, que al verla en la tele, afirmó que no podía soportarla.

– ¿Marisol es comunista? – no supe ocultar mi asombro.

– Sí, hijo, sí. Comunista perdida. Esa niña a la que se recogió del arroyo, pues ahí la tienes, una desgraciada, medio desnuda y levantando el puño del odio. (p. 179)

El modelo castizo del franquismo y sus valores, –la Marisol de *Ha llegado un ángel*¹⁰– son dinamitados por el mismo modelo –la Marisol de la portada de *Interviú* con el titular “Marisol, el bello camino hacia la democracia” – convertido en “icono de la Transición” (p. 110). Sin embargo, el icono nacional sobrepasa las aspiraciones democráticas cuando los valores ideales e idealizados se disipan y emerge la conciencia social de la estructura política creada, la conservadora del miedo. Y cuando los mayores reaccionan ante el pacto del olvido con “sentido de la responsabilidad”, la Virgen, en cambio “se mantuvo en sus trece y siguió levantando el puño y defendiendo la revolución comunista” (p. 187), nos dirá el protagonista. Sin embargo, esta actitud de la “Virgen” de Pedro es la minoritaria, pues hay dos retóricas con carga política contrapuestas, una que halaga los valores tradicionales y otra que los subvierte, pero sin eliminarlos completamente y que somete lo castizo a una selección. Por otra parte, una cultura no es suplantada de golpe por otra. Para los intelectuales y su entorno lo castizo siempre ha poseído atractivo, sino totalmente, sí parcialmente considerando además que el casticismo es en sí un sistema (Pérez-Bustamante Mourier, 1992: 141). La “Virgen”, mediadora popular por excelencia, que debe ser modélica ya no se presenta como las “modélicas mujeres españolas tradicionales” que deben imitarla, sino que proclama una mayor libertad, reconoce la sexualidad femenina y se mofa de la censura cicatera y de la educación escolar, para las cuales el sexo era un angustioso y enigmático tabú¹¹.

La España reaccionaria siempre ha repudiado públicamente el sexo, que es lo mismo que negar la propia naturaleza biológica humana. Sin embargo, paradójicamente, al mismo tiempo canaliza la sexualidad a través de subterfugios inhumanos como la pornografía o la prostitución, que ya se han mencionado, o facilitando relaciones adúlteras y asimétricas no reconocidas bajo la premisa profética de que “las mujeres manchan” (p. 191). Además de ser una herramienta para mejorar en las relaciones entre sexos, el copioso e invasivo destape (p. 157) vinculado a la España progresista se entendió como una metáfora de la libertad política: “la desnudez se cubrió con el paño de pureza de la palabrería: era una rebelión, con la ropa se quitaron también de encima años de silencio, era un grito de libertad” (p. 263). No obstante, la desnudez se limitó al cuerpo de la mujer que se cosifica. Esta aparecía sin ropa por doquier, con motivo o sin motivo, en todo tipo de publicaciones gráficas como naipes, calendarios o revistas, en programas o anuncios de televisión, en espectáculos cómico-teatrales o en comedias zafias y salaces que convivían con otro cine en el que se buscaba la calidad¹².

¹⁰ Comedia musical dirigida por Luis Lucia Mingarro en 1961, que fue la segunda protagonizada por Marisol y que, como la primera, *Un rayo de luz* (1960) donde la aristocracia se fija en el pueblo, están repletas de “canciones y cucamonas, sonrisas y zapateados” (p. 178). Estas cintas, y otras como *Tómbola* (1962) del mismo director, aderezan historias maniqueas de personas descarriadas, que solo hallan el recto camino por obra de una graciosa niña portadora de los valores ontológicamente mejores, que lógicamente son los de la España tradicional, entendida esta como el único grupo étnico válido.

¹¹ Sobre el consumo del sexo durante la Transición pueden verse los “Apuntes sobre la vida cotidiana” de José Carlos Mainer (Juliá y Mainer, 2000: pp. 140-145).

¹² Sobre la decadencia del cine y la aparición y popularización del vídeo doméstico durante la Transición pueden verse los “Apuntes sobre la vida cotidiana” de José Carlos Mainer (Juliá y Mainer, 2000: pp. 135-140).

El varón, sin embargo, estaba vetado para el destape y los escasos momentos en los que sucede, como el de los dos jóvenes encaramados en la estatua de Daoiz y Velarde en la plaza del Dos de Mayo, polo magnético de los progres y de lo que con el tiempo se llamaría Movida, se convierte en una leyenda. El momento inmortalizado en una famosa foto de Félix Llorio¹³, se produce el dos de mayo de 1976, en la primera gran fiesta en Madrid tras la muerte de Franco, que se celebra en el lugar en el que dos héroes de la Independencia en 1808 se levantan contra los franceses. Una pareja se sube a la estatua y espontáneamente se va desnudando, cuando terminan él levanta el brazo y el puño y ella hace con los brazos el arco ácrata y otros jóvenes contemplan la escena con júbilo. En principio, hay un hombre y una mujer desnudos en paridad de condiciones ejerciendo su libertad y, sin embargo, la diferente percepción del desnudo masculino o femenino se mantiene todavía en el s. XXI:

Tras el destape y la ola de erotismo, que una chica apareciera en pelotas era moneda corriente; lo excepcional, lo que convirtió la foto en una leyenda, es que el chico enseñara la polla. [...] El impacto indeleble lo produjo en 1976 la aparición en público de una polla, que además no estaba en erección y era de dimensiones tranquilizadoras, casi de andar por casa, a la altura del español medio y sin nada que ver con las infatigables y rígidas herramientas de trabajo de la pornografía. Ese fue el escándalo, aunque por supuesto nadie lo mencionó: habría sido una reacción de pobres de espíritu, de almas de cántaro indignas de la democracia. (p. 263)

Los fenómenos sociales que más le interesaron a Pedro en su infancia fueron las religiosas martirizadas por la horda roja de las que la Safa “no andaba muy sobrada” (p. 35), las caras de Bélmez de la Moraleda, el paradero de El Lute y el cisma de El Palmar de Troya; es decir, fenómenos sociales vinculados al pasado oscuro que se relaciona con lo absurdo y lo irracional y donde entra en liza el linchamiento divino por pecados como la soberbia, la avaricia o la lascivia. El obispo Clemente que pierde en un accidente los globos oculares, pero el “libérrimo” Pardeza opina que “Ha sido un castigo por estar chiflado” (p. 30). Pedro de niño no está convencido de que Dios busque el sufrimiento y el martirio, pero la crueldad y la violencia son transversales a estos fenómenos sociales que se repiten en el tiempo y que inteligentemente detecta con resignación:

Eleuterio Sánchez nunca logró ser una persona atractiva, era como nosotros: la culpa debía ser de su remota y espesa sangre, que arrastraba arena y quincalla de escaso valor. Las caras de Bélmez siguen apareciendo cada cierto tiempo, si bien ahora son consideradas “procesos paranormales” y se habla de “teleplastias, a menudo acompañadas de “psicofonías”.

Según parece, no tenemos arreglo. (p. 63)

Las nuevas organizaciones religiosas como la Iglesia palmariana, escisión herética de la Iglesia católica, se pueden explicar en clave de intersticialidad, noción retomada por Eric R. Wolf, para referirse a nuevas organizaciones que no se oponen a la estructura social, pero que aprovechan sus déficits o ausencia para superponerse y existir con funciones análogas. Por el contrario, no son alteridades, puesto que existen y actúan contra la alteridad generalizada de la modernidad. Añoran lo orgánico y se resisten a ello (Delgado, 1999: 136).

Las creencias, nuevas o viejas que se renuevan, que se mezclan con las que están fuertemente arraigadas como los avistamientos de OVNIS, abducciones, universos paralelos, el Triángulo de las Bermudas, los secretos de las pirámides y más fenómenos paranormales que se trataban en programas de televisión (p. 131-133). Aunque el mundo esté atomizado y las

¹³ Sobre la intrahistoria de esta imagen emblemática, “icono del nuevo periodismo, de la Movida y de las nuevas libertades” censurada parcialmente hasta 1982 puede verse el trabajo de Iñaki Domínguez (2022: 103-104).

iglesias históricas pierden influencia, se incrementan los cultos minoritarios, más subjetivos e individualizados. Según Ferragotti esto se debe a que la decadencia está en lo religioso, pero no en lo sagrado, ámbitos que no coinciden necesariamente. La secularización tiene que ver con el desapego a las iglesias y su pérdida de influencia, pero no se opone al resurgimiento de la conciencia de comunidad. Los nuevos cultos no se oponen al individualismo moderno, pues ofrecen experiencias particularizadas para perfilar una individualidad propia. Además, los tributos religiosos a lo que se estima sagrado o divino son profundamente emocionales por lo que no prosperan en comunidades de culto establecidas, sino que aspiran a crear otras “dislocando tradiciones” (Cantón Delgado, 2001: 208).

La ciudad ofrece un amplio abanico de creencias que conviven con el catolicismo popular y el oficial, con novedosas espiritualidades: como la del Maharishi Maesh Yogi, gurú hinduista fundador de la Meditación Transcendental (p. 235); o sectas que se superponen a la familia como “La Familia Mason”, fruto de la filosofía existencialista de los años del movimiento *hippy*, antipolítico y hedonista (pp. 188-189).

Curiosamente el joven Pedro se inquieta ante Doc, *hippy* amigo de Mercedes, pues “dijo que adoraba los niños, pero su sonrisa era tan intimidatoria como algunas del páter Felipe” (p. 189). Un repertorio cultural tan variado como el que ofrece la ciudad permite elaborar papeles. Ulf Hannerz (1993: 326) precisamente pone de ejemplo el caso de Charles Mason, “hombre marginal” que convierte sus “problemas” en una pequeña cultura. Si hablamos de “conversión” en casos como estos a los que hace referencia la novela, se pueden extraer conclusiones tanto en el terreno de las creencias como en el de la economía. En el primero la conversión consiste en sustituir un sistema de significados por otro, en el segundo los bienes de la conciencia pueden ser intercambiados con provecho en otra. La ciudad, y en general cualquier modo de vida urbano, ofrece una complejidad cultural a pequeña escala interminable, si bien la Cultura a gran escala es bastante estable y lo castizo ayuda a mantenerla.

4. CONCLUSIÓN: “DE AQUELLOS POLVOS VIENEN ESTOS LODOS”

A la pregunta sobre si hubo una Transición modélica que nos ha ofrecido un presente plácido la respuesta que nos da *Para morir iguales* es negativa. Los protagonistas de la novela nacen en una dictadura paternalista y omnipresente que odió con iniquidad gratuita hasta el final a su enemigo, siendo septiembre de 1975 la representación final de su carácter violento. El padre de Paco y Mercedes Ponzano es el personaje ausente que representa a los otros condenados a muerte. A este respecto el pensamiento profundo de Rafael Reig aparece en cada anécdota que nos enseña el despertar de la conciencia de su personaje.

Para morir iguales es la obra de un novelista que nos deleita con numerosas referencias de la memoria social y cultural española desde la muerte de Franco hasta bien entrado el siglo actual. Esta no es tratada de forma complaciente, pues desprecia las apariencias en busca de la verdad como valor necesario para mejorar. Su relato pesimista carece de moralina, pero abunda en ironía que planea sobre innumerables trivialidades. El autor es cómplice con el lector ante las majaderías y desilusiones de la vida, pero también a través de los personajes (como el grotesco tándem Pedro-Pardeza) utiliza una ironía pedagógica que, a veces o casi siempre, es dolorosa y mordaz. Esta pone ante el espejo la arrogancia de pensar que la muerte de un dictador y la vuelta al parlamentarismo moderado, una especie de canovismo redivivo, operaría como *deus ex machina* y las heridas y agravios desaparecerían.

La lógica interna apunta en otra dirección, pues la “moderación” y “reconciliación”, palabras repetidas hasta la saciedad cuando se habla de nuestra Transición mitificada, han devenido en perpetuar las malas praxis del pasado –nepotismo, clientelismo y caciquismo– para mantener los privilegios de las élites franquistas. La consecuencia es una menor calidad democrática, pero lo incomprensible es que personajes carentes de escrúpulos como Pedro o Pardeza, que provienen de la pobreza, posean dentro de sus posibilidades la misma actitud

corrupta. Estas concesiones que vemos a través de la caracterización de los personajes y sus gestos y silencios nos muestran una cartografía del miedo. Primero, cuando los favorecidos se lo quieren dar a los privilegiados; y, después, cuando estos renuncian a darlo y se acomodan a un sistema en el que rige la propiedad privada, la pantalla del éxito inmediato, el poder y el hedonismo consumista. La violencia contemporánea y la sombra de la violencia de la guerra mantienen ese miedo al que los cínicos le sacan tanto provecho. Un buen marco que regule la actuación de todos de extremo a extremo sociopolítico aleja esa violencia por el miedo que provoca. Este terror como estrategia política pertenece como recuerda Adriana Cavarero (2009: 76-77) a la lógica de los medios respecto a los fines y, si bien es abominable, se puede comprender. Este pavor a la violencia solo se puede ejercer en sistemas no totalitarios, pues en ellos el terror ya no tiene ninguna finalidad porque no hay adversarios, mientras que en una “transición” hacia la libertad el miedo está en perderla:

- Pero seguimos en contra de la violencia, ¿verdad? – le pregunté a Pardeza.
- Eso según y conforme. Cuidado, no nos engañemos: en ocasiones la violencia puede ser muy positiva – me sorprendió el demócrata.
- Según él, la violencia convencería al español medio de que los extremismos eran el enemigo y así se conseguiría el triunfo de la democracia.
- Interesa que haya violencia para que nadie ande pidiendo imposibles, ni por la derecha ni por la izquierda. (pp. 149-150)

Podríamos hacer un paralelismo con la otra Restauración, también borbónica (1874), pues, aunque oficialmente haya paz, la Transición, con el paso de la dictadura a una monarquía parlamentaria, produjo grandes cambios culturales auspiciados por el modelo económico ultracapitalista y la ocupación masiva de las ciudades, aunque ya fuera una tendencia al final del franquismo. El narrador, como Galdós, nuestro novelista decimonónico realista por antonomasia (Pérez-Bustamante Mourier, 1992: 143), describe la ruptura violenta de los límites urbanos, y también de los núcleos rurales, que cambia la fisonomía madrileña.

La urbanización y la homogenización cultural de todo el territorio español se hará sentir hasta el nuevo siglo. Esto tiene sus consecuencias pues la sociedad comunal de lo sagrado, en la que las nociones de valía moral se vinculan a formas de pensar y de obrar, se difumina exponencialmente en un espacio urbano cada vez más inabarcable. En la urbe los contactos físicos son cercanos y numerosos, pero los contactos sociales benéficos son escasos y distantes y están yuxtapuestos (Hannerz, 1993: 75-77).

La ciudad que diluye la memoria del pasado cultural es capaz al mismo tiempo de acoger en su espacio lo castizo que se resiste a desaparecer. El urbícola se mueve en un ambiente de diversidad cultural que “no es simplemente la diversidad antigua en declive”, pues hay una nueva generada por la ecúmene global, como apunta Hannerz (Cucó Giner, 2004: 2007). Esta realidad contemporánea se aborda con una estética a su medida, que explica la discontinuidad y la reelaboración de los lenguajes ya conocidos y sus trasfondos simbólicos. Un ejemplo son las revelaciones marianas y otro es la relación del protagonista con su amigo Ecurín, enfermo de SIDA, al que lee de nuevo en el hospital, como ya hizo en el Hogar, una edición del valiente *Sandokán* de Emilio Salgari de 1956. Las aventuras del Tigre de Malasia, lady Mariana, el fiel Yánez de Gomera, *alter ego* del amigo, y los otros compañeros regresando a Mompracem alteran y desmitifican en clave poética el presente histórico, que se compara cuando este era el futuro y estaba todo por hacer.

Antes hemos dicho que el novelista nos ahorra la moralina, que siempre es impertinente, pero sí nos hace pensar en la Cultura en un sentido holista. Esta es una urdimbre de significaciones que nos sirven para conformar y desarrollar nuestra conducta y esta, como sabemos, tiene una dimensión moral. El dogma de Pedro, extrapolable a muchos, es que no hay nada más importante que el dinero, aunque paradójicamente solo es feliz cuando regresa a través

de los afectos a una infancia de penurias. Los sofismas de Pedro, sin embargo, se desvanecen ante el método socrático en dos planos: uno real en la bondad de su amigo Escurín, capaz de amar a su verdugo, y de Mercedes, encarnación de la pobreza endémica; y uno ideal en la experiencia de la “Virgen”, que ha recuperado su vida, y hasta su nombre, y ha aprendido a quererse.

La novela ofrece un conocimiento honesto de primera mano, y no porque el novelista haya vivido todas las situaciones que se narran, cosa que lógicamente desconocemos, sino porque comunica el pensamiento y la mentalidad que subyace en cada hecho verosímil de su ficción con sus contradicciones y sus renunciaciones con mucho humor y empatía.

Bibliografía

- AUGÉ, Marc (1998) *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, trad. Alberto Luis Bixio, Barcelona, Gedisa.
- (2002) *Los “no lugares” espacios del anonimato. Una Antropología de la sobremodernidad*, trad. Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa.
- (2007) *Por una antropología de la movilidad*, Barcelona, Gedisa.
- CANTÓN DELGADO, Manuela (2001) *La razón hechizada. Teorías antropológicas de la religión*, Barcelona, Ariel.
- CASTILLO RODRÍGUEZ, Susana (2008) “La doble trans-posición de la Literatura a la Antropología y viceversa. Presentación del volumen monográfico: Antropología y Literatura”, *Revista de antropología social* 17, pp. 7-26.
- CAVARERO, Adriana (2009) *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, trad. Saleta de Salvador Agra, Barcelona/México, Anthropos Editorial/Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa.
- CERRI, Chiara (2013) “El impacto de los servicios públicos de cuidado a mayores en una zona rural de Extremadura”, *Gazeta de Antropología* 29.2, julio-diciembre, artículo 8: 18 pp., <http://hdl.handle.net/10481/28499> (29/01/2023).
- CUCÓ GINER, Josepa (2004) *Antropología urbana*, Barcelona, Ariel.
- CUESTA, Josefina (2007) “Recuerdo, silencio, y amnistía en la Transición y en la democracia españolas (1975-2006)”, *Studia Historica. Historia Contemporánea (SHHC)* 25, pp. 125-165, <https://revistas.usal.es/index.php/0213-2087/article/view/1054> (29/01/2023).
- DELGADO, Manuel (1999), *El animal público. Una antropología de los espacios urbanos*, Barcelona, Anagrama (Colección Argumentos).
- DOMÍNGUEZ VÁZQUEZ, Iñaki (2020) *Macarras interseculares. Una historia de Madrid a través de sus mitos callejeros*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina.
- (2021) *Macarrismo*, Madrid, Akal.
- (2022) *Una historia de España a través de sus leyendas callejeras*, Madrid, Akal.
- FUENTE LOMBA, MANUEL DE LA (ed.) (1994) *Etnoliteratura: un nuevo método de análisis en Antropología*, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- FUENTE LOMBA, Manuel de la y María Ángeles HERMOSILLA ÁLVAREZ, eds. (1997) *Etnoliteratura, una antropología de ¿lo imaginario?*, Córdoba, Universidad de Córdoba.

- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.
- GEERTZ, Clifford (1989) *El antropólogo como autor*, trad. Alberto Cardin, Barcelona, Paidós.
- (1994) *Conocimiento local. Ensayos sobre la interpretación de las culturas*, trad. Alberto López Bargados, Barcelona, Paidós.
- GODELIER, Maurice (1989) *Lo ideal y lo material. Pensamiento, economías, sociedades*, trad. A. J. Desmont, Madrid, Taurus.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2015) *Travesías estéticas. Etnografiando la literatura y las artes*, Granada, Universidad de Granada.
- (2021) *Liter-Antropología. El hecho literario, entre cultura y contracultura*, Madrid, Abada.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Francisco Javier (2019) "Populismo, nobleza e imagen casticista en *La Corte de Carlos IV* de Benito Pérez Galdós", en Mónica Moreno Seco, Rafael Fernández Sirvent y Rosa Ana Gutiérrez Lloret, eds., *Del siglo XIX al XXI. Tendencias y debates. XIV Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Universidad de Alicante 20-22 de septiembre de 2018, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 524-536, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0985480> (29/01/2023).
- GONZÁLEZ SERRANO, Carlos Javier (2022) "el pesimismo nos hace más fuertes (y mejores)", *Ethic*, 12 de mayo, <https://ethic.es/2022/05/el-pesimismo-nos-hace-mas-fuertes-y-mejores/> (29/01/2023).
- HANNER, Ulf (1993) *Exploración de la ciudad*, trad. Isabel Vericat y Paloma Villegas, México, Fondo de Cultura Económica.
- JULIÁ, Santos y José Carlos MAINER (2000) *El aprendizaje de la libertad 1973-1986*, Madrid, Alianza.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (2002) *Mito y significado*, Madrid, Alianza.
- MONREAL, Pilar (1996) *Antropología y pobreza urbana*, Madrid, Libros de la Catarata.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2020) "Prohibida la entrada a mayores: infancia y adolescencia en la narrativa española actual" en María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez, coords., *La verdadera infancia la patria. Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 7-33.
- ORTEGA Y GASSET, José (2016) *La rebelión de las masas*, Guadalajara, Ediciones Universitarias. Universidad de Guadalajara (Letras para volar).
- ORTIZ HERAS, Manuel (2012) "Nuevos y viejos discursos de la transición: la nostalgia del consenso", *Revista de Historia Contemporánea* 44, pp. 337-367, <https://ojs.ehu.es/index.php/HC/article/view/6620/6060> (29/01/2023).
- PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER, Ana-Sofía (1992) "Cultura popular, cultura intelectual y casticismo" en Ana-Sofía Pérez-Bustamante Mourier y Alberto Romero Ferrer, eds., *Casticismo y literatura en España*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 125-164.
- PUJADAS, Joan (1993) *Etnicidad. Identidad cultural de los pueblos*, Madrid, EUEDEMA.
- REIG, Rafael (2011) *Todo está perdonado*, Barcelona, Tusquets (Colección Andanzas).
- (2018) *Para morir iguales*, Barcelona, Tusquets (Colección Andanzas).

ROSEMAN, Sharon R., Santiago PRADO CONDE y Xerardo PEREIRO PÉREZ (2013) “Antropología y nuevas ruralidades”, *Gazeta de Antropología* 29.2, julio-diciembre, artículo 1: 17 pp., <https://digibug.ugr.es/handle/10481/28509> (29/01/2023).

SÁNCHEZ SOLER, Mariano (2010) *La transición sangrienta: una historia violenta del proceso democrático en España (1975-1983)*, Barcelona, Península.

SIGNORELLI, Amalia (1999) *Antropología urbana*, trad. Angela Giglia y Cristina Albarrán F., Barcelona, Anthropos - UMAM.



Duplicidad e ironía: un paseo por el motivo del barrio en la narrativa breve de Juan Bonilla

ESTHER PÉREZ DALMEDA
ONCE

Resumen

Estas líneas proponen un análisis de ocho relatos de Juan Bonilla cuya trama se desarrolla en los barrios de clase media de la España de los años 90. Partimos de la función descriptiva del motivo del barrio, para observar cómo se representan, describen y contextualizan los entornos de las periferias metropolitanas. En un segundo plano, estudiamos cómo estas descripciones influyen en el carácter y destino de los protagonistas, y nos detenemos en el valor referencial del barrio, el cual evidencia la circulación de “energía social” (Greenblatt, 1998). El análisis de estos cuentos nos permitirá en un movimiento texto-contexto, comprender los ambientes, expectativas, gustos, influencias, anhelos y frustraciones de los jóvenes españoles de los años 90. Veremos cómo el contexto sociocultural repercute y nutre la obra, así como la obra también alimenta y da sentido a su contexto sociocultural en una suerte de complejas relaciones o sinergias que surgen entre los textos narrativos y el contexto sociocultural que los contiene.

Palabras clave: barrio, doble, *mass media*, intertextualidad, Juan Bonilla.

Abstract

These lines aim to analyze Juan Bonilla’s eight short stories, whose plot takes place in a neighbourhood in Spain during the 90s. We start from the descriptive function of the neighbourhood’s motive in order to observe the way the environment of the metropolitan peripheries are represented, described and contextualized. On a second level, we study how these descriptions influence the main characters’ personality and destiny, and we turn our attention to the neighborhood’s referential nature, which evidences the circulation of “social energy” (Greenblatt, 1998). The analysis of these stories will allow us, in a text-context movement, to understand the environments, expectations, tastes, influences, desires and frustrations of Spanish youth in the 90s. We will see how the sociocultural context affects and nourishes the work, as well as how the work also feeds and gives meaning to its sociocultural context in a kind of complex relationships or synergies that arise between the narrative texts and the sociocultural context that contains them.

Keywords: neighbourhood, double, mass media, intertextuality, Juan Bonilla.



Tanto en la historia de la Literatura, bajo la pluma de los escritores, como en la historia de la Teoría Literaria, bajo la mirada crítica de los estudiosos, abundan las reflexiones acerca del por qué o para qué de la literatura, por qué las personas necesitan escribir, por qué necesitamos leer, qué encontramos tras los textos literarios que los hacen imprescindibles. Según Rosa Montero, todos los escritores intentan definir, describir, ordenar con palabras el espacio, y a medida que cambia el entorno en el que viven, el relato difiere (Montero,



2003). En este sentido, todo escritor se comporta como un etnógrafo (Rose, 1993), pues escribe y describe historias sobre el ser humano, su forma de vivir, sus acciones y sus pasiones, sobre lugares, acontecimientos y sentimientos. Quizás sea que se escribe para enriquecer la descripción del mundo que nos rodea, y a través de los textos mejorar el entendimiento de lo que somos o de lo que aspiramos a ser.

El escritor etnógrafo, por tanto, recoge el entorno que observa: ordena imágenes, paisajes, datos, conversaciones, anécdotas y fábulas; describe el entorno que habita, su pueblo, ciudad o barrio, sus calles y edificios, y refleja las vidas de los seres que ocupan tales espacios. De este modo, se establece una relación, una sinergia o negociación (Greenblatt, 1998) entre el contexto social y cultural sobre el que se escribe y publica una obra literaria y el propio texto literario. Esta relación estimula la proliferación de símbolos, arquetipos o motivos que caracterizan los distintos contextos socioculturales. Uno de ellos es el motivo del barrio, el cual, por su carácter descriptivo, por su inevitabilidad a la hora de representar y contextualizar entornos, por su significativa referencialidad en la narrativa contemporánea y por su potencial en cuanto a la variedad de significaciones, puede entenderse como uno de los motivos más interesantes en la ficción del último siglo. A continuación, proponemos analizar el motivo del barrio en la narrativa breve de Juan Bonilla, por ser esta un extraordinario ejemplo del estado actual de la misma (Encinar, 2014) y por ser el barrio un motivo recurrente en la narrativa breve del autor (Pérez Dalmeda, 2019).

Un acercamiento cronológico sitúa a Bonilla en la generación de escritores de los años 90 denominada *Generación X*, término procedente de la novela homónima de Douglas Coupland (1991) y el éxito de "Smells like teen spirit" de Nirvana, de su álbum *Nevermind* (1991) (Navarro Martínez, 2008). Bajo esta nomenclatura se ha querido definir a un grupo de chicos y chicas, hijos de la sociedad del bienestar, que crecen en el auge del consumismo, y que se sienten "tristes, sensibles e insatisfechos", por emplear los mismos adjetivos con los que Kurt Cobain se despedía en su nota de suicidio (Pérez Dalmeda, 2019). Estos jóvenes de la *Generación X*, "rechazan a dios, la tradición y la familia, para aislarse en un desértico vacío existencial" (Pérez Dalmeda, 2019: 84). En cuanto al término *Generación X* aplicado a Bonilla, cabe señalar que hay quien no lo emplearía para referirse al autor por no seguir éste las características formales¹ con las que se define a los escritores de dicha generación (Calvo, 1996; Bernadell, 1996). Por otro lado, hay quien no acepta la denominación *Generación X*, por considerarla como un mero rótulo comercial, un eslogan publicitario creado para promocionar la venta de los libros de un grupo de jóvenes escritores que sólo tienen en común el hecho de ser coetáneos (Navarro Martínez, 2008; Urioste Azcorra, 2009). Sea como fuere, no entraremos aquí en tales disquisiciones, pero sí nos gustaría remarcar que existe un contexto social y cultural coincidente para los jóvenes escritores de los años 90, y que éste es el contexto en el que se sitúa nuestro objeto de estudio: ocho relatos de Bonilla con el trasfondo del barrio de clase media como denominador común y que evidencian la circulación de "energía social" (Greenblatt, 1998). El análisis de estos cuentos nos permitirá en un movimiento texto-contexto, comprender los ambientes, expectativas, gustos, influencias, anhelos y frustraciones de los jóvenes españoles de los años 90 que habitan esos barrios de clase media. Veremos cómo el contexto sociocultural repercute y nutre la obra, así como la obra también alimenta y da sentido a su contexto sociocultural en una suerte de complejas relaciones o sinergias que surgen entre los textos narrativos y el contexto sociocultural que los contiene.

¹ Prosa rápida, directa, espontánea y eficaz, sin concesiones metafóricas, que refleje la forma de hablar de los jóvenes de la época y que evidencie que son novelas escritas por jóvenes que retratan cómo viven los jóvenes de dicha generación, con la mirada puesta ya no en autores clásicos españoles, sino en escritores internacionales como Raymond Carver, Louis-Ferdinand Céline, Jack Kerouac o Charles Bukovski (Navarro Martínez, 2008).

El primer cuento al que proponemos acercarnos es “La nube de Oort”, incluido en *El que apaga la luz* (1994²), primer libro de relatos inéditos publicado por el autor³. Se trata de un texto escrito en primera persona narrativa, lo que favorece la identificación del narrador con el autor, un joven de edad similar a la del protagonista del cuento. Este hecho ayuda a situar la acción en la España de los últimos años de la década de los 80 o los primeros de la década de los 90. Si los primeros años de la década de los 80 supusieron la creación de empleo, el final de la década supuso el aumento de la tasa de desempleo; la supuesta estabilidad política se tambalea con cada atentado de ETA; la apertura a Europa suscita recelo y desencanto con la entrada de España en la OTAN; el sueño europeo parece desvanecerse: la libertad sexual y la exultante vida nocturna se ven dañadas por la aparición del SIDA y las muertes por sobredosis de heroína. En palabras de Carmen de Urioste Azcorra (2009: 30): “(...) durante la década de los 80 la pesimista sociedad española se refugia en la *movida madrileña* promocionada por el gobierno y lucha por el bien colectivo mientras que a partir de los 90 con su entrada en Europa la preocupación pasa del individuo para con otros a del individuo para sí mismo”. Esa introspección queda subrayada en el tono onírico que envuelve todo el relato. El narrador nos habla desde un estado continuo de duermevela magnificado por el consumo de la heroína, en una narración íntima, plagada de recuerdos, sueños y digresiones. Además, este estado del narrador supone una alusión intertextual a *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca, cuyo protagonista también es un joven problemático alejado de su familia, como Fango, el protagonista del relato de Bonilla, quien deja su pueblo natal para asistir a la universidad en la gran ciudad⁴.

El relato está escrito con la ironía que caracteriza la narrativa breve de Bonilla (Pérez Dalmeda, 2017a; 2017b; 2018; 2019) y cargado de referencias intertextuales sagaces y sarcásticas. “Mi reino por un caballo” (2009: 101), bromea Fango, en una alusión a *Ricardo III* de William Shakespeare mediante la que nos desvela su adicción a lo que él denomina el “aliento”, la heroína, y su consecuente síndrome de abstinencia, “los ratones”, que amenazan con morderle cuando no tiene la dosis de “aliento” necesaria para hacerlos desaparecer. La adicción a la heroína, como vimos anteriormente, es un mal propio de los jóvenes de la década de los años 80, tanto en Madrid y su movida como en otras partes de España, problema que luego la juventud de la década de los años 90 rechaza y rehúsa (Baños, 1995), y que el autor vuelca aquí como reflejo de costumbres aún existentes en los barrios periféricos de las grandes ciudades. no es extraño que la ciudad que Fango habita se llame Periferia.

Nos detenemos en tres sueños insertos en el relato por ser tres recursos metaficticiales que realizan funciones claves para la comprensión del texto. Los tres aportan información sobre el protagonista y coinciden con puntos clave de la narración. Fango tiene los tres sueños en la barriada marginal donde vive Dumster, su camello. En el primero, el protagonista camina por una sucesión de pasillos interminables buscando la puerta de salida de una casa, metáfora de la gran ciudad, en una alusión a los laberintos de Borges, quien, además, empleaba el recurso de los sueños dentro de los relatos, o incluso de los sueños dentro de los sueños. Si lo relacionamos con su otro relato, “Las ruinas circulares” (1940), en el que el protagonista quiere crear un hombre nuevo a través de sus ensueños, podremos entender mejor la función que desempeñan los relatos dentro del *modus operandi* de Fango, quien no pasa del sueño a la acción. Aunque anhela volver a su pueblo Casas Bajas se conforma con soñar su retorno. Es relevante el nombre del pueblo natal del protagonista, pues este hace alusión a la principal

² Para este análisis se ha utilizado la reedición de 2009.

³ Anteriormente se publicaron *Veinticinco años de éxitos* (1993) y *Minifundios* (1993). Ambos volúmenes compuestos por textos recopilados de periódicos o revistas con las que el joven Juan Bonilla colaboraba.

⁴ La relación intertextual entre el relato y *La vida es sueño* se fortalece a lo largo del mismo. Fango, al igual que Segismundo, vive en las tinieblas, sueña su vida, y como éste, solo alcanzará la luz cuando logre comprenderse a sí mismo y aceptarse tal y como es.

diferencia estética entre el pueblo y la gran ciudad: la altura de los edificios que lo componen. Asimismo, el nombre de la ciudad donde vive Fango -Periferia- alude a las “periferias metropolitanas” (Mas Hernández, 1999), normalmente compuestas por “los antiguos arrabales, los primeros suburbios y polígonos, los bordes, extremos y orillas de la ciudad, alcanzando inclusive a algunos municipios vecinos de la ciudad central” (Mas Hernández, 1999: 203), metonimia que subraya la marginalidad que padecen y habitan los protagonistas del relato.

En el segundo, Fango sueña que sale del poblado de chabolas donde ha ido a buscar la heroína y de camino a su casa, mientras pasea por las calles cercanas al edificio donde vive, los hombres lo miran con deseo. Al llegar a su piso se encuentra con sus padres, que han descubierto que es homosexual. Es entonces cuando entendemos por qué Fango no quiere volver a su pueblo. Es a través del sueño que descubrimos su homosexualidad y el temor al rechazo por parte de sus padres. Fango se refugia en la gran ciudad, entorno propicio del anonimato, donde nadie lo conoce y donde puede perderse y divagar, esconderse y aislarse en las calles laberínticas de la periferia.

En el último sueño la narración es más confusa y mezcla recuerdos, pensamientos y ensoñaciones. Fango ve su infancia en Casas Bajas. Recuerda cuando competía con Mazo, su amigo y rival, y a veces le dejaba ganar, y cuando éste lo llamó “maricón” delante de todos y Fango lo golpeó tan fuerte que le rompió la mandíbula y lo dejó tirado, sangrando. Mediante este último sueño descubrimos la atracción del muchacho por Mazo y sus sentimientos de rechazo hacia su pueblo natal, que refleja el rechazo que produce su homosexualidad entre los habitantes del mismo y la presión social que esto supone en el reducido ambiente de su pueblo natal.

Para terminar, queremos destacar que el título del relato, “La nube de Oort”, hace referencia a un efecto astronómico al cual Fango dice estar dedicando su tesis doctoral: un conjunto de pequeños cuerpos astronómicos (asteroides y cometas) situados en el extremo del sistema solar, más allá de Plutón. Esos pequeños objetos se formaron en las primeras fases de creación del sistema solar, en las proximidades del sol, pero fueron expedidos hacia sus confines por el efecto de las fuerzas de la gravedad. Desde esta nueva ubicación, a causa de su iteración con alguna estrella, los objetos que componen la nube de Oort podrían ser impulsados de nuevo hacia el sol en un viaje de miles de años. Durante ese viaje, por la influencia de la gravedad de los grandes planetas, Júpiter y Saturno, la órbita de Oort podría modificarse y algunos de ellos se transformarían en cometas, mientras otros, en su paso por el sistema solar, podrían perderse para siempre en el espacio exterior (Emelyanenko, Asher y Bailey, 2007). Aunque en el cuento no se hace mayor alusión al fenómeno astronómico que la simple mención del tema de la tesis doctoral del protagonista, a nuestro entender, el título funciona como prolepsis de la trama del relato. Fango vive alejado de su familia y del sistema (solar) en una ciudad llamada Periferia, metáfora de la nube de Oort. Una noche se siente tentado de volver a su pueblo (el sol). Decide emprender el viaje durante la noche, pero es un viaje largo que se verá alterado por la fuerza de la gravedad, es decir, por su grave adicción a la heroína proporcionada por Dumster (Júpiter y Saturno). En casa de Dumster el protagonista siente frío y se queda dormido, y sueña que emprende el viaje a Casas Bajas, su pueblo natal, y que una vez allí le prende fuego a su infancia. Pero Fango no despierta, lejos de convertirse en cometa, quedará extraviado para siempre en el espacio exterior, es decir, el joven protagonista no logra terminar sus estudios, su estancia en la gran ciudad lo acerca al consumo de la heroína y aunque a través de sus sueños logra conocerse y aceptarse, su adicción lo perderá para siempre en la ciudad.

A continuación, proponemos cuatro relatos cuya trama se desarrolla en un barrio de clase obrera habitado por muchachos que carecen de expectativas de futuro y que padecen la soledad, como veíamos, mal endémico de la época: “Paso de cebra” (1999), “Cielito Lindo, Lindo Gatito” (2000), “Excursión al otro lado” (2006) y “Tú sigue por donde vas que no vas a

ninguna parte” (2013). Los protagonistas de estos cuatro relatos tienen dificultades para comunicarse con sus padres, se sienten invisibles, e incluso reemplazables. Como por ejemplo Edu y Franki en “Tú sigue por donde vas que no vas a ninguna parte” (2013), quienes “eran invisibles para sus padres, o no exactamente invisibles, sino bultos sin rasgos, y por lo tanto fácilmente sustituibles unos por otros” (2013: 216). Por eso, Edu y Franki deciden llevar a cabo un experimento. Cambiarse el uno por el otro, es decir, pasar una noche el uno en la casa del otro, sin que sus padres y hermanos descubran su suplantación. Vemos el tema del doble ligado a la informidad del barrio, entendido éste como zona urbana compuesta por edificios sin rasgos característicos, iguales los unos a los otros, como los jóvenes protagonistas, y será esta informidad la que favorezca el anonimato de la gran ciudad, al llevar a cabo con éxito el experimento y que nadie se percate del cambio.

Años después, abandonada ya la adolescencia y tras haber perdido la relación, ambos amigos se encuentran por casualidad en el barrio y se ponen al día de su situación actual:



Fueron a un bar que había por allí cerca, a tomarse una caña, por los viejos tiempos. Ninguno tenía nada mejor que hacer. A uno lo habían despedido de la fábrica de envasado en un expediente de regulación de empleo hacía un año, y desde entonces se las arreglaba gracias al paro y a que su mujer se deslomaba doce horas al día limpiando escaleras. Al otro le iba un poco mejor: era el único empleado ajeno a la familia del propietario que todavía conservaba el trabajo en una imprenta y su mujer se deslomaba diez horas al día en un puesto de frutas del mercado. (Bonilla, 2013: 223)

De nuevo el título del relato: “Tú sigue por donde vas que no vas a ninguna parte”, funciona de prolepsis en cuanto a la vida carente de expectativas profesionales de los protagonistas. No tenían expectativas de jóvenes y no las tienen de adultos. Se saben atrapados en una vida anodina donde se sienten “bultos sin rasgos”. De hecho, el relato concluye con una irónica reflexión: si volvieran a hacerlo, si se propusieran cambiarse el uno por el otro de nuevo, podrían suplantarse sin problema, porque siguen siendo el reflejo el uno del otro, habitantes de un espacio duplicador que los constriñe, los aliena y los frustra.

Enmarcado también en la duplicidad de edificios que conforman los barrios periféricos, “Cielito Lindo, Lindo Gatito” (2000), narra la historia de David, un joven de catorce años que pasa un verano en cama con unos prismáticos con los que podía observar: “unos cuantos edificios marengos que hacían corro alrededor del barrio en el que vivía, y, gracias a los intersticios entre esos bloques, unos cuantos fragmentos de la carretera general” (2000: 170). Con estas breves pinceladas entendemos el tipo de barrio de clase media que habitan los protagonistas. El relato alude a la película *La ventana indiscreta* (1954) de Alfred Hitchcock, basada, a su vez, en el cuento “It Had to Be Murder” (1942) de Cornell Woolrich. Esta conexión intertextual capicúa, relato-película-relato, refuerza la sensación de multiplicidad calidoscópica semejante a la que se puede contemplar en ciertos barrios periféricos que se construyen duplicando y reproduciendo la misma construcción una y otra vez, dificultando la diferenciación entre edificios, y haciéndolos intercambiables unos por otros, igual que los personajes que habitan estos cuentos. Además, la alusión intertextual externa vincula el cine y la literatura (Pérez Dalmeda, 2019), a la vez que nos conduce hacia la resolución del misterio: la relación adúltera entre el padre de David y Cielito, la hermana mayor de su amigo Gatito. Este relato es un ejemplo del empleo de las referencias al cine y a los *mass media*, subtema sobre el que volveremos, y que además de contextualizar los textos, funcionan como mecanismos intertextuales *exoliterarios* que amplían contenidos a través de su carácter referencial (Pérez Dalmeda, 2019) y que subrayan la sinergia entre el texto y el contexto.

Otro ejemplo de duplicidad, a la vez que del empleo de la intertextualidad interna, lo ofrece el texto idéntico seleccionado por Bonilla para describir a la protagonista femenina de “Cielito Lindo, Lindo Gatito” (2000) y “Paso de cebra” (1999):

[...] era una de esas adolescentes que cenan apio y manzanas, consultan la báscula tres veces al día y se deforman los pies calzando zapatos de plataformas inverosímiles. Estrangulaba los dedos de sus manos con anillos de bisutería macabra y diez metros antes de cruzarte con ella te embestía el aroma del perfume de almendras con que se había rociado todo el cuerpo. (Bonilla, 1999: 100; 2000: 172)

Se repite, pues, la descripción de un tipo de adolescente femenino que persigue una estética de delgadez extrema, calza determinados zapatos, luce determinados anillos y huele de una forma concreta. Pensemos que los jóvenes de los años 90 tienen como referentes a cantantes nacionales e internacionales a quienes contemplan a través de la televisión parabólica y el Canal Plus, medios que favorecen la difusión musical con canales como la MTV o programas como “Del 40 al 1”. Por primera vez la música se oye y se ve y los videoclips alimentan el consumo de la música para las masas. En esa década en España, junto con el extraordinario auge de la televisión, se desarrolla también su principal sustento: la publicidad y los productos de consumo generalizado. Comienza la difusión de la moda estandarizada, basada en cantantes y videoclips y de la cómoda adquisición fomentada por la apertura de grandes cadenas de ropa (comienza el imperio Inditex) que sitúan la moda al alcance de todos. Una moda que cambia rápidamente y despierta deseos enfrentados: querer pertenecer a un grupo y a la vez intentar ser diferente, ser como los demás a la vez que se busca singularidad. Distinción que consigue Vanessa, la muchacha de quien todos en el barrio están enamorados en “Excursión al otro lado” (2006), relato cuya trama gira en torno al quiosco del barrio, centro neurálgico de los jóvenes, donde quedan a charlar y fumar cigarrillos. La descripción de Vanessa contrasta con la de las protagonistas de “Cielito Lindo, Lindo Gatito” (2000) y “Paso de cebra” (1996):

la extraordinaria muchacha rubia cuyas faldas de jugadora de tenis amábamos todos, cuyas sonrisas al volver la esquina, un segundo antes de desaparecer, coleccionábamos, cuyos ojos grises nos habían prestado su extraño color para que pintásemos la bandera de un paraíso imposible. (Bonilla, 2006: 246)

La admiración y el enamoramiento por Vanessa hará que los jóvenes protagonistas olviden la monotonía de la vida en el barrio y se embarquen en una épica aventura. El enamoramiento funciona como detonador en la vida de los adolescentes del relato, despierta su interés, los activa, hace que sus vidas sean emocionantes, rompe la uniformidad de su entorno y mitiga su aburrimiento. En este sentido, el motivo del barrio es la vida en comunidad que el propio barrio contiene. Así, el barrio queda descrito como un espacio de presión social, un espacio que contiene y subyuga a los personajes que lo habitan.

Por otro lado, el protagonista de “Paso de cebra” (1999), es el hijo pequeño de una familia de clase media baja. Se describe así mismo como “un niño oscuro hecho de agua de espejos” (1999: 99). Narrado en primera persona, el protagonista describe el barrio donde vive:

Vivíamos en un barrio de obreros que años atrás se había ubicado en las afueras. Pero la ciudad se le había ido arrimando, adelantando bloques y conjuntos de adosados que cicatrizaron con caminos asfaltados las zonas de verde salvaje que antes habían mantenido el rumor de la vida urbana a una grata distancia [...]. Quienes más perjudicados habían salido de la incesante progresión de la ciudad habían sido los niños: si años atrás dispusieron de espléndidas extensiones alfombradas de hierba y salpicadas de matorrales para jugar, ahora debían conformarse con un insignificante erial que el día menos pensado sería aprovechado para erigir algún nuevo

bloque de viviendas, con fachadas horadadas por ventanas estrechas y cancelas vigiladas por un portero automático atestado de botones. (Bonilla, 1999: 99-100)

Vemos así una nueva referencia a las periferias metropolitanas (Mas Hernández 1999), barrios que una vez estuvieron alejados de la ciudad pero que poco a poco han sido engullidos por ésta. Zonas atestadas de bloques de edificios y cemento. Sin espacios verdes donde jugar o entretenerse, solo una inmensa amalgama de bloques de viviendas. Espacios en los que es fácil sentirse solo y alienado, hecho de “agua de espejos”, es decir, un mero reflejo, duplicado como se duplican y multiplican los edificios que componen el barrio que habita. La duplicidad se refuerza con la descripción de su hermana, que recordemos es la misma que Bonilla empleará para describir a la protagonista de “Cielito Lindo, Lindo Gatito” (2000), un reflejo la una de la otra, dos jóvenes fácilmente reemplazables, sustituibles una por otra, como los bloques de edificios idénticos en los que habitan los protagonistas.

Es interesante el párrafo con el que el hermano mayor del protagonista describe la situación que padece su madre:

Mi madre tuvo tres hijos y un solo orgasmo. Los hijos se los fue derramando entre borrachera y borrachera el hombre al que, según no se cansaba de repetirnos, le debíamos todo lo que teníamos, incluso las ganas de que se muriese. El orgasmo lo soñó: participaba en el programa de televisión HAGA REALIDAD SU MEJOR SUEÑO, en el que cada concursante proponía una ilusión, la explicaba y defendía, y el público se encargaba de que su sueño se trasplantara a la realidad si consideraba que era mejor o más justo que el de los demás concursantes. Mi madre solicitaba un orgasmo. Explicaba lo mal que lo pasaba en la cama con el animal con el que la compartía y se ganaba al público con su sinceridad. Fue apoyada unánimemente, y mi madre pudo procurarse su orgasmo con la ayuda de un hombre que ella misma seleccionó de entre los integrantes del público. (Bonilla, 1999: 101)

El fragmento supone una irónica alusión a los programas de televisión, en especial a los *reality shows*, en auge en la década de los años 90. Así, “Haga realidad su mejor sueño” establece un vínculo intertextual con “La ruleta rusa” (1996), como veremos más adelante, o con “En la azotea” (2009a), programas, ambos, en los cuales los protagonistas encuentran su liberación (la muerte) a través de la televisión. Y es que la televisión conforma un papel fundamental en la generación de jóvenes de los años 90. Es la principal ventana al mundo, puesto que el acceso a internet es muy minoritario y aún no existen las redes sociales. Como afirma Carmen de Urioste Azcorra (2009: 32), “la cultura española de los años 90 es lo que se ha denominado cultura de consumo, basada en las industrias culturales y de la comunicación, en los *mass media*, en la publicidad, en los espectáculos”. Porque en la década de los años 90 se ha generalizado como seña cultural la “educación sentimental” a través de la televisión, no en vano es la primera generación de jóvenes españoles que ha visto la televisión desde la cuna. Han asistido a una programación que los ha acompañado a lo largo de su infancia y adolescencia — como los programas *Verano azul*, *Barrio Sésamo*, *Un dos tres*, *La bola de cristal*, *Farmacia de guardia*, *Médico de familia* —. La vida de la juventud de clase media se desarrolla en los barrios, en núcleos comunitarios que se constituyen como microciudades con su panadería, su quiosco, su escuela, su bar, su parque, en una suerte de réplica a pequeña escala de los elementos que conforman la gran ciudad. Y así lo representan las series televisivas ya citadas como *Barrio Sésamo* o *Farmacia de guardia*. Nótese cómo la serie norteamericana para preescolares, *Sesame Street*, es traducida al español como *Barrio Sésamo*, se traduce la palabra *street* (calle) por barrio de modo que los niños y niñas españoles identifiquen las enseñanzas de la serie y las puedan trasladar a su vida cotidiana que se desarrolla en su entorno más cercano.

La alienación de los jóvenes se magnifica mediante el nacimiento de las televisiones privadas con emisiones tan popularizadas como *Farmacia de Guardia* (Antena 3), *Sensación de vivir* (Telecinco), *Frasier* (Canal Plus). Series que favorecen la evasión de los televidentes y ofrece un modo de escape de lo que les rodea, a la vez que genera sujetos pasivos y evasivos. Antihéroes inertes, como los protagonistas de algunas de las novelas de los jóvenes escritores de la época y de los relatos que estamos analizando. La televisión determina, por tanto, el comportamiento social de la España de los años 90, como vemos en "La ruleta rusa" (1996), relato esencial en la narrativa breve de Bonilla⁵, que recrea una descabellada parodia de los *reality shows* televisivos. Se propone una irónica adaptación del juego clandestino conocido como *ruleta rusa*, en el que el "jugador" toma una pistola cargada con una única bala y aprieta el gatillo repetidamente contra su sien, confiando en que el giro del tambor —la ruleta, el azar— le sea propicio. Según nos informa el narrador, un espectador del programa, la presentadora del concurso se llama Margot y antes de trabajar en "La ruleta rusa" protagonizó una película pornográfica titulada *El feo, el malo y la buenísima*. Se trata de una referencia a la célebre película de Sergio Leone *El bueno, el feo y el malo* (1966), protagonizada por Clint Eastwood, intérprete también de *Harry el Sucio* (1971), quien con su enorme *magnum 44* se convierte en un referente de masculinidad caracterizado por sus silencios, la dureza de sus actos y su personal interpretación de la justicia. Además, el nombre de la mujer es una alusión a Marlène Mourreau, la explosiva modelo y presentadora francesa que fue famosa durante los años 90 por su erotismo, y que protagonizará el relato "Real Dolly" (2009a). El apellido Mutis (además de recordar a Ornella Muti, otra célebre beldad del cine del Destape) alude al papel que desempeña la presentadora durante el programa, reducido exclusivamente a presentar, exhibirse y retirarse para dar protagonismo a los pistoleros, verdaderos héroes del concurso.

El narrador del relato es otro joven arquetipo de la vida en el barrio de clase media de la España de los años 90. Está en paro, no tiene demasiadas expectativas de futuro, está casado con Lidia, otro "nombre parlante", que por homonimia significa lucha, y por antonomasia la del toro y el torero. Es ella quien lleva el dinero a casa. Ha estudiado Filología clásica, pero no aprobó las oposiciones para ser profesora de Secundaria y trabaja como limpiadora en un instituto, lo que no deja de ser irónico, pues trabaja en el mismo lugar en el que lo hubiese hecho de haber aprobado las oposiciones, pero con un puesto peor remunerado y menos prestigioso. De nuevo vemos el contexto sociocultural de la vida en el barrio de los años 90: la denuncia del paro y el destino de los universitarios que trabajan en empleos por debajo de su cualificación profesional. Así, los concursantes que acuden a "La ruleta rusa" le sirven al autor para exponer la situación sociocultural del momento: el hombre cuyos hijos están enganchados a la droga, la prostituta que desea retirarse, el estudiante sin futuro profesional, como la propia Lidia. Los jóvenes autores españoles que maduran por estas fechas han estudiado la LODE, el plan de estudios que toma como base la Ley General de Educación de 1970 (Enseñanza General Básica (EGB), Bachillerato Unificador Polivalente (BUP) y el Curso de Orientación Universitaria (COU). A partir de 1985 la LODE permite regular la dualidad de centros docentes, la participación en la enseñanza de la comunidad educativa, el derecho a la educación y determina la dirección democrática, frente a la tecnocrática anterior. La LODE supuso una homogeneización cultural e intelectual, pero no ya en aras de un régimen totalitario, sino de la democracia, lo que parecía justificarlo más aún. Estos jóvenes escritores sufren la masificación de cada aspecto sociocultural, como lo es la masificación universitaria. En ese momento en España parecía que todos los jóvenes debían estudiar una carrera universitaria, porque las generaciones de los 50 y 60, la de los padres de estos jóvenes, que nacieron en las últimas décadas de

⁵ Se publica por primera vez en *El arte del yo, yo* (1996) y se incluirá posteriormente en *La noche del Skylab* (2000) y *Basado en hechos reales* (2006).

la dictadura, en una España deprimida y desigual, a menudo no habían podido ir a la universidad y tenían una idea enormemente prestigiosa de ella, combinada con algo así como la convicción de que si lograban que sus hijos obtuviesen una carrera universitaria habrían triunfado en la vida y todas las penurias pasadas quedarían justificadas. La idea de los estudios universitarios estaba ligada al dinero y el prestigio social, por lo que los motivos que mueven a estos padres a enviar a sus hijos a la universidad poco tienen que ver con el de la cultura y el aprendizaje, y mucho con motivos económicos y sociales, y esta creencia, en cierto modo, está apoyada por el gobierno (Bauman, 2013), que la ofrece como un logro más del populismo o socialismo, de la igualdad y la libertad. Como consecuencia, los jóvenes, tras terminar sus estudios superiores se enfrentan a un mercado laboral que no les abre las puertas, que les ofrece los llamados contratos basura (de poca duración y sueldos bajos) y les obliga a prolongar su estancia en la llamada juventud. El rango que abarca el término juventud en estos años es amplio, desde los doce hasta los treinta y tantos, hecho que contrasta con el rango de juventud de generaciones anteriores.

En "La ruleta rusa" (1996) Bonilla expone esta problemática de los jóvenes españoles de los años 90 de clase media, y muestra un nuevo héroe: Isabelo Galván: el concursante que más programas ha ganado (doce programas seguidos disparándose más de setenta veces en total), lo que le ha llevado a convertirse en un héroe nacional, y el personaje más famoso del momento, según relata el narrador, quien piensa que incluso es posible que pronto alguna calle, colegio o guardería sea bautizada con su nombre (1999: 29). Este hecho es de gran importancia para el narrador porque Isabelo Galván pasaría a formar parte de su barrio, su realidad, y ya no solo de las imágenes que le llegan a través de la pequeña pantalla. Isabelo Galván representa el arquetipo de hombre corriente: es un hombre de exigua estatura, habla poco, es soltero, trabaja en una librería de dependiente (1999: 23). Nunca fue nadie, nunca destacó en nada hasta que llegó a la televisión, al programa que lo proyectó fuera de su barrio. Galván ha logrado salvar su mediocridad, y no lo ha hecho a través de sus estudios, su empleo o su estatus social, sino a través de la fama que le otorgan los *mass media*, al igual que Urbano de "Todos contra Urbano" (2009a), descrito como "aquel bajito siempre con cara de haber asistido a la muerte de toda su familia desde debajo de la cama, quién nos iba a decir que de toda la clase él llegaría a algo" (2009: 38). Urbano se ha convertido en un héroe nacional por haber acumulado tantas victorias en el programa-concurso *Cifras y Letras*. Y eso, sus excompañeros de clase y amigos del barrio no lo pueden soportar, porque verlo triunfar les recuerda su propia derrota, lo que lleva a algunos de sus excompañeros a acudir al programa concurso y rivalizar contra el ganador en la televisión y así lograr su redención. De este modo, los concursos de la televisión trasladan los problemas latentes en la vida de los barrios de clase media a la pequeña pantalla y contribuyen a la disolución de los verdaderos problemas político-sociales que impiden que la clase media de ese momento mejore. En estos relatos, Bonilla propone a la vez que denuncia cómo la televisión funciona de analgésico que adormece a los espectadores quienes olvidan sus problemas "reales", como el narrador de "La ruleta rusa" (1996). O, por el contrario, en un giro más de tuerca, encontramos una serie de personajes que reaccionan ante los programas televisivos y dejan sus barrios para acudir a la televisión y competir contra sus rivales, sus propios vecinos. De este modo los personajes que acuden a los programas terminan luchando entre ellos en lugar de luchar contra un sistema político-social que les subyuga. Así la televisión difumina los límites entre la realidad de fuera y dentro de la pantalla.

Otro ejemplo de la relación entre los *mass media* y el motivo del barrio lo encontramos en "Había una manera" (2013). El narrador recuerda un campeonato de ajedrez contra Bobby Fischer, campeón mundial en 1972, tras vencer a Boris Spassky. Ninguno de los contrincantes consiguió vencer al campeón, solo un niño, Ramiro Urruticoechea hizo tablas con el gran maestro. Urruticoechea es un chico vulgar al que el narrador define así: "me pareció agobiado, pero tal vez fuera su forma de estar en el mundo; la verdad es que siempre lo había visto agobiado"

(2013: 14). Sin embargo, tras hacer tablas a Fischer, se ha transformado en un héroe para los muchachos del barrio, a causa de la mediatización de su proeza: "(...) ya lo habían llevado a entrevistar en la televisión local, en su barrio le habían dado un homenaje y había sido portada de los periódicos de la ciudad. Seguro que hasta alguien había empezado a escribir su Biografía" (2013: 14), se lamenta con envidia el narrador. De nuevo los *mass media* han salvado de la mediocridad al protagonista, lo que provoca envidia y rivalidad entre sus amigos del barrio. Se subraya de nuevo la presión social que ejerce el barrio y la vida en comunidad entre sus cohabitantes, y cómo los *mass media* trasladan el espacio público de la calle a la televisión, lo que diluye los límites entre la realidad y la "realidad televisada"

A lo largo del estudio de los ocho relatos propuestos para el análisis del motivo del barrio en la narrativa breve de Bonilla, se ha evidenciado que efectivamente la escritura de los mismos le vale al autor para expresar y denunciar los anhelos y frustraciones de los jóvenes de la generación de los años 90 que habitan los barrios de clase media: los efectos del consumo de la heroína, la homofobia, la masificación de la formación universitaria, la alta tasa del desempleo, las dificultades para encontrar empleos cualificados, las pocas expectativas socioculturales de los jóvenes, la educación sentimental a través de la televisión, la cultura del espectáculo, el aislamiento y la soledad en la que viven los jóvenes de clase media de la década de los años 90.

El paseo por las páginas de los siete libros que contienen estos relatos nos ha permitido observar cómo el empleo de la intertextualidad interna y externa, le sirve al autor para completar y aportar significados a los textos, enriqueciéndolos a la vez que aunándolos y favoreciendo la sensación de estar leyendo un gran y único relato, porque Bonilla ha hecho de la intertextualidad el mecanismo generador de su obra literaria, empleándola no solo como una mera herramienta formal o estilística, sino como elemento estructurador de contenidos, constituyéndose como engranaje que cohesiona sus piezas, las cuales no pueden ser entendidas sin percibirse del dialogismo intertextual que mantienen con otros textos *endo* y *exoliterarios*, así como con elementos de su propio mundo ficcional (Pérez Dalmeda, 2018; 2019).

Al reflexionar sobre la significación del motivo del barrio en estos ocho relatos hemos podido detectar cómo el barrio le sirve al autor para matizar el carácter de los personajes. Al comprender el contexto sociocultural en el que se desarrolla la vida de los protagonistas entendemos mejor su carácter y su manera de entender el mundo que los rodea, como vemos en "La nube de Oort" (2009b), "Tú sigue por donde vas que no vas a ninguna parte" (2013), "Cielito Lindo, Lindo Gatito" (2000) y "Paso de cebra" (1996). En otras ocasiones, el barrio funciona como punto de encuentro de los protagonistas como es el caso de "Excursión al otro lado" (2006), mostrando la vida en comunidad y constituyéndose como elemento alienador de los personajes a los cuales duplica y desdibuja, quizás en una réplica de lo que es el propio barrio, una conglomeración calidoscópica de edificios similares o iguales en los que anidan un enjambre de vidas también casi idénticas. El barrio funciona como metáfora del laberinto en el que se pierden y quedan atrapados los protagonistas. Personajes que habitan en el anonimato de una vida sin expectativas de futuro, dobles intercambiables, bultos sin rasgos, jóvenes "tristes, sensibles e insatisfechos" (Pérez Dalmeda 2019), jóvenes que encuentran la salvación en la fama efímera que otorgan la televisión y los *mass media*.

Nótese la irónica paradoja, Bonilla propone los *mass media*, siempre acusados de propiciar la masificación y alienación de los jóvenes al mostrar referentes a los que copiar o duplicar, como la manera inevitable de salvación. Los *mass media* constituirán las claves para la diferenciación, lo que supone un primer éxito para los protagonistas, quienes mediante su participación en los programas y entrevistas logran distinguirse, diferenciarse de los miembros de la comunidad que habitan. La televisión les ayuda a encontrar la salida del laberinto, dejar atrás su anonimato y romper, así, el espejo de la duplicidad que supone su anodina vida en el barrio de clase media. La televisión parece salvar a los protagonistas de los relatos "La

ruleta rusa" (1996), "Todos contra Urbano" (2009a) y "Había una manera" (2013). Pero por el contrario, la televisión será también su perdición, porque distrae a los protagonistas de sus problemas socio-políticos reales y los centra en absurdas rivalidades. Así, salir en la televisión despierta la admiración y envidia de amigos, compañeros y vecinos, quienes compiten, luchan y pelean por derribar a su rival en la pequeña pantalla en vez de derribar sus limitaciones en su vida ordinaria.

Bibliografía

- BAÑOS, Antonio (1995) "Cultura Peter Pan", *Ajoblanco* 79, pp. 34-37.
- BAUMAN, Zygmunt (2013) *La cultura en el mundo de la modernidad*, Madrid, FCE.
- BERNADELL, Carles (1996) "Los que no son de Cuenca. Retrato de un artista adolescente", *Quimera* 145, pp. 38-39.
- BONILLA, Juan (1996) "La ruleta rusa", en *El arte del yo-yo*, Valencia, Pre-Textos, pp. 23-33.
- (1999) "Paso de cebra", en *La compañía de los solitarios*, Valencia, Pre-Textos, pp. 99-116.
- (2000) "Cielito Lindo, Lindo Gatito", en *La noche del Skylab*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 169-186.
- (2006) "Excursión al otro lado", en *Basado en hechos reales*, Córdoba, Berenice, pp. 245-265.
- (2009a) "Todos contra Urbano", en *Tanta gente sola*, Barcelona, Seix Barral, pp. 37-55.
- (2009b) "La nube de Oort", en *El que apaga la luz*, Valencia, Pre-textos, pp. 101-129.
- (2013) "Tú sigue por donde vas, que no vas a ninguna parte", en *Una manada de ñus*, Valencia, Pre-Textos, pp. 205-227.
- (2013) "Había una manera", en *Una manada de ñus*, Valencia, Pre-Textos, pp. 7-32.
- CALVO, Xavier (1996) "Los aéreos y otras deformidades", *Quimera* 145, pp. 38-39.
- EMEL'YANENKO, Vacheslav, David ASHER y Mark BAILEY (2007) "The fundamental role of the Oort cloud in determining the flux of comets through the planetary system", *Monthly Notices of the Royal Astronomical Society* 381.2, pp. 779-789.
- ENCINAR, Ángeles, ed. (2014) *Cuento español actual (1992-2012)*, Madrid, Cátedra.
- GREENBLATT, Stephen (1998) *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, Oxford, University Press.
- MAS HERNÁNDEZ, Rafael (1999) "Periferias urbanas y nuevas formas espaciales", en R. Domínguez Rodríguez, coord., *La ciudad: tamaño y crecimiento [actas del III Coloquio de Geografía Urbana]*, Málaga, Departamento de Geografía de la Universidad, pp. 201-233, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8k7m9> (20/08/2022).
- MONTERO, Rosa (2003) *La loca de la casa*, Madrid, Alfaguara.
- NAVARRO MARTÍNEZ, Eva (2008) *La novela de la generación X*, Granada, Universidad de Granada.
- PÉREZ DALMEDA, Esther (2017a) "El síndrome de Alonso Quijano. Un motivo intertextual en la narrativa breve de Juan Bonilla", *Ogigia* 21, pp. 25-46.
- (2017b) "Lectura Dialógica de un cuento de Juan Bonilla en la clase de Literatura", en Eva Álvarez Ramos, coord., *Acción y efecto de contar. Estudios sobre el cuento hispánico contemporáneo*, Madrid, Visor Libros, pp. 179-194.

PÉREZ DALMEDA, Esther (2018) "El síndrome de Alonso Quijano II: Ficción y reescritura", *Tonos Digitales* 34.1, pp. 1-25.

—— (2019) "El protagonista adolescente o la carrera de relevos: La adolescencia como motivo intertextual en la narrativa breve de Juan Bonilla", en María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez, eds., *La verdadera patria: Infancia y adolescencia en el relato español contemporáneo*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 83-100.

URIOSTE AZCORRA, Carmen de (2009) *Novela y sociedad en la España contemporánea 1994-2009*, Madrid, Fundamentos (Espiral hispanoamericana).

ROSE, Dan (1993) "Ethnography as a Form of Life: The Written Word and the Work of the World", en Paul Benson, ed., *Anthropology and Literature*, Urbana, University of Illinois Press, pp. 192-224.

Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

La caracterización premoderna del barrio y el arrabal en *Las leyes de la frontera*

LUIS PASCUAL CORDERO SÁNCHEZ
Universidad Internacional de La Rioja

Resumen

Se propone una lectura de *Las leyes de la frontera* (2012) de Javier Cercas, con alusiones a la versión cinematográfica homónima de Daniel Monzón (2021), centrada en el análisis del espacio urbano y de los personajes principales que lo ocupan. Se concluye que la novela construye un espacio urbano premoderno en su primera parte en el que coloca a jóvenes delincuentes, los *quinquis*, con unas características exóticas, románticas y orientalizadas para quienes la condición premoderna del barrio y la periferia es el único contexto posible. La segunda parte desmonta la mitomanía en torno a dichos personajes, alterando con ellos el entorno urbano, dando pie bien a la gentrificación, una ciudad simulacro y de consumo, bien al exilio a los espacios liminares de la urbe de unos personajes que, despojados del halo romántico, pasan a ser vidas desperdiciadas incapaces de integrarse en la modernidad líquida.

Palabras clave: Javier Cercas, espacio urbano, delincuencia, gentrificación, modernidad líquida

Abstract

This article offers an interpretation of Javier Cercas' *Las leyes de la frontera* (*Outlaws*, 2012), alluding to the homonymous film adaptation by Daniel Monzón (2021), analyzing the urban space as well as those characters who occupy such space. The conclusion is that the novel's first part sets a Pre-Modern urban space occupied by young delinquents, *quinquis*. These *quinquis* are given exotic, romantic, and Orientalized attributes. With such characteristics, the Pre-Modern essence of their habitual quarters (*barrios*) and the city's outskirts are the only viable spaces for them. The novel's second part deconstructs the myth around those characters, altering at the same time the urban environment. The output of that change is either gentrification of the *quinqui's* former areas, a simulacrum of a city devoted to consumerism, or the exile to the *polis'* liminal spaces of characters that became wasted lives incapable of integration in a liquid Modernity.

Keywords: Javier Cercas, urban space, delinquency, gentrification, liquid Modernity.



1. INTRODUCCIÓN

Las letras españolas desde la Gran Recesión al presente, y muy en particular la literatura producida en Cataluña, han vuelto a sus ojos al barrio y el extrarradio. Kiko Amat, Toni Hill, Albert Lladó, Hernán Migoya o Javier Pérez Andújar han publicado obras, novelas de los bloques, cuyo eje espacial y temático escapa de los espacios urbanos neurálgicos y burgueses para centrarse en los barrios obreros y el extrarradio. Tendencia que debe ser leída dentro del contexto mayor de cuestionamiento de los espacios dominantes, con el concepto de la España vaciada acuñado por Sergio del Molino como epítome y toda la producción literaria



surgida a su abrigo (Santiago Lorenzo, por ejemplo), así como de la narrativa de la crisis (Colectivo Todoazen, Javier López Menacho, Elvira Navarro, Isaac Rosa, Marta Sanz, etc.), que ha reflexionado sobre el espacio desde una perspectiva económica, inmobiliaria, y de clase.

Gran parte de estas novelas de los bloques escritas en Cataluña aborda el pasado próximo de los barrios, abarcando el Tardofranquismo, la Transición y la Postransición. Son obras pobladas por emigrantes (charnegos muchas veces), trabajadores y quinquis. Estos últimos han gozado desde el cambio de siglo de un interés y una recuperación que las mieles y la modernización del Año de España parecían haber apagado. Fenómeno vigente en el presente que señalaban González del Pozo y Laborda Barceló (2016: 21). No solo las distintas exposiciones (alguna crucial para la novela que se analizará aquí por ser su germen), los estudios divulgativos y académicos, la música (la kinkidelia de Derby Motoreta's Burrito Kachimba, encargados de la banda sonora de la película; La Zowi; Yung Beef; así como las reinterpretaciones e influencias de Los Chichos, Los Chunguitos y Las Grecas) y, en especial, el cine (Juan Vicente Córdoba, Alberto Rodríguez o Carlos Salado, por citar unos pocos) han reconvertido o actualizado a los quinquis como materia cultural. Bien por las similitudes de los eriales dejados por la Gran Recesión y la crisis del petróleo, bien por un mero interés comercial o nostálgico, el hecho es que puede hablarse de una vuelta de lo quinquí.

En la intersección de estas dos tendencias culturales se encuentra la novela objeto de estudio de estas páginas, *Las leyes de la frontera* (2012), del escritor cacereño afincado en Cataluña Javier Cercas (1962), apoyada en menciones a su adaptación cinematográfica por Daniel Monzón (2021). El autor que diera el salto a la fama con *Soldados de Salamina* (2001), ya había transitado por los años de la Transición como ambiente literario en *Anatomía de un instante* (2009). Si no acabado al menos sí manido e hipercomercializado el contexto de la Guerra Civil, la moda literaria de la que habla Becerra Mayor (2015), muchos escritores, entre ellos Cercas, han sabido diversificar la ubicación temporal de sus historias. Si una opción se encontró en explotar los años de preguerra (el reinado de Alfonso XIII y la II República), con especial éxito en el sector audiovisual, la novela, incluyendo las de Cercas, ha encontrado un filón en la revisión (y a veces desmitificación) de la Transición, en especial aquellos autores que la vivieron en su infancia y juventud (el propio Cercas, Cristina Fallarás, Belén Gopegui, Benjamín Prado, Ignacio Martínez de Pisón, del Molino, Antonio Orejudo, Rafael Reig, Rosa, Sanz), gesto repetido desde el ensayismo (académico y literario) hasta la política y su cuestionamiento del Régimen del 78.

Las leyes de la frontera es, tomando las palabras de Gómez Trueba (2009: 70), un "producto 'Cercas'" en el que el autor vuelve a los dominios en que se siente cómodo, que son los de la autoficción (Gómez Trueba, 2009) o, si se prefiere, de la metaficción (Ródenas de Moya, 2020: 70-82): un escritor experto en relatos reales, correlato del autor empírico, va componiendo a través de entrevistas la supuesta biografía de un quinquí catalán, el *Zarco*¹, desde su mocedad en los 70 hasta el declive ya en el siglo XXI. Así pues, con una técnica tan cervantina como posmoderna, la narración de los hechos se sustenta en el propio proceso de escritura (Pozuelo Yvancos, 2019: 664).

Sin embargo, es sintomático que la adaptación cinematográfica huya de ese interés meta-creativo y se centre casi en exclusiva en la primera parte de la novela², dando pie a una película

¹ La elección del nombre viene motivada por el segundo apellido de la actriz de incierto destino Berta Socuélamos Zarco, que encarnó a Ángela en la película de inspiración quinquí *Deprisa, deprisa* (1981) de Carlos Saura. El director oscense ya se había acercado a la realidad de la delincuencia juvenil en su primer largometraje, *Los golfos* (1960), lo que le permitió adentrarse en este subgénero en el que son más conocidos José Antonio de la Loma o Eloy de la Iglesia, pero por el que transitaban otros directores, algunos de renombre, como Pedro Almodóvar, Montxo Armendáriz o Vicente Aranda.

² La trayectoria de Monzón, incluyendo sus aclamadas *Celda 211* (2009) y *El Niño* (2014), asociables a esta cinta, se caracteriza por abordar la delincuencia, incluyendo la juvenil, la droga y la cárcel, por lo que tampoco debe

que, sin el frescor de las originales³, cuaja una suerte de cine neoquinqui o, al menos, émulo de las cintas dirigidas por de la Loma o de la Iglesia, pero desde postulados del cine comercial. La novela, al margen de esa fórmula de confianza de Cercas, permite reconstruir el relato urbano de una ciudad catalana, en este caso Gerona, desde los 70 hasta los 10, con sus consabidos cambios. Al centrarse en este aspecto, salta a la vista la importancia fundamental que tiene en la obra el espacio; la preocupación por aportar nombres de locales concretos, calles, barrios y áreas, urbanizaciones, obsesión que en momentos puntuales evoca a la figura de un *flâneur* de ritmo trepidante, denota una muy especial preocupación por la geografía urbana o, como señaló Ahmed Khalifa (2015: 79), Cercas hace un hincapié muy concreto en el ambiente.

El tratamiento del espacio en la novela se convierte aquí en objeto de estudio. Se busca defender que la novela retrata los barrios y los arrabales de Gerona en los 70 (primera parte de la novela) con un aura premoderna y exótica, lo que permite un contraste con la segunda parte en la que se muestra una Gerona renovada, ya sí moderna, gentrificada, pero en la que las áreas pobres mantienen aún ese regusto premoderno. En paralelo, los personajes sufren una evolución similar. En primer lugar, como sujetos orientalizados y cargados de atributos de influencia romántica, para en segundo, desmitificarlos y reinscribirlos en las coordenadas del realismo. Asimismo, los narradores homodiegéticos, en especial Ignacio Cañas, *Gafitas*, con una perspectiva subjetiva y, por tanto, poco fiable que va de la visión épica, edulcorada e idealizada de su propia juventud a la tampoco muy fiable de su madurez. Esta se acompaña de la de dos personajes más, el inspector Cuenca y Eduardo Requena, director de la prisión, que complementan la descripción de Cañas del espacio en su proceso de modernización.

2. EL BARRIO COMO ESPACIO PREMODERNO

2.1. Caracterización del espacio en la primera parte

El “Cambio” que prometió Felipe González en las elecciones de 1982, consideradas fin de la Transición, acabaría convirtiéndose en un cambio real y tangible en una amplia variedad de aspectos que llevaron a la plena modernidad al país, culminando un proceso empezado por los planes desarrollistas en la dictadura y que para los años 70 estaban aún en marcha. Los espacios urbanos no serán ajenos a ese proceso, como se plasma en la novela de Cercas.

La ubicación en Gerona, más allá del obvio vínculo biográfico con el autor, lleva al lector a un espacio que la tradición considera más atrasado que las capitales y grandes urbes, la ciudad pequeña o, en vulgo, las provincias. El surgimiento de las grandes megalópolis desde los años 60, caracterizadas por los rascacielos y la proliferación de autovías y otras grandes carreteras como símbolo (Frampton, 1983: 17), es ajeno a la Gerona del verano de 1978 en que se ambienta *Las leyes de la frontera*. Lo más parecido a esa urbe moderna son las construcciones de altos bloques de viviendas, algunos auténticos pisos colmena, como en el que mora el adolescente *Gafitas*. Ese espacio urbano al que todavía no han alcanzado las transformaciones de la modernidad es el espacio que interesa en la novela, pues es en él donde tienen cabida sus

sorprender la elección de la novela, de su primera parte sobre todo, que le permite manejar sus temas habituales, sin obviar, aunque sea muy al final del *film*, la penitenciaría.

³ Sin profundizar de manera exhaustiva, el contraste entre el cine quinqu original de los 70 y 80 y el neoquiqui, como se ve en la película de Monzón, es palpable a simple vista. Con la excepción de *Criando ratas* (2016) de Salado, los medios disponibles y la calidad material es incomparable, pues dota a las originales de ese halo cutre, de bajo presupuesto, frente a películas con una dotación económica impensable para de la Loma o de la Iglesia. Un buen ejemplo es el sonido, casi siempre doblado en el cine quinqu (Whittaker, 2020) y de excelente calidad en el actual (a veces simulando esa menor calidad, con excepciones puntuales prescindiendo de ella). O, como salta a la vista, existe una palmaria diferencia entre los quinquís que se interpretaban a sí mismos o los actores no profesionales buscados en los barrios, con su expresividad, atuendo y aspecto característicos, frente a los quinquís algo impuestos y artificiales que encarnan actores profesionales, jóvenes, guapos y caracterizados como Marcos Ruiz, Chechu Salgado y Begoña Vargas en la película de Monzón.

personajes. El contraste con la presencia en la novela de Barcelona, la gran megalópolis moderna de la región, es palmario. Las alusiones a la Ciudad Condal son de todo punto secundarias, por no decir marginales y prescindibles, y poco relevantes, lo que no hace sino dar una pista del espacio aún no del todo moderno en el que se ubica al lector.

La narración del inspector Cuenca, pese a estar influida en un inicio por la idealización de su lectura de la *Gerona* galdosiana,⁴ presenta la urbe en los 70 como “una ciudad húmeda, oscura, solitaria y cochambrosa” (Cercas, 2021: 78). Dentro de esta hay diferentes áreas, separadas por su consiguiente frontera simbólica de clase y estatus social (Pozuelo Yvancos, 2019: 646) que da título a la novela. *Gafitas* es claro respecto a esto en su descripción, que con buena estrategia se coloca muy al principio de la obra: los barrios de los alrededores eran de charnegos y “[a]llí se aglomeraba la escoria”, pero había zonas más depauperadas como la que alojaba a Tere y el Zarzo, que moraban “con la escoria de la escoria, en los albergues provisionales” (Cercas, 2021: 16) y que encontraban su lugar habitual en el barrio chino, que, según Cuenca, era el “sitio más húmedo, más oscuro, más solitario y más cochambroso” (Cercas, 2021: 78) de la ciudad.

El barrio chino se dibuja desde la nostalgia con un aura entre el mito y lo irreal, que encuentra un eco claro en el plurisignificativo título de la primera parte, “Más allá”. Por un lado, recuerda el urbanismo distópico de *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) en el que el centro de la ciudad, al menos una parte, otrora espacio de las élites, ha sido poblado por clases desfavorecidas mientras que sus pobladores originales pasan a morar en espacios lejos de ese centro (como la urbanización en que *Gafitas* colabora por primera vez con la banda del *Zarco*), representado su decaimiento. Si en la película de Scott la sociedad que colapsa es la de la era postindustrial (Bruno, 1987: 63), en la novela de Cercas es una que no ha sido capaz de alcanzar el desarrollo esperado desde los tiempos finales del Franquismo, que fomenta el surgimiento de personajes como el *Zarco* y los miembros de su basca, por usar el término del momento.

Por otro, el chino se describe enfatizando el mal gusto. En palabras de Ahmed Khalifa, “[c]ada vez que se menciona El Chino, el autor hace una descripción tan expresiva de este barrio, que nos produce asco el mero hecho de leerla” (2015: 79). La descripción de Cuenca sigue ese patrón: “El chino no era solo un puñado de manzanas de edificios viejísimos que formaban una telaraña de calles estrechas, malolientes y sin luz [...]” (Cercas, 2021: 78-79). Incluso la primera visita de *Gafitas* al barrio se centra en esos aspectos poco higiénicos y escatológicos: huele mal, a basura y orina, los edificios tienen un aspecto decadente de construcciones decrepitas, en un claro guiño a ciertas narrativas distópicas, y está poblado por ancianos pobres, jóvenes quinquis y patibularios, todos ellos fumando y bebiendo:

[...] al dejar a la derecha la iglesia de Sant Fèlix y entrar en la calle de La Barca, comprendí que había llegado al chino. Lo comprendí por la peste a basura y de orina que subía como una vaharada espesa de los adoquines recalentados bajo el sol de la siesta; también por la gente que había en el cruce del Portal de La Barca, apurando la sombra mezquina que arrojaban las fachadas de aquellos edificios decrepitos: un viejo de mejillas chupadas, una pareja de adultos patibularios y tres o cuatro quinquis veinteañeros, todos fumando y sosteniendo vasos de vino y quintos de cerveza. (Cercas, 2021: 40)

⁴ Cuenca, como narrador, está emparentado con *Gafitas* como un narrador muy subjetivo que pasa por un proceso de idealización similar. Asume su visión idealizada de Gerona en su juventud y la justifica por el idealismo y novelaría propias de la mocedad (Cercas, 2021: 35). Encuentra su ídolo en la figura del general Álvarez Castro, un patriota y un héroe casi mitológico digno de toda admiración (Cercas, 2021: 36-37). En un arco narrativo similar al de *Zarco-Gafitas*, aunque muchísimo más abreviado, el mito acaba cayendo. En su lugar, él mismo se yergue como un nuevo héroe para la ciudad. Se atribuye haber contribuido a las mejoras de la ciudad, debe entenderse que a ayudar a llevar la ciudad a la modernidad, erradicando a los quinquis y otros delincuentes, lo cual es motivo de orgullo para el policía (Cercas, 2021: 38).

Esta descripción casi feista y el regodeo en los aspectos menos atractivos y más desagradables del barrio tienen como fin dar al lector una imagen opuesta, un contraste claro, a la productividad propia y a la si no asepsia sí mayor higiene de un entorno moderno y tardocapitalista. Lo que en el chino es inmundicia, decadencia y haraganería, en el espacio capitalista ideal sería pulcritud, innovación y laboriosidad.

Lejos de lo esperable, para el adolescente *Gafitas*, lo que se encuentra al otro lado del río Ter no es la decadencia, ni siquiera el espacio urbano hostil que es y que se ejemplifica en la incapacidad de entenderse entre Tere y *Gafitas* en plena conversación mientras pasa un tren (Cercas, 2021: 50), sino un “paseo por el lado salvaje” y “un mundo que no guardaba ninguna relación con el que [él] conocía” (Cercas, 2021: 50). Esta concepción es la clave para entender el barrio chino como un espacio exótico y desconocido. En una línea similar se encuentra la lectura de Ríos Carratalá (2014: 44), que entiende *Las leyes de la frontera* como un *western* de los suburbios, identificando en la película *El hombre que mató a Liberty Valance* (John Ford, 1962) la fuente del triángulo que se establece entre los personajes de la novela. Asumiendo esta interpretación, el espacio exótico, catalogado con el epíteto salvaje y, en suma, orientalizado (Said, 1990) del Oeste americano se transpone con similares características al barrio chino gerundense, pero también en sus personajes, en especial en Tere y el *Zarco*, como se verá en el próximo apartado.

Este *western* suburbial no solo cuenta con río, tren, prostitutas, banco que asaltar, armas o el motivo del desplazamiento vertiginoso, al estilo de la expresión que da título a *Deprisa, deprisa*, en Seat 124 en vez de a caballo. La típica cantina ha sido sustituida por el bar La Font. La descripción de su parroquia, cuajada de *freaks*, personajes anacrónicos y buhoneros busca pretendidamente recalcar el carácter premoderno del entorno, de fuerte raigambre en el costumbrismo decimonónico y su gusto por este tipo de personajes populares en los márgenes de la sociedad, y que irán desapareciendo a lo largo del fin de siglo⁵. Todo ello puede observarse en esta larga pero ilustrativa cita:

[...] Con algunos de ellos hice alguna amistad, sobre todo con el Córdoba, un hombrequito escuálido y tocado con un sombrero de fieltro, siempre vestido de negro y siempre con un mondadientes en los labios, que a menudo me invitaba a cervezas mientras conversábamos sobre cosas del chino; pero también hice amistad con una vieja prostituta comunista llamada Eulalia, que nunca levantaba sus copazos de anís sin brindar por la salud de la Pasionaria y por la muerte del traidor de Carrillo; o con un vendedor de pipas, cacahuets y caramelos llamado Herminio, que aparecía por La Font sobre todo los fines de semana y se ponía a hablar de toros y a recitar versos en un catalán imposible y a pronosticar el fin del mundo y la invasión del planeta por los extraterrestres, antes de pasar por los burdeles ofreciendo sus chucherías en un cesto de mimbre; o con un par de vendedores de baratijas y ropa interior femenina de los que nunca supe el nombre o lo he olvidado, dos hermanos gemelos que llegaban después de comer en los restaurantes del centro, gordos, congestionados y sudorosos, con dos caliqueños en la boca y dos maletas remendadas

⁵ La descripción de *Gafitas* recuerda mucho a los personajes del barrio El Raval de Barcelona, cuyo desmantelamiento, y consiguiente fin para la agrupación de esas personas, que reflejó el director catalán José Luis Guerín en su documental merecedor de un Goya *En construcción* (2001). A diferencia de Guerín, que busca si no un lamento implícito por la gentrificación sí una loa al plano físico de la ciudad y sus moradores (Loxham, 2006: 34), en la novela estos personajes tienen una función caracterizadora del espacio y, como mucho, una voluntad de entretenimiento o fascinación del lector, casi de atracción (de ahí que antes se empleara el anglicismo *freak* en su sentido etimológico). En la misma línea, los personajes del General y su mujer se presentan como seres en el filo de lo verosímil: exagerados y fuera de lo ordinario. Todos estos personajes se reducen bastante en la película de Monzón, que, acorde a su personal estilo, prefiere recrearse en lugares y personajes más sórdidos, próximos a un realismo sucio, como el lupanar y sus prostitutas.

en las manos, y que se marchaban a la hora de cenar alardeando a voz en grito de haber vendido sus mejores piezas. (Cercas: 2021: 87)

Esta caracterización premoderna llega a su culmen en los albergues que habitan Tere y el *Zarco*. Albergue no es más que un eufemismo tras el que se ocultan unos barracones al límite del chabolismo y que no pasan de ser infraviviendas. Son el entorno nativo del quinquí setentero y ochentero, “periferias aisladas de la vida pública y pobladas por edificaciones construidas a golpe de especulación para las clases bajas que suponen buena parte de la mano de obra barata de las grandes urbes en esos años” (González del Pozo y Laborda Barceló, 2016: 28). Sin embargo, en la cosmovisión adolescente de *Gafitas*, han sufrido una distorsión paralela al chino, convirtiendo la indigencia de la periferia en imaginación romántica; distorsión literaturizante que afecta también a los jóvenes charnegos de su barrio, que adornan los albergues con una “imagen épica de un refugio en tiempos inhóspitos, y estoy seguro de que tenía un aliento prestigioso de novela de aventuras” (Cercas, 2021: 17). Solo al final de la primera parte, cuando *Gafitas* va a buscar a Tere después de su huida, reconoce esta esa deformación de la realidad⁶, lo que da paso en la segunda parte a una visión más realista y desmitificada:

[...] yo tenía una idea vaga y legendaria de los albergues, adornada con románticas sugerencias de novelas de aventuras, y ninguna de las anécdotas y comentarios que aquel verano había oído sobre ellos en la basca del *Zarco* había hecho nada para desmentirla; al contrario: esas historias habían sido un carburante perfecto para que mi imaginación añadiera a los albergues tintes épicos de bandoleros honrados de serie de televisión japonesa. (Cercas, 2021: 168)

No es baladí la adjetivación ni el empleo del término bandolero. Legendaria, romántica, novelesca, mitificada, épica, así es la descripción de *Gafitas* adolescente que, de no ser por su incorporación a la banda, parecería propia de un viajero romántico por la España del XIX. Sus compañeros de fechorías, en especial el *Zarco*, se presentan como bandoleros honrados, compartiendo la plasmación cultural del quinquí de los 70 y 80. No puede olvidarse, y el ejemplo es claro, que Juan José Moreno Cuenca, el *Vaquilla*, inspiración del personaje del *Zarco*⁷, es descrito en la canción laudatoria de Los Chichos como un bandolero alegre. Un guiño más a la construcción romántica del espacio, visto como el salvaje Oeste o como la más próxima Sierra Morena, pero también unos personajes afiliados casi por genética a Luis Candelas, Diego Corrientes o José María Hinojosa, el *Tempranillo*, que como el *Zarco* delinquen para resarcirse de las injusticias sociales (Cardinale, 2008) y que, entre 1976 y 1978 cuando se ubica la trama, habían sido llevados a la pequeña pantalla en la exitosa serie *Curro Jiménez*. Aunque la serie cuya presencia es reiterativa en la novela es la japonesa *La frontera azul* (1973, emitida en España en 1978)⁸, el correlato con la serie española es palpable.

⁶ La película de Monzón es muy gráfica en ese contraste. La representación de los albergues, hábilmente dispuesta al final de la cinta, supone un cambio estético, incluso de paleta, y de *atrezzo* destinado a marcar una fuerte confrontación de realidades. Todo el desmantelamiento del personaje romántico que es Tere que en la novela se ejecuta a lo largo de la segunda parte, se condensa en la película en una única secuencia llena de miseria y con una Tere (Begoña Vargas) en su atmósfera familiar que para *Gafitas* (Marcos Ruiz) y el espectador supone un golpe de realidad frente al regusto épico que exhala la narración previa de las tropelías de sus jóvenes protagonistas.

⁷ Sin negar que sea el *Vaquilla* la influencia principal para el personaje, el *Zarco* bebe de varios quinquís de fama que pasaron por el cine del momento, algunas de cuyas escenas se recrean en la novela (el beso entre Tere y *Gafitas* apoyados en un coche mientras el *Zarco* y sus secuaces desvalijan un chalé). A manera de ejemplo, es imposible no pensar en el binomio de la Iglesia-José Luis Manzano, cuyos pormenores han sido expuestos en detalle por Fuenbuena (2021), cuando la novela habla del supuesto director homosexual, Fernando Bermúdez, que realizó las películas del *Zarco*.

⁸ La comparación con las orillas del Liang Shan Po de la serie profundizan en la idealización del espacio y sus moradores. Como los quinquís, los proscritos chinos que se refugian en las inmediaciones del río para luchar contra

En suma, los albergues son creados desde el exterior por el joven *Gafitas* dando pie a una imagen esencializada y platónica (Said, 1990: 61), en la que Tere, el *Zarco* y los miembros de la basca son un ente uniforme, más o menos iguales (Said, 1990: 60), una mera representación que no un retrato natural de su verdadero ser y naturaleza (Said, 1990: 41), por tanto, en última instancia, un estereotipo de inspiración romántica.

El lado opuesto del espectro socioeconómico está encarnado en la némesis de *Gafitas*, su acosador escolar, Batista. Al igual que con los demás personajes, aunque menos elaborado, no es trivial que buena parte de su caracterización se base en el espacio, en su caso marcado por la pujanza inmobiliaria. De su familia, arquetipo de las aspiraciones de la burguesía tardocapitalista, se dice al lector que dispone de piso en una zona del ensanche, casas en playa y montaña y un local para su esparcimiento (Cercas, 2021: 19). A la postre, Batista pasará, como los demás personajes, por varios estadios desde burgués, luego *yuppie*, hasta el CEO de éxito de la segunda parte de la novela, siguiendo el modelo del ciudadano de las nuevas clases dominantes que empezó con el desarrollismo franquista, cuajó en los 70 y marcó las características del sistema de élite socioeconómica de la Postransición (González del Pozo y Laborda Barceló, 2016: 20-21).

Las viviendas vacacionales, como aquellas de las que disfruta la familia de Batista o como la que dará cobijo a los Cañas, padre e hijo, tras la huida del joven, tienen también un papel relevante en la novela. Frente a la naturaleza premoderna del chino o de los albergues, las urbanizaciones en las afueras (recuérdese lo dicho de su naturaleza en ciertas ficciones distópicas) se convierten en espacios modernos. Para algunos, pasa a convertirse en vivienda habitual, haciendo del carácter aislado de estas viviendas la apoteosis del individualismo capitalista. La novela de Cercas las retrata asociándolas con el por entonces incipiente fenómeno del veraneo masificado. No en vano, el paseo por el lado salvaje de *Gafitas* empieza ayudando a la banda del *Zarco* en una de estas urbanizaciones y termina en una casa de veraneo. Pese a que la novela está más interesada en los espacios de las clases desfavorecidas, estos entornos se plantean dentro de lo que Augé denomina no-lugares (2008), espacios de tránsito marcados por el comercio, en este caso el del ocio, y que no generan identidad, aunque pueda concederse que sí un vínculo de clase. Solo los privilegiados pueden permitirse poseer o alquilar estas viviendas que son despojadas y expoliadas por los jóvenes quinquis de *Las leyes de la frontera*.

La discoteca como espacio literario y cinematográfico tiene un tratamiento similar. Bien sea Marocco, bien sea Rufus, están alejadas de la población, en el caso de la primera una urbanización que ya está de por sí fuera de la ciudad. Son un espacio de tránsito marcado por el consumo. Aunque podría argumentarse que de ella emana una cierta identidad, Tere y Cañas adultos volverán a escuchar la música de aquella discoteca, esta no va más allá de una identificación con la juventud y tiene más que ver con la música en sí que con las salas de fiestas. Como ejemplo, *Gafitas* describe así Rufus: "Allí iban los charnegos y los quinquis de la ciudad y allí, según supe más tarde, acababa la basca cada noche, o casi cada noche. Fue la primera discoteca en la que entré, aunque si ahora me pidiera que se la describiese sería incapaz de hacerlo" (Cercas, 2021: 72). Más allá de que el efecto de las drogas nublara la perspectiva y recuerdo de *Gafitas*, esa sensación de espacio genérico, sin identidad propia, destinado al consumo de esparcimiento, se debe a su naturaleza de no-lugar. Un edificio al que ir con amigos, incluso con esas "amistades" nocturnas y efímeras que se acaban de conocer, así ocurre en la novela, sin la necesidad de forjar un vínculo duradero. Un espacio, como la urbanización, moderno y tardocapitalista, por el que el *Zarco*, Tere o *Gafitas* transitan, pero que por su naturaleza moderna no les pertenece y cuyas dinámicas entre personas les son ajenas: frente a la unidad de la basca, el anonimato de la discoteca.

una tiranía política impuesta e ilegítima (Cercas, 2021: 77) están emparentados, al menos en sus fines y características, con los bandoleros románticos, situándolos en las coordenadas de la evocación exótica y oriental.

2.2. Caracterización del espacio en la segunda parte

Frente a todo ese “Más allá”, remendado el título, el “Más acá” de la segunda parte de la novela, no solo es un concepto temporal más próximo al presente de la diégesis en que Cañas, Cuenca y Requena rememoran el pasado ante el escritor que los entrevista. Es también un más acá espacial en el que se presentan al lector los cambios operados en el rostro de la ciudad. Así, siguiendo la lectura de Pozuelo Yvancos, las marcadas diferencias en el espacio urbano entre la primera y la segunda parte se hacen con el propósito de recalcar la transformación de Gerona y de España en su conjunto (2019: 647).

Lo que en la primera parte era una ciudad de *western*, volviendo a la idea de Ríos Carratalá, en la segunda su estructura se ha desmontado para dar pie a la ciudad moderna. El chino se gentrifica, los albergues se convierten en un parque, los pisos de charnegos se aburguesan y los desheredados son, de nuevo, desterrados a otras zonas más liminares y periféricas. El Cañas adulto, antes *Gafitas*, resume así el cambio urbano al que se llegó a finales de los 90 y en el nuevo siglo:

[...] había cambiado por completo la ciudad. En aquella época Gerona había dejado de ser la ciudad de posguerra que era todavía a finales de los setenta para convertirse en una ciudad posmoderna, un lugar de postal, alegre, intercambiable, turístico y ridículamente satisfecho de sí mismo. [...].

[...] En cuanto al barrio chino, no había sobrevivido a los cambios de la ciudad; pero, a diferencia del barrio de La Devesa, que se había convertido en un barrio burgués, el chino se había convertido en un barrio privilegiado: donde veinte años atrás pululaba la chusma de la ciudad por callejones apestosos, bares mugrientos, burdeles decadentes y tabucos sin luz se abrían ahora placitas coquetas, bares con terraza, restaurantes chic y áticos reformados por arquitectos de moda donde vivían artistas de paso por la ciudad, millonarios extranjeros y profesionales de éxito. (Cercas, 2021: 186-187)

Un retrato que, salvando las distancias con una ciudad como Las Vegas, evoca el simulacro urbano posmoderno como lo plantea Baudrillard (2005). Que se trate de una ciudad de postal e intercambiable enfatiza que el lugar ha dejado de existir y de él solo permanece un gesto fingido, la simulación. La ciudad se ha convertido en un parque temático para turistas adultos en el que el consumo, inmobiliario y hostelero sobre todo, es el protagonista. Si en la primera parte la visión romantizada de *Gafitas* ha convertido el barrio chino en un espacio irreal, la postmodernidad, y con ella el neoliberalismo y la gentrificación, ha transformado la ciudad en otro lugar irreal en el que el dinero fluye con fruición para beneficio de unos pocos. En términos prácticos, esto se traduce en gentrificación: el Ayuntamiento aprovecha la decadencia del chino para “limpiarlo”, desahuciar a sus moradores y convertirlo en “la zona más elegante de la ciudad, un sitio donde ya solo hay restaurantes de moda, tiendas chic, áticos para ricos y tal” (Cercas, 2021: 79). Como se encarga de recordarle el escritor con el que habla, y más adelante Tere cuando le dice “Joder, *Gafitas*, casi te vas a vivir a La Font” (Cercas, 2021: 220), un ático como aquel en que el abogado triunfador Ignacio Cañas posee en la zona. No solo culmina el arco de evolución del personaje del joven *Gafitas* al adulto Cañas, sino que con él la ciudad ha avanzado hacia la modernidad y el chino hacia la gentrificación.

La modernización de la ciudad no supone ni una erradicación de la pobreza ni una reconversión homogénea. Tere será la excusa para exponer al lector a esa cara be de la bien pagada de sí misma Gerona y contraposición a la vida burguesa de Cañas. Lo que en el verano del 78 eran albergues, son en las primeras décadas del siglo XXI viviendas de ínfima calidad que forman vecindarios en lo que en el pasado eran zonas rurales o poblados próximos a la ciudad y que esta asimila. Volviendo a los rasgos simbólicos que da Frampton para la mega-

lópolis moderna, la autovía y el rascacielos (1983: 17), en el espacio que habita Tere estos elementos han llegado en una suerte de versión de bajo coste. Así, su casa en los arrabales de Salt, un municipio de por sí liminar respecto a Gerona capital, se sitúa “cerca ya del puente de la autopista y la carretera de Bescanó, en un bloque de pisos plantado en un solar sucio de cascotes y hierbajos” (Cercas, 2021: 346), en un apartamento minúsculo, frío y desapacible (Cercas, 2021: 347). Este es el único momento en que aparece una velada denuncia de la precariedad de las viviendas con dimensiones más propias de zulo que de morada digna que sí que han explotado con más suerte y tono reivindicativo las narrativas de la crisis mencionadas en la introducción.

Sin embargo, la mirada de Cañas adulto está manchada por un filtro burgués del que carecía la perspectiva adolescente de *Gafitas*. La siguiente vivienda de Tere, en el barrio Font de la Pòlvora, se tiñe de una mirada condescendiente, romantizada, que trata de ver la parte alegre de las míseras vidas de sus habitantes:



El barrio me produjo la misma sensación de siempre, una sensación de pobreza y suciedad enquistadas; pero la gente, que abarrotaba las calles, parecía contenta: vi un grupo de niños saltando sobre un colchón polvoriento, varias mujeres probándose los vestidos que rebosaban de una camioneta, un grupo de hombres fumando y palmeando una rumba. (Cercas, 2021: 368)

En este fragmento, que retoma el regusto costumbrista decimonónico de las descripciones del chino en la primera parte, no se quiere realizar un ejercicio de crítica social, solo mostrar el entorno depauperizado desde un prisma burgués que distorsiona la miseria para convertirla en una característica inamovible al estar enquistada, pero no necesariamente negativa si se tiene en cuenta el contento que los moradores del barrio emanan. De igual manera, sin atisbo de denuncia, la descripción de las vistas desde la casa de Tere vuelve a buscar rasgos premodernos que caractericen un lugar fuera de la ciudad aunque pertenezca a ella a nivel oficial. En claro contraste con las urbanizaciones, también alejadas del núcleo urbano, estas islas de pobreza mantienen un aura del pasado llenas de suciedad, espacios a medio construir como el descampado e, incluso, animales fuera de lugar en un entorno que se supone ciudadano:

A través de los cristales sucios se veían las traseras de un par de bloques de pisos donde se acumulaban montones de basura y trastos inservibles, unos niños jugando al fútbol en un descampado, y más allá, sujeto por una cuerda a un poste, un caballo percherón pastando en un prado; unas nubes rocosas y oscuras cerraban el cielo. (Cercas, 2021: 369-370)

Esta imagen que busca resaltar los aspectos que en una ciudad estarían fuera de lugar (la basura y trastos, el descampado, el fútbol sobre tierra en vez de una pista deportiva, el caballo) se une a la pregunta de Tere a Cañas de cómo ve el barrio. La respuesta del abogado es tan concluyente como iluminadora: “La ciudad cambia, pero esto siempre sigue igual” (Cercas, 2021: 370). Siguiendo esta respuesta, que se apoya en todos los elementos fuera de lugar descritos, se niega *de facto* a estos entornos su pertenencia a la ciudad de postal postmoderna en que se ha convertido Gerona y posiciona al espacio que ocupan las clases pobres en un estado de suspensión en la premodernidad, de modo que no solo padecen el forzado destierro físico a estos arrabales donde no afeen la foto de postal, sino también un exilio simbólico de una modernidad que les es negada.

3. PERSONAJES ORIENTALIZADOS

La caracterización del espacio, en especial en la primera parte, a la manera del *western*, premoderno y orientalizado, necesita de unos personajes acordes para mantener la coherencia de la narración. El *Zarco*, como bandolero peligroso que oferta unas vivencias desconocidas a *Gafitas*, y Tere como *femme fatale* adolescente cumplen ese papel en la primera parte de la novela, coincidiendo con las descripciones más romantizadas del Cañas pospúber. El fin de la primera parte marca, de hecho, una ruptura con esa idealización, ya que *Gafitas* termina por procesar lo ocurrido aquel verano y de sumirlo en la irrealidad mientras toma consciencia de que él “pertenece al otro lado del río y que las aguas de la frontera azul ya habían vuelto a su cauce” (Cercas, 2021: 171). Esa vuelta al cauce de las aguas es la que da paso al Cañas adulto y al giro que supone la segunda parte respecto a la primera.

La construcción del *Zarco* parte en gran medida del cine quinquí en el que acabará triunfando. Como el personaje, los originales *Vaquilla*, *Torete*, *Pirri*, *Jaro* o el precedente de todos ellos, Eleuterio Sánchez, *Lute*, se convierten en personajes de un cine que “permitía al público romantizar y colocar a estos personajes dentro de un halo de exotismo que atraía a la gran pantalla” (González del Pozo y Laborda Barceló, 2016: 29-30). En este sentido es clara la propopografía que del personaje hace *Gafitas* en su primer encuentro: “Me miraba con unos ojos muy azules, hablaba con voz ronca, llevaba el pelo partido por una raya central y vestía una ajustada chupa vaquera sobre una ajustada camiseta beis” (Cercas, 2021: 24). Con su indumentaria lo ubica dentro de la moda del momento, pero exotiza al personaje con el tono azul de los ojos y le aporta un cierto malditismo con su voz ronca. El Cañas adulto de la segunda parte confiesa que “en el fondo [él] mismo [tuvo] una visión del *Zarco* candorosa y mitificada, ridículamente romántica” (Cercas, 2021: 339-340). Esta mirada, influida por la cinematografía, marca la primera parte y solo en muy contadas ocasiones deja entrever el giro que tendrá lugar en la segunda. Incluso un narrador no influido por esa idealización como es Cuenca, concede al *Zarco* ser el quinquí por excelencia de España y admite su excepcionalidad. Según el retrato de Cuenca, no era “uno de tantos gallitos de extrarradio corriendo a toda prisa hacia ninguna parte o uno de tantos quinquís adolescentes incapaces de escapar a su destino de quinquís...” El *Zarco*, siendo eso, es mucho más, pues le diferencia “aquel punto de serenidad, aquel punto de frialdad” (Cercas, 2021: 82-83). Se dota así al *Zarco* de la primera parte de unas características temibles, peligrosas que no dejan de ser una representación orientalizada (Said, 1990: 86).

No solo el orientalismo, emparentado por otra parte con la novela europea romántica, hacen del *Zarco* un personaje de corte romántico. El personaje, tras incorporarse al estrellato cinematográfico del momento, pasa por un proceso de mitificación. Es este un antihéroe, un maldito y un renegado del sistema. El cine consigue elevar a la categoría de héroe de barrio a delincuentes juveniles y desterrados sociales (Pascual Pérez, 2016: 91). Desde la literatura, el personaje queda como un satélite de la literatura picaresca, con una adscripción más directa, como se dijo, a una versión actualizado de un bandolero justiciero de obvia raigambre romántica (Pascual Pérez, 2016: 92-93). Desde estas coordenadas culturales, como explican Pozuelo Yvancos (2019) y Amezcua (2021), se hace del *Zarco* un mito y una leyenda.

Del mismo modo, la tendencia de Cercas de dar protagonismo en su obra al azar (Pozuelo Yvancos, 2019: 650), entendido desde su dimensión trágica (*Soldados de Salamina, Anatomía de un instante*), es propicia para un personaje de estas características. No solo el azar, el determinismo romántico será empleado para describir al *Zarco* en la segunda parte. Para Ríos Carratalá, “[el] autor se sitúa con su novela en las antípodas de [la] mitificación” (2014: 50). Sin embargo, esta operación se lleva a cabo en la segunda parte y para poder completarse ha sido preciso crear en la primera ese personaje romántico, al bandolero peligroso del barrio que

parece vivir en el salvaje Oeste⁹. Incluso en los comienzos de “Más acá” resuena el eco romántico del personaje. Sus problemas con los funcionarios de prisiones y sus consecuencias en forma de castigo se justifican en que “había vivido en permanente rebeldía contra su reclusión y contra las condiciones de su reclusión” (Cercas, 2021: 205). En suma, sigue representándose como un antihéroe rebelde.

En ese punto de la narración, el Cañas adulto que visita al *Zarco* en la cárcel deconstruye ese aura y ve con claridad que tras la arrogancia del preso solo se esconde su debilidad, inferioridad, fragilidad y desvalimiento (Cercas, 2021: 211). Siendo consciente de la propia romantización a la que ha sujeto al personaje, es capaz de proyectarla al exterior para la defensa de quien ahora es su cliente. Requena, director de la prisión, entiende que Cañas sabe que el antes héroe de barrio *Zarco*, en la segunda parte y de cara al público Antonio Gamallo, “no era ni una víctima de la sociedad ni un rebelde de película sino un completo cabestro, un cafre sin remedio” (Cercas, 2021: 241). Incluso un informe psicológico, que busca dar a la narración una verosimilitud basada en la autoridad científica, describe al *Zarco* así: “el informe hablaba del carácter manipular de Gamallo, de su temperamento refractario al trabajo y de su manía persecutoria” (Cercas, 2021: 237). Sin embargo, no es esa la caracterización prioritaria, sino que será la imaginaria romántica de rebelde y de maldito la que se ponga al servicio de la defensa.

Todo lo tocante a María, pareja y luego esposa del *Zarco*, se construye desde un prisma romántico. Ella misma ha pasado por un proceso similar al de *Gafitas* y al del lector en la primera parte, por un proceso de idealización que la segunda y el paso del tiempo acaban por desmentir. Su historia es una de “amor romántico” (Cercas, 2021: 233), no solo en el sentido de sentimental, sino en un plano más literal: es un amor con un sino trágico, predestinado a no poder consumarse de pleno nunca y que acaba mal, algo que el lector sabe de antemano.

La misión de María en la defensa por su marido pasa por romper con el mito del delincuente juvenil, con el más claro ejemplo del cambio del alias por el nombre de pila y el apellido, pero al mismo tiempo, de presentarlo con atributos propios de un héroe romántico marcado por el determinismo: “el *Zarco* era una persona noble y generosa, condenada por el azar de su nacimiento a una vida de delincuencia” (Cercas, 2021: 255), tal y como guioniza Cañas su defensa. El uso de estas propiedades convertidas en herramientas mediáticas no puede sostenerse más allá de su actuación ante los medios. El proceso de desmitificación de la segunda parte culmina cuando es el propio Gamallo quien niega ese determinismo. El rechazo en visperas de su muerte a la lectura que había hecho el joven *Gafitas* de Gerona similar a la narración épica de la serie *La frontera azul*, la negación de su persona como un bandolero honrado, la asunción de que las diferencias entre él y *Gafitas* no solo están marcadas por nacer en lados distintos del río y que la culpa de sus felonías no las tiene cómo le hizo la sociedad culminan el proceso de desmitificación y desromantización del personaje (Cercas, 2021: 341-342). Proceso que caracteriza la novela y que, más allá de otros asuntos obvios a primera vista, es el tema principal: la voluntad de romper con la nostalgia, la idealización, incluso la añoranza, del pasado visto desde el presente, en otras palabras, desterrar el mantra de que cualquier tiempo pasado fue mejor.

Tere sufre una evolución similar. La novela vuelve repetidas veces al hecho de que *Gafitas* acaba en la banda del *Zarco* en gran medida debido a la atracción por la joven. Su descripción trae a la memoria al personaje homónimo interpretado por Rosario Flores en *Colegas* (1982, Eloy de la Iglesia):

⁹ Al contrario que la novela, la película tiene un interés escaso en el proceso de desmitificación. Las breves secuencias anticlimáticas del final del filme rompen el encanto de la Tere exótica y luego permiten ver la decadencia del *Zarco* adulto (Chechu Salgado). De esta forma, se mantiene muy condensada la voluntad desmitificadora de la novela de Cercas, pero no se oculta que el interés principal está en revivir desde la nostalgia del presente al antihéroe romántico quinqué de la primera parte.

Como el Zarco, Tere era muy delgada, muy morena, no muy alta, con ese aire elástico de intemperie que gastaban los quinquis de entonces. Tenía el pelo liso y oscuro y los ojos verdes y crueles, y lucía un lunar junto a la nariz. Todo su cuerpo irradiaba una calma de mujer muy segura de sí misma, [...]. Vestía camiseta blanca y vaqueros y llevaba un bolso cruzado en bandolera. (Cercas, 2021: 24)

Como puede verse, es el retrato de una *femme fatale* orientalizada. Bella, de ojos crueles, manipuladora, indómita, lúbrica, en la joven Tere recaen todos los atributos de la mujer orientalizada con una feminidad tipo legendaria, rica, sugestiva y asociativa (Said: 1990, 221). Los bailes de Tere en Rufus, con la “la naturalidad con que el guante se adapta a la mano y el calor se desprende del fuego” (Cercas, 2021: 181), mientras la parte más voyerista de *Gafitas* se desata, bien podrían ser los bailes de una Salomé del extrarradio. Cargada de erotismo, su dimensión sexual juega también en el campo de lo orientalizado. El fantasma del incesto que planea sobre la novela y la posibilidad del adulterio son tabúes que solo pueden aceptarse en seres exotizados al asumirse como propios de su naturaleza ajena al canon de las buenas costumbres occidentales. La iniciativa de Tere en los dos encuentros sexuales con *Gafitas* en la primera parte, así como la deslocalización fuera del *locus amoenus* esperable en una narración europea marcada por la herencia ovidiana y del amor cortés, en la sordidez de un baño y entorno salvaje y asociado a lo primitivo de la playa, caracterizan una libertad sexual exótica desde parámetros burgueses¹⁰.

Si en el caso del *Zarco* el proceso de desmitificación es paulatino, con Tere es mucho más instantáneo. Según Cañas, cuando pasó el verano del 78 al pensar en Tere “solo recordaba a la quinqui doméstica, miserable y derrotada de la que había salido huyendo aquella tarde en el estercolero de los albergues”. Su reencuentro trae en un momento inicial y pasajero a esa Tere del pasado: “ahora la vi de nuevo como como la había visto por primera vez en los recreativos Vilaró y como la vi durante todo el verano: burlona, segura y radiante, la chica más guapa que había conocido en mi vida” (Cercas, 2021: 177). Desde aquí, se recurre a la misma técnica que con el supuesto hermano o primo, punto ciego que no se aclara, un proceso de desmitificación del amor adolescente y romantizado.

Con todo, retomando el tema del espacio, Tere es un personaje que se mantiene a lo largo de toda la novela dentro de un contexto urbano liminar y exótico. Se analizó en el apartado anterior como las sucesivas viviendas que ocupa se enclavan en entornos caracterizados como premodernos. Que para Cañas las casas de Vilarroja, también la de Tere, estén “como recién salidas de un pueblo andaluz de los años sesenta” (Cercas, 2021: 277) es un indicio claro de que, pese a la desaparición del tratamiento orientalista y exótico de Tere en la segunda parte, se mantiene un orientalismo del espacio que no solo nos lleva a Andalucía, ese pequeño Oriente dentro de nuestras fronteras sujeto a infinidad de clichés, sino más en concreto a la Andalucía rural supuestamente premoderna de Tardofranquismo¹¹.

Con la excepción de Cañas, son personajes incapaces de sobrevivir en un espacio moderno. María, pese a su carácter secundario, se lanza en brazos de la sociedad del espectáculo y el éxtasis de la comunicación propio de la sociedad postindustrial (Bruno, 1987: 67) sin

¹⁰ En esta lectura del exotismo erótico de Tere incide Ríos Carratalá, que reelabora a Mainer para interpretar la portada de la novela en esta clave. Allí la imagen que se ofrece de Tere es la de una joven atractiva, tentadora, sexual, incestuosa y traicionera, a la manera de las heroínas trágicas (2014: 67).

¹¹ Una técnica de caracterización similar se lleva a cabo con el General, que ejerce como perista y consigue las armas para la banda del Zarco. La suposición de que fue legionario, con el obvio vínculo a Andalucía y al Norte de África, las patillas largas y frondosas, como las de los personajes de *Curro Jiménez*, y el hecho de que vivía en “una casa de aire andaluz” (Cercas, 2021: 58) enfatizan un deseo de anclar al personaje en una premodernidad vinculada al estereotipo orientalizante andaluz. De manera similar, que uno de los parroquianos de La Font sea conocido como el Córdoba busca evocar al lector dicho cliché.

percibir que es el abrazo de un monstruo que requiere el sacrificio continuo de más como ella. En el caso de Tere, terminada la juventud y el flirteo con la delincuencia, despojada de su imagen exótica y orientalizada, se convierte en una “vida malgastada”, en un ser desposeído de identidad propia (muerto el *Zarco*, solo le queda desaparecer de la vida de Cañas), incapaz de manejarse en una modernidad líquida (Bauman, 2004) que la fuerza a encadenar empleos precarios y a habitar en los límites de la ciudad. Por último, el *Zarco* padece una suerte similar a María: desmontado el mito romántico de idealizado bandolero rebelde contra una sociedad injusta, alejado de la fama mediática que ese mito le grajeó a través del cine, incapaz de reinserción en la sociedad, solo puede abandonar el espacio, morir.

4. CONSIDERACIONES FINALES

Las dos partes de *Las leyes de la frontera* funcionan como una estructura dual en la que opera un proceso de mitificación y desmitificación de la delincuencia juvenil de la Transición. La primera parte recrea el tratamiento romántico, orientalizante e ideal del buen ladrón forzado a delinquir por las injusticias de la sociedad, cifrado en la figura del *Zarco*. A esta le acompaña una *femme fatale* del mismo modo orientalizada, encarnada por Tere. La geografía urbana de la primera parte se pone al servicio de albergar estos personajes que el cine y la mitificación de la sociedad ha extraído de la realidad. De este modo, los barrios y los arrabales de Gerona en la década de 1970 se caracterizan por un exotismo paralelo al de los personajes y una esencia premoderna y decadente, a veces costumbrista de lo extraordinario.

La construcción de los personajes y su entorno pasa a desmontarse en la segunda parte para culminar con el objetivo de la novela, desmitificar el periodo y sus protagonistas. La Gerona gentrificada y sobremoderna es un simulacro al servicio del turismo, las clases dominantes y el consumo. Las clases desfavorecidas pasan a espacios todavía más al margen de la ciudad, ajenas a ella, en espacios degradados y casi insalubres, convertidas en “vidas desperdiciadas” incapaces de ser asumidas o incorporarse a una modernidad líquida. En esta nueva situación, con su entorno habitual de rasgos premodernos desaparecido, el quinquí pierde su identidad, desaparece o muere. En el plano de la creación cultural, como en la película de Monzón, solo tiene cabida como un objeto estetizado de consumo que sacia la demanda de unos héroes románticos que nunca lo fueron, pero que el cine encumbró y cuya *rentrée* en el panorama cultural ha encontrado una excepcional acogida para alimentar la nostalgia del lector y espectador actual.

Bibliografía

- AHMED KHALIFA, Eman (2015) “Los quinquis en *Las leyes de la frontera* de Javier Cercas” en Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín Escribà, coords., *La globalización del crimen: literatura, cine y nuevos medios*, Santiago de Compostela, Andavira, pp. 77-84.
- AMEZCUA, David (2021) “Fronteras porosas y literatura mestiza: *Las leyes de la frontera* de Javier Cercas y *Borderlands/La frontera* de Gloria Anzaldúa” en Juan Pedro Martín Villarreal y Marta García Caba, coords., *Frontera Sur. Voces y relatos en los márgenes*, Gijón, Trea, pp. 31-40.
- AUGÉ, Marc (2008) *Los no lugares: espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- BAUDRILLARD, Jean (2005) *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- BAUMAN, Zygmunt (2004) *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, Oxford, Polity.

- BECERRA MAYOR, David (2015) *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- BRUNO, Giuliana (1987) "Ramble City: Postmodernism and «Blade Runner»", *October* 41, pp. 61-74.
- CARDINALE, Rosa (2008) "Imágenes del bandolero en algunas obras literarias españolas", *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal* 8.31, pp. 149-166.
- CERCAS, Javier (2021) *Las leyes de la frontera*, Barcelona, Debolsillo, 3ª ed., 9ª reimp.
- FRAMPTON, Kenneth (1983) "Towards a Critical Regionalism: Six Points from an Architecture of Resistance" en Hal Forster, ed., *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, Port Townsend, Bay Press, pp. 16-30.
- FUEMBUENA, Eduardo (2021) *Lejos de aquí: la verdadera historia de Eloy de la Iglesia y José Manzano*, S.L., Eduardo Fuembuena.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009) "'Esa bestia omnívora que es el yo': el uso de la autoficción en la obra narrativa de Javier Cercas", *Bulletin of Spanish Studies* LXXXVI.1, pp. 67-83.
- GONZÁLEZ DEL POZO, Jorge y Juan LABORDA BARCELÓ (2016) "El cine Quinqui como reflejo de la Transición, ilusiones y sombras del gran cambio" en Jorge González del Pozo, ed., *Mitos del cine quinqui: márgenes del cine y periferias de la ciudad*, Valladolid, Lex Artis, pp. 15-33.
- LOXHAM, Abigail (2006) "Barcelona Under Construction: The Democratic Potential of Touch and Vision in City Cinema as Depicted in *En construcción* (2001)" *Bulletin of Hispanic Cinemas* 3.1, pp. 33-46.
- MONZÓN, Daniel, dir. (2021) *Las leyes de la frontera*, Atresmedia Cine.
- PASCUAL PÉREZ, Alberto (2016) "Héroes y antihéroes de barrio: la historia de unos "Robinhood" posmodernos" en Jorge González del Pozo, ed., *Mitos del cine quinqui: márgenes del cine y periferias de la ciudad*, Valladolid, Lex Artis, pp. 83-102.
- POZUELO YVANCOS, José María (2019) "Ficción y metaficción en *Las leyes de la frontera* de Javier Cercas" en Luis Albuquerque García et al., coords., *Vir bonus dicendi peritus: homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 644-651.
- RÍOS CARRATALÁ, Juan A. (2014) *Quinquis, maderos y picoletos. Memoria y ficción*, Sevilla, Renacimiento.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo (2020) "Introducción" en Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Madrid, Cátedra, 5ª ed., pp. 13-188
- SAID, Edward W. (1990) *Orientalismo*, Madrid, Libertarias.
- WHITTAKER, Tom (2020) *The Spanish Quinqui Film: Delinquency, Sound, Sensation*, Manchester, Manchester University Press.



Colonos del descampado. La identidad suburbial en la narrativa fragmentaria autoficcional de Javier Pérez Andújar*

JAVIER ALONSO PRIETO
CSIC

Resumen

En este artículo se analiza la obra de Javier Pérez Andújar que da cuenta de su experiencia vital como habitante del extrarradio de Barcelona. En uno de esos barrios creados en los años 60 del siglo XX en municipios limítrofes a las grandes ciudades que hoy están integrados en sus áreas metropolitanas. Su narrativa es autoficcional y fragmentaria, el único eje argumental es su persona y su delimitación espacial urbanista. Partiendo de un material estrictamente personal, Pérez Andújar presenta dos obras que sirven de retrato generacional y de armazón identitario de todas aquellas personas que crecieron al mismo tiempo que los barrios en los que vivían. Ofrece una apuesta por la literatura social y crítica desde un estilo narrativo propio fácilmente reconocible en sus libros, artículos de prensa e intervenciones radiofónicas.

Palabras clave: Suburbios, autoficción, fragmentarismo, lucha obrera, memoria histórica.

Abstract

This article analyzes the work of Javier Pérez Andújar, which reports his life experience as a resident of the suburbs of Barcelona. In one of those neighborhoods created in the 1960s in towns bordering the big cities that today are integrated into their metropolitan areas. His narrative is autofictional and fragmentary, the only plot axis is his person and his urban spatial delimitation. Based on strictly personal material, Pérez Andújar presents two works that serve as a generational portrait and an identity framework for all those people who grew up at the same time as the neighborhoods in which they lived. He offers a commitment to social and critical literature from its own narrative style easily recognizable in its books, newspaper articles and radio interventions.

Keywords: Suburbs, autofiction, fragmentarism, workers' struggle, historical memory.



1. EL PASEO DESCENTRADO

En la obra de Pérez Andújar hay una significativa fricción entre el centro de las ciudades y los barrios suburbiales que la rodean, en la que en ocasiones son los personajes y sus adscripciones sociales quienes se enfrentan en esa lucha de clases. Aquí nos centramos en su narrativa autoficcional que da cuenta, a modo de una literaria etnografía reflexiva, precisamente de su pertenencia al extrarradio: *Los príncipes valientes* (2007) y *Paseos con mi madre* (2011). Citaremos en más ocasiones esta segunda, pues es la que tiene una perspectiva de

* Este artículo se ha realizado duran una estancia de investigación en la Università di Bologna (mayo-agosto de 2022), en el marco de las actividades del Proyecto de Investigación "Fractales. Estrategias para la fragmentación en la narrativa española del siglo XXI" (PID2019-104215GB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación. El autor es investigador postdoctoral Margarita Salas por la Universidad de Valladolid y financiado por la Unión Europea NextGenerationEU.



vuelta, una zona gris entre emic y etic, pues el autor residente en Barcelona da cuenta de la actualidad urbanística del extrarradio barcelonés que configura su área metropolitana al mismo tiempo que ofrece estampas de su memoria. Esta continuidad entre ambas obras ya la ha señalado la investigadora Anna Caballé en su artículo “Malestar y autobiografía” (2012). Caballé toma como punto de partida un conflicto personal de índole social que es plasmado narrativamente.

En estas dos publicaciones de Javier Pérez Andújar hay un constante vaivén temporal que corresponde con la memorialística autoficcional en la línea de Annie Ernaux, pero sobre todo hay un gran protagonismo del espacio. Jorge Carrión en *Viaje contra espacio* defendía que la dimensión espacial está adquiriendo una preeminencia narratológica en nuestra contemporaneidad que coincide con el giro espacial sobrevenido en los estudios de ciencias sociales y humanas: “El espacio, en las últimas décadas, se ha convertido en una categoría más definitiva que el tiempo” (Carrión, 2009: 21). El espacio es el hilo conductor de los distintos capítulos fragmentarios que ofrece Pérez Andújar en sus dos libros y que son estampas autónomas sin necesidad de continuidad. Caballé justifica la ausencia de un gran relato por la falta de logros o éxitos sociales, por la posición subalterna del autor:

Una estructura quebrada que sugiere la conciencia por parte de sus autores de la imposibilidad de narrarse a no ser como fugaces aproximaciones, sucesivas y fragmentarias, fognazos de una identidad que escribe de sus fracturas antes que de sus logros. (Caballé, 2012: 36-37)

El autor ahonda en la caracterización del barrio y la proyección vital que gravitando en torno él se construye: la cultura adquirida en el mismo, el contraste con el centro, las protestas vecinales y los cambios urbanísticos. A través de su escritura ligada íntimamente a sus vivencias da voz a quienes crecieron en los márgenes de la civilización y unas veces terminaron dentro y otras fuera. Creemos que podemos entender la obra de Pérez Andújar como una autoetnografía literaria que desde el régimen de la memoria que proyecta sobre un tiempo transicional ofrece estampas del cambio y desarrollo de la periferia barcelonesa durante 40 años.

La elección de un paseo antiburgués es precisamente un ejercicio de resistencia y torsión semántica, aunque el ejercicio de caminar despreocupadamente con su madre sí que se puede aproximar a lo que en el siglo XIX se entendía por paseo, las circunstancias sociales y el espacio elegido no corresponden al mismo. El título es tomado del primer capítulo, pero en el resto de los paseos su madre ya no acompaña al autor. En lo que sí coinciden es en el escenario periurbano elegido, sea en San Adrián o en otros barrios, y ahí el caminar es un elemento cultural, pues en las sociedades contemporáneas dependientes del vehículo privado solo los pobres van a pie o en transporte público¹. La calle ha dejado de ser un espacio de vida, salvo en aquellos barrios populares y de viviendas más pequeñas y pobres donde el uso de este espacio se torna una necesidad y aparece como un distintivo de su condición social y escaparate de la multiculturalidad. El caminar está dentro de esta misma forma de vida que parece ser un recuerdo de otro tiempo como constata la ensayista Rebeca Solnit en su magistral monografía sobre el arte de caminar: “Walking is about being outside, in public space, and public space is also being abandoned and erode in older cities, eclipsed by technologies and

¹ El autor presenta reflexiones sobre la lectura y escritura en el autobús que le aproximaba al centro y sobre la necesidad de disponer de ese transporte público, servicio que fue objeto de reivindicaciones y protestas violentas por parte de esos colonos del solar que secuestraron autobuses hasta sus barrios, Pérez Andújar confiesa y relata estos raptos (Pérez Andújar, 2011: 161-163), para reclamar simbólicamente la dotación de comunicaciones en sus barrios. En un momento equipara autobuses y bibliotecas como válvulas de escape de la miseria material: “Los transportes públicos, las bibliotecas públicas, por ahí podré escaparme yo de todo esto” (Pérez Andújar, 2011: 152-153).

services that don't require leaving home, and shadowed by fear in many places" (Solnit, 2000: 11)

El paseo tal y como lo entendemos desde el siglo XIX, ya sea por los poetas y filósofos norteamericanos o por los geógrafos europeos, corresponde a un ejercicio físico relajado, distante de la marcha o caminata vigorosa, no tiene como objeto primordial la actividad física, sino que lo busca es el encuentro, ya sea con el paisaje natural, que puede ser trascendental o material, o con la gente que comparte esa actividad. Ramón del Castillo dedica una interesantísima monografía a indagar sobre el lugar común de la reflexión filosófica en movimiento frente a la quietud cartesiana, en *Filósofos de paseo* sostiene que el paseo tiene esas dos vertientes que acabamos de señalar y lo sintetiza así: "las dos dimensiones que tiene el paseo al aire libre, la natural y la social, el *contacto* con una naturaleza apacible y el *trato* cordial con los semejantes" (Castillo, 2020: 30).

Pérez Andújar tiene presentes esas dos dimensiones, la ventaja del paseo suburbial es su proximidad con la naturaleza, una naturaleza abandonada, castigada por la industrialización y recuperada para la comunidad en el siglo XXI. Una naturaleza domesticada que, aunque conserva su origen salvaje, se aproxima a los parques y jardines y propicia el encuentro con otras personas que también pasean por allí o que incluso trabajan y viven. El paseo descentrado, periurbano, arrabalero o suburbial va a ser un paseo de choque entre dos mundos, una experiencia liminal. Aunque aparezca disfrazado de paseo burgués, podemos ver en ocasiones una excursión naturalista que busca describir las condiciones de vida en los barrios de bloques que rodean las ciudades contemporáneas. El *flâneur* baudelairiano que disfruta con las multitudes aquí se refugia en los márgenes y se reencuentra con los iguales, igualados por debajo, en la exclusión. Sus recorridos son más propios de la deriva debordiana (1956), dejándose llevar por las demandas del territorio y los encuentros en el mismo. Incurre en una psicogeografía que recupera la memoria del extrarradio desde el afecto y el azar. Una política del vagabundeo que en ocasiones aparece como un antagonismo del paseo o del viaje. Las dificultades de las derivas son las de la libertad, aquí las derivas no tienen que ver tanto con el espacio como con el tiempo. La voz narradora incurre en analepsis en las que utiliza muchas veces tiempos verbales futuros, por lo que tenemos una fusión temporal extraña que combate la nostalgia. El caminar, el pasear es precisamente el desencadenante de esos viajes temporales que recuerdan la perspectiva emic del narrador. Aquí es preciso citar de nuevo a Rebeca Solnit y su obra *Wanderlust: a History of Walking*: "Moving on foot seems to make it easier to move in time; the mind wanders from plans to recollections to observations" (Solnit, 2000: 5) Parece poco posible que Pérez Andújar hubiera llegado a formular estas reflexiones autoficcionales si en vez de presentarse deambulando lo hiciese desde el estatismo del escritorio.

La realidad de los habitantes de las afueras se vive como un presente, la falta de arraigo en un territorio de nueva creación en el que ya han nacido. La mirada no es la de alguien que lo puede comparar con su origen, ese es el caso de los migrantes de primera generación, pero Pérez Andújar ya nació en los bloques. El horizonte urbano no tiene alternativa, los barrios se han multiplicado y son homogéneos. Fredric Jameson afirma que ya no se encuentra la arrogante mirada de los urbanitas con respecto a la gente rural, ha desaparecido ese contraste porque conforme ha menguado la vida fuera de las ciudades esta se ha homogeneizado y ya no cabe un contraste abismal. Se ha impuesto un modo de vida hipertecnologizado y alejado de la naturaleza a imagen de las ciudades:

los mismos moradores urbanos o metropolitanos "modernos" de décadas anteriores llegaron del campo o al menos todavía podían constatar la coexistencia de mundos desiguales; eran capaces de apreciar el cambio de una manera que resulta imposible una vez que la modernización está relativamente terminada (y no es ya un proceso aislado, antinatural y amilanante que se destaca a simple vista). Se trata de una

desigualdad y una coexistencia que también pueden inscribirse en un sentimiento de pérdida, como ocurre con los lentos cambios y demoliciones parciales del París de Baudelaire, que hace casi literalmente las veces de correlativo objetivo de su experiencia del tiempo que pasa. (Jameson, 1999: 82)

Pérez Andújar reivindica un crecimiento orgánico de la ciudad del que el paseante es su reflejo, su relato da cuenta de la ciudad en tanto que lo hace de sus habitantes. Según la investigadora Violeta Ros Ferrer; este paseo antiburgués ha caracterizado otras obras de ficción sobre Barcelona por autores coetáneos como Francisco Casavella, Javier Calvo y Miqui Otero:

la mirada de clase asociada al deambular sin rumbo fijo por la ciudad de Barcelona aparece como un motivo central. El paseante, al que el propio paisaje urbano excluye por motivos económicos o de extracción social, funciona en estas novelas como pretexto literario para construir las voces y desarrollar las tramas narrativas. (Ros, 2020: 206)

El paseo tiene una consideración política urbanística, pero también se entiende como metodología narrativa o como laboratorio de la escritura de Pérez Andújar, espero que este primer epígrafe sirva como introducción y permita tener un marco conceptual amplio desde el que entender la problemática desarrollada a continuación.

2. CRECER EN EL BARRIO VS. CRECIMIENTO DEL BARRIO

El urbanismo como disciplina se ocupa de la relación del espacio y apropiación de este. La antítesis entre centro y periferia hereda el conflicto entre ciudad y campo, en tanto que el campo como tal ha desaparecido como modo independiente de producción y se encuentra bajo la misma lógica de desarrollo capitalista industrial que la ciudad. Paralelamente a la revolución verde que cambió el modo de vida y producción del campo, las ciudades recogen a aquellos campesinos expulsados de su espacio “natural” y de su forma de vida. La historia de los suburbios ha sido siempre la historia de la fragmentación (Solnit, 2000). La configuración de estas periferias suburbanas, extramuros, arrabaleras, cambia con la llegada de esa masa campesina que impone los modos de vida de su sociedad, entre los que destaca la solidaridad campesina y la politización de los afectos (Yusta Rodrigo, 2015).

Cambia sustancialmente la forma de vida liminal que hasta ahora imperaba y se reclama una integración en la ciudad a través de la multiplicación de los servicios. La realidad social urbana contemporánea se tejió de afuera hacia dentro, de la misma manera que las actividades políticas clandestinas fueron transformándose en asociaciones vecinales y parroquiales que aglutinaron un compromiso social y un espacio humano que vertebró una lucha obrera en las postrimerías de la dictadura y que protagonizó la democracia hasta mediados de los años 80. Luego llegaron los pactos de la Moncloa para sellar la Cultura de la Transición (Martínez, 2012), y paralelamente la heroína abrió un nuevo abismo en esos suburbios que por un instante habían sido el centro neurálgico político y social de toda una generación. La derrota que supusieron los pactos de la Moncloa para el movimiento obrero autónomo queda reflejada en la obra de Pérez Andújar y su narrativa parte de esa memoria reflexiva crítica que a su vez surge de una derrota consumada y de la imposibilidad de volver a esa lucha de clases con la que se formó.

La evolución urbanística paralela, la proliferación de zonas verdes, la necesidad de dotar de servicios a todos esos barrios significa una eclosión de los parámetros radiales unidireccionales que rompen el esquema centro-afueras y convierten los espacios urbanos en nodos reticulares. Un nuevo fragmentarismo, en este caso rizomático (Deleuze y Guattari, 1980). No todos los suburbios son arrabaleros. Los parámetros literarios (Marsé), musicales (“This is the sound of the Suburbs” del grupo The Members) o culturales (*Barrio* de León Aranoa) se

diluyen en los nuevos espacios que aglutinan el periurbano. Las novelas de Hanif Kureishi ya daban cuenta de este fenómeno que se desarrolló en Reino Unido en los años 70 y 80 y que en España tendrá lugar con el cambio de siglo.

Javier Pérez Andújar creció en un barrio de aluvión de la periferia. Así se llamaron los barrios edificados rápidamente en los años 60 para dar cabida a los migrantes rurales que ya vivían en chabolas en las zonas periurbanas de las capitales y a los que llegaban continuamente desde un campo industrializado que no necesitaba tanta mano de obra. En *Paseos con mi madre*, expone los cambios que se han producido en ese barrio (y en otros de la periferia barcelonesa) a lo largo de 40 años, desde que allí se crio hasta el presente de la escritura (2011) en que acude una vez a la semana a pasear con su madre. El contraste entre el pasado y el presente sirve a la voz narradora para iniciar un recorrido sentimental por aquellos lugares del extrarradio donde construyó su identidad. El determinismo económico y social sirven para explicar su vida y para mostrar el lugar en el mundo que ocupa, al igual que el río, su vida ha cambiado, ya no vive en el barrio y solo vuelve para visitar a su familia, pero su conciencia de clase sigue vigente y tiene un anclaje económico, familiar y espacial:

Casi veinte años viviendo en esos pisos viejos de Barcelona, de suelos de mosaico y tuberías de hierro, y sabiendo que ni uno de los pasos que he dado por sus aceras va a hacerme de esta ciudad, y así cada semana regreso a la periferia, al río, a los bloques, a la autopista, a las vías, cada vez en busca de una dosis de mí mismo. (Pérez Andújar, 2011: 14)

Esa dosis de sí mismo está unida a su origen familiar, por lo que la compañía de su madre en esos paseos que comienzan a lo largo del río Besós tiene un gran significado identitario que se perderá narrativamente, pues no siempre aparece su madre. Precisamente el río es un protagonista más, pues sus modificaciones son claves para entender el urbanismo y el cambio social del barrio. Élisée Réclus comenzaba su célebre *Histoire d'un ruisseau*, afirmando la infinitud de los ríos y corrientes de agua por insignificantes que fuesen estos:

L'histoire d'un ruisseau, même de celui qui naît et se perd dans la mousse, est l'histoire de l'infini. (...) Tous les agents de l'atmosphère et de l'espace, toutes les forces cosmiques ont travaillé de concert à modifier incessamment l'aspect et la position de la gouttelette imperceptible; elle aussi est un monde comme les astres énormes qui roulent dans les cieux. (Réclus, 1995: 7)

La infinitud del Besós parece romperse en el Antropoceno más reciente y lo que va a destacar Pérez Andújar es la transformación paisajista de un río industrial en un entorno urbano renaturalizado llamado Parque Fluvial. De la misma manera que la población obrera industrial se ha convertido en jubilados y las fábricas han ido desapareciendo, el río estercolero forma parte de una naturaleza controlada:

Cuando vuelvo a San Adrián del Besós paseo con mi madre siguiendo la orilla del río. Aunque hace tiempo esta zona se llama Parque Fluvial del Besós nos es imposible dejar de decir el río. (...) La mayor parte del año, el río Besós tiene un cauce estrecho y poco fondo; de niños, cuando aún no se había recuperado el cauce, lo pasábamos andando y las mierdas que el curso recogía de las cloacas nos tropezaban en las piernas. Las llamábamos submarinos. (Pérez Andújar, 2011: 11)

Junto a los animales que han colonizado la ribera, el autor y su madre se encuentran a una bióloga que estudia la fauna, pero también hablan con personas que se han instalado a vivir en el río, nuevos migrantes y un toxicómano fantasma de su juventud. La mirada de

Pérez Andújar se asombra de los cambios positivos “así tiene el río ahora una contaminación más moderna, más de consumo, que aquella contaminación puramente industrial de los setenta” (Pérez Andújar, 2011: 13). Esta primera constatación de que el barrio en el que creció no es el mismo que hay ahora no le impide recorrer sentimentalmente, a través de la autoficción, esos paisajes de bloques y la historia de estos.

El río se configura en una señal identitaria más allá de que sirva de apellido de su pueblo, para el autor esa categoría fluvial es la que le falta a Barcelona:



Creeceré a la orilla del río viendo de lejos Barcelona, que es una ciudad sin río. Pudiendo ser dueña de dos ríos, Barcelona no tiene ninguno porque no ha sido capaz de llegar ni al río Llobregat ni al río Besòs. Ha preferido el terciopelo del Liceu al terciopelo de las ortigas que hay en los solares, en los descampados, en los caminos que llevan a las fábricas. (Pérez Andújar, 2011: 43)

Las fábricas sí que están ligadas al río y son ellas las que alimentan e intervienen en su paisaje:

Escribiré andando desde mi bloque que está junto a la playa todavía olvidada y junto al que ha sido durante décadas el río más contaminado de Europa. Lo fue a partir de los años setenta, cuando se trasladó la industria barcelonesa, especialmente la química, a la comarca del Vallès y utilizaron el río Besòs de alcantarilla. En su viaje hacia el mar, pasará delante de nuestros bloques con su corriente de espumas y dioxinas. (Pérez Andújar, 2011: 68)

Este paisaje urbano, que irremediabilmente va asociado a un deterioro material y a un empeoramiento no solo estético sino de la salud, servirá para que dentro de la conciencia obrera aparezca también como necesario el ecologismo de los años 70:

Los muros de cemento que canalizan el río, las paredes de las fundiciones que hay en el barrio, todo ese hormigón consumiéndose a cielo descubierto, todas esas fachadas tristes y corroídas por el humo y por la lluvia como si les hubieran echado encima cubos y cubos de sulfamán, toda la ropa tendida sucia de un polvo negro, son los ejemplos prácticos con que me impregnaré de una química general, del estudio de las propiedades, constitución y transformación de la materia, que también me irá transformando a mí en un ecologismo de clase. (Pérez Andújar, 2011: 69)

La naturaleza rural apenas tiene lugar en las ensoñaciones de Pérez Andújar y aunque su madre sí le referencia escenas de la sierra granadina donde nació, él no se encuentra ligado culturalmente con ese espacio rural. Su condición de hijo de emigrantes, de charnego, de andaluz desarraigado es un vacío que le sirve para sentirse más identificado con los bloques, para concebir una internacional de los bloques de extrarradio, para hermanarse con los migrantes contemporáneos que habitan esos mismos barrios. Su vinculación con la condición de charnego (o más bien charnego *power*, como dice el periodista Guillem Martínez en un artículo de *El País* en 2001) se reduce a su segregación de clase, pero no en conocimiento o cultura ajena a su geografía suburbial². En *Los príncipes valientes*, cuando revive escenas en el pueblo de su madre y de su tío, lo hace para explicarnos la idiosincrasia de su familia y el contraste con su biografía. En realidad, el autor niega esa condición: “Pero los oídos con los que oigo el mundo

² Algo similar encontramos en *Crónica de viaje* (2014) de Jorge Carrión, otro escritor que entraría en esa categoría de charnego *power*, su prospección identitaria presenta sucesivamente un viaje al pueblo de su padre presenta y un viaje al primer destino laboral de la familia en Cataluña, marcando que el peso de ambas experiencias está compensado.

me van a decir que los charnegos no existen, que sólo existen los bloques (y que los bloques son más de quienes los han hecho que de los que viven en ellos)” (Pérez Andújar, 2011: 164-65). Vemos aquí una constancia de la revaloración el espacio, Pérez Andújar reivindica el espacio como configurador de la identidad por encima de cuestiones étnicas³.

3. BARRIO VIVO, BARRIO COMBATIVO

De los bloques que dibujan el gueto a convertirse en un ente orgánico en el que se percibe un corazón que bombea sangre, mostrando ese músculo social que muchas organizaciones paraestatales instrumentalizan y domeñan. Lefebvre (2018) señala la aparente tautología, pero que en realidad encierra una paradoja empaquetada, al afirmar que el espacio social es un producto social. El punto de inflexión es que los barrios construidos como dormitorios, alejados del centro urbano y levantados ajenos a cualquier dinámica se pueden resistir y producir una reacción contraria a la esperada: desde la resistencia en los años 70 y 80 hasta la anomia del cambio de siglo y el nihilismo crónico. Javier Pérez Andújar expone la vida pública de la periferia metropolitana:

con sus heroicas huelgas obreras y movilizaciones vecinales para conquistar equipamientos y servicios (el propio autor aparece secuestrando autobuses urbanos) los primeros ayuntamientos democráticos copados por comunistas y socialistas, barrios con sus “plazas rojas”, sus calles Federico García Lorca, y su contracultura juvenil del rock y del comic. (Aramburu 2016: 137)

En la obra autobiográfica *Retour à Reims* del filósofo Didier Eribon hay un análisis de las condiciones suburbanas del proletariado contemporáneo y la evolución del pensamiento político del mismo en los últimos 40 años, desde el ineludible comunismo de clase al inesperado nacionalismo neoliberalista. Eribon subrayaba que en el barrio pese a ser un lugar ímprobo: “*Une réserve des pauvres, à l'écart du centre et des beaux quartiers*” (2009: 48), no se vivía mal: “*Un guetto déshérité, il n'était pas si désagréable d'y vivre*” (2009: 49). Esta reflexión existencialista supera las limitaciones materiales que padecían y que durante mucho tiempo avergonzaron al autor en sus círculos académicos parisinos.

Aun siendo Didier Eribon un autor visiblemente politizado, no participa de ese comunitarismo obrerista que dinamiza los barrios como sí lo hace el escritor de San Adrián. Es preciso volver a Lefebvre para ver el alcance de esas dinámicas:

Las fuerzas sociales y políticas (estatales) engendraron este espacio al intentar adueñarse de él completamente, sin llegar no obstante a conseguirlo; las mismas fuerzas que impulsan la realidad espacial hacia una especie de autonomía imposible de dominar pugnan por agotarla, fijarla con el propósito de sojuzgarlas. (Lefebvre, 2013: 86)

El barrio más allá de las condiciones materiales del mismo, hacer barrio significaba de nuevo adaptar la solidaridad campesina a las tensiones sociales de la lucha de clases. El barrio tiene una duplicidad semántica que muestra el diseño urbanístico y el ente social que se puede formar. El espacio social funciona como un instrumento de análisis de la sociedad, aquí nos interesa el conocido *dictum* “hacer barrio” pues manifiesta una práctica social que se circunscribe a un espacio y lo convierte en comunidad:

³ En torno a estas cuestiones de reivindicación de la exclusión étnica, es esclarecedora la lectura que desde la antropología realiza el investigador Mike Aramburu en su artículo “¿Vindicando al charnego? El discurso autobiográfico de Javier Pérez Andújar y Jorge Javier Vázquez”, coincido con la tesis de la autora acerca de la preeminencia de la fractura espacio-social por encima de las diferencias étnico-culturales.

la práctica espacial, que engloba producción y reproducción, lugares específicos y conjuntos espaciales propios de cada formación social; práctica que asegura la continuidad en el seno de una relativa cohesión. Por lo que concierne al espacio social y a la relación con el espacio de cada miembro de una sociedad determinada, esta cohesión implica a la vez un nivel de competencia y un grado específico de performance. (Lefebvre 2013: 92)

Precisamente si algo caracteriza la obra de Pérez Andújar es esa valorización de hacer barrio, lucha obrera, asociacionismo vecinal y reivindicaciones que contribuyen a cohesionar el barrio y la familia. Eso permite que no se produzca una brecha social entre hijos y padres, pues pese a los cambios generacionales son partícipes de una misma corriente caracterizada por el activismo. Por mucho que Pérez Andújar haya dejado el barrio, el barrio le acompaña y no se muestra una distancia de clase intergeneracional como sí que lo está en el citado Eribon o en algunas obras de Annie Ernaux como *La Place* (1983), *Une femme* (1987) et *La Honte* (1997) y, quizás también, en *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas, donde el autor escribe no solo desde la distancia cultural sino desde un cierto rencor hacia sus orígenes pequeñoburgueses. En *Principes valientes* y *Paseos con mi madre*, sin haber plena identificación con su familia, no hay un ajuste de cuentas de ellos ni se les responsabiliza el recorrido sociocultural vivido. Lo que sí hay es una conciencia de clase de la que pertenecen las distintas generaciones y sirven para identificarse.

La arquitectura (Lefebvre, 2013) es un marco envolvente que no solo visibiliza o evidencia las diferencias clasistas, sino que las refuerza en el urbanismo del siglo XX. En este sentido, Lefebvre en una de sus obras que analiza la configuración de la sociedad contemporánea desde la migración rural decía que los barrios eran unas organizaciones más coyunturales que estructurales (Lefebvre, 1971: 200). Las diferencias de clase preceden a esa organización urbanística, pero las condiciones de esta acrecientan la miseria material de la clase trabajadora:

unas calles sembradas de terrones, de mazacotes de barro y de charcos que crecen como una galaxia de agua sucia de extremo a extremo a lo ancho de las calles, y que le impiden a la gente entrar en sus casas sin hundir los pies en el agua, como Jesucristos de plomo, y son calles transitadas por hombres que tienen marcas de accidentes laborales, y son callejuelas transitadas también por mujeres que van todo el día con delantal y zapatillas, y son callejones recorridos por gallos y gallinas. (Pérez Andújar, 2014: 62)

4. LUCHA DE CLASES E IDENTIDAD SUBURBIAL

La relación de la voz narradora con Barcelona es conflictiva como ya hemos venido señalando y se basa en un rechazo clasista sufrido por vivir en las afueras. La escena⁴ más significativa y que desafortunadamente sirve de estandarte suburbial en todas las sociedades contemporáneas es cuando es obligado a identificarse por la policía en el centro de Barcelona. Su vindicación como universitario no servirá sino para ser víctima de una nueva humillación por su origen:

En la plaza de la Catedral dos pasmas de uniforme marrón, el marrón es un color enfático (nos hicieron el barro), van a pararme para pedirme la papela, y cuando me preguntan qué hago en Barcelona viviendo en San Adrián les enseñaré la carpeta de

⁴ Esta escena aparece de nuevo, con mención explícita a la repetición, en la novela de pandemia *El año del Búfalo*, publicada en Anagrama en 2021.

los apuntes, porque es verdad que uno siempre enseña lo mejor que tiene, y les voy a contestar que vengo de la universidad. Entonces, uno de los polis (...) y exclama queriendo pulverizar mi verdad con la verdad de su rutina: ¿y es que en San Adrián no hay universidad? (Pérez Andújar, 2011: 22)

A Barcelona viaja en autobús y allí aprovecha para leer y escribir, cuando consigue tener un empleo en *Ajoblanco* seguirá sintiendo su falta de pertenencia ese mundo que alberga uno de los faros de su educación, pues descubre que el faro de la contracultura estatal forma parte de esa ciudad que le rechaza: “La redacción de *Ajoblanco* es una finca vieja y señorial, adonde no llega el ruido de la lucha de clases” (Pérez Andújar, 2011: 123). La Barcelona descrita por Pérez Andújar se compone de barrios situados en municipios de los alrededores de la capital. Barrios compuestos de bloques construidos rápidamente a partir de la década de los 60 y que eran habitados por todos los migrantes que llevaban años llegando a trabajar a la industria barcelonesa y en muchos casos vivieron en chabolas como la familia del escritor:

Durante los primeros años setenta Barcelona iba a desbordarse por la periferia como un cubo de agua. Llevaba más de una década llegando gente a la ciudad en continuas oleadas, emigrantes que venían, que veníamos, de todas partes de España (pero la verdad es que yo nací aquí, y de esa incertidumbre trata este el libro). (Pérez Andújar, 2011: 137)

Una de las principales características de la identidad suburbial es una reacción clasista contra los habitantes del centro de las ciudades que les excluyen urbanísticamente, pero también económica y socialmente. La primera caracterización es la de clases, en las que se evidencia la lucha de clases entre el proletariado y la burguesía. Estamos ante un ethos colectivo que conforma una dimensión moral. Esta pertenencia a la clase obrera combativa está presente tanto en *Los príncipes valientes* donde su padre tiene más protagonismo como sindicalista clandestino al final del franquismo como en *Paseos con mi madre* cuando Pérez Andújar rememora su participación en la continuación de esas luchas obreras en los años 80 y su consecuente desencanto con el sindicalismo paraestatal. Martínez Rubio (2015a-b y 2017) destaca esta “visión populista” de la transición en la narrativa de Pérez Andújar, pues insiste en que muestra un acercamiento disonante al examen exclusivamente crítico que encuentra en la citada monografía *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* de Guillem Martínez. Pérez Andújar, aunque participa del giro afectivo en su escritura, no nos presenta una visión idealizada obrerista, de hecho, manifiesta su desencuentro con esta y su situación de epígono, pero sí que tiene una clara intención de reivindicar esos movimientos barriales y obreros que protagonizaron la historia reciente de España y que tienen una dimensión humana de la que es deudor identitariamente y que merece una transvaloración. El autor pertenece a esa generación de jóvenes que vivieron en su adolescencia la transición de regímenes políticos y ofrecen “relatos postfundacionales” (Ros, 2020: 67) en los que se observa una dimensión performativa de la memoria. Una memoria, en este caso, reflexiva que trasciende críticamente sus experiencias personales y presenta un problema político social de largo alcance.

El internacionalismo obrero es también el globalismo suburbial de los desposeídos de la edad contemporánea. Su condición subalterna le aleja de sus conciudadanos capitalinos y le acerca a cualquier proletario que vive en el extrarradio de una urbe:

Estaba yo más cerca de los pisos de la M30 de Madrid, o de los bloques checoslovacos de Pan Tau (una serie para niños que habían pasado en la tele), o de las canastas de baloncesto y de las vallas metálicas de Harlem que se veían en el cine, estaba más cerca yo de todo aquel callejeo tan distante que del paseo de Gràcia o de cualquier

otra calle del centro de Barcelona. Sentía más en las yemas de mis dedos las piedras del desierto de Mojave, sin saber bien dónde ubicarlo, que en los jardines de la Diagonal o los maniqués de la calle Tuset, que aún sabía menos dónde estaban ni siquiera si existían. Barcelona se concretaba en las torres apartadas y borrosas de la Sagrada Familia vistas desde nuestro balcón, más allá del río como faros del fin del mundo. (Pérez Andújar, 2011: 19)

Cuando se acerca al periodismo de la contracultura, la revista *Ajoblanco*, lo hará desde ese mismo posicionamiento subcultural en el que se había formado. Y aquí se manifiesta un doble distanciamiento espacial. La contracultura de la que participaba destacadamente *Ajoblanco*, que sin duda fue una publicación necesaria para oxigenar la sociedad española, provenía del mismo nicho sociológico que la cultura oficial. El saber o conocimiento también forma un espacio y la subcultura de la que proviene Pérez Andújar, coincidente con el extrarradio es su particular parcela donde posicionarse, le da un recorrido al sentido de su discurso y muestra los lugares para las disensiones. En *Archéologie du savoir*, Michel Foucault destacaba que un saber es también el espacio donde el sujeto puede tomar posición para hablar de los objetos que conforman su discurso (Foucault, 1969: 328).

5. CONCLUSIÓN

Javier Pérez Andújar muestra una continuación entre sus dos obras que exponen un afianzamiento en la configuración identitaria de la voz narradora. Expone la firme convicción de que el barrio no sale de uno por mucho que hayas abandonado el espacio físico que lo configura. Pérez Andújar narra una identidad suburbial que se asimila con el proletariado de las sociedades contemporáneas de la segunda mitad del siglo XX. En los *Príncipes valientes* leíamos esa doble forja personal a través de la cultura pop, tebeos y televisión, junto con las luchas clandestinas de activismo obrero de sus familiares. En *Paseos con mi madre* el autor tiene una posición como periodista y escritor, lleva décadas viviendo en Barcelona y no en el extrarradio, pero en sus incursiones en los barrios constata su continuidad sentimental con los mismos y su no asimilación a la burguesía citadina.

La pertenencia a una subcultura está por encima de sus otras capas identitarias adquiridas posteriormente, y, pese a presentarse como descreído de la lucha proletaria como ideal emancipatorio y posibilitador de la justicia real, siente que su pertenencia al barrio y a la internacional de los bloques no procede exclusivamente del urbanismo sino de esa conciencia de clase que aprendió en su familia y vecindad.

Bibliografía

- ARAMBURU, Mikel (2016) "¿Vindicando al charnego? El discurso autobiográfico de Javier Pérez Andújar y Jorge Javier Vázquez", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXXI.1, pp. 129-159.
- CABALLÉ, Anna (2012) "Malestar y autobiografía", *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 50, pp. 25-38.
- CARRIÓN, Jorge (2014) *Crónica de viaje*, Badajoz, Aristas Martínez.
- (2009) *Viaje contra espacio. Goytisoló y W.G. Sebald*, Madrid, Iberoamericana Vervuert.
- CASTILLO, Ramón del (2020) *Filósofos de paseo*, Madrid, Turner.
- DEBORD, Guy (1956) "Théorie de la dérive", *Les Lèvres nues* 9, Bruxelles.

- ERIBON, Didier (2009) *Retour à Reims*, Paris, Fayard.
- ERNAUX, Annie (1983) *La Place*, Paris, Gallimard.
- (1988) *Une femme*, Paris, Gallimard.
- (1997) *La honte*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1969) *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard
- JAMESON, Fredric (1999) *El giro cultural*, Buenos Aires, Manantial.
- LEFEBVRE, Henri (2013) *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing.
- (1971) *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Península.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2017) “El discreto desencanto de la burguesía o contra la crítica oficial de la Transición: Cercas, Reig y Pérez Andújar”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica* 35, pp. 227-245.
- (2015a) “Por definición si ganas, es que eres malo. Lo bueno es perder. Diálogos sobre la derrota con Javier Pérez Andújar”, *Confluente* 7, pp. 140-147.
- (2015b) “Neobarroco popular. Humor, autobiografía y lenguaje en la obra narrativa de Javier Pérez Andújar”, *Confluente* 7, pp. 107-119.
- MARTÍNEZ, Guillem (2012) *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, Madrid, DeBolsillo.
- (2001) “Charnego power”, *El País*, 4 de enero.
- PÉREZ ANDÚJAR, Javier (2011) *Paseos con mi madre*, Barcelona, Tusquets.
- (2007) *Los príncipes valientes*, Barcelona, Tusquets.
- RECLUS, Élisée (1995) *Histoire d'un ruisseau*, Arles, Actes sud.
- ROS FERRER, Violeta (2020) *La memoria d ellos otros. Relatos y resignificaciones de la Transición española en la novela actual*, Madrid y Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert.
- SOLNIT, Rebeca (2000) *Wanderlust: a history of walking*, New York, Viking.
- VILAS, Manuel (2018) *Ordessa*, Madrid, Alfaguara.
- YUSTA RODRIGO, Mercedes e Ignacio PEIRÓ MARTÍN (2015) *Heterodoxas, guerrilleras y ciudadanas*, Zaragoza, Diputación.



Editiones

Andrés de Claramonte
Auto del dote del Rosario

Edición crítica del Ms. 15254 de la Biblioteca Nacional de España

edición e introducción de
JORGE FERREIRA BARROCAL
Universidad de Valladolid / CLEMIT

Resumen

En el siguiente trabajo ofrecemos la primera edición crítica del auto *El dote del Rosario*, del actor y autor murciano Andrés de Claramonte. Antes de presentar el texto fijado –que tomamos del ms. 15254 de la Biblioteca Nacional de España- exponemos el argumento, la sinopsis métrica y los criterios de edición.

Palabras clave: rosario; auto sacramental; ecdótica; manuscrito

Critical edition of *Auto del dote del Rosario*, by Andrés de Claramonte

Abstract:

In the following essay we offer the first critical edition of the mystery play *El dote del Rosario*, by the actor and author Andrés de Claramonte. Prior to the text –coming from ms. 15254, located in the Biblioteca Nacional de España- we expose the argument, the metrics and the editorial criteria.

Keywords: rosary; mystery play; ecdotics; manuscript



1. ARGUMENTO

La historia comienza con el relato de la muerte del viejo Dionisio, que antes de fallecer reparte la herencia entre sus dos hijas: Fabia y Merencia. El viejo les deja dos cajas que contienen, respectivamente, un corazón de veinticinco diamantes (estimado en seis mil escudos) y un misterioso joyel de valor incalculable. Atendiendo a las leyes del mayorazgo, el padre establece que sea Fabia –la mayor de las hermanas– la primera en elegir uno de los cofres, pero con la condición de no abrirlos, bajo amenaza de maldición. Sin embargo, Fabia, en un arrebato de avaricia, se dispone a abrir las cajas para poder ver las joyas físicamente, en lo que se presenta como un acto irrespetuoso y de desconfianza para con su padre. Con el objetivo de evitar el atropello, Merencia persuade a su hermana, y finalmente la convence de pesar las cajas, en lugar de abrirlas. Una vez hecho el reparto, ambas descubren el contenido, y Fabia entra en cólera al ver un rosario, pues quiere un premio con el que poder obtener liquidez rápidamente. Merencia, por el contrario, encarna una actitud diferente, en tanto que cifra el rosario en un valor inestimable. Por tanto, las hermanas deciden trocar las joyas. Después aparece el criado Panucio, que da noticia de la cercanía de una majestuosa quinta, oportuna para dar sepultura al padre. Es en este momento cuando entra en escena el caballero Celio –acompañado de los criados Julio y Donato–, quien trata de engañar a las hermanas haciéndoles creer que la



posesión le pertenece. El ricohombre impostado ofrece un pomposo vestido a Panucio, presume del palacio, habla de la supuesta fama que tenía el padre en la zona, etc., todo supeditado al objetivo director de embaucar a una de las dos hermanas, a las que únicamente quiere salear.

En la escena siguiente – que nos traslada a un punto paralelo de la historia – hace acto de presencia Alberto, un galán desesperado por conocer el paradero de su amada Merencia. Tal es su frustración que acaba por invocar al mismo Lucifer. Alberto confiesa que está profundamente enamorado de la dama, y le pide al diablo llevarle hasta ella, pero el servicio, lógicamente, no es gratuito. El galán paga a Lucifer con su alma, operación que se cierra con la rúbrica de Alberto en la arena y con el despojo de su rosario, que Satanás compara con una “escopeta”.

Mientras tanto, Celio continúa pergeñando el cruel embeleco en palacio, donde consigue finalmente su objetivo tras haber apartado al lacayo Panucio, que presagiaba un fatal desenlace. Fabia entrega como dote el corazón de diamantes al falso caballero, y Celio da promesa de convertirse en su marido. Cumplido el plan, el impostor sugiere desplazarse a Pisa, ciudad en la que Fabia gozará de todo tipo de lujos, pero le prohíbe llevar acompañantes, razón por la que Merencia y Panucio acaban desamparados ante la impasible mirada de la hermana codiciosa. Más adelante, cuando Merencia se queda sola, llega Alberto, que le confiesa su amor, pero la dama lo desdeña, provocando la ira de Lucifer, que se dispone a formar un ejército de diablos para ayudar al galán a gozar de Merencia en un camino inhóspito.

Después vemos a Filippo, duque de Florencia, en un lugar de su residencia con cuatro grandes, que lo asesoran sobre su futura esposa. El duque no quiere a ninguna de las nobles que ve en los retratos, a pesar de estar bien emparentadas con poderosos linajes europeos. Fruto del cansancio de la elección, marcha a dormir, y lo despierta la Virgen María para anunciarle que se casará con una mujer de “pobres paños”.

Ya de camino, Merencia y Panucio se ven sorprendidos por Lucifer y otro demonio salteador, que los desnudan y atan a un árbol. Sin embargo, Alberto no llega a culminar el ultraje, puesto que la Virgen María se adelanta y salva a los dos personajes.

Celio y Fabia también se dirigen a Florencia. Vemos que Fabia ha descubierto el engaño, se arrepiente de no haber tomado el ejemplo de su hermana. Celio agradece a Fabia y la obliga a prostituirse, si bien los alguaciles llegan a tiempo y hacen justicia.

Merencia sigue la senda de la Virgen, y allí encuentra a Filippo, que había salido a cazar. El hábito de pobreza es la seña que permite al duque de Florencia identificar a su futura esposa, a la que lleva a casa. A la par, Alberto y la Virgen – a la que había raptado después de desatar a Merencia – dirimen sobre lo sucedido. María consigue que Alberto recapacite, y este se arrepiente de sus acciones. El demonio le dice a María que hay un contrato firmado, lo cual suscribe Alberto, matizando que la firma se plasmó en la arena. Con todo, la Virgen le ordena borrar las letras con una rosa, y estas se consumen en el fuego sagrado.

En la última escena del auto sacramental Filippo presenta a la próxima duquesa de Florencia, que no es del gusto de los grandes. La Virgen María da solución al problema, pues auspicia las bodas y dota el casamiento con su rosario. Asimismo, Filippo perdona a Celio y le concede una buena renta, así como quinientos ducados a Panucio para que se pueda vestir. Así las cosas, la pieza finaliza con el perdón de los pecados cometidos por los personajes, en especial, los de Celio.

2. MÉTRICA

- vv. 1-240: quintillas.
- vv. 241-358: romance en -o.

- vv. 359-482: silva de consonantes.
- vv. 483-558: romance en ú-e.
- vv. 559-626: décimas.
- vv. 627-656: romance en í.
- vv. 657-700: redondillas.
- vv. 701-866: romance en ó-a.
- vv. 867-931: octavas reales.
- vv. 932-944: endecasílabos blancos.
- vv. 945-1111: romance en é-a.
- vv. 1112-1171: silva de consonantes.
- vv. 1172- 1223: redondillas.
- vv. 1224-1311: romance en á-o.

3. LA PRESENTE EDICIÓN

La edición crítica que incluye este trabajo parte del ms. 15254 de la BNE, único testimonio conservado del auto sacramental *El dote del Rosario*, del autor murciano Andrés de Claramonte. En lo que respecta a las normas editoriales, hemos decidido modernizar la ortografía conforme a los usos actuales, pero respetando siempre –y ello no puede ser de otra forma– los rasgos morfológicos, sintácticos, fonéticos y gramaticales de los Siglos de Oro. A continuación exponemos algunos de los criterios:

- La grafía *z-* a principio de sílaba pasará a *c-* siempre delante de *e/i* (*Zelio* / *Celio*; *Anochezemos* / *Anohecemos*; *tranze* / *trance*; *vozes* / *voces*; *hizieran* / *hicieran*; *zerradas* / *cerradas*; *venze* / *vence*; *hazienda* / *hacienda*; *nazera* / *nacerá*).
- La grafía *qu-* acompañada de vocal pasará a *c-* (*quatro* / *cuatro*; *qual* / *cual*; *quando* / *cuando*; *quanto* / *cuanto*; *quadra* / *cuadra*; *cinquenta* / *cincuenta*).
- La grafía *ç-* / *-ç-* se normaliza como *c* tanto en posición inicial seguida de vocal como en posición intervocálica (*Çentro* / *Centro*; *edifício* / *edificio*; *naçemos* / *nacemos*; *coraçon* / *corazón*; *Panuçio* / *Panucio*; *desauçio* / *deshaucio*).
- Desarrollo de abreviaturas (*Dion* / *Dionisio*; *Mer* / *Merencia*; *Fab* / *Fabia*; *Zel* / *Celio*; *Dem* / *Demonio*; *q* / *que*; *m* / *me*).
- El diptongo decreciente *ay* pasa a *ai* (*ayrada* / *airada*; *ayres* / *aires*; *ay* / *hay*; *baylan* / *bailan*; *naypes* / *naipes*; *cay* / *caí*; *traydor* / *traidor*).
- La grafía doble *-ss-* se reduce a *-s-* (*passar* / *pasar*; *assi* / *así*; *ocassion* / *ocasión*; *assida* / *asida*; *passajero* / *pasajero*; *rossas* / *rosas*; *confiesso* / *confieso*).
- Mantenemos la forma *aquesto/aqueste*, ya sea determinante demostrativo, ya sea pronombre.
- Se mantiene el artículo contracto *dello/della*.
- Conservamos el infinitivo con pronombre clítico pospuesto propio de la época (*decille*, *dejalle*, *causalle*, *dalde*, *llamalde*, *llevalde*).
- Distinguimos las grafías *b* y *v* en función de los usos actuales (*salbaçion* / *salvación*; *buestros* / *vuestros*; *biendote* / *viéndote*; *berdor* / *verdor*; *bana* / *vana*).
- La grafía *n-* antes de *-b* pasa a *m-* (*enbestir* / *embestir*; *nembrot* / *Nembrot*).
- La grafía *-x-* se normaliza como *-j-* o *-g-* (*dexara* / *dejara*; *caxas* / *cajas*; *ventaxas* / *ventajas*; *elexir* / *elegir*; *viexa* / *vieja*; *Paxes* / *pajes*).
- La grafía *g-* se moderniza como *j-* para casos como el de la palabra *muger*.
- La partícula *ansi* pasa a ser *así*.
- La grafía *ch-* pasa a *c-* (*christales* / *cristales*; *christiana* / *cristiana*).
- Indicamos los versos ilegibles del siguiente modo: [.....].

4. NOTA AL LECTOR

El texto de la edición que presentamos formará parte de una nueva reedición –actualmente en preparación– que acompañará a otro auto sacramental del dramaturgo murciano, con una introducción mucho más extendida y con un aparato de notas de mayor envergadura. El objetivo principal de este trabajo pasa por dar a conocer el texto, que hasta la fecha de hoy no contaba con ninguna edición.



*Auto del dote del Rosario¹,
de Claramonte*

Hablan en él.

CELIO
JULIO
DONATO
MERENCIA
FABIA
LA MARÍA
FILIPO
ALBERTO, DUQUE
PANUCIO, LACAYO
MÚSICOS Y JARDINEROS
DOS DEMONIOS
DIONISIO, VIEJO
CUATRO GRANDES
TRES ALGUACILES²



Sale Dionisio viejo, Merencia, Fabia, sus hijas, y Panucio lacayo.

DIONISIO	Es imposible llegar ³ , que airada la muerte fiera... De aquí no puedo pasar, que este edificio de tierra quiere su centro buscar;	5
	desde la tierra nacemos, oriente de muchos soles, y en la tierra anohecemos, [f.1r] que esos claros resplandores paran en tales extremos.	10
	La tierra me echó de sí, y la tierra a sí me llama que para aquesto nací, y la virtud y la fama solamente es para aquí. ⁴	15
MERENCIA	Padre de mi corazón.	
FABIA	Dueño y señor de mi vida.	
DIONISIO	Hijas, en esta ocasión vive la memoria asida	

¹ El título de la pieza se llega a repetir en un total de tres ocasiones (f.1r, f.1r y en f.1r). Tanto en f. 1r como en f.1r sobre el título aparece un 6 -con una D escrita al lado en el caso de f. 1r- y una especie de cruz. En f. 1r sobresale la ornamentación. Un largo trazo en espiral acompaña al sintagma "avemaria", así como un círculo comprendido entre dos líneas paralelas. Vemos, también, la cifra 35, y el total de una suma, cuyo resultado se apunta en números romanos: LI. El valor es coincidente con el que aparece en uno de los folios finales (sin numerar), donde leemos la operación "10+21+6+4/41".

² Todos los nombres de la lista de las *dramatis personae* aparecen precedidos del signo "+", que eliminamos en el cuerpo del texto. En la línea que presenta a los demonios, aparece otra vez el mismo el signo y un número 2, que también suprimimos.

³ El auto comienza con quintillas del tipo *ababa*.

⁴ El pronombre deíctico es precedido de un "mi" tachado.

	solo de la salvación,	20
	solo salvarme deseo, y en vuestros rostros iguales mirándome no lo creo, que sois los limpios cristales en quien mi retrato veo.	25
	Mírome, Merencia, en ti, y cobra mi edad mas brío, y viéndote, Fabia, aquí, contra la muerte porfío, mas es todo contra mí, que a embestir la muerte vino al camino.	30
FABIA	[.....] ⁵ ¡Ah, trance fiero!, también morir imagino.	
DIONISIO	El hombre es un pasajero y la vida es un camino ⁶ ; [f.1v]	35
	en él, espantosa y fea, y en tierna y robusta edad, la helada muerte saltea la más divina beldad ⁷ y la más discreta idea.	40
	Solo siento que a las dos os dejo desamparadas, pero buen amparo es Dios. Abrazadme, hijas amadas; Panucio, abrazadme vos.	45
PANUCIO	Si abrazara con los ojos no pudiera, que ocupados los tienen tantos enojos.	
DIONISIO	Dalde a estos brazos helados verdor con vuestros despojos.	50
MERENCIA	Si prodigiosas pudieran darte como la leona vida, mis voces lo hicieran.	
FABIA	Si en tu pálida persona de las nuestras se infundieran los espíritus, creyendo de Epicúreo la opinión, te los diéramos muriendo, pues las dos por tu ocasión estamos, señor, viviendo.	55
		60

⁵ Tachón. Ilegible.

⁶ Falta un trozo de la esquina inferior izquierda, pero no afecta a ninguno de los versos. Mínimamente a la "d" de "Dionisio" y a la "y" de "y la vida".

⁷ Un tachón al lado del verso, que no afecta a la lectura.

PANUCIO	Y si pudiera Panucio dar su alma, la dejara en tan mortal desahúcio aunque para sí sumara, señor, la del potro rucio. [f.2r]	65
MERENCIA	Mira, Panucio, si ves casería alguna.	
PANUCIO	Voy, mas a ⁸ ser los ojos pies no pudiera. <i>Vase.</i>	
DIONISIO	A punto estoy, ven, tirana descortés, que a Dios mismo te atreviste, <i>Cae en el suelo.</i> que ya no hay fuerzas ningunas; ya, cuerpo, en la tierra diste, que aunque tienes dos columnas, sustentarte no pudiste.	70 75
	Hijas, pues me veis que muero, de los bienes que atesoro hacer testamento quiero, que a falta de piedras y oro hoy sus quilates pondero.	80
	Desterrado de Florencia, de mi patria perseguido, por enemiga violencia con vosotras he salido. Mirad, mi Fabia y Merencia,	85
	lo que es la miseria humana, ayer mandaba y regía su república tirana, y hoy, pobre, la muerte fría me transforma en sombra vana, [f.2v]	90
	los bienes me confiscaron mis mayores enemigos mis casas de sal ⁹ sembraron, y para eternos castigos padrones vivos dejaron,	95
	y de la mucha riqueza que en su apetito dejé, más ciego que su fiereza, estas dos cajas saqué, reliquias de mi grandeza.	100

⁸ Antes de la preposición se ha tachado "haze".

⁹ El copista ha tachado antes "sal".

Una joya está en la una,
que seis mil escudos vale,
donde no¹⁰ hay piedra ninguna
que al sol en luz no se iguale
y haga ventaja a la luna; 105

aqueste es un corazón
con veinte y cinco diamantes
de tan grande estimación
que si no lo fueron antes,
estrellas agora son. 110

Esta joya vinculada
a mi mayorazgo ha sido,
que ya se ha resuelto en nada,
que este fin todo ha tenido
al cabo de la jornada. 115

En la otra está un joyel,
que no hay precio que le iguale,
y una cruz¹¹ que pende de él, [f.3r]
es tan rica y tanto vale,
que le excede, y puso en él 120

cincuenta piedras hermosas
y cinco extremos tan bellos,
que en unas manos dichosas
parecen¹² claveles ellos,
como ellas cantadas rosas. 125

Dos joyas son de valor,
repaltidas, hijas mías,
con conformidad y amor,
y sin pleitos ni porfías.
Fabia, que es hija mayor, 130

de las cajas, sin abrillas,
escoja primeramente
la que quisiere elegir,
y así las dos igualmente
se vendrán a [repartir¹³], 135

y caiga mi maldición
a la que excediere dello.
Esta es mi resolución¹⁴,
y adiós, que me da el cabello
de mi gloria la ocasión. 140

¹⁰ El "no" está remarcado.

¹¹ Previamente se borra "cr".

¹² A la palabra le precede un "parecen" borrado.

¹³ En el código leemos "se vendran a repentir". No obstante, creemos que la lectura correcta es "repartir". Subsanamos *ope ingenii* en el cuerpo del texto.

¹⁴ Antes aparece cercenado "resol".

MERENCIA	¿Cuál escoges ¹⁸ ?	
FABIA	Esta escojo.	
MERENCIA	Míralo bien.	
FABIA	Esta quiero, recibe tú ese despojo ¹⁹ .	
MERENCIA	Lo que me dieres espero, que excuso, Fabia, tu enojo.	180
FABIA	Abre y mira qué te di.	
MERENCIA	¡Ah, mi hermana!, el corazón.	
FABIA	Tal joyel te quedó a ti, seis mil ducados no son tan malos, mas, ¡ay de mí, este es engaño!	185
MERENCIA	¿Por qué?	
FABIA	No está aquí el joyel hermoso, solo un rosario encontré.	
MERENCIA	Dime: ¿hay joyel más costoso?, pues que de la Virgen fue, con él más rica estarás que yo con la joya de oro.	190
FABIA	Buenos consejos me das cuando es de duende el tesoro, sospecho que loca estás.	195
MERENCIA	¿Yo rosario? ¡Gentil dote! Nula es nuestra partición. [f.4v] Hermana, no te alborote tan bárbara estimación, ni de impaciente te note el modo, que yo contigo quiero las joyas trocar. ¿Qué dices?	200
FABIA	Verdad te digo.	
MERENCIA	Pues digo que no ha de estar más el rosario conmigo, que yo, ¿para qué le quiero? Con el corazón, hermana, casarme y ser rica espero, pues ves que montes allana la codicia del dinero,	205
FABIA	¿rosarios para qué son? Para la eterna ²⁰ riqueza y la inmortal salvación. Esa es notable simpleza.	210

¹⁸ Una especie de interrogante al lado –y ligeramente por encima– de “escojes”. El copista remata muchas frases con este signo a lo largo del códice, y por ello ya no lo volvemos a advertir en nota.

¹⁹ Desplazado. No sigue el orden de la columna del códice.

²⁰ Palabra precedida de un tachón.

MERENCIA	Para mí es gran discreción, dame el rosario y tú toma tu corazón.	215
FABIA	Esta prenda furias vence y monstruos doma.	
MERENCIA	Este me ha de dar hacienda.	
FABIA	¿Dónde?	
MERENCIA	En la triunfante Roma.	220
FABIA	Según eso comerás Ave Marías de palo, gentil despacho tendrás.	
MERENCIA	El más precioso regalo en mi rosario hallarás, [f.5r]	225
	pues comeré cada día lo que en el cielo se espacia, que es ave el Ave María, ave que es llena de gracia, de quien nacerá la mía.	230
FABIA	Tú con aves semejantes comerás contemplaciones ²¹ , mientras yo, porque te espantes, comeré con corazones de oro y costosos diamantes.	235
	Llega tu joya a vender y yo la mía, y verás cuál de provecho ha de ser.	
MERENCIA	Si tú con él rica quedas, Dios me dará de comer. <i>Sale Panucio.</i>	240
PANUCIO	¿Espiró Dionisio ya? ²²	
MERENCIA	Ya en tierra se resolvió aquel nevado edificio, coluna de nuestro honor.	
PANUCIO	¡Ay, señor de mis entrañas!, ¿cómo mil gritos no doy sobre vuestro cuerpo echado, reventado de dolor?	245
	Hoy de mi confuso llanto dos cosas son ocasión:	250
	la primera vuestra muerte, que es la pérdida mayor, la segunda es que quedo trocado en camaleón [f.5v]	
	papando viento y vertiendo ²³ lágrimas que al suelo doy,	255

²¹ Verso algo desplazado de la columna de referencia.

²² Cambio de estrofa. Romance en -o.

²³ Antes, "comiendo" ha sido cercenado.

	y doylas de buena gana así porque de agua son, que a ser lágrimas de vino a nadie las diera yo.	260
	¡Ay, ay, ay!	
FABIA	Deja ya el llanto.	
PANUCIO	¡Ay, Dionisio!, ¡ay, mi señor!	
MERENCIA	¿Hay por aquí alguna casa?	
PANUCIO	Salí y deparóme Dios una hermosa casería,	265
	cuya curiosa labor es suspensión de los ojos y del alma admiración, pues parece entre jardines la hermosa casa del sol.	270
	Al lado una ermita tiene, di una voz, salió a la voz un caballero bizarro de apacible condición, contéle el suceso triste,	275
	de oílle, se enterneció, y llamando a sus criados con dos mil muestras de amor, viene a hospedaros contento.	
MERENCIA	Pues sobre esas hierbas pon el cuerpo, en tanto que llega.	280
PANUCIO	Ya que metemuertos soy, hacer lo que mandas quiero. [f.6r] ¡Ay, Dionisio!, ¡ay mi señor!	
	<i>Mete el cuerpo de Dionisio y salen Julio²⁴ y Donato y Celio.</i>	
	Venid, que no entiendo agora quién huele mal de los dos.	285
CELIO	Fingiréis los dos conmigo diciendo que el dueño soy ²⁵ desta quinta ²⁶ del marqués.	
JULIO	¿No nos dirás tu intención?	290
CELIO	Haciéndolo la veréis.	
PANUCIO	Señoras, aquellos son el caballero y criados.	
CELIO	Luego que el caso contó vuestro criado, señoras, moviéndome a compasión, quise venir a ofreceros este palacio en que estoy, que es una apacible quinta y una rica posesión	295
		300

²⁴ Después de "Julio" se borra el epíteto "caballero".

²⁵ Verso algo desplazado de la columna.

²⁶ Creemos leer "quinta". Una "c" y una "n" muy marcadas complican la lectura.

	en quien entre flores paso la inclemencia del calor. Vamos donde al muerto padre le demos, como es razón, depósito en esta ermita,	305
	si bien en templo mayor urnas ²⁷ de jaspe merece con más levantado honor, que su nobleza y su fama y su virtud y opinión [f.6v] por acá es bien conocida, mas vueltas del mundo son.	310
PANUCIO	Su dignidad y su hacienda en tal miseria paró, mas de la humana miseria es esta la condición.	315
CELIO	Venid, señoras, connigo. ¡Criados!	
DONATO	¿Qué confusión es esta?	
JULIO	Este quiere ser otro segundo Nembrot con estas pobres mujeres, mas sigámosle el humor.	320
CELIO	Julio, amigo, disimula, pues sabes mi condición. ¡Hola!	
JULIO	¡Señor!	
CELIO	Dale luego el vestido de color a este criado.	325
PANUCIO	Panucio será tu esclavo desde hoy, mas entretanto que viene, venga alguna muquición, que las tripas imaginan que el diablo se las llevó.	330
CELIO	¡Hola!, dalde entre dos lonjas un blanco y tierno capón, seis panecillos de leche bañados en su color, dos perdices, dos gallinas... [f.7r]	335
PANUCIO	Quedo, quedo, ten, por Dios, que me das mucha comida y no escucho un brindis hoy para decille a una pipa, que yo os haré la razón.	340
CELIO	Dalde de todos los vinos.	

²⁷ A la izqda., una pequeña palabra tachada.

PANUCIO	Sí, que quien tanto comió, es razón que mucho beba ²⁸ , pero imaginando estoy que esta comida y bebida han de ser en relación.	345
CELIO PANUCIO	Buen humor tiene el criado. He purgado el mal humor, señor, en este camino.	350
CELIO JULIO CELIO	Julio, enamorado voy. ¿De cuál? De la que tuviere más dinero de las dos. Vamos, señora.	
FABIA	Merencia, ¿quién vio ventura mayor?	355
MERENCIA	[<i>Aparte</i>]. Perdida voy ²⁹ por el hombre. ³⁰ Jamás desampara Dios. <i>Vanse.</i> ³¹ <i>Sale Alberto solo de galán.</i>	
ALBERTO	Un hombre sin ventura ³² , ¿por qué vida procura? Venga la dulce muerte, que en ella pongo mi sosiego y suerte, pues es cosa sabida que lo es un desdichado en tener vida; viviendo un triste muere, [f.7v]	360 365
	y si menos viviere, tendré menos tormento, pues hasta mi verdugo es el contento; cielos, sin mi Merencia, ¿quién me dará paciencia y cuál contraria estrella con rapta furia me ha privado della? Decid dónde está, cielos, mirad que quiero bien y tengo celos, ¡quién la magia entendiera, y así della supiera!	370 375
	¡quién me trujera a Italia las encantadas hierbas de Tesalia, o quién, pues, me desprecia, bebiera olvido en fuentes de Boecia; si falsos testimonios ³³ dicen que los demonios de su sustancia vana	380

²⁸ A la izquierda de este verso vemos un signo "+".

²⁹ "Voy" se superpone como enmienda a una palabra tachada, que no podemos recuperar.

³⁰ El aparte es de nuestra mano.

³¹ Después del "vanse", hay un signo parecido al de "=".

³² Comienza una tirada de silva de consonantes.

³³ Precedido por un "bárbaros sigilos" tachado.

	forman al parecer presencia humana, ¿cómo yo no los veo?,	385
	¿cómo, fiero Luzbel, cuando os deseo, ya en engañosa Euterpe, ya en enroscada sierpe, si mi voz no refutas, abriendo negras grutas	390
	dese cóncavo eterno ³⁴ , no te vienes a mí que soy tu infierno?	
	<i>Ábrese o quítase una tabla, y sale por ella el Demonio, no muy feo. [f.8r]</i>	
	¡Demonio!	
DEMONIO	¿Qué me quieres?	
ALBERTO	Para espantar al mundo galán eres, pensé que eras culebra de fuego o, como en Flegra, espantoso gigante armado de zafir y de diamante.	395
DEMONIO	¿Quién en beldad me gana?, si el lucero soy yo de la mañana, el querubín hermoso que en carro luminoso vio Ezequiel un día que sobre el Aquilón resplandecía, y que en dorados giros me opuse al sol con alas de zafiros; yo asusto en todo sitio, yo soy Apolo Pitio, soy Estarot, Osiris y Esculapio, y Júpiter Olímpico,	400
	y soy Luzbel, al fin, más que el sol [l]impio, ¿qué me quieres?	405
ALBERTO	Quisiera que me favoreciera tu mano poderosa.	
DEMONIO	Pide cuanto quisieres, que no hay cosa que a mi mano no venga aunque Dios en sus límites la tenga; haré que el sol se turbe y los vientos perturbe, que rayos vierta el cielo, que ³⁵ gigantes de fuego brote el suelo, [f. 8v] y a estraños horizontes haré pasar con una voz los montes.	415
ALBERTO	Tu potestad confieso. Sabrás que pierdo el seso por una hermosa dama.	420
		425

³⁴ En el ms. se ve una a, pero por morfología ("ese concavo", masculino pide "eterno") y por rima, porque tiene que rimar con "infierno".

³⁵ Antes de la conjunción, el copista cercena una "y".

DEMONIO	Ya la conozco, y sé como se llama y sé ³⁶ lo que hace agora en la parte que está.	
ALBERTO	¿Qué hace?	
DEMONIO	Llora;	
	si quieres ir a vella, yo te pondré con ella.	430
ALBERTO	Sácame desta calma.	
DEMONIO	Hásmelo de pagar.	
ALBERTO	¿Qué pides?	
DEMONIO	Tu alma.	
ALBERTO	Grande precio me pides.	
DEMONIO	Antes es poco, si el servicio mides.	435
ALBERTO	Ea, el alma te ofrezco porque celos padezco, y un amante con celos a Dios pierde el respeto y a los cielos.	
DEMONIO	Porque el trato sea firme, cédula me has de hacer que lo confirme; escribe en esta arena, que es plana, lisa y buena.	440
ALBERTO	A hacello me apercibo, [Aparte] que el viento borrará lo que yo escribo; vendré a engañar al que es el mismo engaño ³⁷ . [f.9r]	445
DEMONIO	Escribe lo que digo.	
ALBERTO	Digo que yo me obligo, porque de mi Merencia el Demonio me lleve a su presencia a darle el alma mía.	450
DEMONIO	Yo, Alberto. Ya ³⁸ firmé. Al lugar me guía. Echa una cruz que tienes, ya que conmigo vienes, pendiente en ese pecho, y un <i>agnus</i> con reliquias.	455
ALBERTO	Ya las echo.	
DEMONIO	Echa el rosario agora.	
ALBERTO	Eso no, que es tusón de una señora más que los cielos bella.	
DEMONIO	Ya lo sé, y por ser della que la [<i>sic</i>] arrojes deseo, que balas contra mí en sus cuentas veo, que al hombre, mi contrario, le sirve de escopeta su rosario.	460
ALBERTO	Tanto al rosario quiero que, aunque aquí desespero, solo por no dejalle,	465

³⁶ Previamente leemos tachado "se lo que asegura".

³⁷ Aparte de nuestra mano. Falta el verso pareado con este.

³⁸ Antes de "ya" vemos el signo "=".

	dejaré mi afición.	
DEMONIO	Si todo el valle afirma que eres mío, dejar de hacello, Alberto, es desvarío.	470
ALBERTO	Si es dejalle forzoso, deste laurel hermoso puede quedar colgado, dando la fruta que jamás ha dado. ¡Adiós, divinas cuentas!, [f. 9v] y perdonad, Amor, estas afrentas. Vamos.	475
DEMONIO	[<i>Aparte</i>] Ya este contrario es flaco sin rosario, que a ninguno temiera si estos rosarios bélicos no hubiera.	480
ALBERTO	[<i>Aparte</i>] Mucho quiero a Merencia, pues el rosario dejo y la prudencia ³⁹ .	
	<i>Vanse. Salen</i> ⁴⁰ Julio, Donato y Celio.	
DONATO	Dinos qué quieres hacer ⁴¹ , Celio, con tantos embustes engañando dos mujeres, al parecer, tan ilustres.	485
CELIO	No para darme consejos, para que calléis os truje, y creed que deste engaño gloria a los tres nos resulte.	490
	La mayor de las hermanas trae, que vérsela pude de oro y piedras una joya cuyas brillantes vislumbres, émulas de las estrellas	495
	que en serena noche lucen, hacen competencia al sol cuando al medio día sube. Más de cuatro mil ducados valdrá, y así me dispuse	500
	a decir que quiero ser su esposo con los comunes [f.10r] engaños de los amantes, llenos de requiebros dulces; desposarme quiero, y luego	505
	el corazón, en quien puse el alma más que en el suyo, que tantas piedras esculpe, venderemos, y entretanto que así se nos logre y dure	510

³⁹ Este aparte y el anterior, de nuestra mano.

⁴⁰ Antes de "salen" vemos un "=" en el ms.

⁴¹ Romance en ú-e.

	<p>en las monedas gravadas con las armas del gran duque, durará mi casamiento y será como el ligustre, que en naciendo el sol la mata y es sol que el alba produce.</p>	515
	<p>Si vivimos de robar, que es nuestra vieja costumbre, esta es famosa ocasión.</p>	
JULIO	<p>Todo el mundo disimule, y en cuanto diga, conceda sin que se espante ni turbe. El criado viene aquí.</p>	520
	<p><i>Sale Panucio.</i></p>	
PANUCIO	<p>Después que faltó el que pudre, siempre estamos en el martes y no llegamos al lunes, aciago⁴² tiempo corre, cielos, ¿que Fabia perturbe su calidad y su honor y que disparates busque?, [f. 10v]</p>	525
	<p>¿casarse quiere en un campo con un hombre que las nubes llovieron en un camino de sus pardas pesadumbres? Plega a Dios que pare en bien, pero yo pienso que escupe al cielo y ha de causalle la saliva pesadumbre.</p>	530
JULIO	<p>Este parece adivino.</p>	535
CELIO	<p>Deja que la joya empuñe, que yo haré que nuestra casa el socarrón desocupe. Disimulad y llamalde.</p>	540
DONATO	<p>¡Panucio!</p>	
PANUCIO	<p>¡Oh, señor, que pude hallarte!</p>	
CELIO	<p>¿Qué hay?</p>	
PANUCIO	<p>Mi señora me ha mandado que te busque, que es tan crecido su amor, que tanta ausencia no sufre, y a fe que a Panucio debes este amor, pues siempre acude a decir tus alabanzas y a engrandecer tus virtudes.</p>	545
	<p>Ya sé lo que tengo en ti.</p>	550
CELIO		

⁴² En el ms. leemos "azigo", es claramente una errata.

	A los cielos más azules veo, y es porque mi Fabia viene esparciendo sus luces y brotando con sus plantas jazmines y almoradujes. [f. 11r]	555
	<i>Salen Fabia y Merencia.</i>	
CELIO	Señora del alma mía ⁴³ , sin esas dos luces puras he estado ciego y a oscuras y en viéndolas, miré al día. ¡Hola!, porque mi alegría se publique y mi verdad, los jardineros llamad, y con varios instrumentos, mis gustos y mis contentos todos juntos celebrad.	560 565
FABIA	No siento con qué pagarte, señor, tan grandes mercedes.	570
CELIO	Solo con amor me puedes favorecerte y premiarte, porque, si no han sido parte a hacer casarme, señora, cuantas damas enamora la bizarra juventud y-a tu prudencia y virtud el alma estima y adora, bien puedes creer que ha sido de estrellas constelación.	575 580
FABIA	En señal que el corazón, señor, te tengo ofrecido, que pongas te ruego y pido este de diamantes y oro sobre el corazón que adoro.	585
CELIO	Por ser del tuyo traslado, en él le tendré guardado como infinito tesoro. [f. 11v]	
FABIA	¿Que soy vuestra?	
CELIO	Eternamente ⁴⁴ ,	
	¿y yo soy vuestro?	
FABIA	Señor, dígalo mi mucho amor.	590
CELIO	Y a vos también el que os muestro.	
DONATO	¡Cómo está en engaños diestro!	
FABIA	Hermana, aquesta ocasión la debo a mi corazón,	595

⁴³ Décimas.

⁴⁴ La rima de este verso debería ser en “-estro”.

	mira tú, aunque el tiempo es vario, si hallarás con tu rosario tan dichosa posesión.	
MERENCIA	Con todo, le estimo y quiero más que el corazón.	
FABIA	Yo he hallado	600
MERENCIA	con él un marido honrado, galán, rico y caballero. Yo de mi rosario espero, hermana, la salvación, que cuentas sus cuentas son de las soberanas rentas, y sumadas estas cuentas es cada suma un millón.	605
JULIO	Aquí están los jardineros. <i>Sale Julio con los jardineros.</i>	
JARDINEROS CELIO	¿Qué nos manda su merced? Ea, cantad y tañed, que tengo gusto de veros, y tomad...	610
JARDINEROS	Si los dineros, [f. 12r] señor, repartes así, todos se vendrán tras ti.	615
FABIA	También podrá entreteneros ⁴⁵ , señor, mi hermana Merencia.	
MERENCIA	Yo de serviros gustara si a mi padre no llorara.	
CELIO	Una muerte y una ausencia tienen corta resistencia; tal favor me habéis de hacer.	620
MERENCIA	Yo gusto de obedecer.	
FABIA	Ya me puedes envidiar.	
PANUCIO	Plega al cielo que en pesar no se convierta el placer.	625
	<i>Cantan y bailan lo siguiente.</i>	
	Levantóse la casada ⁴⁶ una mañana de abril a coger las clavellinas, el trébol y el toronjil, libre vivía de amor, y aunque le vido venir con amenazas de toro, sin miedo, le dice así:	630

⁴⁵ A esta décima le faltan dos versos.

⁴⁶ A la izquierda de este verso, a modo de parlamentario o actante, se escribe "CANTAN". Lo suprimimos, pues la información vertida en la acotación hace redundante esta nueva aclaración. Breve fragmento de romance en -i.

	“vente a mí, torillo osquillo, toro bravo, vente a mí, vehoo, torrillo [<i>sic</i>], torillejo ⁴⁷ , que no hago caso de ti, vente a mí, vente a mí”.	635
	Amor, que ve a la casada tan gallarda y tan gentil, la embiste con cuernos de oro atropellándola allí; [f. 12v] ella, que de su rigor sin pensar se siente herir, entre las cañas y el agua se mete, diciendo así: “¿Qué haré, triste de mí, que Amor tras mí se viene y no puedo huir ⁴⁸ ?”.	640
	Otras zagalas del valle, temiendo su triste fin, así le animan, diciendo con ánimo varonil: “huye de Cupido, que es dios aunque es niño, huye del Amor, que aunque niño es dios”.	645
CELIO	No cantéis más, que no quiero ⁴⁹ huir del amor si es dios, antes, señora, con vos resistir su fuerza espero,	650
	y así os quiero dar mi mano y la posesión del pecho. Y yo soy vuestra.	655
FABIA PANUCIO	Esto es hecho.	
FABIA	¡Cielos, que tal gloria gano!	
CELIO	Ya que soy, señora, vuestro, os quiero significar quién soy. Dejadnos hablar.	660
JULIO	¡Cómo está en engaños diestro!	665
JARDINEROS	Perdónenos su merced, que nos vamos al jardín. <i>Vanse los jardineros.</i>	670
CELIO	Quiero os declarar, en fin, quién soy, señora. Sabed [f.13r] que yo un caballero soy de Pisa, y mi gran riqueza compite con mi nobleza, y el alma con ella os doy.	675
	Mía es esta casería	

⁴⁷ Antes de “torillejo” una mano cercena “osquillo”.

⁴⁸ Antes de “huir” se tacha “subir”.

⁴⁹ Redondillas.

	y así te suplico y ruego, amada y querida esposa, que aquí te despidas della sin que dilación se ponga. <i>Vanse ellos</i> ⁵⁵ .	720
FABIA	De la suerte que lo ordenas, lo haré. Merencia, perdona, que no puedes ir conmigo porque mi esposo se enoja.	725
MERENCIA	¿Qué dices?	
FABIA	Lo que has oído.	
MERENCIA	¿Posible es que tienes boca, Fabia, enemiga y cruel para semejante cosa?	730 ₇
	Cuando tu hermana no fuera, era obligación forzosa [f.14r] no dejar una doncella triste, miserable y sola.	
FABIA	Con tu rosario te dejo, que tanto estimas y adoras, ⁵⁶ con él hallarás marido, pues yo le hallé con mi joya.	735
PANUCIO	Bien dices. Adiós, Merencia.	
MERENCIA	¿Tú también me dejas? Ponga Dios, pues a los hombres falta, en piedras misericordia.	740
PANUCIO	Señora, tu estás sin blanca, allá hay dinero, perdona, que solo me lleva el alma la hermosura de una bolsa, allá habrá forzosamente olla, acá no ha de haber olla, y en casa do no la hay, es imposible haber honra, unos traguillos de caldo por la mañana confortan, y si se mezclan con vino ventosidades apocan, yo estoy muy enfermo dellas, habrá que llenar la bota, y al son de la bota un hombre salta y hace cabriolas; quédate a Dios, que llorando me despido.	745 750 755
MERENCIA	¿Por qué lloras, si por tu gusto me dejas? [f. 14v]	760
PANUCIO	Porque es ordinaria cosa	

⁵⁵ Acotación ubicada al margen izquierdo del códice.

⁵⁶ En el ms. vemos un *Vase* –hay un nombre después, pero no es legible. No puede tratarse de Fabia, que sigue hablando.

fingir en las despedidas
lágrimas. Adiós, señora.⁵⁷

Sale Julio.

JULIO	Mi señor manda también que en camino no te pongas, que no hay mula para ti.	765
PANUCIO	Yo iré a pie.	
JULIO	Van por la posta, y no los podrás seguir. <i>Vase</i> ⁵⁸ .	
PANUCIO	Vayan con Dios, que no importa, que desa boda esperaba el galardón de esa forma.	770
MERENCIA	Pues, Panucio, ¿no te vas?	
PANUCIO	¿Qué dijeran las historias de mí si aquí te dejara? Burlándome estaba agora, que vive Dios que si fueses por las Libias arenosas entre culebras y sierpes llenas de rabia y ponzoña, jamás te desamparara.	775
	No soy yo como tu loca hermana.	780
<i>Dicen dentro.</i> CELIO	Fabia, partamos.	
	Hola, pica esa carroza.	
PANUCIO	Ya se van.	
MERENCIA	¡Ah, ingrata hermana! plega a Dios que tantas glorias [f.15r] en tormentas no se truequen y en ayes y voces roncadas, plegue a Dios que cuando llegues no halles espinas por rosas, y en túmulo no se trueque el tálamo de las bodas, todo te suceda bien, todo tu valor conozca, y adorándote tu esposo a voces te llame esposa, que en desampararme a mí, enemiga, a Dios enojas, que malas obras castiga y premia las buenas obras.	785
		790
		795
		800
	<i>Salen el Demonio y Alberto.</i>	
DEMONIO	Ya he cumplido mi palabra, cumplir la tuya te importa.	

⁵⁷ A esta altura leemos tachado "Sale Zelio". Reubicamos aquí la acotación correcta, aparecida en la línea siguiente del códice.

⁵⁸ Muy tenue, quizá de otra mano.

ALBERTO	Esta es la mujer que buscas. Como te di un alma ⁵⁹ sola, mil te diera si mil almas cupieran en mortal forma.	805
	Merencia del alma mía, que como la blanca aurora estás vertiendo en los campos blanco y milagroso aljófara,	810
MERENCIA	dame esos hermosos pies, dame esas manos hermosas, que son reliquias, es bien que en ellas los ojos ponga. [f. 15v]	
	Alberto, ¿aquí me persigues? ¿aquí me cansas y enojas? ¿posible es que tu ⁶⁰ bajeza a tal maldad se disponga?, ¿no fuiste un criado humilde de mi casa poderosa,	815
	a quien la varia fortuna injustamente trastorna? Vete con Dios, que daré voces que el cielo las oiga para que en ti rayos vierta como en Datán y en Sodoma.	820
PANUCIO	Váyase con Dios, pues sabe que si desnudo la hoja, hago y digo, que este brazo de un revés un árbol corta. <i>Vase</i> ⁶¹ .	825
ALBERTO	Aguarda, Merencia ingrata.	830
	<i>Vase Merencia.</i>	
DEMONIO	¿Agora estás desa forma cuando te doy la mujer, cobarde, en el campo a solas?, si por aquesta ocasión	835
	me has dado el alma y no gozas della, ¿para qué tan caro tan necios pesares compras?	
ALBERTO	¡Ay, amigo, que bien quiero, y el ⁶² temor es cosa propia en los amantes!	840
DEMONIO	Si temes, di: ¿para qué te enamoras? [f.16r] Mas quiero, ya que eres mío, valerte en esta congoja;	

⁵⁹ En la línea anterior, el rabo de la "g" en "muger" es muy pronunciado. Tanto que dificulta la comprensión de la palabra "alma".

⁶⁰ "tu" está escrito en la entrelínea, sobre un "mi" tachado.

⁶¹ De tinta más tenue.

⁶² Leemos "el" debajo de una mancha de tinta que genera el corrimiento.

	yo formaré de demonios	845
	en el camino una tropa, que bajan todos cargados de espanto, miedo y pistolas, y desnudando a los dos, los dejaremos de forma	850
	que el criado, atado a un árbol, con voces los aires rompa, y tú, a la loca Merencia, la robarás como a Europa de la suerte que la hallares, y en una parte remota la podrás gozar.	855
ALBERTO	El alma	
	es paga pequeña y corta para el gusto que me ofreces, de nuevo los brazos toma.	860
DEMONIO	De cobrar tendré cuidado.	
ALBERTO	Ya sé, gran señor, que cobras mejor que pagas.	
DEMONIO	Salgamos	
	a formar las fieras sombras.	
ALBERTO	¡Merencia, el alma me debes, mira si el pagarme importa!	865
	<i>Vanse. Salen⁶³ Filipo, duque de Florencia, y cuatro grandes. [f.16v]</i>	
FILIPO	No me agrada ninguno.	
GRANDE [1 ^o] ⁶⁴	¿Este retrato ⁶⁵	
	no te agrada?	
FILIPO	Es muy blanca y será necia.	
GRANDE 2 ^o	Al duque de Milán serás ingrato, porque a su hija tu desdén desprecia; este cielo en que alegre me arrebató es de la famosísima Farnesia, hermana del de Parma, y cuerpo y alma merecen con razón el triunfo y palma; este es de Margarita de Saboya.	870
FILIPO	¡Tiene pequeños ojos!	875
GRANDE 1 ^{o66}	Necia falta; esta excede a la hermosa claraboya, que de perfiles de oro el sol esmalta. La infanta es de Aragón, que afrenta a Troya; aqueste es de Teodosia, que en el alta	880

⁶³ Este “salen” aparece acompañado de una flecha a su izquierda. El tamaño de la letra es muy pequeño. Todo parece indicar que el copista había redactado la didascalia olvidándose del “salen”, constreñido a un espacio diminuto.

⁶⁴ No tenemos claro cuál de los grandes es. Por sentido, añadiremos “1^o”.

⁶⁵ Octavas reales.

⁶⁶ La numeración de los grandes es arábica, salvo en este caso, en que es romana. No obstante, por mantener la uniformidad, optamos por la arábica.

FILIPO	Alemania es duquesa de Baviera, divino sol de aquella helada esfera.	
GRANDE 2º	Ninguna de esas damas se me encaja. ¿Que ninguna de tantas te divierte?	
FILIPO	Esos naipes deshaz y desbarata, que no quiero con ellos hacer suerte.	885
GRANDE 1º	Tanta rara beldad así se ultraja, pues casado, señor, tengo de verte, y plega a Dios que a tu deidad se ofrezca mujer que ame a Florencia y te merezca.	890
GRANDE 2º	Siempre los incasables castigados [f.17r] de las manos del tiempo suelen verse.	
GRANDE 1º	Por castigo estos viven descasados, que a Dios aborreció el desvanecerse.	
GRANDE 3º	Que te cases dan voces tus estados.	895
FILIPO	En las manos de Dios ha de ponerse, que si no es de su mano el casamiento, bueno no puede ser ni dar contento. Dejadme reposar un poco. Cierra ⁶⁷ esa puerta, Teodosio, con la loba.	900
<i>Vanse los grandes, quédase Filipo dormido y aparece la Virgen María.</i>		
MARÍA	¿En qué piensas, Filipo?	
FILIPO	¿Quién destierra la negra obscuridad de aquesta alcoba? Pero si en ella nuestro sol se encierra, que en el nombre de Eva al mundo inova ⁶⁸ , ¿qué pregunto, qué digo?, ¡ay de mí, triste!	905
MARÍA	No temas.	
FILIPO	¡Ay de mí!	
MARÍA	El temor resiste. Sal, Filipo, a casar, y una doncella, que vestida hallarás de pobres paños, a Florencia traerás y allí con ella te casa sin temer futuros daños.	910
FILIPO	¡Ay, Virgen soberana!, ¡ay, Virgen bella!, con tan claros y eternos desengaños bien me pude casar. [f.17v]	
MARÍA	Y es caso llano, que es, duque, el casamiento de mi mano.	
FILIPO	¿Quién, Reina, con tan gran casamentera, invidia no dará a cuantos han sido hasta hoy casados?	915
MARÍA	En la casa espera,	

⁶⁷ Antes de "cierra" hay una palabra tachada.

⁶⁸ Leemos en el manuscrito: "que en el nombre de Eva enaue almundo inoba". "Enaue" podría ser "enagüe", pero tal vocablo desajusta el cómputo silábico y no tiene mucho sentido. Proponemos la lectura "que en el nombre de Eva al mundo inova". La última palabra ("inova") alude a la idea de 'innovación' y se puede entender como 'renueva', en referencia a la doctrina de la Iglesia católica según la cual la Virgen María compensa el pecado de Eva. Hemos decidido suprimir "enaue" por las razones aducidas al comienzo de nota.

	Filipo, la mujer que te he ofrecido; sal luego y queda en paz. <i>Vase.</i>	
FILIPO	Señora, espera, déjame, que en el manto guarnecido de estrellados clarísimos despojos ponga la boca, y en los pies los ojos. Agora lleva en paz tu siervo y dame el fin que mis sentidos merecieron, pues mis ojos, señor, porque te ame, tu Santísima Madre en carne vieron.	920
	Dichoso el mundo desde hoy más me llame y cuantos mi ventura apercibieron; dichosa cuadra, venturosas puertas, que cerradas, a Dios quedáis abiertas. Hola, criados. Placido, Teófilo.	925
	<i>Salen los grandes.</i>	
GRANDE 1 ^{o69} FILIPO	¿Qué nos mandas, señor excelentísimo ⁷⁰ ? Que prevengáis los perros y ⁷¹ los pájaros, ⁷² que quiero volar hoy dos garzas o águilas; juntad los cazadores, que en los céspedes del alba blanca habemos de ser huéspedes, aparatos de fiesta en mis alcázares, se prevengan también festines, máscaras, [f.18r] brame en sordo metal la ardiente pólvora, que tengo de tener mujer legítima antes que el sol del Tauro en el Zodíaco, que hoy borda con los rayos entre en Géminis. Dadme caballos.	930 935
GRANDE 1 ^o GRANDE 2 ^o	Diferente plática. Son los señores como luna errática.	940
	<i>Vanse, y salen Merencia y Panucio.</i>	
MERENCIA	¿Cómo me podré esconder ⁷³ de tan bárbaras ofensas? Cuentas, pues lo sois, tened desta pobre mujer cuenta. Virgen soberana y santa, pues vos sois madre y doncella, una doncella amparad que su castidad conserva; no se profane, señora, el templo de mi pureza, y la que es casa de Dios, del demonio no lo sea,	945 950 955

⁶⁹ Encima del número parece haber una cifra, tachada.

⁷⁰ Tirada de endecasílabos blancos esdrújulos.

⁷¹ “los perros y”, en letra pequeña, encima de la línea del verso. Se ve claramente que el copista se ha equivocado en el orden de los factores. Puede haber copiado mal de otro manuscrito.

⁷² Después de “pájaros” se tacha “y perros”.

⁷³ Romance en é-a.

	rezado vuestro rosario tengo, que también la lengua corre en vuestras alabanzas, si los pies en mi defensa.	960
	Ave María, señora, Virgen Santa, gracia plena, <i>dominus tecum</i> , bendita entre las mujeres seas, y bendito el fruto Santo	965
	de tus entrañas eternas, [f.18v] Jesús. ¡Oh, Santa María!, ¡oh, madre de Dios, que sella todas vuestras alabanzas, que son muchas por ser vuestras!	970
	¿Pero qué rumor de espadas es el que siento?	
	<i>Sale el Demonio de salteador y otro con él.</i>	
PANUCIO	Quisiera poder correr.	
DEMONIO	Te alcanzara si a los infiernos te fueras.	
PANUCIO	Debes de correr muy bien.	975
DEMONIO	Corro en un hora la tierra si quiero, y doy por los mares en un pensamiento vuelta.	
PANUCIO	¿Y también sabréis volar?	
DEMONIO	Por volar en una fiesta, caí.	980
PANUCIO	Sois mal volatín, pues desamparáis la cuerda.	
DEMONIO	Ea, basta, que me enfado, ropa afuera.	
DEMONIO 2º	Ropa fuera.	
PANUCIO	Sin dar me desnudaré.	985
DEMONIO	Atado a ese árbol le deja.	
PANUCIO	Aquí me muelen a ⁷⁴ azotes, plega a Dios que por bien sea.	
DEMONIO	Y ella desnúdese y todo.	
MERENCIA	Si se enternecen las peñas, al llanto de una mujer mi llanto aquí os enternezca. [f.19r]	990
DEMONIO	Desde que a mí una mujer me dio un golpe en la cabeza, estoy mal con las mujeres. Ropa fuera.	995
DEMONIO 2º	Ropa fuera.	
MERENCIA	Ved, señores, que desnuda	

⁷⁴ Encima de la línea del verso. El copista incluyó la preposición una vez redactada la frase.

DEMONIO	quedaré muy deshonesta.	
MERENCIA	<i>Dele.</i> ⁷⁵ Acabe.	
DEMONIO	Valedme, Dios.	
PANUCIO	¿Y a mí no?	
	¡Brava blasfemia!	1000
	Vive Dios que si de aquí me suelto, que he de dar cuenta a la Inquisición.	
DEMONIO	También quemo yo como ella quema, y sus llamas pasan presto, y las mías son eternas.	1005
DEMONIO 2º	Ya está desnuda.	
DEMONIO	Pues vamos a que luego Alberto venga ⁷⁶ y goce de la ocasión que su copete la deja;	1010
	mira aquí si tu rosario te ampara, pídele y reza que de nosotros te libre. <i>Vanse los demonios.</i> ⁷⁷	
MERENCIA	Válgame Dios, ¿tanta afrenta mueve sobre mí?, ¿qué es esto?, ¿quién podrá hacer resistencia a tan grande desventura?	1015
	Ya no hay quien paciencia tenga, es por demás, ¡ay de mí!, ¿dónde la furia me lleva? [f.19v]	1020
	Yo soy cristiana, yo soy del rebaño de la Iglesia, regalos son de mi Dios, vengan males, vengan penas, pero para resistillas	1025
	venga de Dios la paciencia.	
	<i>Salga la Virgen María.</i>	
MARÍA	En medio de tus trabajos es bien que consuelo tengas; no temas, hija querida, abre los ojos, no temas, María soy.	1030
MERENCIA	¡Ay, señora!, si el sol en vuestra presencia ciega, y en vuestras espaldas tiene eclipsado vergüenza,	

⁷⁵ Esta acotación aparece a la izquierda del actante. La reubicamos aquí.

⁷⁶ En el ms hay un desfase entre la correspondencia de los versos y los parlamentarios, que aparecen una línea más debajo de lo que deberían. El copista, de hecho, escribe dos guiones para enmendar el error. Ambos guiones señalan “ya esta desnuda” y “pues vamos”. Lo primero lo pronuncia el DEMONIO 2º, y lo siguiente, el DEMONIO primero, como hemos transcrito.

⁷⁷ Esta acotación está a la altura del verso “que su copete la deja”, lo cual no tiene sentido.

	pero como en procesión, a tu salvación me llevas. <i>Vanse.</i>	1075
	<i>Salen Fabia, pobre, y Celio con una daga desnuda.</i>	
FABIA	Justicia del cielo baje, pues no hay justicia en la tierra.	
CELIO	Vive Dios que si no callas, que te he de cortar las piernas.	1080
FABIA	¿No basta haberme engañado diciéndome, infame, que eras caballero y bien nacido, siendo de tan bajas prendas, sino que también quitarme la vida, enemigo, quieras	1085
CELIO	porque hacienda no te doy? Si no tuvieras hacienda, ¿yo para qué te quería?, que aquel engaño y quimera hice por el corazón, que no por ti.	1090
FABIA	Bien se muestra. ¡Ay, Merencia! y como fuiste más que yo prudente y cuerda, y estarás con tu rosario ⁷⁹ pobre, pero sastisfecha.	1095
CELIO	Ea, dejemos el llanto, y pues estás en Florencia, busca de comer o advierte que te he de matar en ella.	1100
FABIA	¿Dónde quieres que lo busque? [f.21r]	
CELIO	En una hostería, o entra con las públicas mujeres a ganallo.	
FABIA	¿Tal bajeza dices, traidor? <i>Dala.</i> ⁸⁰	
CELIO	¡Vive Dios!	1105
FABIA	¡Jesús, Jesús!, yo soy muerta, ¿no hay justicia?	
	<i>Salen dos alguaciles.</i>	
ALGUACIL 1 ^o ⁸¹	Sí hay justicia.	
CELIO	Luego a la cárcel le lleva. Advertid que es mi mujer.	
ALGUACIL 2 ^o	Llevalde.	
FABIA	De mí vengada	1110

⁷⁹ Un signo “+” a la izquierda.

⁸⁰ Esta acotación aparece a la izquierda del CELIO que vemos después.

⁸¹ En lo que respecta a la numeración, sucede lo mismo que con los cuatro grandes. Por un criterio de uniformidad, elegimos la numeración arábica ordinal.

quedas⁸², hermana Merencia.

Vanse. Sale Merencia de pobre.

MERENCIA	Virgen divina y bella ⁸³ , calzada de la luna ⁸⁴ , purísima doncella, desde la eterna cuna,	1115
	más que el sol refulgente, y del sol de justicia intacto oriente, en el hábito pobre, rico, pues de vos vino a que descanso cobre,	1120
	por desierto camino vengo, y por senda incierta [f.21v] dese cielo buscando la ancha puerta.	
	<i>Sale Filipo duque.</i>	
FILIPO	Solté el neblí ligero tras la empinada garza, y por este sendero, dejando que se esparza en puntas por el cuento, sigo la voluntad del pensamiento, así busco la esposa	1125
	que me ofreció María por los labios de rosa, y es la desdicha mía tal, que mi suerte duda, pero pequé sin duda en poner duda.	1130
MERENCIA	¡Válgame Dios, un hombre gallardo y bien vestido para que más me asombre el cielo aquí ha traído!	1135
FILIPO	¡Válgame Dios! ¿si es ella? Mas ella debe ser mujer tan bella, pero muy pobre viene, mas el venir desnuda algún misterio tiene;	1140
	no quiero poner duda, sino hacella mi esposa.	1145
	¿Dónde vais por aquí, doncella hermosa?	
MERENCIA	Vengo, señor, perdida, aunque vengo ganada.	
FILIPO	No es tierra conocida, y es ya cierta jornada, más salid al camino,	1150

⁸² Previamente se tacha "veng".

⁸³ Comienza una silva de consonantes.

⁸⁴ Verso algo desplazado de la columna de referencia del código.

	hermosa majestad. [<i>Aparte</i>] ⁸⁵ . Rostro divino, [f.22r] bien parece del cielo.	
MERENCIA	Señor, favorecedme en tanto desconsuelo, y en camino ponedme, pues es de nobles pechos amparar la mujer en tales hechos.	1155
FILIPO ⁸⁶	Juro favoreceros; venid, señora mía, que tengo de poneros con gusto y alegría en el dichoso puesto que merecéis, que a mí me honráis con esto;	1160
	vamos por esta senda a salir al camino.	1165
MERENCIA	Mi rosario divino, vos seréis mi encomienda.	
FILIPO	El alma se me abrasa por tal mujer, mas tal mujer me casa. <i>Vanse</i> ⁸⁷ .	1170
	<i>Sale Alberto con la María en los brazos.</i>	
ALBERTO	Solos estamos los dos ⁸⁸ , no hay nadie en todo el desierto.	
MARÍA	Abre los ojos, Alberto.	
ALBERTO	¿Qué es esto? ¡Válgame Dios! Yo soy muerto.	1175
MARÍA	Si a Merencia el honor quieres quitalle, acomodado es el valle.	
ALBERTO	¡Clemencia, mi Dios, clemencia! Yo confieso que pequé.	1180
MARÍA	Merencia es devota mía.	
ALBERTO	¡Ay, purísima María!, de amor este engaño fue, [f.22v] pero con tal defensora, libre Merencia estará.	1185
MARÍA	Y por su virtud será hoy de Florencia señora.	
	<i>Sale el Demonio</i>	
	Vente conmigo. ⁸⁹	
DEMONIO	Eso no, que el alma de Alberto es mía.	
ALBERTO	Valedme, Virgen María.	1190
DEMONIO	Este el alma me ofreció	

⁸⁵ *Aparte* de nuestra mano.

⁸⁶ Al lado del actante, el copista ha escrito el signo "+".

⁸⁷ La acotación se lee parcialmente, semicubierta por la encuadernación, pero "ban s-", se puede leer.

⁸⁸ Redondillas.

⁸⁹ En el margen izquierdo se ha borrado "dem".

- MARÍA y una cédula me hizo.
ALBERTO ¿Dístele el alma?
SÍ, SÍ,
y en la arena lo escribí,
mas el viento lo deshizo. 1195
DEMONIO No lo deshizo, que escrito
está con letras de fuego;
llega a verlo.
ALBERTO [Aparte]⁹⁰. Tiemblo y llego,
que me acobarda el delito.
MARÍA Bórralas con tu rosario. 1200
ALBERTO No le tengo, ni de él sé,
que del árbol le colgué,
aunque era tan necesario.
MARÍA ¿No es aquel?
ALBERTO No era de rosas
el mío, mas las sagradas
cuentas están encarnadas,
señora, de vergonzosas. 1205
MARÍA Coge una rosa, y con ella
esas letras borrarás.
DEMONIO ¿Ese castigo me das? 1210
Tu eres piadosa, tú [...-ella]⁹¹ [f.23r]
Coge la rosa Alberto y de rodillas va borrando con ella las letras y sale dellas fuego.
ALBERTO ¡Ay, que me abraso!
MARÍA⁹² Si así
abrasa el furor eterno
de una sombra del infierno,
Alberto, mira por ti. 1215
¿Están borradas?
ALBERTO Ya están.
DEMONIO ¿Quién vio mayores enojos⁹³?
ALBERTO Pero agora mis dos ojos
mis pecados borrarán.
MARÍA Ven conmigo.
ALBERTO Iré besando 1220
la tierra de vuestros pies.
DEMONIO Que este castigo me des...
Partiré desesperado.

Vanse. Salen los grandes y suene música.

GRANDE 1⁹⁴ No sé el intento del duque⁹⁵.

⁹⁰ Aparte de nuestra mano.

⁹¹ Una esquina inferior del manuscrito parece haber sido arrancada. Falta un trozo importante, pero solo afecta al último verso del recto.

⁹² Justo al lado se ha borrado "dem".

⁹³ Antes borrado "despojos".

⁹⁴ Un número romano enmienda un número arábigo ordinal.

⁹⁵ Romance en á-o. Con este metro finaliza el auto.

GRANDE 2º	A todos nos ha mandado, después que volvió del monte, que estemos en su palacio, y en aquesta galería han levantado un teatro de brocados y de telas con tapetes de damascos.	1225 1230
GRANDE 3º	Y debajo del dosel [... .. dos] sillas [... .. á-o] [... ..] de suceder [... ..] duque [... ..] <i>Filipo</i> ⁹⁶ [f.23v]	
FILIPO	Vasallos, si me pedistes que diese heredero a mis estados, ya quiero tomar esposa. Aguardad, que ya la traigo.	1235
GRANDE 2º	Él ha escogido en secreto alguno de los retratos.	1240
	<i>Saca de la mano a Merencia de pobre.</i>	
FILIPO	Duquesa tiene Florencia, que Dios, pueblo, me la ha dado; este vestido que veis en el cielo le bordaron los ángeles más hermosos y las más divinas manos, naturales de Florencia, hij[a] ⁹⁷ de Dionisio el Magno, que desterré injustamente h[a]ciéndole mil agravios; viva Merencia decid.	1245 1250
GRANDE 1º	Duque generoso y alto, no quiere admitir Florencia tal duquesa.	
FILIPO	Yo lo mando.	1255
GRANDE 2º	Aunque lo mandes...	
MERENCIA	Señores, sosegaos, que yo me allano a daros gusto.	
FILIPO	Con él, por mano de Dios, me caso, pero... ¿Qué voces son estas que rompen los aires claros?	1260

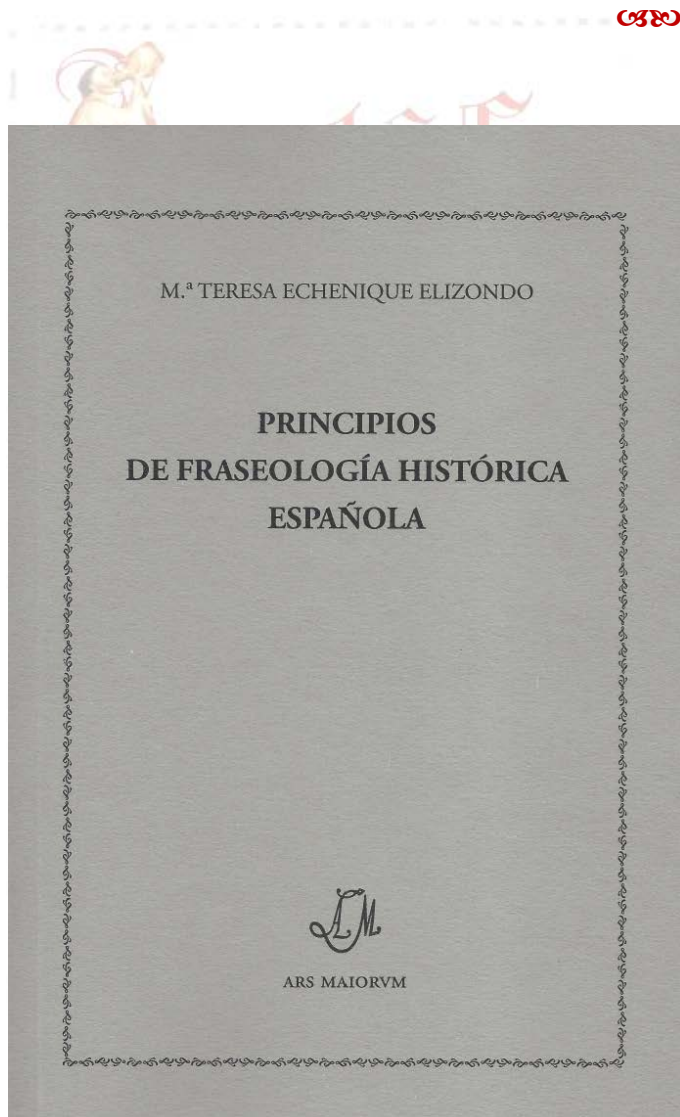
⁹⁶ Esto último es una acotación. Hay cuatro versos irrecuperables. Un trozo del folio ha sido amputado, como hemos dicho antes.

⁹⁷ Parece leerse 'hijo', pero el sentido pide el femenino. La hoja del manuscrito está doblada y el pliegue debe de haber escondido el rasgo derecho de la 'a', haciéndola parecer una 'o'. Algo similar sucede con la 'a' de 'haciéndole' en el verso 1251, que restituimos igualmente.

Marginalia

M.^a Teresa Echenique Elizondo, *Principios de fraseología histórica española*, Madrid, Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal”, 2021

DANIELA CAPRA
Università di Modena e Reggio Emilia



Principios de fraseología histórica española de M.^a Teresa Echenique Elizondo, inaugura la colección *Ars Maiorum*, del Instituto Universitario “Seminario Menéndez Pidal”¹. Como se explica en el breve texto de presentación de la serie, firmado por el Consejo Editorial (compuesto por Ana Vian Herrero, Mercedes Fernández Valladares, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga, Paloma Jiménez del Campo y Amelia de Paz de Castro), dicha colección se propone como “eslabón entre generaciones”, tras constatar que en los últimos años se han ido jubilando varios profesores muy activos como investigadores, para contribuir a que no se pierdan sus enseñanzas y su sabiduría. Los maestros que conciben su labor como “misión” y como “afán” y que han llevado el estudio filológico a un plano más científico son los que pueden dar a los investigadores más jóvenes la contribución más valiosa, con sus obras de madurez y no vinculadas a los ritmos frenéticos impuestos hoy en día por el sistema académico. Esta libertad, exenta de limitaciones temporales, es la situación ideal para la investigación de

calidad y, junto con el elevado nivel científico de los profesores y profesoras que colaboran en el proyecto, promete grandes e importantes frutos.

El primero de los cuales, como decíamos, es el libro de Maite Echenique sobre la fraseología histórica española. El campo de la fraseología ha recibido una atención creciente

¹ El volumen se ha publicado en papel en tirada limitada de 110 ejemplares y está disponible gratuitamente en pdf en el la página web del Seminario Menéndez Pidal: <https://www.ucm.es/smenendezpidal/coleccion-ars-maiorum>

en los últimos años, aunque el de la fraseología histórica ha sido cultivado en menor medida si lo comparamos con el de la fraseología sincrónica. Más recientemente, sin embargo, la perspectiva diacrónica ha visto aumentar el número de proyectos y de contribuciones en diferentes direcciones, por lo que resulta muy útil una brújula para orientar a quienes estén interesados en tener una visión crítica de conjunto de los logros hasta ahora alcanzados y de las direcciones pasadas, presentes y futuras en las que se ha orientado y sería oportuno que se desarrollase en lo sucesivo la investigación. Sin aspirar a la exhaustividad – meta imposible en un mundo en continua evolución – estos *Principios de fraseología histórica española* se proponen, sin embargo, no solo informar sobre múltiples trayectorias de trabajo, proyectos y corrientes implicadas en el estudio de la fraseología histórica, sino también dilucidar el cometido de la disciplina, esclarecer los fundamentos del estudio histórico, reflexionar sobre ellos y proponer caminos fructuosos pero poco investigados aún, con la atención puesta en particular en el estado actual de la lengua, para explicar la fraseología de hoy a través de la fraseogénesis y contribuir así a una más plena comprensión las motivaciones de las unidades fraseológicas.

Como explica la profesora Echenique en el “Prólogo” que encabeza y presenta el volumen, la labor diacrónica es ante todo filológica, ya que no puede prescindir del estudio de la historia de la lengua en sus varias dimensiones; la reconstrucción del pasado ha de apoyarse en unos textos fiables a través de los cuales interpretar otros. La tarea no es fácil y requiere incursiones en territorios tan diversos entre ellos como lo son la dialectología, la lexicografía, la gramática (empezando por el nivel gráfico-fonológico para llegar al sintáctico, sin dejar de lado la morfología) y la codificación gramatical y – por qué no – la pragmática; todas en una perspectiva histórica, claro está. Los fundamentos teóricos están firmemente apoyados en la herencia de la escuela encabezada por Menéndez Pidal, y con ellos se propone historiar la fraseología, una disciplina que en la actualidad se puede abordar con ventaja gracias a la tecnología informática y a las herramientas en formato electrónico que se han ido construyendo (y las que se construirán, por supuesto). Aportaciones metodológicas como la gramática del discurso y la gramática de construcciones están enriqueciendo la reflexión sobre la disciplina, al tiempo que los estudios de corpus y los contrastivos aportan nuevas maneras de abarcar la historia de las unidades fraseológicas. Estas cuestiones se van a profundizar a lo largo del libro.

El primer capítulo de *Principios de fraseología histórica española* se titula “Reflexiones preliminares en torno al estudio de la fraseología y otros grupos afines”. En él su autora ofrece unas consideraciones acerca del tratamiento de la fraseología en el *Diccionario histórico de la lengua española*, recordando que las locuciones quedaron incorporadas en la microestructura de la obra y no tuvieron un espacio propio ni se indagaron en sus acepciones y su evolución diacrónica; esta tarea queda pendiente, aunque no son pocos los estudios que han empezado a ocuparse de algunas de ellas. La profesora Echenique se hace eco de los primeros estudios sobre el proceso constitutivo de algunas unidades fraseológicas, o sea su fijación a partir de secuencias libres de discurso; se centra además en una línea de investigación muy prometedora, que toma la prosodia como criterio principal para indagar la formación de algunas expresiones fijas, con implicaciones en el novedoso terreno de la fraseometría. Una cuestión cercana a esta es la de los cantarcillos y otras formas poético-musicales y su relación con las paremias; lo mismo se puede decir tanto de los romances como de la poesía lírica, ya que en diferentes estudios se demuestra la vinculación entre estas formas y su relación de filiación. En el capítulo se dedican algunas páginas a ilustrar los trabajos realizados en este terreno. En otra perspectiva, es relevante la indagación de las relaciones entre unidades fraseológicas y marcadores discursivos; por otro lado, no se puede ignorar la formación de fórmulas y estereotipos lingüísticos. Finalmente, un problema crucial es el de la clasificación de las expresiones fijas. La autora presenta el estado de la cuestión acerca de estos temas y su tratamiento por parte de quienes los han estudiado. Son numerosos los filólogos y los

lingüistas citados a estos propósitos, cuyas contribuciones están recogidas en la amplia bibliografía final, que ocupa unas cincuenta páginas.

En “La fraseología histórica del español: fundamentos, realidad y perspectivas de una disciplina filológica”, el segundo capítulo del libro, la profesora Echenique trae a colación numerosos principios de carácter general junto con cuestiones particulares que atañen a la fraseología histórica. Recuerda, por ejemplo, que el concepto de disponibilidad léxica se aplica con ventaja a la fraseología, lo cual nos permite hablar de disponibilidad fraseológica. Desde la perspectiva diacrónica se trata de una indagación interesante con miras a “establecer y rescatar el conjunto de caminos que ha conducido a la configuración fraseológica española actual” (p. 46). Otro principio de mucha entidad es el reconocimiento de la fraseología como fenómeno universal, que permite profundizar en los estereotipos culturales comunes y en estratos antiguos de la mentalidad colectiva; muchas expresiones forman parte de la memoria social de una comunidad de habla y contienen a menudo evaluaciones sobre el mundo o incluso instrucciones sobre la mejor manera de comportarse, de acuerdo con esa colectividad. No hay que olvidar que el mismo concepto de “fraseología” está sujeto a por lo menos dos visiones, una amplia y la otra estrecha, aunque en realidad las matizaciones en algunos autores son aún mayores. Un problema en parte relacionado con este es el de las fronteras entre diferentes tipologías de unidades fraseológicas; Echenique Elizondo se detiene en estos aspectos aportando informaciones acerca de diferentes soluciones y posturas críticas.

Una cuestión ineludible es la del papel de la traducción en la formación de unidades fraseológicas, tanto de las lenguas clásicas a las modernas, como de estas entre sí; el primer fenómeno es macroscópico y ha sido indagado desde antiguo, mientras que el segundo necesita ulteriores ampliaciones, aunque existen estudios en esta dirección. Ligado a este está el tema de los préstamos y calcos de otras lenguas: en castellano, por ejemplo, nos recuerda la autora, se han fraseologizado e idiomatizado sintagmas que en francés o en italiano tenían sentido literal, como “a la virulé” (de *bas roulé*) o “equilicuá” (de *eccoli qua*). Hay que recordar que desde el punto de vista histórico se consideran unidades fraseológicas aquellas palabras que son el resultado de una expresión poliléxica que se ha fusionado gráficamente, como “adiós” (a Dios) o “adefesio” (del latín *ad Ephesios*). Por otra parte, este problema se cruza con el de las llamadas “palabras diacríticas” o “idiomáticas”, por definición sin contenido referencial; desde un punto de vista histórico se trata más bien de términos que en la actualidad no son disponibles, pero que en el pasado formaban parte del léxico común. Esta regresión léxica (un fenómeno que continúa hoy en día) puede darse de forma no homogénea en las diferentes áreas del país o entre diferentes países del mundo hispano. La fraseología es, en efecto, en buena medida un asunto diatópico, además de tener una caracterización diastrática, diamésica y diafásica.

La importante cuestión de las “Fuentes y recursos para el estudio histórico de la fraseología” se aborda en el tercer capítulo del libro. Quiero citar literalmente el principio fundamental allí expuesto, gracias al cual se ponen las bases para una investigación filológicamente correcta:

para llevar a cabo el estudio diacrónico de la fraseología, la selección de fuentes debe ser equilibrada y ajustada a cada época, contando para ello con documentos, obras literarias en prosa y en verso, textos cronísticos y sapienciales, así como con un elenco razonablemente exhaustivo de textos de intención codificadora. (p. 103)

Es importante tomar en consideración la variedad de tipos textuales (o discursivos) ya que en general cada uno constituye una tradición discursiva con unas peculiaridades que la separan de las demás; es esta la razón por la cual además de textos literarios en verso y en prosa es necesario agregar textos jurídicos, científicos y cronísticos, entre otros, pero también

cartas privadas y otros documentos de archivos públicos, sin olvidar los tradados, y entre ellos las gramáticas y otras obras metalingüísticas, con especial atención a las que están destinadas a la enseñanza a extranjeros. El corpus así constituido será fiable si lo son los textos mismos, o sea si presentan la lengua que refleja el estado de su propia época.

El estudio de muchos de estos textos se ha llevado a cabo o se está ejecutando en la actualidad con miras a acotar su fraseología, como leemos en las páginas del libro que exponen los resultados alcanzados en diferentes terrenos utilizando las citadas herramientas. La multitud de informaciones ordenadamente recogidas en el capítulo (imposible de abarcar en estas páginas), amén del rigor y de la competencia en su exposición, es buena muestra la gran utilidad de este libro, al tiempo que hace patente la vivacidad de la disciplina y su madurez científica, ya que se trata de logros de alta calidad. La amplísima bibliografía final recoge (excepto en un par de ocasiones) los datos útiles para hacerse con los artículos y los libros mencionados a lo largo de estos *Principios de fraseología histórica española*.

Entre los recursos citados en este capítulo, ampliamente utilizados por los estudiosos, recordamos tan solo los de la RAE, como el CORDE (*Corpus Diacrónico del Español*), el NTLLE (*Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*) y el CNDH (*Corpus del Nuevo Diccionario Histórico del español*) y el corpus reunido por la misma M.^a Teresa Echenique Elizondo y el grupo de investigación HISLEDIA, que ha dado como fruto el *DHISFRAES*, o sea el *Diccionario histórico de fraseología de la lengua española* (2021), en donde se da a conocer una parte del trabajo de recogida de locuciones². En esta obra se pueden leer el nacimiento y todos los momentos intermedios de algunas locuciones, y de esta manera en ella se muestra todo el proceso evolutivo que finalmente se consolida en el estado actual. Este proceso llega a determinar el origen de la expresión, aclarando así su etimología y su motivación. Las unidades fraseológicas, reconocibles por su fijación (un rasgo definitorio de las mismas, de acuerdo con prácticamente todos los estudiosos), pasan, en realidad, por diferentes etapas: la variación y la fijación son como dos caras de la misma medalla.

Una de las tareas de la fraseología histórica, pues, es explicar cómo y por qué cambian las formas lingüísticas y cómo se originan las unidades fraseológicas. Una cuestión interesante a este respecto es, por ejemplo, la de la selección de las preposiciones y su productividad. Otra pregunta a la que tiene que contestar la disciplina es cuál es el margen de variabilidad de las expresiones y cuándo (o si) se cierra el proceso. Más allá de los casos concretos, hay que preguntarse si existen leyes o tendencias generales en la formación y en la sucesiva evolución de las unidades fraseológicas. Cuestiones de esta índole se tratan en el cuarto capítulo de *Principios de fraseología histórica española*, "Las unidades fraseológicas en su diacronía", que también centra su atención en los trabajos que estudian la productividad para la transposición metafórica de algunos verbos respecto de otros o el grado de opacidad de dichas metáforas, y además en los estudios que analizan familias de enunciados fraseológicos o paremiotipos y en las relaciones semánticas entre unidades fraseológicas. Otros trabajos tomados en cuenta en el capítulo estudian el uso de la paremiología en importantes escritores áureos.

La historia del castellano no se puede estudiar prescindiendo del contacto con los otros dialectos históricos peninsulares. En el capítulo "Un apunte sobre la perspectiva hispánica contrastiva (iberorrománica e hispánica en su integridad)", M.^a Teresa Echenique Elizondo dibuja el panorama de los estudios que han tomado en cuenta esta perspectiva, entre los cuales considera algunos proyectos en los que ella misma ha participado o que ha dirigido. Los resultados referidos son relevantes por lo que se constituyen como necesarios puntos de partida para futuras investigaciones.

En el epílogo final (colocado detrás de la bibliografía, que queda así totalmente integrada en el libro), tras los logros en distintos ámbitos que ha deslindado a lo largo de la obra, la autora

² Se puede leer una reseña en *Artifara* 21.2 (2021: xxxvii-xl).

indica las líneas en las que, a su juicio, habría que insistir. Se trata, en sus palabras, de un “cúmulo de expectativas abiertas” (p. 283): solo la lucidez y la sabiduría de quien las ha escrito pueden ofrecer tantos caminos que tiene sentido recorrer. Ojalá los lectores se demuestren lectores ideales de este texto y recojan la invitación.



LETI: Lengua Española para Traducir e Interpretar. Y mucho más

Félix San Vicente, Gloria Bazzocchi (coordinación y edición), *LETI: Lengua Española para Traducir e Interpretar*, Bologna, CLUEB, 2021, 492 pp., ISBN 9788849157246, 29 €

MARA MORELLI
Università di Genova



Es con júbilo, alegría y leticia que el hispanismo italiano (y no solo) da la bienvenida a este volumen. Una obra colectiva que se articula bajo la atenta y esmerada coordinación y edición de Félix San Vicente y de Gloria Bazzocchi.


No debe de haber sido fácil convertir en una polifonía la pluralidad de voces y de sentires que transpira cada capítulo, cuya estructura ayuda a mantener el equilibrio, el orden, la coherencia y la cohesión. Según nos comparte la coordinación en la Introducción, cada capítulo presenta una articulación uniforme, dividiéndose en una presentación de la temática, que incluye un breve estado de la cuestión, seguida por una descripción del objeto –relacionada con una metodología concreta y con un enfoque contrastivo italiano-español–, presentado a través de una actividad práctica que ayuda a poner de relieve los desafíos a la hora de traducir e interpretar en esta combinación lingüística. Aunque se denomina ‘cierre’, la parte final abre a nuevas perspectivas y a nuevos horizontes de estudio. Más que de uniformidad, hablaríamos de una sabia interacción

entre semejanzas y diferencias que se alternan a lo largo del volumen, resultando complementarias y sinérgicas.

La división en cuatro secciones (lengua española, instrumentos, traducción e interpretación) es una ayuda más para orientarse en ese viaje que, por lo menos para quien escribe, fue la apasionada lectura de la obra.



Mara MORELLI, “LETI. Lengua española para traducir. Y mucho más. Reseña Félix San Vicente, Gloria Bazzocchi (coordinación y edición), *LETI: Lengua Española para Traducir e Interpretar*”, *Artifara* 22.2 (2022) Marginalia, pp. ix-xv.

Recibido el 20/07/2022  Aceptado el 23/09/ 2022

Algunos elementos recurren en el camino, aun en la diversidad del objeto tratado en el capítulo concreto. El primero que quisiéramos destacar es la riqueza de las diferencias, huyendo de un enfoque prescriptivo y normativista. A partir de la propia 'Lengua' de la primera sección que se convierte en una pluralidad de lenguas:

Todas las veces que un nativo habla español –la situación de un no nativo es algo diferente– se expresa en una variedad dialectal, no puede no hacerlo, no puede escapar al destino de ser un hablante dialectal y, por otra parte, no se entiende por qué debería tratar de huir de tal destino. (Lombardini, 2021: 12).

La conciencia individual que se abre a la colectiva y a la comunitaria, en un abanico de posibilidades, pasando por fronteras difusas:

En esa frontera difusa¹ existente entre el registro estándar y el registro coloquial, se puede atisbar que en situaciones conversacionales informales el hablante italiano culto o semi-culto tiende a mantener por lo general un tono formal, mientras que el hablante español se decanta por reducir el grado de formalidad lingüística y emplea variedades medias. (Zamora Muñoz, 2021: 62)

Fronteras difusas que permiten 'pasar al otro lado', activando muchas situaciones "trans-", que no se limitan a permitir el paso, sino que se convierten en deslindes y terrenos abonados de sana hibridación:

Siguiendo a Bonomi, el discurso translingüe, por lo tanto, se configura como una herramienta que le permite al hablante codificar un mensaje de acuerdo con los propósitos semántico-pragmáticos y comunicativos de su producción, mediante el uso de dos o más idiomas, sin que haya una clara separación entre ellos. (Ariolfo y Mariottini, 2021: 38)

Un tránsito y un viaje continuo donde, incluso en las lenguas de especialidad, puesto que "ya casi por efecto de una ósmosis varias palabras del habla de todos los días han pasado a formar parte del ámbito científico-técnico" (Trovato, 2021: 101).

Palabras, expresiones, locuciones, textos y discursos que se reinventan, se reactualizan, y se reinterpretan en las interacciones comunicativas, donde, como en el caso de las nuevas generaciones, "la expresividad afectiva y subjetiva que caracteriza la interacción coloquial se acentúa cuando los protagonistas son jóvenes" (Arroyo Hernández, 2021: 71).

Porque la lengua siempre es lengua en acción, tanto que trabajemos para aprender lengua, para traducirla o para interpretarla. Este anhelo de pasar de la prescripción a la interacción, y de ahí a la interacción en acción, queda patente en el capítulo dedicado al lenguaje jurídico, escrito por Garofalo. Ahí donde los textos y los discursos parecen tan lejos de la realidad y de la lengua de las/os ciudadanas/os de a pie, Garofalo nos brinda ejemplos concretos de cómo es posible reelaborar, simplificar y hacer que este tipo de lenguaje se acerque a la 'gente', "ya que la ciudadanía tiene derecho a comprender las comunicaciones orales o escritas producidas en ámbito legislativo o judicial (Montolío y Tascón 2020)" (Garofalo, 2021: 124).

Interacción que se encuentra también en la mezcla y en la pluralidad de géneros, de códigos y de medios que caracterizan el lenguaje turístico actual, donde las dimensiones descriptivas, persuasivas y narrativas, entre otras, se solapan y se entrecruzan. Aunque frecuentemente nos encontramos ante una aplicación y una pantalla, de ahí permean interacciones e

¹ Todas las citas de 2021 están tomadas del libro que se reseña y, por esta razón, no se indica la fuente de cada capítulo en la bibliografía final.

interrelaciones, también con el entorno comunitario en el que se producen, “siendo [el discurso del turismo], a la vez, holístico [...], dinámico [...], interactivo [...] y localizado en un marco espaciotemporal concreto (Chierichetti, Garofalo, Mapelli 2019)” (Chierichetti, 2021: 143).

El segundo elemento que nos parece caracterizar la segunda sección denominada ‘Instrumentos’ es el de la autonomía relacionado con la interdependencia: autonomía en el aprendizaje de idiomas, pero contando con el asesoramiento y la facilitación de un sujeto experto o par-igual:

Ser autónomo [...] significa darse cuenta de las dificultades, analizar las necesidades de aprendizaje y desarrollar una actitud proactiva, reflexiva y de crítica constructiva con respecto al estudio y a las actividades que se realicen para aprender contenidos y destrezas lingüísticas. (Bailini, 2021: 161)

Autonomía de la gramática, considerada como un conjunto de saberes, de construcciones que se unen y se componen, creando bien (a)gramaticalidades bien (in)correcciones. “Saber gramática permite reconocer una estructura abstracta en el océano de las infinitas posibilidades que el sistema lingüístico ofrece a sus hablantes” (Castillo Peña, 2021: 169).

Mares de autonomía y de interdependencia que bien se plasman en las palabras: “No existe en la lingüística una unidad más escurridiza que la *palabra*, ahora en cursiva por su carácter técnico, a pesar de que la noción parezca intuitiva al hablante medio” (Del Barrio de la Rosa, 2021: 186).

Como olas y resacas que nos hipnotizan ante un océano donde una gota nunca es igual a la otra.

Como un diccionario, que nunca es igual a otro, y que, aun resultando un instrumento sistemático, regular, uniforme y ordenado, nos permite brindar o abarcar una multitud de información, siempre a caballo entre la autonomía de cada entrada y la interdependencia entre entradas, fuentes y lenguas analizadas: información de tipo gramatical y sintáctico, indicación de posibles falsos amigos, inclusión de variedades y de referencias culturales (Peñín Fernández, 2021: 214).

Hasta llegar a las nuevas fronteras de la interdependencia entre seres humanos y máquinas, espacios compartidos en la traducción, que nos recuerdan que, por mucho que nos resistamos, especialmente las-os que no somos nativas-os digitales: “No se trata, por tanto, de una competición seres humanos-máquinas, sino de un nuevo modelo de división del trabajo que exige nuevas competencias y abre, al mismo tiempo, nuevas posibilidades” (Lozano Zahonero, 2021: 227).

El viaje sigue y llegamos a la tercera sección, dedicada a la Traducción, donde el elemento de la variedad considerada como un abanico de factores “pluri-” e “inter-” atraviesa más fronteras y se funde en un “trans-” donde los seres humanos no dejamos de desempeñar un papel primordial en esta disciplina, transfiriendo, trascendiendo, transmediando, es decir, traduciendo:

El traductor de textos nacidos con una función estética vive la misma experiencia [que evoca Pablo Neruda en *Confieso que he vivido*, y que nos recuerda Gloria Bazzocchi unos renglones antes de esta cita], ya que en su labor cotidiana lo que hace es trasladar de una lengua a otra, precisamente dichas palabras elegidas entre muchas y colocadas en un texto para construir un mundo que antes no existía [...]. Se trata de una operación que rehúye cualquier tipo de automatismo, porque las palabras, como cuerpos vivos, cobran su significado dentro del contexto en el que aparecen. (Bazzocchi, 2021: 248)

Empieza a recurrir más frecuentemente, a lo largo de los capítulos de esta sección, la idea de la traducción como operación de mediación, también refiriéndose a la transedición, entendida como una serie de operaciones textuales que van más allá de la traducción como la conocíamos antes: “La transedición es un concepto difícil de delimitar, ya que cualquier traducción conlleva una mediación lingüística y cultural, y es prácticamente imposible establecer con claridad dónde acaba una y empieza la otra” (Bani, 2021: 269).

Una mediación que intenta limitar la influencia negativa de nuestros, inevitables, prejuicios, incluso en un ámbito tan ‘placentero’ como el del turismo:

Tendremos que actuar siempre pensando en el lector beneficiario del texto meta: tanto en sus limitados conocimientos acerca de esa *otra* cultura a la que se está aproximando -tal vez basados en estereotipos y falsas creencias-, como en la explotación concreta que hará de ese texto durante su viaje o simplemente mientras lo planea. (Tonin, 2021: 284, cursiva de la autora)

Incluso en la supuesta univocidad terminológica del lenguaje jurídico, la apuesta traductora se convierte en una negociación:

En efecto, ante la inexistencia de determinadas instituciones o figuras en el ordenamiento jurídico meta, el traductor lleva a cabo una verdadera operación de mediación: negocia el significado para llegar a soluciones traductoras satisfactorias, lo cual requiere en la mayoría de los casos un compromiso. Toda traducción jurídica pierde algo y el traductor asume esta pérdida.... (Pontrandolfo, 2021: 318)

De la supuesta referencialidad unívoca a la complejidad de la multimodalidad, descrita en los últimos dos capítulos de la sección ‘Traducción’, dedicados, respectivamente, a la traducción del cómic y a la subtitulación, y a la audiodescripción. Analizar elementos de índole verbal y no verbal, textos unidos a imágenes para “traducir un mestizaje de signos y significados” (Tonin y Tortosa, 2021: 336). Una interacción más, pero esta vez entre el código verbal y el visual. Hasta llegar a otra escala, traduciendo textos audiovisuales que un poco “es como navegar con el ancla echada donde la «mejor traducción» o la «traducción más fácil» no siempre es aplicable y en muchas ocasiones se tiene que optar por una traducción lastrada por las numerosas restricciones” (Tonin y Tortosa, 2021: 355, entrecomillado de la autora y del autor). Y llegar a puerto seguro con el desafío de la accesibilidad brindado por la audiodescripción y descrito por Valero Gisbert quien, una vez más, nos reenvía al elemento de la mediación: “El traductor, en este caso, debe ser entendido como un mediador cultural que hace posible que un contenido con imágenes pueda llegar a un público que presenta problemas de visión” (Valero Gisbert, 2021: 367).

Un puerto seguro que dejamos pronto para sumirnos en las aguas turbulentas, pero apasionadas, de la Interpretación. Y, más concretamente, de la dialógica, antigua Cenicienta entre las modalidades-técnicas de traducción oral, caracterizada por numerosas variables, entre ellas: el marco triádico, el cambio de idioma constante, la bidireccionalidad, la dimensión interpersonal, la diversidad de contextos situacionales, el elevado nivel de imprevisibilidad, la espontaneidad, la variedad de estilos y registros, la asimetría de roles y el posicionamiento variable. Una labor de interpretación continua, donde la lectura situacional es posible solo gracias a la capacidad de conocer, observar y ‘escuchar’ no solo el contexto sino también la situación concreta. Una auténtica visión hermenéutica donde nos pueden ayudar estudios de otros ámbitos, como la antropología (Giménez Romero, 2019; Remotti, 2019), pero también trabajos sobre la traducción de hace décadas que siguen iluminando como faros nuestra navegación:

All'eventuale accusa di asistematicità e soggettivismo che molte volte è associata alla dimensione ermeneutica, va controbattuto da una parte che il traduttore è un essere sociale che comprende, interpreta e formula nell'altra lingua sì a livello individuale, ma sempre all'interno del gruppo sociale in cui vive, e che dall'altra ogni testo ha una sua intenzione che nel suo nucleo è comunque condivisa a livello collettivo. (Rega, 1997: 93)

Un timón enloquecido que nos escapa de las manos y que requiere todo un conjunto de 'acciones o maniobras' ante dificultades o problemas que van más allá del binomio problema-estrategia y que nos permiten mantener el norte y seguir el compás de la navegación:



La intérprete se ve abocada a tomar decisiones constantemente (algunas conscientes; otras inconscientes). En cualquier caso, se trata de ir adquiriendo cada vez más conciencia de dichas decisiones a través de la práctica, ejercitándose en los diferentes ámbitos, con contextos y situaciones lo más variadas posibles, para adquirir velocidad de lectura situacional y entender lo antes posible el escenario general. (González Rodríguez: 2021: 384)

Una navegación que nos permite descubrir sectores y ámbitos complejos, como el turístico y empresarial, donde la mezcla entre encuentros transaccionales y relacionales es máxima y las funciones de negociación y de mediación de las-os intérpretes resultan algo 'normal':

Por la naturaleza de la interacción en el ámbito empresarial, es deseable, además, que la intérprete domine el arte de la mediación, en el sentido de conciliar intereses entre dos partes, sobre todo en los momentos más delicados de la negociación. (Flores Acuña, 2021: 401)

Un caleidoscopio de variables que encontramos también el sector socio-sanitario, con los retos de la asimetría comunicativa típica de estos (des)encuentros, de la privacidad y sensibilidad de los datos tratados, y de la influencia del contexto, incluso en la distribución de las-os participantes en el espacio y en la tipología de espacios utilizados.

Las peculiaridades de la interacción en el ámbito sociosanitario la convierten en un evento conversacional para el que se precisarán, por un lado, sólidas competencias transversales de la intérprete y, por otro, una preparación específica para el evento a interpretar. (Spinolo, 2021: 417)

Llegamos al puerto de lo 'Legal', donde el riesgo de alteración del significado pragmático (dado por elementos como los marcadores discursivos, la postura, la gestualidad, una omisión o una añadidura, ...) está al acecho y la necesidad de ajuste, adecuación, reformulación, reelaboración es máxima para prestar realmente un servicio justo y equitativo que no vuelva a producir desequilibrios en la interacción. Una caja china de criterios que hay que tener en cuenta:

El criterio deontológico de la fidelidad (decir exactamente lo que se dijo sin añadir u omitir), imparcialidad (guardar equidistancia frente a los participantes primarios) y confidencialidad (guardar el secreto profesional y no referir lo que se ha aprendido por razones de oficio) que cualquier intérprete profesional, y máxime la intérprete jurídica, debe respetar [...]. Ésta puede ser contratada sobre todo para los siguientes

encargos: juicios, interrogatorios policiales, solicitudes de asilo, escuchas telefónicas, interposición de denuncias, sesiones abogado-cliente. (Russo, 2021: 435)

Para la escala final de nuestro viaje, Spinolo y González Rodríguez nos instan a que usemos un GPS y la tecnología, invitándonos a surcar las aguas de la interpretación dialógica a distancia, buceando por las variables del canal y del contexto. La palabra clave del capítulo parece ser 'gestión'. Gestión del espacio y del equipo, gestión de aperturas y cierres de la interacción, gestión de turnos conversacionales, gestión de las referencias a participantes primarios, gestión de la comprensión, gestión de objetos o eventos inesperados en la comunicación, gestión de recursos cognitivos, ... (Spinolo y González Rodríguez, 2021: 458). No hemos puesto de relieve aún el elemento que nos parece destacar de la sección dedicada a la Interpretación. Somos conscientes de ello. Preferimos hacerlo ahora que nos decantamos hacia el fin de nuestro viaje.

En nuestra opinión, el elemento transversal, tanto de la última sección como de toda la obra, es la complejidad. Una complejidad no reducida, sino ahondada, indagada, aceptada como una riqueza.

Las/os veinticuatro entre autoras-es y coordinador(a) representan múltiples estilos, experiencias, y vivencias (con la suerte, en muchos casos, de haberlas compartida con quien escribe). Una pluralidad que no se ha reunido para competir, que no pretende reivindicar su saber, su especialidad o su micro-estudio, sino que se pone al servicio de una comunidad, la del hispanismo, para demostrarse diferente pero semejante, unida pero variada, y para no perder de vista que, sin las personas con las que compartimos nuestro viaje por la lengua, la traducción, la interpretación, la revisión, y la mediación, no somos nadie.

De ahí que volvamos al 'Y mucho más' presente en el título de esta reseña. Mucho más, porque estamos convencidas de que LETI no es solo Lengua Española para Traducir e Interpretar, sino mucho más. Algunas referencias en el volumen abren a la idea de la importancia de trabajar en grupos y como comunidad, destacan la importancia de la evaluación entre pares-iguales, la co-presencia, la intersección entre la práctica personal y grupal. Eso puede y debe hacerse para intentar armonizar las tres misiones de la universidad. Puede hacerse, en nuestra experiencia, desarrollando el eje de la reflexividad y de las teorías de los grupos pares-iguales aplicados a la didáctica universitaria. Algunas experiencias ya revelan que es posible hacerlo, tanto a nivel local como nacional e internacional².

Nuestras experiencias recientes de ADE (*Attività Didattica Elettiva*), es decir, seminarios de formación, dirigidos a estudiantes de diferentes grados, entre ellos Obstetricia, Medicina y Traducción-Interpretación de la Universidad de Génova, se están demostrando una manera excelente para aprender interprofesionalmente, haciendo y reflexionando (Gattiglia y Morelli, en prensa).

La internacionalización y las prácticas relacionadas con el TFG y el TFM son otras de las aventuras que tenemos que promover y apoyar, como docentes y como comunidad investigadora.

Y al final del viaje va una propuesta: la de usar LETI para ensayar casos, materiales, propuestas, trabajando entre sedes diferentes del hispanismo italiano, en cursos y carreras que no sean solo de mediación interlingüística, y de traducción e interpretación. Cruzar e intercambiar nuestros resultados, abrirnos a estancias de investigación para pilotear materiales, breves sesiones de datos y de reflexión que nos permitan emprender un nuevo viaje, que sea otra publicación-aventura u otro crucero.

² Algunos ejemplos son los proyectos Erasmus+ con equipos de trabajo mixto e interprofesionales/transdisciplinares (*Shift in Orality, Research & Action and Training in Medical Interpreting ReACTme, Cooperatively Transmediate aCT*, etc.). Véase: <https://www.shiftinorality.eu/>, <http://reactme.net/home>, <https://act.unige.it/>

Bibliografía

GATTIGLIA, Nora y Mara MORELLI (en prensa) *Le sfide della comunicazione multilinguistica in ambito sanitario. Curare e riflettere tra lingue, culture e mediazioni*, Genova, Genoa University Press.

GIMÉNEZ ROMERO, Carlos (2019) *Teoría y práctica de la mediación intercultural*, Madrid, Reus.

REGA, Lorenza (1997) "Alcune riflessioni su ermeneutica e traduzione" en Margherita Ulrych, ed., *Tradurre. Un approccio multidisciplinare*, Torino, Utet, pp. 75-98

REMOTTI, Francesco (2019) *Somiglianze. Una via per la convivenza*, Roma, Laterza.



Segni della memoria. Disegnare la Guerra civile spagnola, a cura di Felice Gambin

Collana Biblioteca di "Spagna Contemporanea" 3, nuova serie, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2020, 229 pp., ISBN 9788836130900

VERONICA ORAZI
Università degli Studi di Torino



Segni della memoria

Disegnare la Guerra civile spagnola

A cura di
Felice Gambin

Edizioni dell'Orso

La Guerra Civile spagnola è un tema che da sempre e più che comprensibilmente ha attirato l'attenzione di critica e lettori, che presenta ancora molti aspetti da approfondire e da sondare, talvolta addirittura *ex novo*. La pregnanza dell'argomento è dimostrata dalla sterminata bibliografia in merito ma, a dispetto del profondo e continuato interesse suscitato in modo trasversale nel tempo, nelle geografie e nei diversi ambiti (storiografico, letterario, ecc.), resta ancora parecchio da dire e da indagare circa la rappresentazione del conflitto e delle sue ricadute, fino all'attualità, a livello di *cómic*, di *novela gráfica*, insomma, di fumetto, sorvolando qui sulle implicazioni teoriche e metodologiche che già la stessa definizione porta con sé.

Il volume raccoglie materiali diversi: le relazioni presentate in occasione del convegno veronese che dà il titolo al libro (*Segni della memoria. Disegnare la Guerra civile spagnola*, Università di Verona, aprile 2018), i contenuti degli incontri online tra studenti veronesi e alcune figure di spicco del settore, come Antonio Altarriba, Pepe Gálvez, Vittorio Giardino, Paco Roca e Alfonso Zapico, organizzati durante la pan-

demia da COVID-19. Gli autori, consapevoli della discussione teorica in merito alle categorizzazioni e alle sue ricadute sulla messa a fuoco e sulla stessa fruizione di questi prodotti, hanno preferito muoversi con una certa disinvoltura tra le etichette e le definizioni, per concentrarsi sui linguaggi di un *medium* il cui fascino è accresciuto anche dalla refrattarietà alle definizioni univoche.

Il volume è preceduto da un'introduzione del curatore (Felice Gambin, *La Guerra civile spagnola tra fumetti levogiri, destrogiri e bustrofedici*, pp. 7-12), che ne illustra i contenuti.

Aprono la carrellata di articoli raccolti nella miscellanea due interventi, uno di taglio generale e l'altro di carattere introduttivo: Daniele Barbieri (*La vita e la Storia. La 'novela gráfica' e la Guerra di Spagna*, pp. 13-23), uno dei maggiori studiosi di fumetto, si sofferma su questioni metodologiche, appunto, richiamando l'ampia discussione su fumetto e *graphic novel*, si concentra sul ruolo dei primi romanzi a fumetti ed enfatizza le peculiarità e le motivazioni alla base della scelta di rappresentare attraverso il fumetto la Guerra Civile spagnola. Il secondo contributo, del curatore (Felice Gambin, *Chilometri di penna e di colori. Disegnare la Guerra civile spagnola*, pp. 25-49), illustra il corpus dell'abbondantissima produzione spagnola apparsa negli ultimi decenni sulla Guerra Civile, sulla dittatura franchista e sul post-franchismo; dalla disamina emerge la varietà delle tipologie di rappresentazione volta all'elaborazione di un passato traumatico, nelle quali sembra prevalere l'approccio biografico e autobiografico.

Gli altri contributi si concentrano su aspetti specifici: Tomás Ortega (*Viñetas de la mujer en la Guerra civil española*, pp. 51-75) si focalizza sulle rappresentazioni della donna nel *cómic*, nei manifesti e nella cartellonistica della propaganda repubblicana e fascista durante la Guerra Civile, da cui emergono -ovviamente- due concezioni ben definite e antitetiche del ruolo della donna nella società spagnola del tempo.

Alla dimensione internazionale del conflitto sono dedicati cinque contributi: Paola Bello-mi (*Grigio cenere. La memoria della Guerra civile spagnola nel fumetto contemporaneo: volontari ebrei nelle Brigate internazionali*, pp. 77-89) si sofferma sulla rappresentazione nel *cómic* dei volontari ebrei nei battaglioni delle Brigate internazionali, terreno ancora in buona parte da dissodare; l'autrice, tra i romanzi a fumetti spagnoli in cui spicca la presenza (oppure l'assenza) di questo gruppo, analizza *Tristísima ceniza. Un tebeo de Robert Capa en Bilbao* (2011) di Mikel Begoña e Iñaket, *Brigada Abraham Lincoln* (2012) di Nono Kadáver e *La brigada Lincoln/The Lincoln Brigade* (2018) di Pablo Durá, Carles Esuembre ed Ester Salguero.

Gli altri contributi studiano alcune rappresentazioni fumettistiche della Guerra Civile realizzate e pubblicate fuori dai confini spagnoli, testimonianza di un interesse contemporaneo al conflitto che si prolunga anche nei decenni successivi. Così, Pepe Gálvez dedica il suo articolo alla trilogia di Vittorio Giardino, "*¡No pasarán!*": *La vertiente internacional de la guerra española de 1936-39, en un relato gráfico que supera los límites del género* (pp. 91-105), inquadrandone gli elementi peculiari del linguaggio grafico, gli espedienti narrativi e i contenuti della vicenda, ambientata nella Barcellona martoriata dai bombardamenti dell'aviazione franchista e fascista. Alessandro Scarsella si dedica a due narrazioni grafiche italiane molto diverse tra loro dal punto di vista cronologico: *Allegorie italiane della 'Guerra civile': da "Romano il legionario" a "Verdad" di Lorene Canottiere* (pp. 107-122); le due opere, infatti sono separate da tre generazioni, che costituiscono la lente attraverso la quale ciascuna riesprime alcuni motivi dell'immaginario collettivo del conflitto: la prima, ne descrive essenzialmente le cause e gli obiettivi della propaganda, mentre la seconda presenta le conseguenze della guerra attingendo al patrimonio letterario e artistico. Felice Gambin, in *Immagini, parole e suoni della Guerra civile spagnola nel fumetto italiano* (pp. 123-156), mette in risalto alcuni motivi ricorrenti, come l'omaggio a *Guernica* di Pablo Picasso e a Federico García Lorca, la presenza delle Brigate internazionali e dunque l'internazionalizzazione del conflitto e la presenza delle "due patrie" italiane (quella fascista e quella resistente) che si scontrano nella Guerra di Spagna, sottolineando la varietà delle tecniche comunicative, caratterizzate da originali costruzioni del rapporto tra parola e immagine e dei percorsi di lettura all'interno dell'iconotesto. Infine, Matteo Rima ne *La Guerra civile spagnola nel fumetto statunitense: "Wolferrine", "Bombshells", "War Stories"* (pp. 157-171) si concentra sui fumetti statunitensi che hanno raccontato storie che si svolgono nel contesto della Guerra Civile spagnola e analizza questi *comics* con l'obiettivo di

comprendere come e perché i rispettivi autori abbiano scelto di raccontare un conflitto europeo, vissuto negli USA come evento di secondaria importanza, affatto traumatico, dallo scarso coinvolgimento emotivo.

Di seguito, Maura Rossi (*Enfoques cruzados: el paso de Robert Capa por la Guerra civil española en la novela gráfica ultra-contemporánea*, pp. 173-187) mette in luce il ruolo della meta-immagine nel recupero della memoria della Guerra Civile in tre *novelas gráficas* che hanno come protagonista il fotografo Robert Capa e altre nelle quali compare come personaggio secondario, come *Capa, l'étoile filante* (2016) di Florent Silloray, *Tristísima ceniza. Un tebeo de robert Capa en Bilbao* (2011) di Mikel Begoña e Iñaket, e *Las guerras de Robert Capa* (2018) di Willi Blöß e Batriz López Caparrós.

Rosa María Rodríguez Abella ne *"I solchi del destino": el reto de traducir los sonidos del exilio español* (pp. 189-208) analizza in prospettiva traduttologica le onomatopее dell'edizione italiana de *Los surcos del azar* (2013) di Paco Roca, una *novela gráfica* che ricostruisce la vicenda di un gruppo di repubblicani costretti all'esilio dopo la fine del conflitto fratricida e la conseguente instaurazione della dittatura.

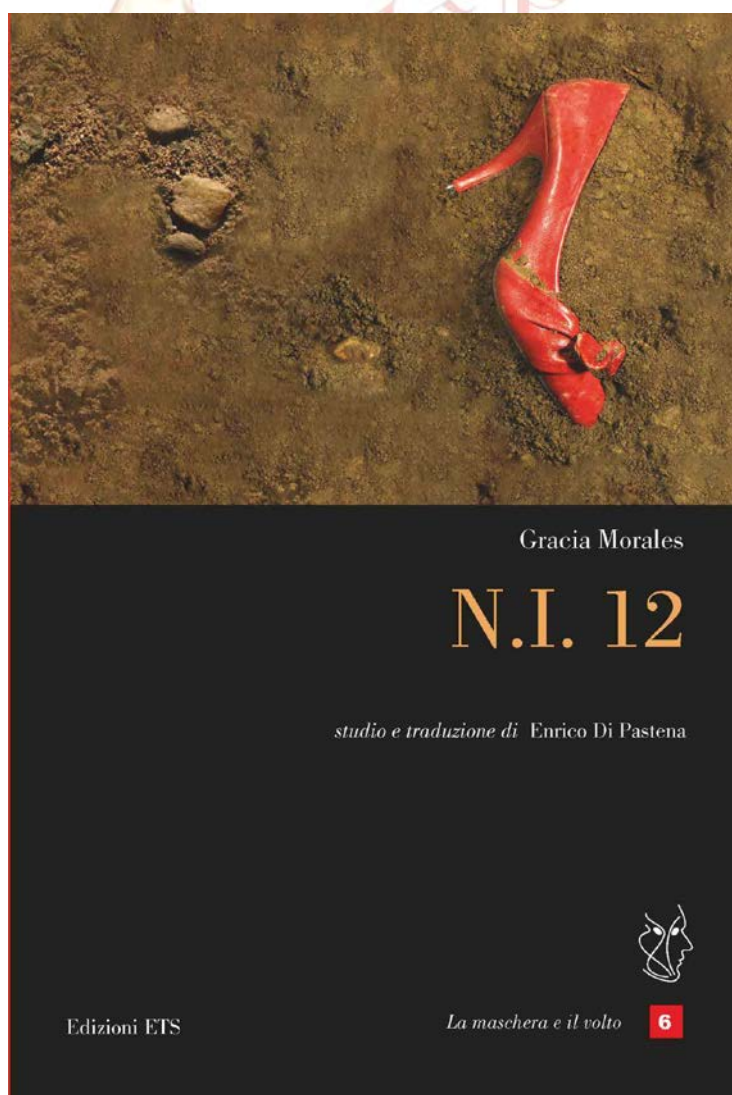
Infine, il curatore, in un ultimo intervento conclusivo (*Raccontarsi a fumetti. Interviste a Antonio Altarriba, Lorena Canottiere, Vittorio Giardino, Paco Roca e Alfonso Zapico*, pp. 209-221), sintetizza le considerazioni degli interpellati sulle rappresentazioni della Guerra Civile spagnola nel fumetto, tratte dalle risposte degli autori a un questionario predisposto per lasciare traccia dei loro interventi durante il convegno.



Gracia Morales, *N.I. 12*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena

Collana La maschera e il volto 6, Pisa, Edizioni ETS, 2021, 175 pp., ISBN 9788846760098

VERONICA ORAZI
Università degli Studi di Torino



N.I. 12, ossia, vittima non identificata n. 12, è una *pièce* della drammaturga andalusa Gracia Morales, composta nel 2008, la cui prima è andata in scena nel luglio del 2009, riconducibile alla ricca produzione teatrale dedicata al tema transnazionale della memoria. Morales è co-fondatrice della compagnia Remiendo Teatro ed è coinvolta nel rilancio del Centro Andaluz de Teatro (dal 2013). Morales ha al suo attivo una trentina di opere teatrali, il cui elenco aggiornato è consultabile sul portale Contexto Teatral, e ha ricevuto diversi premi, tra cui il Premio Marqués de Bradomín 2000, il Premio Miguel Romero Esteo 2003, il Premio della Sociedad General de Autores Españoles proprio per *N.I. 12* e il Premio Lorca de Autoría Teatral 2016.

Il volume si apre con una densa introduzione di Enrico Di Pastena (pp. 5-71), cui si deve anche la traduzione dell'opera, corredata da una ricca Bibliografia (pp. 73-90). In essa lo studioso e direttore della collana ripercorre la traiettoria drammaturgica dell'autrice, soffermandosi sulle opere principali, sui tratti che le caratterizzano e su aspetti e tematiche ricorrenti, come la denuncia, spesso in chiave figurata, delle storture della so-

cietà, prima tra tutte l'eccessiva e insensata burocratizzazione, la violenza di genere, l'indigenza e l'alienazione dell'individuo, la condizione degli anziani, le realtà totalitarie, i paradossi e le ferite provocate dai conflitti, l'importanza della memoria e le ricadute del suo recupero o, al contrario, della sua negazione. Le peculiarità della scrittura teatrale di Morales, però, risiedono anche nelle modalità di trattamento di queste tematiche, largamente condivise



Veronica ORAZI, "Gracia Morales, *N.I. 12*, studio e traduzione di Enrico Di Pastena", *Artifara* 22.2 (2022) Marginalia, pp. xxi-xxiii.

Recibido el 03/09/2022 ~ Aceptado el 25/09/ 2022

con altri drammaturghi e drammaturghe attuali: la tendenza a esacerbare il portato simbolico di una realtà in cui lo spettatore si riconosce; figure tratteggiate solo in parte, enigmatiche, spesso segnate da un trauma; la predilezione per gli spazi parzialmente astratti, di passaggio o poco definiti; l'alterazione della linearità dell'asse temporale; il ricorso a dispositivi ed effetti audiovisivi, come registrazioni sonore, filmati, fotografie, e la centralità della musica; soluzioni illuminotecniche originali; il numero limitato di personaggi in scena; la definizione di un mondo fisico e al tempo stesso immaginario, in cui vengono coniugati realtà ed elementi magici, fantastici e simbolici, con l'intento di trascendere il realismo convenzionale attraverso la messa in discussione della solidità e dell'affidabilità del mondo reale, per cercare di cogliere e comunicare la condizione sfuggente della realtà.

Il concetto di 'incrinatura' e di 'crepa' è un altro elemento centrale dell'estetica teatrale di Morales: è così che nel mondo che ci è familiare si fa strada o irrompono vicissitudini, circostanze e figure che trascendono l'esperienza empirica e svelano il reale in tutta la sua complessità, spesso con una valenza fortemente destabilizzante. In questo modo, vita e morte, sonno e veglia, passato e presente finiscono per instaurare un dialogo tra loro e sulla scena si materializzano e convivono vivi e morti, situazioni reali o realistiche e oniriche. Allo stesso modo, viene meno la percezione monolitica dell'individualità e del tempo, che diventano plurali mostrando la loro -apparente- contraddittorietà che sarebbe meglio definire molteplicità. Tutto ciò conferma la concezione del teatro tipica della drammaturga, quella di strumento di introspezione, plasmato attraverso il turbamento e la destabilizzazione del destinatario, che viene così indotto a interrogarsi, affinando lo spirito critico e acquisendo lucidità.

In *N.I. 12* una anatomopatologa svolge indagini che le permettono di identificare i resti di una vittima sconosciuta, una donna, rinvenuti in una fossa comune di un luogo indefinito. La vicenda consente al tempo stesso di ricostruire la storia di un conflitto, di una repressione militare nel contesto della violenza di Stato, nella fattispecie, il sequestro e la detenzione illegale, la violenza sessuale sulla donna-vittima, la sottrazione del bambino della prigioniera, Esteban, nato dalla violenza subita. Questi, attraverso l'identificazione della madre biologica mai conosciuta, scoprirà le proprie origini, la dolorosa verità che circonda il suo concepimento, la sua nascita e il suo presunto abbandono, e potrà affrontare il padre biologico, ossia, un anziano militare ora in pensione, il quale nega ogni accusa e si sottrae a qualunque responsabilità, non si mostra affatto pentito delle azioni commesse né disposto a sconvolgere la propria esistenza a causa di ricordi scomodi. In scena, però, agisce anche la presenza fantasmatica della morta, che affronta -di nuovo- i traumi vissuti, ricompono la voce, recupera l'identità, incontra il figlio che credeva morto, facendo in qualche modo i conti con il passato.

L'opera si chiude con il medico che si accinge a iniziare il processo di identificazione di un'altra vittima, richiamando così la miriade di individui senza volto né voce, da riscattare dall'oblio e cui restituire dignità proprio attraverso il recupero dell'identità soggettiva, della storia personale e del debito da saldare.

È evidente che l'opera si colloca all'interno di quella ricca e interessantissima produzione drammaturgica identificata come teatro della memoria storica o della memoria democratica, fautore di una revisione critica della Guerra Civile e delle sue tragiche ricadute, sia durante la dittatura franchista sia durante la Transizione. Anche *N.I. 12*, come le altre *piezas* del teatro della memoria, adotta una serie di procedimenti e di strategie per concretizzare sul palcoscenico le conseguenze dei traumi inespressi e/o irrisolti, passando la realtà storica al vaglio di una creazione drammaturgica che supera il realismo: le esperienze-limite non vengono rappresentate e la loro ineffabilità apre la strada alla ricerca di formule rappresentative che sfruttano ora il *flashback*, ora la condizione onirica e soprannaturale, ora il grottesco, costruendo una testualità aperta e polisemica in cui convivono piani temporali e spaziali diversi, che il destinatario necessariamente vigile dovrà saper ricomporre, almeno in parte. E qui entra in ballo il concetto chiave di postmemoria, di quella memoria transgenerazionale, portata

avanti dalle generazioni successive a quella delle vittime e dei testimoni diretti. In particolare, la *generación de los nietos*, ossia, la terza generazione, mostra una evidente tendenza all'universalizzazione e a un approccio al tema decisamente critico.

In questo quadro, *N.I. 12* privilegia la prospettiva delle vittime e una messa a fuoco intimista, intrecciando abilmente passato e presente, rinunciando grazie al finale aperto a proporre soluzioni definitive ma mirando, piuttosto, a interpellare le coscienze, a esigere dallo spettatore una riflessione e un ruolo sempre più attivo. L'evocazione del passato avviene da un presente consapevole dei propri limiti, dell'ineffabilità del ricordo esatto e della memoria, in cui si combinano componente realistica e visionaria, in un intreccio di piani spazio-temporali diversi. Così, il nucleo centrale dell'opera è costituito dall'immagine di un medico legale, una donna, intenta a studiare i resti di un cadavere e a ricomporne le ossa, mentre la vittima, un'altra donna, presenza l'indagine e osserva il processo che condurrà al recupero della sua stessa identità. Si instaura così un peculiarissimo rapporto tra la persona scomparsa e la persona viva, segnato dall'invisibilità, da una presenza-assenza che diviene centrale. Alla coppia vittima-medico si aggiunge poi un terzo elemento, il figlio della vittima identificato grazie al DNA, che permette al passato di riverberarsi sul presente con maggiore incisività. Progressivamente e quasi a fatica emergerà anche un quarto personaggio, *l'Hombre Mayor*, ossia il carnefice, padre di Esteban. La localizzazione della vicenda resta volutamente indefinita e ribadisce in modo inequivocabile la volontà di Morales di non voler dare una specifica collocazione geopolitica alla vicenda, contribuendo così a potenziare la dimensione simbolica e a universalizzare il discorso. Lo spettatore, quindi, è chiamato a colmare le studiate ellissi del testo e a collegare le circostanze presentate ai contesti che gli risultano familiari, secondo la prospettiva della "memoria multidirezionale", in grado di stabilire nessi tra ambiti culturali e spazio-temporali diversi, il cui legame potrebbe essere simbolicamente –ma anche concretamente– identificato dalla doppia natura di Patricia, la vittima, al tempo stesso fantasma del passato e materia concreta dei resti. La donna, i cui resti appunto sono stati dissepoliti, osserva prima l'oggettivazione di ciò che resta del suo cadavere e poi ritrova gradualmente e in modo sofferto il proprio nome e la propria identità e può dunque ricostruire il ricordo del luogo e delle circostanze della sua prigionia e della sua fine, recuperare la propria storia, ricomponendo la memoria personale, vilipesa e violentata e, di riflesso, quella del figlio Esteban, un "bambino rubato" a pochi giorni dalla nascita e affidato a una struttura in grado di garantirne la corretta integrazione nella società, dalla prospettiva del regime, anch'egli alle prese con il problema –e il trauma conseguente– di un'identità sottratta, cancellata e reinventata dalla dittatura.

Per queste e altre ragioni, Di Pastena identifica con la consueta lucidità nel respiro intimista nell'affrontare una questione collettiva una delle specificità più singolari della *pieza*: nel corso dell'opera, il pubblico assiste alla ricostruzione del corpo e dei ricordi di un essere che è stato inghiottito da un cono d'ombra della Storia. La denuncia implicita di crimini collettivi affiora attraverso la riflessione sulla ricerca dell'identità personale e familiare e sulla responsabilità individuale, frutto dell'acquisizione di una più piena conoscenza del passato, perché il trauma si supera solo misurandosi con la verità.

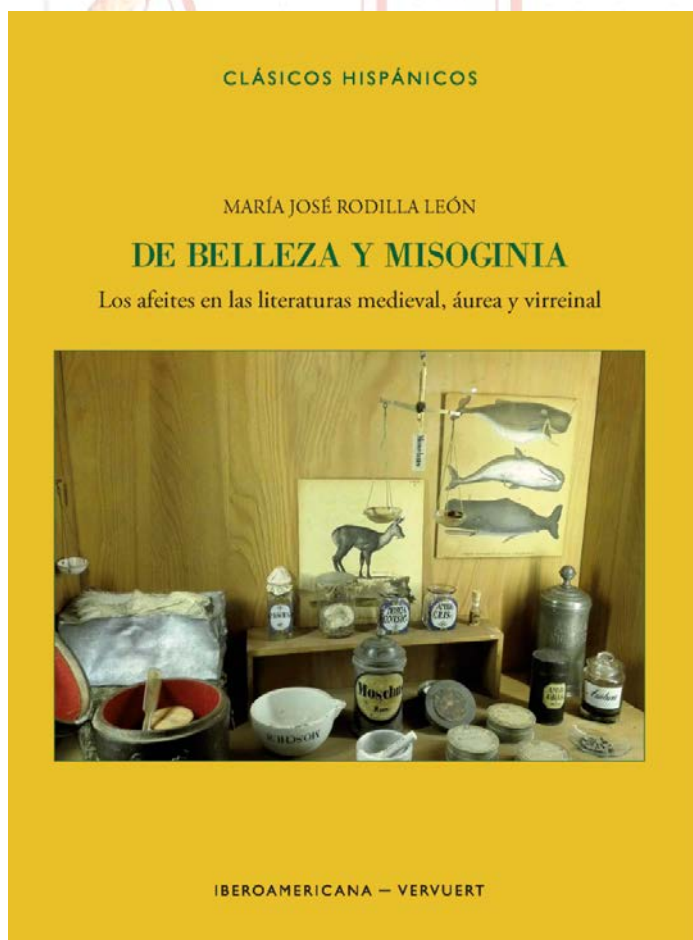
È per tutto questo che *N.I. 12*, in questa edizione con una accurata traduzione italiana a fronte e la corposa introduzione che ne svela i meccanismi interni e le specificità, si rivela e si conferma un'opera necessaria, sempre e comunque, per garantire un futuro diverso grazie al confronto con il passato.



María José Rodilla León, *De belleza y misoginia: los afeites en las literaturas medieval, áurea y virreinal*

Clásicos Hispánicos, 23, Madrid/Frankfurt/Ciudad de México, Iberoamericana Vervuert/ Universidad Autónoma Metropolitana, 2021, 358 pp. ISBN 9788491921912

ALESSANDRA CRISCUOLO
Università Ca' Foscari Venezia



Pese al rastreo de los adornos corporales en las culturas primitivas y al reflejo de los cánones de belleza que supone el uso de utensilios para embellecer el cuerpo, el estudio de los cosméticos ha sido algo descuidado en el ámbito de la crítica literaria entre los siglos XV y XVII, o por lo menos, nunca se había examinado con sistematicidad y coherencia. Consciente de este vacío en la investigación, la profesora-investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, María José Rodilla León, en su libro *De belleza y misoginia: los afeites en las literaturas medieval, áurea y virreinal*, emprende con éxito el complejo camino del análisis de los adornos y el maquillaje empleados por las mujeres en las épocas citadas en el título, así como ofrece una profunda reflexión sobre la percepción de los mismos en la sociedad de esos tiempos. En el marco al que se ciñe el estudio en cuestión – pero realmente hasta hoy en día –, la apariencia y conducta femenina se halla sometida al juicio del otro, “del que te mira, te admira o te condena y rechaza” (12), como puede leerse en la “Introducción” al trabajo

comentado. Tanto es así que el corpus que conforma el presente estudio resulta ser de lo más variado y extenso, sobre todo debido a los casos en los que los cosméticos se sentenciaron y satirizaron despiadadamente por multitud de razones, como la supuesta voluntad de enmendar la obra divina, la repugnancia o el abuso de ciertas prácticas y la acusación de empujar al hombre al pecado y a la perdición. De ahí la pertinencia de la alusión a la misoginia en el título del trabajo comentado, pues los textos ejemplares sobre los que se apoya el examen de Rodilla León dan cuenta de los numerosos ataques burlescos contra las mujeres, tanto desde una



perspectiva poética como teatral, desde la literatura picaresca y costumbrista hasta cuentos y refranes e incluso recetas de cocina y de medicina.

El capítulo que abre las puertas al estudio, “Los afeites, la Biblia, la patrística y los moralistas”, abarca la pluralidad de discursos de reprobación no solo hacia el maquillaje, sino también hacia las galas, esto es “los ornatos, las joyas, los perfumes, los escotes de los vestidos, los mantos, zapatos, abanicos y otros accesorios femeninos” (16). Con un primer análisis de los “Textos fundadores” de la tradición moralista misógina –relacionada con Marcial, Juvenal y Tertuliano, entre otros– se empiezan a asentar las bases condenatorias del embellecimiento del cuerpo femenino, puesto que este se tenía que ocultar y abominar, por no mencionar el seguimiento del modelo de la Virgen María en su pureza y castidad, según el cual las mujeres no tenían que ‘afeitarse’ para otros hombres. Seguidamente, con el subapartado “El asco de los afeites y los sentidos”, la Profesora aborda la percepción sensorial ligada a este sentimiento de aversión que producen los cosméticos, dictado por la vista y el olfato, puesto que muchos de ellos se producían a través de animales muertos, de ahí su carácter desagradable. Sirva de ejemplo de crítica a los afeites que producen disgusto un comentario sacado de *La Celestina* (1499), en el que las prostitutas ofenden a Melibea porque esta se encuentra “todo el año encerrado con mudas de mil suciedades” (22). Pero además de este sentimiento de asco que desencadenan ciertos afeites, otra polémica llevada a cabo por los autores de ese periodo se refiere a lo oneroso del gasto femenino no solo para galas y vestuario, sino también para perfumes, extendiendo, pues, los ámbitos vituperados. Más aún, en el subcapítulo “Los afeites y la salud” se menciona incluso que, según ciertos escritos moralistas, los cosméticos atentan a la higiene y a la salud, pues perjudican, entre otras cosas, los dientes y la tez, así como producen jaquecas o la caída del cabello, unas consecuencias a las que también apunta fray Luis de León (“las cabezas padecen daño [...] destruye el cerebro”). Hacia el cierre de la primera sección del libro se halla el apartado “Pecados con los que se asocian las galas y los afeites”, en el que se recorren las creencias más difundidas y arraigadas sobre las transgresiones capitales asociadas con las denominadas “pompas del demonio” por Ezcaray en *Voces del dolor*, refiriéndose a los mismos adornos y cosméticos. Concretamente, se trata de siete pecados: la soberbia, por el envanecimiento que conllevan galas, joyas y afeites con respecto a las demás mujeres, con el que se relaciona la segunda culpa, la vanidad, debido a lo superfluo de ciertos gastos; la envidia, ligada a la murmuración al hablar mal de otras damas; la lujuria, por la perdición y tentación en la que caen los hombres por los escotes, las galas lujosas y el maquillaje; la pereza, al reprobar el desaliño de la persona no aseada pero sí afeitada; la avaricia, porque se derrocha en adornos y se descuida la caridad y amor al prójimo; y la gula, por la vinculación entre la comida y bebida con las ambientaciones solaces y perfumadas). Esta parte acaba con un párrafo titulado “Los afeites como obra del Diablo y castigos del infierno”, en el que se detallan algunas penas y condenas reservadas a las mujeres aliñadas y pintadas, que se asocian con imágenes satánicas y torturas impetuosas, como se demuestra, una vez más, en el ya nombrado escrito de Ezcaray: “una mujer condenada [...] rodeada de llamas infernales, a los dos lados venían dos demonios, que la traían presa con dos cadenas de fuego, cuyos remates le penetraban las entrañas”.

Siguiendo el camino trazado por la Profesora Rodilla León, el lector se encuentra con el segundo capítulo, encabezado por la temática general “Resplandores y sombras de los afeites. Ambigüedades literarias”, en el que se profundiza esta vez en las posturas adoptadas por prosistas, poetas y dramaturgos del marco temporal tomado en consideración, introducidos por el párrafo “Escritores críticos y maldicientes de los afeites femeniles”. El primer género abordado resulta ser el de la “Lírica medieval”, en el que se rastrean obras como, entre otras, el *Libro del buen amor*, del que se desprenden tanto perspectivas de condena como de ensalzamiento de los afeites. Sea como fuere, al parecer, dos escritos paradigmáticos en cuanto a la denigración de los cosméticos se comentan en el subapartado “Dos obras señeras en el

maldecir de los afeites y sus epígonos: *La Celestina* y *El Corbacho*, en las que tanto Fernando de Rojas como el Arcipreste de Talavera se muestran violentamente reacios al uso de los mismos. Efectivamente, en el primer caso Calisto alaba la belleza de Melibea por su pureza y naturalidad, a diferencia de las que “consumen sus vidas, comen sus carnes con envidia, danles siempre crudos martirios, pensando con artificio igualar con la perfección que sin trabajo dotó a ella natura [...]”, y en la segunda obra se insulta rotundamente a las “malas y viciosas mujeres” con expresiones como “malditas, descomulgadas, difamadas, traidoras, alevosas, dignas de [...] ser quemadas”. Incluso la literatura sapiencial o doctrinal se halla repleta de refranes y cuentos contra los afeites de las mujeres, como se desprende del subpárrafo, “Didactismo misógino: cuentos, proverbios y máximas” en el *Libro de los buenos proverbios* o en *Bocados de oro*, de la misma forma que otra obra relevante en este sentido se refleja en *Lo somni* de Bernat Metge, citado en el siguiente apartado, “Visiones del más allá y sátiras misóginas”, en el que sobre todo se recrimina el tiempo –excesivo– empleado por las damas para arreglarse y peinarse. Entrando luego en el ámbito poético, en el subcapítulo “Poetas del siglo XV” destacan personalidades maldicientes de mujeres como Pere Torroella, con sus *Coplas de las calidades de las donas*; Hernán Mexía con *Otras suyas en que descubre los defectos de las condiciones de las mujeres, por mandado de dos damas, y endereza a ellas estas primeras*; y fray Antonio de Medina, con sus *Coplas contra los vicios y deshonestidades de las mujeres*. Seguidamente, se abren las puertas al “Renacimiento”, en el que, frente al canon de belleza mujeril (piel blanca, cabellos rubios, labios y mejillas rojos, cejas negras, brazos y manos alargadas, pechos firmes y redondos, pies pequeños) relacionado con la idea de la mujer como imagen de Dios, la dama afeitada representaba la suciedad, el asco y el gasto, a juzgar por ciertos comentarios en obras como las *Coplas a las comadres* de Rodrigo de Reinosa o el *Diálogo de mujeres* de Cristóbal de Castillejo. El trayecto misógino sigue con el “Barroco”, en el que Rodilla León empieza su recorrido con Cervantes, partidario de lo natural por encima del artificio, según se desprende de *La gitanilla*, pues de Preciosa se afirma que “ni los soles, ni los aires, ni todas las inclemencias del cielo a quien más que otras gentes están sujetos los gitanos, pudieron deslustrar su rostro ni curtir las manos”. En cambio, el apartado dedicado a Quevedo se divide por géneros, de ahí que bajo el subpárrafo “Prosa” se incluyan ejemplos sacados de obras como *El libro de todas las cosas* o los *Sueños*, pues en el *Sueños del infierno* el diablo sermoneador hace coincidir los afeites con el engaño, la condena y la maldad. Por otro lado, también en la poesía quevediana abundan los ejemplos satírico-burlescos de sentencias contra los afeites, como en el caso de “Desnuda a la mujer de la mayor parte ajena que la compone” o “Hermosa afeitada de demonio”. Tras acabar el recorrido por las obras de Quevedo con un apartado sobre los entremeses, en concreto, sobre *La ropavejera*, Rodilla León pasa a analizar “Otros poetas barrocos”, de los que resaltan Lupercio Leonardo de Argensola con su *Sátira a Flora* y su hermano Bartolomé, el cual concuerda con los pensamientos moralistas de no estropear la obra divina, entre otros. Desde luego se halla en la obra en cuestión un subcapítulo dedicado a “Lope, Calderón y el teatro áureo”, del que se deduce que el Fénix desprecia los afeites y eleva la naturalidad, como se muestra en el soneto “A una dama que salió revuelta una mañana” o en la obra dramática *El amigo hasta la muerte*, por poner unos ejemplos, pues el corpus teatral lopesco citado resulta muy extenso, como no podía ser de otro modo. Frente a Lope, la producción calderoniana aparece mucho más escasa por lo que a los afeites se refiere, en consonancia con el caso de Tirso de Molina. El tema de los engaños domina también el apartado que se focaliza en las “Letras picarescas y costumbristas”, con críticas misóginas a los adornos y cosméticos contenidas en obras como *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, o el mismo *Buscón* de Quevedo, en el que la Paloma se describe como “una vieja de bien, arrugada y llena de afeite, que parecía higo enharinado”, entre otras alusiones. Después analizar los textos más emblemáticos desde un punto de vista censorio, el capítulo “En defensa de las mujeres y de los afeites” se centra por otra parte en quienes se han decantado a favor de

las mujeres, a fin de luchar contra la vehemencia de los misóginos esencialmente por dos razones: por petición de sus damas o como “espejos de mujeres destinados a su educación” (125). Basten, como muestra, los textos ejemplares *El triunfo de las donas* de Juan Rodríguez del Padrón, y el *Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, de Diego de Valera, el cual contiene biografías de mujeres ilustres, de las que destaca por ejemplo Camila, que se opuso a su inferior condición femenina por haber abandonado “las mujeriles blanduras”. Hacia el final de este segundo capítulo, en “Los virreinos - Los dramaturgos y poetas”, Rodilla León recorre algunos textos virreinales con el objetivo de averiguar cómo se enraizó el tema de los afeites en las letras americanas, de las que Sor Juana Inés de la Cruz aparece como una “excelente maestra del retrato femenino” (133), que en su obra resulta teñido de gran humor, subvirtiendo los cánones petrarquista en aras de lo prosaico. Concretamente, puede afirmarse que la postura sorjuaniana con respecto a la belleza femenina se liga a la reivindicación de lo natural –el mayor valor– frente a lo afectado y superfluo, haciendo primar el conocimiento y el cultivo del intelecto frente a lo exterior.

El trayecto misógino llega a su tercera parada con el capítulo “Las metáforas del afeite o el afeite como metáfora”, en el que se profundiza en este recurso retórico comenzando enseguida con el apartado “El artificio en el estilo”, un título que se debe sobre todo a que la cosmética, en clave platónica, puede compararse con el arte de la ilusión, la simulación, la mentira. No es un caso que una de las metáforas clásicas del afeite sea “el artificio aunado a la mentira” (143), como lo demuestran unos versos de Rodrigo Cota incluidos en el *Diálogo entre el amor y un viejo*: “Yo hallo el sumo deleite, / yo formo el fausto y arreo / y tan bien cubro lo feo / con la capa del afeite”. Pues bien, empezando por el subpárrafo “El afeite y el amor”, hay que resaltar que los cosméticos que simbolizan el engaño amoroso y la seducción ya hicieron su primera aparición con el Arcipreste de Hita y llegaron hasta a Cervantes, el cual en *Las dos doncellas* pone de manifiesto la queja del personaje femenino por haber dejado de ser doncella debido a las “palabras compuestas y afeitadas de fementidos hombres”. Seguidamente, en “El afeite y los refranes” la atención se desplaza en el estudio de dichos y proverbios que contienen en sí algunos comentarios misóginos sobre los afeites y la hermosura femenina, el gasto dedicado a los cosméticos, la vanidad, el maldecir de los afeites, hasta la bucarofagia y la opilación, por citar unos temas recurrentes. Simplemente a modo de muestra, nótese refranes como “Salud y alegría, belleza cría; atavío y afeite, cuesta dinero y miente”; “A mujer afeitada, tuércela casa (Esto es, no la mires)” o “Niña del color quebrado, o tienes amor, o comes barro”. Tras repasar este tapiz refranero, el trabajo de Rodilla León prosigue con un análisis de “Vicios y virtudes”, apuntando ante todo a Tertuliano y sus consejos en calidad de metáforas de los vicios y de las galas convertidos en virtudes, así como hace referencia a los Padres de la Iglesia y a sus símiles con los atuendos y ungüentos mujeriles. Para enriquecer aún más el corpus de metáforas relacionadas con los afeites, el estudio reseñado se extiende al examen de los recursos retóricos animalescos en el subcapítulo “Los afeites y la mujer en la metáfora animal”. Como es sabido, la comparación de las mujeres con animales resulta ser una imagen bastante trillada en la patrística y en la tradición moralista ginófoba, y en efecto es posible rastrear ejemplos de metáforas vinculadas con felinos, aves, reptiles, peces y animales acuáticos, como se subraya en los apartados englobados bajo la entrada arriba mencionada. Pero claramente, tras abarcar el mundo animal, también es de rigor abrazar el potencial ofrecido por la naturaleza, por lo que en “Los afeites y la mujer en metáfora vegetal”, la Profesora ofrece ejemplos ligados a este ámbito, que a diferencia de los demás –en su esencia, denigratorios–, presentan ciertas suavizaciones con respecto al tema de los afeites. De hecho, la metáfora de las flores confiere mayor delicadeza y no refleja el usual tono condenatorio de las figuras que se han indicado anteriormente. Como cierre ya de la tercera sección del libro, se ubica el capítulo “Otras metáforas”, en el que se indagan las metáforas restantes y comunes por lo concerniente a los afeites, como por ejemplo la de la nave, de la cisterna o del corcho. Dentro de este último

apartado también tiene cabida un subpárrafo sobre las “Metáforas culinarias”, de las que poetas del calibre de Quevedo se han valido mucho, como puede comprobarse con ciertas imágenes como la de la pringue, el aceite o la manteca o, en el caso de Lope, del pastel, las verduras o los peces enharinados.

El capítulo 4 lleva por título “Retratos, usos y costumbres de afeites, perfumes y otros accesorios”, con lo cual el propósito de la autora es el de observar con más detenimiento tanto retratos como algunos de los rituales corporales realizados por hombres y mujeres en el estrado o en la alcoba. Empezando por “El cabello”, a nivel general se hace hincapié en que esta parte de la cabeza es una de las que más favorece a la mujer y su adorno ha caracterizado todas las épocas como instrumento de seducción, pero profundizando en las técnicas de embellecimiento femenino, se llega al segundo y al tercer apartado, “Tocados y postizos” y “Enrubiar y encrespar el cabello”. En estas dos subsecciones se focaliza la atención sobre adornos –en ocasiones muy extravagantes– y estrategias utilizadas por las mujeres a fin de completar y embellecer el peinado, así como se analizan ejemplos en los que se recurre a los cabellos postizos, con anexas críticas y sátiras sobre el uso de los ajenos y sobre la costumbre de teñir y enrizar el pelo. Pasando ya a la investigación de “El rostro”, el viaje literario misógino empieza por “La blancura de alabastro”, reafirmando el color por excelencia que constituía el canon de belleza desde la Edad Media, pues incluso Boccaccio describe la hermosura ideal haciendo referencia a este tipo de tez en *Cáidas de príncipes* (“[...] el color del rostro como una rosa blanca y como los lilios”). El segundo imperativo se relaciona desde luego con las mejillas y los labios, que tenían que ser de una tonalidad roja intensa, como se desprende del apartado “El carmín de mejillas y labios”, en el que se detalla que las mujeres recurrían a granos de granada y bermellón con tal de enrojecer estas partes del rostro. Asimismo, otra costumbre singular se precisa en “Alcoholar los ojos”, puesto que las damas intentaban conferir más luz a su mirada pintando sus ojos con kohl (antimonio pulverizado y alcohol), un resultado al que se alude en unos versos de la jornada II de *Eco y Narciso* de Calderón: “Usáronse los ojos rasgados / luego, y dieron en abrirlos / tanto, que de temerosos / se hicieron espantadizos”. El uso de instrumentos artificiales vuelve a aparecer en “Lunares pintados y postizos”, de los que se ofrece una buena muestra en *La lozana andaluza*: “y aquel lunar postizo es porque, si miráis en él, es negro y unos días más grande que otros”. Pero sin duda, como se manifiesta en “La tez lívida y la golosa costumbre de comer barro”, una de las prácticas –o hasta vicios– más frecuentes de las damas del Siglo de Oro era la de mascar o comer barro, con el propósito de provocar tal opilación en el estómago que la tez empalidecía y estaban listas para la seducción. Ejemplos paradigmáticos pueden rastrearse básicamente en todos los escritores barrocos, desde Góngora con sus letrillas y el *Polifemo*, hasta Lope con *El acero de Madrid* y Quevedo con sus poemas satírico-burlescos. Por otra parte, el tema de las “Caras tapadas” cierra el apartado sobre el rostro, con una gran cantidad de alusiones en la lírica y en el teatro áureos, pues también se condenaba el uso del manto por considerarse una estrategia de seducción, a la par de los afeites y las galas. Otras secciones corporales comentadas por Rodilla León se hallan en “Manos, pies y otras partes del cuerpo”, donde se examinan estos otros elementos de atractivo, como puede notarse por ejemplo tanto en las obras lopescas *Santiago el Verde* (“Símbolo dicen que son / de las mujeres las manos, / que quien las quiere tener / buenas, y adobarlas trata [...]”), como en *La Dorotea*, “Engastaban unos pies, / que fueran manos de amor. / Unos blancos zapatillos, / de quien dijera mejor / que eran guantes de sus pies”). Más allá del cuerpo en sí, también a continuación se recorre un camino por frascos de alabastro, ungüentos, aceites y jabones tanto para embalsamar la propia persona como los objetos llevados puestos, como se describe en “El uso de los perfumes y otros accesorios” y en “El ámbar para perfumar guantes, calzados y abanicos”. Cambiando ya de género, en “Las costumbres afeminadas de los varones: galanes, lindos y virotos” se examinan esta vez todas esas prácticas que se vinculaban con la vanidad de los hombres, igual de condenable

que la de las mujeres, pues en ellos también hay, como se apunta en *El día de fiesta* de Zabaleta, “un natural deseo, por vicio de la naturaleza introducido, de parecer bien a las mujeres”, con lo cual el afeitado no es exclusivamente femenino. El uso de maquillaje y perfume por parte de los hombres aparece en numerosas obras de los siglos XVI y XVII, según puede contrastarse en *Casa de los locos de amor* de Quevedo: “Otros querían enamorar por lo lindo, muy preciados de tufos y guedejas, manos blancas, y pies chicos, con zapatos romos [...]” o en una letrilla gongorina: “Y del galán perfumado, / para holocaustos guardado / que hace cara a los afeites / para dar a sus deleites”. Otra condena perenne de los moralistas resulta estar dirigida a los viejos que tiñen sus canas, emblema de la vejez y por tanto sabiduría y experiencia de los años, conforme se detalla en “Viejos canosos”, de los que una buena muestra puede ser una vez más una referencia quevediana, de *El mundo por dentro*: “¿No ves los viejos, hipócritas de barbas, con las canas envainadas en tinta, querer en todo parecer muchachos?”. El último capitulillo dedicado a los usos y rituales relacionados con los afeites, “Costumbres en los virreinos” y, en particular en “Los conquistadores y cronistas”, el foco se desplaza al espacio americano, con la vestimenta y las prácticas indígenas para acicalarse, de las que la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Sahagún representa un texto muy valioso en este sentido. Concretamente, es de resaltar un pasaje sobre atuendos y adornos femeniles: “Usaban las señoras de poner mudas en la cara con color colorado o amarillo o prieto, hecho de incienso quemado con tinta. Y también untaban los pies con el mismo color prieto, y también usaban traer los cabellos largos hasta la cinta”. Acabando con la cuarta sección, el apartado final, “Los moralistas americanos”, se centra en los represores, inquisidores y predicadores que pese a las críticas han contribuido a enriquecer el repertorio de usos y costumbres de las mujeres de la Nueva España, según simboliza el caso de Ezcaray, ya mencionado anteriormente, con su obra *Voces del dolor*.

Al detenerse en el Capítulo 5, titulado “Los afeites y los oficios”, puede notarse cómo, además de relacionarse con tratados religiosos y morales, también los afeites se extienden al ámbito médico, farmacéutico, herbolario, culinario y a manuales para mujeres, pues queda claro que para su realización son necesarios distintos oficios. Los primeros se abarcan en “Las terceras y buhoneras, hacedoras y vendedoras de afeites”, de los que, sin ir más lejos, puede traerse a colación una referencia a la mismísima Celestina, la cual, antes de describirse como “alcahueta y un poquito hechicera”, se presenta como “labradora, perfumera, maestra de hacer afeites y de hacer virgos”. Por otra parte, un oficio que desde Tertuliano ya se vinculaba con el embellecimiento femenino es el de las rameras y cortesanas, como se precisa en el subcapítulo “Los afeites y la prostitución”, en el que, entre otros, se cita una vez más al Cervantes condenador de los adornos, según se manifiesta en algunas *Novelas ejemplares* como *Rinconete y Cortadillo*: “Al volver, que volvió, Monipodio, entraron con él dos mozas, afeitados los rostros, llenos de color los labios y de albayalde los pechos, cubiertas con medios mantos de anascote, llenas de desenfado y desvergüenza: señales claras por donde, [...] conocieron que eran de la casa llana”. Más aún, también las actrices se vinculaban con la prostitución, conforme se declara en “Los afeites y las comediantes”, de ahí que bailes, saraos y comedias — por meneos, cantos y contoneos — se criticaban severamente. Pasando ya a “Las mujeres casadas y las dueñas o damas de compañía”, puede observarse que incluso las mujeres casadas eran objeto de condena por parte de los moralistas, pues además del gasto de la hacienda y el descuido de la casa, al afeitarse, su comportamiento coincide con el de las prostitutas, como afirma rotundamente fray Luis de León en *La perfecta casada*: “porque el darse al afeitado de ramera es, y no de buena mujer [...]. Su cuenta es el desenlazar las bolsas de sus maridos; y el consumirles las haciendas en sus vanos antojos”. La quinta sección acaba con otra serie de oficios íntimamente ligados a los afeites y detalladamente analizados en “Boticarios, perfumistas, herbolarios, especieros, hortelanos, médicos, buhoneros, mercaderes y otros oficiales

auxiliares de las mujeres”, según se desprende ya en *El Corbacho*, en el que se mencionan personajes que hacían “los cabellos rubios, aguas para lavatorios infinitas [...]”.

El sexto y último capítulo de la obra comentada se titula “Tesoros de sabiduría y prácticas femeniles” e inmediatamente después figura “Tratados de belleza y cuidado del cuerpo”, por lo que se entiende que se revisan las técnicas que realizaban las mujeres para cuidar el cuerpo y mantener su buen estado, puesto que buena parte de los autores que se han repasado también han proporcionado recetas sobre los afeites. Un gran protagonismo en este apartado lo tiene sin duda Ovidio, que en sus *Poemas eróticos* ofrece consejos y fórmulas con la finalidad del embellecimiento femenino y su posibilidad de seducción, desde luego con tonos irónicos, misóginos e incluso escatológicos. Sobre este tema, aparece muy interesante la existencia de algunas obras custodiadas en la Biblioteca Nacional de España precisamente dedicadas a la descripción de estas prácticas para el adorno mujeril, entre las que destacan el *Libro de recetas de pivetes, pastillas y uvas perfumadas y conservas* y *Recetas experimentadas para diversas cosas*. Finalmente, la superstición y la magia también resultan insoslayables a la hora de abordar la cosmética: la mayor eficacia de ciertos rituales se garantizaba con la fe, los efectos de la luna o el agua de mayo, por citar algunas de las creencias. Es lo que se analiza en el apartado “Las propiedades maravillosas y terapéuticas de las plantas y de animales para cosmética”, en el que se recorren dichas hechicerías a partir de Heródoto, Dioscórides y Plinio, hasta llegar a Cervantes y a Lope de Vega, pues valga como muestra una referencia en *El perro del hortelano*, en la que se alude a que la sangre de murciélago es buena “para quitar el cabello”.

Tras el capítulo conclusivo, el libro de Rodilla León no acaba con la “Bibliografía” final, sino que después de las obras consultadas se incluyen dos secciones añadidas, a saber, “Apéndice 1” y “Apéndice 2”, en las que se presentan respectivamente un “Glosario de afeites y otros adornos relacionados con ellos” y un “Recetario”. En el primero se recogen algunas palabras que figuran en el libro y los lugares de donde la autora ha tomado su definición, mientras que el segundo, como sugiere el mismo título, contiene una serie de recetas transcritas del manuscrito 6058, apéndice 2, fols. 115v y 116 de la Biblioteca Nacional de España, en particular del apartado “Libro en que se hallaran diversas memorias así para adobar guantes como para hacer muchas y diferentes olores. Agua almizclada y otras aguas y cosas de buen olor”.

A modo de recapitulación breve, del análisis emprendido mediante el repaso de obras literarias y tratados pertenecientes a la época medieval, áurea y virreinal, puede llegarse a la conclusión de que belleza y misoginia resultan casi inescindibles, ya sea por el buen o el mal empleo de los afeites. Si enmendar la obra divina, camuflar la vejez y no agradar al marido se consideraban cual actos condenables en opinión de los moralistas religiosos, puede declararse que muchas mujeres les desobedecían y procuraban remedios y recetas para alcanzar el nivel de belleza y juventud por ellas deseado. Se ha puesto de manifiesto, pues, la sumisión de las damas a las censuras denigrantes de los Padres de la Iglesia, poetas, dramaturgos, teólogos, moralistas y predicadores, los cuales intentaron reglamentar el uso cosmético mediante sus argumentos misóginos a la mujer y sus prácticas de embellecimiento. Sea como fuere, como ha evidenciado la Profesora, realmente el afán de menospreciar la belleza femenina simplemente se configuraba como pretexto para que los hombres evitaran caer en ciertas tentaciones, apoyando sus teorías en los pecados capitales y en otras cuestiones como el deterioro, la afectación de la salud, el mal olor o el excesivo gasto económico que suponía la disposición de cosméticos. Sin embargo, como se ha adelantado, es posible observar casos en los que la mujer ha rechazado su subyugación a dichos discursos moralistas, recurriendo al engaño con su estética para conseguir un buen marido o una sustanciosa dote, o creando recetas desde sus cocinas. En fin, el tema de adornos y afeites resulta ser de encendido debate debido a las numerosas prohibiciones y condenas originadas, que sin embargo han sido útiles para

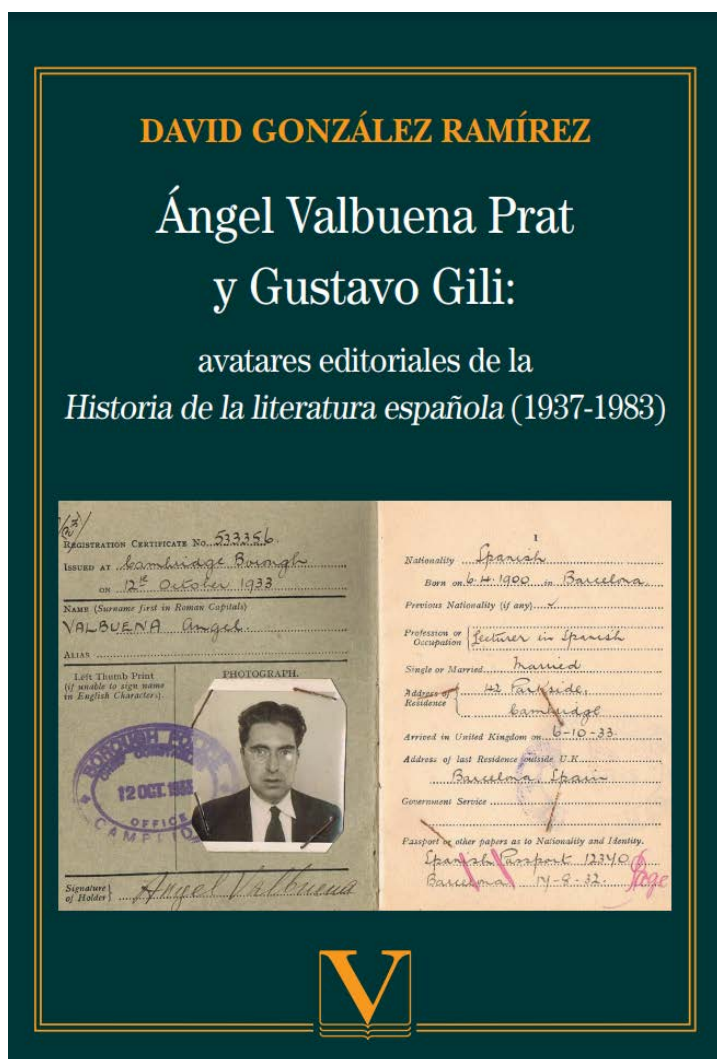
reconstruir un corpus multigenérico extenso y preciado de costumbres exóticas, representadoras de la mujer en las épocas estudiadas.



David González Ramírez, Ángel Valbuena Prat y Gustavo Gili: avatares editoriales de la Historia de la literatura española (1937-1983)

Madrid, Verbum, 2020, 300 páginas, ISBN 9788413371238

RAFAEL MALPARTIDA TIRADO
Universidad de Málaga



A juzgar por el decreciente valor que la historiografía literaria va teniendo en los planes de estudio filológicos, y por el escaso interés que despierta entre el alumnado, podría decirse que se trata de uno de los campos de estudio menos atractivos del entramado humanístico. Esto se debe principalmente al prejuicio (que compartimos docentes y discentes) de que es una materia árida; sin embargo, la trayectoria investigadora del profesor David González Ramírez, plagada de descubrimientos sobre cómo se ha leído y difundido la literatura española, desmonta esa percepción de manera contundente.

Para empezar, su hallazgo de una versión encubierta de la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat de 1937 reveló, en palabras del monográfico que dedicó a la “represión franquista” que sufrió, que “para hacer frente a la meticulosa labor ampliadora y correctora que Valbuena sostuvo en su obra mayor,

se nos exige un calculado examen que supervise minuciosamente la confrontación de la totalidad de las ediciones” (González Ramírez, 2007: 39). Desde entonces, esa “intrahistoria” de la monumental historia literaria del profesor barcelonés que ha trazado González Ramírez se ha ido jalonando de modo detectivesco. Nada más alejado de la aridez que esa forma de proceder, aparejada a una comunicación de los resultados tan apasionada como rigurosa. Y el objeto de estudio, la *Historia de la*



literatura española, según las atinadas palabras de José Lara Garrido, es nada menos que “una obra con sentido, empaque de relato y amplias miras culturales que transmitía una iluminadora carto-grafía y un canon concertado y apenas modificable de la literatura española desde sus orígenes hasta 1936. Un ensayo histórico-crítico sostenidamente lúcido, que parecía querer dialogar constantemente con el lector desde un conocimiento de primera mano de los textos literarios” (2012: 234-235). Una historia literaria tan especial requería una exégesis también de signo especial, y este libro culmina ese intrincado camino que recorrió su autor desde que advirtió hace ya más de una década que había una versión encubierta de su primera edición, circunstancia que había pasado totalmente desapercibida, así como las sustanciales diferencias, de marcado signo ideológico, que presentaba la segunda edición de 1946 respecto a la primera de 1937 debido a la “sacudida general que hizo hincapié en la unidireccionalidad de la cultura” (González Ramírez, 2007: 39).

Podría decirse que *Ángel Valbuena Prat y Gustavo Gili...* es un libro que acrisola todo ese recorrido lleno de sorpresas, y que no podríamos tener en nuestras manos sin el voluntarioso esfuerzo de su autor a la hora de ir siguiendo las pistas; es así como pudo reconstruir el proceso de elaboración de las diferentes ediciones de la *Historia de la literatura española* desde la primera de 1937 hasta la última de 1983, todas ellas en la editorial Gustavo Gili de Barcelona. Su perspicacia lo llevó no solo a contactar con la familia de Valbuena Prat, que le permitió el acceso a documentación muy valiosa, sino también con la de Gustavo Gili, en busca de encajar un puzzle que solo con la concurrencia de materiales del escritor no hubiera reflejado más que una parte del dibujo. Al completar con la perspectiva del editor, podemos decir que no quedan piezas sueltas de un proceso que rara vez vislumbramos: la construcción y sentido, a lo largo de casi medio siglo, de una historia literaria crucial para entender las letras españolas. Más allá de poner en juego la mirada del autor y del editor, González Ramírez indagó asimismo en “las cartas remitidas por Valbuena a Antoni Rubió y Lluch y a su primogénito, Jordi Rubió [...]. Sorprendentemente, algunas de las cartas que Valbuena les envió se complementaban con la correspondencia entre el historiador y Gustavo Gili, pues fue Jordi Rubió quien recomendó su nombre a la editorial” (p. 12).

Con estos mimbres, el libro se articula en torno a las distintas fases por las que pasó la *Historia de la literatura española*, desde su aparición en 1937 hasta la última edición que prepararon Antonio Prieto y Pilar Palomo en 1981-83. Se trata, como explica González Ramírez en el capítulo 1, de “un sinuoso proceso editorial” (p. 23) que fue alterando (y no precisamente para bien) el proyecto original, hasta que en su reedición (todo un “rejuvenecimiento”) de los años 80 “la obra recobró entereza y vitalidad para continuar su andadura y mantenerse con solvente equilibrio hasta los últimos años del siglo XX” (p. 24). Así, siguiendo esa línea cronológica, el capítulo 2 indaga en su génesis compositiva, remontándose a los inicios de la década de los 30, cuando un joven Valbuena Prat ganaba por oposición la cátedra de la Uni-versidad de Barcelona y Gustavo Gili era ya reconocido como una destacada figura del ámbito editorial.

En el capítulo 3 explica minuciosamente el proceso por el cual la obra estuvo “bajo sospecha” y los cambios que se vio obligado a introducir en la segunda versión, un auténtico “amaño editorial” que incluyó encuadernaciones de colores diferentes,

como se aprecia en una de las numerosas láminas insertas en el libro. Algunos de esos cambios, que revelan el modo en que una dictadura interviene hasta en los más mínimos resortes de la cultura, fueron los siguientes: “además de la desaparición de la nota en la que se informaba del fusilamiento de Lorca, sustituida por otra en la que acentuaba la influencia del autor del *Romancero gitano* sobre unos textos poéticos de Sanz y Ruiz de la Peña, encontramos los referidos a escritores de tendencias tan diversas como Ramiro de Maeztu y José María Pemán” (p. 67), del primero de los cuales pasa a destacarse su *Defensa de la hispanidad*, “un poderoso libro abierto a la fe de los nuevos escritores” (p. 67), en tanto que el segundo, a quien había relegado a una nota a pie de página y en términos muy poco halagadores, “se encuentra en la edición clandestina incorporado al cuerpo del discurso crítico” y colmado de elogios como estos: “afortunado lírico, más fácil y abundante que denso [...], en el teatro, de noble intento en los asuntos, logra éxitos de público como en *El divino impaciente*, de loable habilidad técnica” (p. 68).

El capítulo 4 está consagrado a lo que González Ramírez denomina “revisión y decadencia” de la obra de Valbuena Prat en el período comprendido entre 1946 y 1968. Ya trasladado a Murcia debido a su expulsión de la cátedra de la Universidad de Barcelona, los principales cambios que sufriría la *Historia de la literatura española* afectaban a los últimos autores y obras surgidos durante la guerra civil y los primeros años de posguerra, de forma que esa parte hubo de convertirse en “una apología de los escritores más apegados al poder” (p. 73), a la vez que reescribió y equilibró las páginas dedicadas a períodos como el áureo, de modo que mejoraron estructuralmente respecto a la primera edición, pero con la contrapartida, claro, de que esa tarea arrojó “un claro sesgo pronacionalista” (p. 73). A este doble juego de intento de reescritura fértil y de imposición de reajustes ideológicos, hay que sumar, como perspicazmente se demuestra en el libro, que un tercer factor de tipo puramente material, incorporado por Gustavo Gili, influía notablemente en la evolución de la obra. Pero la idea que podemos forjarnos, a priori, de un editor que antepone las ganancias a la propia calidad, es desmontada por González Ramírez, pues Gustavo Gili “le otorgó a la obra unas condiciones óptimas de distribución, intentó mantenerla renovada, aportando soluciones prácticas para evitar entorpecer demasiado el crecimiento natural del texto, y trató de no defraudar económicamente al autor (pese a las insatisfacciones que este manifestaba continuamente)” (p. 76). Con notable imparcialidad, González Ramírez examina la ingente documentación, especialmente la epistolar, para subrayar “la paciencia casi infinita” (p. 76) que mostró Gustavo Gili en su relación con Valbuena Prat. Las espléndidas páginas que siguen son un auténtico festín para quien desee indagar en los procesos editoriales de aquellos complicados años, con un tira y afloja continuo entre ambas partes. Me parece divertido, por ejemplo, que Valbuena Prat llegara a quejarse, en una nota de la propia obra, de que cuando “quiere poner más páginas y nombres en esta Literatura [...], le advierten que el tomo y el tiempo se alargan” (p. 102), y en realidad son tantos los retrasos e inconvenientes que él mismo causó en las distintas versiones, que es justo asomarse también a la perspectiva del editor, como se propone en este monográfico.

El capítulo 5 se dedica a la “composición y reescritura” de la *Historia de la literatura española*, en un ejercicio de cotejo de ediciones realmente deslumbrante, con abundantes re-producciones de páginas de la obra que ejemplifican el recorrido

trazado por González Ramírez. Si el anterior capítulo desentrañaba sus avatares editoriales, este apunta hacia cuestiones materiales que solo con un rigor y pulcritud máximos puede arrojar resultados satisfactorios. Es así como aplicando principios de la ecdótica, que el autor domina espléndidamente cuando los emplea para fuentes textuales, esta fuente crítica, la historia literaria, se ve iluminada en su mismo fluir compositivo.

En el siguiente, por “complementos de la *Historia de la literatura española*” el autor entiende los proyectos editoriales y “propuestas adyacentes que no llegaron a fraguar pero que aparecen en el epistolario entre el editor y el autor, y en buena medida aclaran las aspiraciones, los recelos y las frustraciones de los protagonistas de esta historia” (p. 154). Abarca, así, desde una malograda historia literaria con ilustraciones (empresa que se reorientó más tarde con la versión ilustrada de la *Historia* de 1953 con una selección de láminas a cargo de Juan Eduardo Cirlot, del todo desatinada a juicio de Valbuena Prat), pasando por una *Literatura hispanoamericana* que terminaría escribiendo su hijo Ángel Valbuena Briones, hasta la posible traducción de la obra, e incluye finalmente una edición que sí pudo ver la luz, la ya citada versión puesta al día por Antonio Prieto y Pilar Palomo. González Ramírez aclara, a propósito de esta última, que “los actualizadores de la obra hicieron mucho más que reconstruir un repositorio bibliográfico; supieron calibrar, en un ajustado ejercicio de selección, el interés de cada aportación; echaron su espada a cuartos cuando la crítica había formado un debate en torno a un tema determinado; y plantearon serios estados de la cuestión para revisar asuntos que habían cobrado en los últimos años un interés que VP no tuvo la posibilidad de apreciar” (p. 184). A esta reivindicación de la labor de Prieto y Palomo, sigue un corolario en el que se destaca el carácter de “lectura abierta” que permite la *Historia de la literatura española*, dado que “no fue concebida como discurso cerrado y teleológico, ni apareció como obra hegemónica” (p. 199). Las inferencias políticas, los condicionantes económicos y los continuos desplantes del autor al editor añadieron a esta historia de una historia un componente que me atrevería a asociar al “suspense”. Esto es debido, naturalmente, al acertado modo en que se ha estructurado la monografía y a la forma como se ha dosificado la información. Hay, sin duda, apasionamiento en el fondo de todas estas pesquisas, y el autor sabe transmitirlo porque domina un aspecto crucial que no debería olvidarse a la hora de redactar un libro académico: la capacidad divulgativa.

Por último, una extensa selección de las cartas que con tanta pericia ha manejado el autor completa el volumen en forma de apéndice. No puedo resistirme a citar algunas de las perlas que nos permite leer este epistolario, donde predomina la voz del editor (desesperado a menudo por los prolongados silencios de Valbuena Prat), como la insinuación de Gustavo Gili de que la recién aparecida *Historia de la literatura española* de Ángel del Río podría ser un plagio de la suya, simplemente por replicar el título (p. 246), cuando poco margen de maniobra para titular deja un libro de esa naturaleza; o su petición de que incluyera entre los autores reseñados a una prima suya, Montserrat del Amo Gili, y que retirara la mención de una obra apócrifa de Adriano del Valle, “que nunca existió más que como una broma de compañeros” (p. 255).

Como indicaba al principio, la historiografía literaria, así concebida y comunicada, resulta extremadamente divertida. La excelente monografía de González

Ramírez no solo instruye, con abrumador rigor, sobre procesos editoriales que muy rara vez conocemos, sino que demuestra que este ámbito de estudio también puede propiciar una continua sonrisa al aflorar la peculiar relación entre un autor y su editor.

Bibliografía

GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (2007): *La historiografía literaria española y la represión franquista. Ángel Valbuena Prat en la encrucijada*, Málaga, Universidad de Málaga.

LARA GARRIDO, José (2012): "La *Historia de la literatura española* (1937) de Ángel Valbuena Prat. Ensayo de deslindes sobre el método historiográfico y la construcción crítica", en D. González Ramírez, ed. y coord., *Lienzos de la escritura, sinfonías del recuerdo. El magisterio de Ángel Valbuena Prat*, Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*, pp. 231-337.



Revista de lenguas y literaturas
ibéricas y latinoamericanas

Diego Medina Poveda, *En vecindad, no en compañía*

Sevilla, Siltolá Poesía, 2022, 62 pp., ISBN 978-84-17352-94-3

MANUELA ÁGUEDA GARCÍA GARRIDO
Université de Caen Normane



DIEGO MEDINA POVEDA EN VECINDAD, NO EN COMPAÑÍA

SILTOLÁ POESÍA

Todo aquel que ha dejado atrás su hogar y sus raíces sabe que en la poesía encontrará su refugio universal, el viaje hacia uno mismo que asegura en la imaginación los cimientos de una casa firme, con ventanas abiertas a la esperanza de volver al punto de partida. Quien no cesa de mirar lo que ha perdido confía en el lenguaje poético, asiéndose a él como el peregrino a su báculo, ejercicio que exige dedicación, rigor y sacrificio. Así es como emana una suerte de “retórica del caminante”, noción que ha dado tantos frutos en la literatura universal.

La poesía invita a identificarnos con esa diversidad que descarga nuestras maletas de prejuicios, a transitar ligero sobre el mundo con los sentidos abiertos y, por qué no admitirlo, a descubrir la capacidad ilimitada que tenemos para hacer con el instante una secuencia de emociones verdaderas. Ya lo dijo Marcel Proust en su impresionante obra *En busca del tiempo perdido*: “El único verdadero viaje [...] no consiste en buscar nuevos paisajes sino en mirar con otros ojos”.

Este viaje introspectivo y denso es el que nos ofrece Diego Medina Poveda (Málaga, 1985) en su último poemario titulado *En vecindad, no en compañía*, publicado en la prestigiosa editorial sevillana Isla de Siltolá. El libro, impreso en formato de bolsillo y en una gama de azul índigo, ha salido con el número 82 de la colección, y se constituye en un conjunto de 17 poemas empapados de nostalgia cuyo hilo conductor es la búsqueda de luz en un itinerario de “estancias interiores”, una Ítaca dichosa con la que poder al fin disipar la tiniebla que habita otro de sus poemas (pp. 33-34). El esfuerzo que su autor realiza para transmitirnos la voluntad que requiere un trayecto de tales características redonda en una comunicación sinestésica con un mundo del que solo imaginamos su sombra, a la vez que nos mantiene expectantes ante la aparición de algún indicio de esperanza. Se trata de un esfuerzo que nos trae a la memoria aquellas palabras que escribió el filósofo Descartes en su *Discurso del método*, donde describe los recodos intelectuales por los que discurrió al partir al encuentro de Dios: “Como un hombre que camina solo y en las tinieblas”. A través de ese itinerario de sombras que proyectan “azar y circunstancia” (p. 18), el poeta nos va ofreciendo un paisaje desconcertante, por cuanto tiene

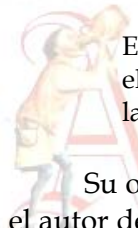


Manuela Águeda GARCÍA GARRIDO, “Diego Medina Poveda, *En vecindad, no en compañía*”, *Artifara* 22.2 (2022)
Marginalia, pp. xxxix-xli.

Recibido el 09/11/2022 ∞ Aceptado el 015/11/2022

de íntimo y prodigioso. No en vano, en uno de sus poemas (“Cohetes”) nos sorprende la sincera claridad con que el autor se define: “Soy el que espera paciente un fogonazo” (p.17).

El título elegido es deudor de unos versos del poeta español Claudio Rodríguez (1934-1999), considerado como uno de los máximos baluartes de la llamada Generación de los 50. Los versos elegidos, extraídos de su poema “Ciudad de meseta” (*Alianza y condena*, 1958), omiten varios términos absolutamente esenciales para la comprensión de la obra que aquí reseñamos:



El temor, la defensa,
el interés y la venganza, el odio,
la soledad.

Su omisión, desde luego, no es aleatoria, pues en las 53 páginas que ocupa el poemario, el autor destila un sobrio lenguaje que brota de la ilusión y la confianza por un mundo mejor, aunque estos sentimientos parezcan relegados por el sino de la tragedia humana, tan presente en el poema “Qué sueño”: “Yo estoy seguro, y ellos también saben,/ que otro tipo de hogar es necesario” (p. 44). Algunos versos apuntan asimismo a fundar una declaración de confianza en lo que une al hombre con su semejante (“el llanto se comparte entre los cuerpos/ y son comunitarios nuestros gritos”, p.33; o “que vamos a dormir hombro con hombro”, p. 43). Hay, sin duda, un caudal de tímido optimismo que fluye a lo largo de la lectura. Y esto puede observarse en la construcción misma de la obra. El primer verso comienza con una curiosa referencia a la infancia (“El niño frente al mar”) en la que esta etapa de la vida queda vinculada a una experiencia de intimidación y hostigamiento. El último cierra la obra invocando el valor salvífico de la palabra a través de un ejercicio metapoético que nos recuerda la expresiva plenitud que subyace en la escritura juanramoniana: “Estoy pariendo un mundo en estas páginas/ para que tú las leas y te salves” (p. 53).

Las tres partes en que se divide el poemario dan buena cuenta de la dimensión que ocupa la revelación de aquello que nos hace humanos, conservando sus enigmas y heridas: “No entienden bien mi búsqueda secreta/ en esta breve eternidad” (p.14). La primera parte (pp. 13-29) lleva por título *Estancias interiores*; la segunda se acoge al título de *Otro hogar* (pp. 29-48), mientras que la última (pp. 49-53) queda reservada a la imprevisibilidad y la incerteza, al llevar como título tres signos suspensivos entre paréntesis. Las tres partes, desiguales pero complementarias, nos introducen en un universo de vitrinas, ramas y fronteras. Dentro del poemario, estos elementos brindan al lector la posibilidad de ubicar su redención en la fragilidad de lo ordinario antes de ver cómo este último se vuelve humanamente efímero: “Ahondo en mí si baja la marea,/ y sigo el rastro de las aguas solo/ dejando por el suelo un mar de huellas” (p. 20); “con ansias de saltar busco tu orilla” (p. 36) o “la gente nunca sabe/ cómo volver adentro de sí mismos/ y ver que son entrañas y son sangre” (p. 49). El efecto final es un contínuum poético que bosqueja en sus líneas ascendentes la unión entre el hombre y su verdad. Hay, pues, una preocupación constante en estas páginas por sublimar la concepción certeauniana del caminante en su acción voluntaria por creer y perseguir lo que, no por lejano, deja de ser imprescindible:

Estoy mirando aquí un ser de nadie,
un ser que se sumerge en intelecto,
y busca en lo profundo de las cosas
esperando encontrarles su secreto
[...]
fúlgidas apariencias que se esconden
en el fondo del aire y son muy dentro
constelaciones, vastos microcosmos [...] (p. 18)

Con estos versos, el poeta destila el significado del título, al remitirse a la importancia de vivir sin compañía, pues con ella es imposible materializar lo fabuloso y único que habita en aquellos “vastos microcosmos”. En este sentido, nos hallamos frente a un mensaje de soledad (“la enferma soledad de los espejos”, p. 25) que hunde su raíz en la experiencia espiritual de lo cotidiano:

He encendido en mí estrellas que son nombres
que alumbran con las luces de los versos
este espacio interior que habito solo,
aunque en mí mismo habite el universo. (p.19)

Imposible, por lo tanto, no percibir en el presente poemario el eco de voces poéticas que supieron reclamar su derecho a la trascendencia: desde la letanía ascética de fray Luis de León hasta la invocación preexistencialista de Heinrich Heine, para quien la fuerza de la contemplación que asegura el estado de plenitud implicaba apartarse del mundo: “Si quieres viajar hacia las estrellas, no busques compañía”. No obstante, no sabemos si Diego Medina Poveda, acostumbrado a explorar tierras que no tienen nada que ver con su Andalucía natal, ha optado por una singladura que lo aisle por completo de la realidad a la que alude como naturalmente fatídica: “Son años de terror y desconsuelo” (p. 52). Esta enunciación lapidaria queda mitigada en su último poema, “Para que se haga un mundo”, donde se exhorta al lector a descubrirse como fuente de luz que triunfa ante la sinrazón y la oscuridad:

No te pido que huyas a una ermita,
ni un ascetismo mísero y salvaje,
quiero que cuando vuelvas a tu casa
descubras que tú mismo eres la llave,
que tú la claridad con que se puede
hacer un mundo nuevo en un instante. (p. 52)

La lectura detenida y completa de este libro nos recuerda que el hombre necesita aferrarse a “alguna verdad inmutable, algún destello” (p.18), para hacer del mundo el hogar cálido y futuro donde volcar “melodías de sangre y universo” (p. 19). Los 17 poemas que constituyen este poemario avalan la altura que define ya la escritura de Diego Medina Poveda en la actual poesía contemporánea española. Sin ninguna duda, sus versos, cargados de un tradicional bagaje humanista, nos sugieren que en “la extensión total de una galaxia” (p. 14) hay certezas camufladas donde la palabra juega con la emoción y la hace suya.



Rafael Malpartida Tirado, coord., *La escritura del diario. Aspectos literarios, culturales y educativos*

Granada, Comares, 2021, 148 páginas, ISBN 9788413692654

RÉKA HAVASSY

Eötvös Loránd Tudományegyetem



COMARES

A pesar de que la práctica diarística, según parece, es un hábito difícilmente compatible con el ritmo vertiginoso de nuestro mundo actual –cada vez son menos las posibilidades para la reflexión y la introspección sosegada–, la escritura del diario es una cuestión especialmente vigente: tanto por su relevancia indiscutible en la cultura y en la literatura como debido a las notables posibilidades que encierra dentro del campo de la enseñanza. *La escritura del diario. Aspectos literarios, culturales y educativos*, coordinado por Rafael Malpartida Tirado, parte de un estado de la cuestión redactado por Manuel Alberca cuya exposición sobre el cambio del papel de los diarios a lo largo del tiempo, por una parte, responde a las reflexiones del coordinador en la introducción sobre la función del diario en la era digital; por otra parte, pone los cimientos para los estudios que se presentan bajo cuatro líneas temáticas más globales: prácticas diarísticas en la literatura hispánica y en la literatura anglosajona, reescrituras del diario en el cine y el diario como experiencia didáctica.

La escritura del diario tiene el mérito de poseer una estructura inteligible y orgánica mediante la cual pretende analizar la multiplicidad de los discursos diarísticos, observando incluso sus trasvases a otros cauces artísticos, y pone de relieve el uso práctico del diario en las aulas, destacando la utilidad que su escritura puede agregar al proceso de aprendizaje. En el primer capítulo, titulado “Del cuaderno al blog. Invisibilidad y transparencia del diario”, se plantean preguntas sumamente interesantes acerca de las fronteras entre lo íntimo, lo privado y lo público que se han convertido en borrosas debido a que el formato *online* va ganando terreno con una rapidez asombrosa, y en vez de los diarios tradicionales son cada vez más frecuentes los *blogs*; en vez de mantener la intimidad en secreto, la tendencia actual nos invita a exponer todo, de manera inmediata. “El diario”, según enuncia el profesor Alberca –gran especialista en las escrituras del *yo*–, “constituye la manifestación más personal, espontánea, accesible, numerosa y ‘democrática’ del género autobiográfico: solo se necesita un boli y un cuaderno o un ordenador personal, y ganas de escribir sobre sí mismo” (p. 12). Es así de sencillo y de complejo a la vez: escribir sobre sí mismo, “reflexionar sobre lo que uno ha hecho



(o lo que uno *es*, si nos ponemos filosóficos)”, como formula Malpartida Tirado en la introducción (p. 1). La escritura del diario fue un hecho cultural antes que un género literario, y aunque su práctica se remonta a tiempos lejanos, no cabe duda de su actualidad: el anhelo profundo del ser humano por captar la intimidad y su comprensión no ha desaparecido, pero –de forma paradójica– últimamente queremos alcanzar esta intimidad públicamente.

El volumen, tras estos preliminares y el estado de la cuestión, comienza el recorrido desde el pasado: la manifestación de la práctica del diario en la literatura hispánica podemos observarla en el segundo, tercero y cuarto capítulos. En el trabajo de José Manuel Herrera Moreno se pone de relieve el carácter autoficcional de la narrativa de José Asunción Silva, y se destaca, como conclusión, que “el diario deviene [...] espejo generador y transformador de la identidad personal del artista creador y del personaje creado” (p. 29), un detalle sustancial respecto a la relación del autor y el protagonista. Laura Martos Trujillo hace hincapié en su estudio en la vinculación ideológica entre el *Diario íntimo* y *La agonía del cristianismo* de Miguel de Unamuno, poniendo especial énfasis en sus dudas existenciales y religiosas; mientras que el análisis de Juan García-Cardona abre paso a la perspectiva de género a través de la temática de los diarios de Laura Freixas, abordando la cuestión desde la preponderancia del diario íntimo entre las mujeres escritoras. Y por este mismo camino, con especial atención hacia la escritura femenina, sigue Lorena C. Barco Cebrián en el quinto capítulo (pasando a la presencia del diario en la literatura inglesa), resaltando el caso de Jemima Kindersley y relacionando la práctica diarística con la literatura de viajes. Otro acercamiento llamativo y, sobre todo, trágico, es el propuesto por Carlos G. Pranger en el sexto capítulo al estudiar la obra de Gerald Brenan y la autoconstrucción del *yo* a través de sus diarios escritos durante la Primera Guerra Mundial, en la que “descubrió las capacidades supremas de la vida para sobresalir en las circunstancias más adversas” (p. 69).

Tras estos análisis polifacéticos sobre la escritura del diario en la literatura, el volumen se consagra en los capítulos siguientes –séptimo, octavo y noveno– a los trasvases diarísticos al cine. Partiendo del proceso de adaptación del *Diario de Ana Frank*, Rafael Malpartida Tirado se encarga de demostrar que “no hay una solución única para un reto expresivo en el cine cuando parte de la literatura” (p. 84), pese a que cabe subrayar la voz *over* como uno de los recursos principales a la hora de transitar desde el ámbito diarístico al fílmico. Ana Pascual Gutiérrez sigue con el tema de las técnicas de adaptación, en particular la cuestión de los diarios eróticos y sus trasvases al cine, para lo que plantea preguntas sugestivas sobre el tratamiento de la sexualidad femenina: es curioso reconocer que debido a factores inherentes a los distintos cauces artísticos resulta muy difícil trazar el límite entre lo erótico y lo pornográfico en la literatura y en el cine. Las posibilidades creativas dentro del ámbito audiovisual se completan con el trabajo de Manuel España Arjona sobre la adaptación fílmica de *El dolor* de Marguerite Duras, en el cual el autor nos indica con mucho acierto cómo se produce una atmósfera íntima en la película, y qué recursos se utilizan para “crear la ilusión de que lo que vemos es un diario” (p. 98).

La última parte del libro está dedicada al análisis del diario como método de evaluación en la enseñanza universitaria: una pretensión innovadora y audaz que tiende a encontrar un camino adecuado para la comunicación con el alumnado (y además, un experimento fascinante: después de examinar las obras de espléndidos escritores y cineastas, veamos: ¿qué pasa si nos ponemos a escribir nosotros mismos?). En el décimo capítulo podemos leer las valiosas experiencias de David González Ramírez y Joan Marc Ramos Sabaté respecto a la aplicación del diario de aprendizaje en un curso sobre didáctica de la lengua y la literatura; y en los dos últimos capítulos tenemos la posibilidad de conocer los resultados que exponen Araceli González Crespán y Noelia Hernando-Real sobre la inserción del diario de clase en dos cursos de teatro estadounidense. En cada caso se puede concluir que “posiblemente el aspecto más determinante de esta herramienta formativa sea su carácter personal y subjetivo” (p. 105), y

las ventajas que esto conlleva son indiscutibles. Por un lado, la oportunidad de expresar su opinión y reflexionar acerca de las cuestiones que más les llamen la atención no solo fomenta la motivación del alumnado, sino que contribuye en gran medida a su desarrollo personal y estimula su pensamiento crítico. Por otro lado, desde la perspectiva del docente, el diario libera “de las prácticas tradicionales y la ideología subyacente según la cual el conocimiento ha de medirse numéricamente a través de un examen final” (p. 122).

El libro concluye con una breve indicación sobre cada uno de los investigadores que han contribuido al volumen. Al leer estos trabajos reunidos nos damos cuenta de que varios son los motivos por los cuales alguien lleva un diario –puede ser una manera de expresar dudas existenciales, puede servir para resumir aventuras a lo largo de un viaje o para posibilitar el contacto más sincero entre docentes y discentes, etc.–, pero, de todos modos, se destaca una consecuencia inevitable que el diario como tal encierra: conocimiento en profundidad de nosotros mismos (si se trata de escribir un diario personal) o de los otros (cuando leemos sus palabras).

Si se me permite, para terminar, aparecer pasajeramente como un “yo auténtico” –que aflora de manera patente en cada diario, pero anda más alejado de los textos académicos, deliberadamente impersonales–, diría que *La escritura del diario* es un libro que merece ser leído hasta las últimas páginas. Yo –que tengo la suerte de conocer personalmente a uno de los autores del volumen gracias a una tarea de clase (sí, la escritura de un diario)– puedo afirmar que, durante mi estancia en España, siendo estudiante de Posgrado, no me habría podido ocurrir nada más significativo que poder comunicarme con esta persona escribiéndole mis impresiones a través de esta peculiar forma diarística.

En conclusión, en esta época acelerada y agitada, como se ha mencionado al inicio, estudiar el tema de los diarios –su influencia en nuestra cultura, su papel en nuestra literatura y la función que pueden desempeñar en el ámbito educativo– está más de actualidad y más justificado que nunca. Este libro, coordinado con una profesionalidad excepcional por Malpartida Tirado, es sin duda una muestra excelente de los aspectos más importantes de la práctica diarística que nos permite contemplar tanto la relevancia de los diarios a lo largo de la historia como su aprovechamiento práctico en estos tiempos que corren.



Rosa Maria Grillo, *Vivere per testimoniare, testimoniare per vivere*
Salerno, Officine ed., 2022, 355 pp., ISBN 978-88-31216-31-9, € 28,00 *

CARLA PERUGINI
Università di Salerno



Con l'efficace chiasmo del titolo si apre il nuovo libro di Rosa Maria Grillo, docente di Lingua e Letterature Ispanoamericane presso l'Università di Salerno. E si apre su una materia incandescente, che, dal gran rogo di esistenze che le dittature novecentesche si sono portate via, ancora mantiene vive le braci in chi ne porta le cicatrici, sul corpo, nello spirito o nella memoria. Memoria ambigua, sfuggente, dilaniata fra il dovere della testimonianza e la riluttanza a riaprire i vertiginosi abissi di cui si è fatta esperienza. Eppure l'alternativa è obbligata, imperativa, e reca con sé una pluralità d'interrogativi, primo fra tutti quello sul testimone: chi si può definire tale? Una nota che si richiama a Giorgio Agamben e a Paul Ricoeur ce lo suggerisce, distinguendo fra il latino "testis", l'estraneo ai fatti, e il "superstes", il sopravvissuto a ciò di cui può dare testimonianza (n. 9, p. 29). Inoltre: quanta verità è presente nella testimonianza di chi ha vissuto ciò che

racconta? E quanta in chi si presta a fare da intermediario fra chi narra e chi leggerà, rielaborando quindi in maniera personale la materia narrata?

Fra testimonianza diretta e indiretta si possono individuare varie tipologie, a partire dalle varie testimonianze pubblicate su riviste o giornali per poi essere montate in un testo da parte di un giornalista, di un antropologo o di un sociologo, fino al racconto di un io testimone

* Il volume in PDF è consultabile e scaricabile in *open acces* all'URL della piattaforma Universities SHARE:
<http://www.fedoabooks.unina.it/index.php/fedoapress/catalog/book/326>



affidato a un mediatore, ovvero a quello scritto in prima persona o in nome di un collettivo affidato al testimone stesso o a un gruppo che ha percorso le medesime esperienze.

Pur con modalità differenti, la memoria, una volta che da tacito ricordo diventa parola, orale o scritta, si presta a rielaborazioni che escludono l'assoluta oggettività, perché ciascun soggetto opererà, in maniera consapevole o inconscia, soppressioni, integrazioni, censure o enfattizzazioni del proprio vissuto, vuoi per aggirare episodi troppo dolorosi vuoi per 'abbellirli' esteticamente, dando loro una veste letteraria. Pur in un discorso comune, si distinguerà "tra la pura testimonianza, la relazione, il testo giornalistico, la scrittura autobiografica o memorialistica e la letteratura testimoniale" (p. 7), ciascun genere con peculiarità proprie, a cui l'Autrice negli ultimi anni ha dedicato numerose pubblicazioni.

Tutte queste scritture, però, si dibattono fra due volontà uguali e contraddittorie, quella di dire tutto e quella di non saperlo fare, perché non si trovano "le parole per dirlo": ciò che hanno vissuto i prigionieri politici e i perseguitati dei regimi dittatoriali dell'America latina (così com'era successo per i deportati tornati dai Lager nazisti o sovietici nella prima metà del secolo) è di per sé *indicibile*, sia perché ignoto e osceno sia perché negato e taciuto dalla Storia ufficiale. Eppure, così come hanno trovato le parole i reduci dai campi o anche in tempi più recenti o legati all'attualità i testimoni di regimi che calpestano ogni diritto umano, anche coloro che hanno attraversato i tunnel dell'orrore latinoamericano parlano, ascoltano, rielaborano, raccontano e scrivono. Si scontrano due forti resistenze, come già raccontava Primo Levi a proposito di un suo sogno ricorrente dopo il ritorno a casa, l'afasia di chi non vuole ricordare e la sordità di chi non vuole sapere. Lo ha drammaticamente denunciato anche Jorge Semprún nel suo coinvolgente *La scrittura o la vita*, realizzando il quale riuscì finalmente a tornare dopo tanti anni a Buchenwald. In ogni caso le parole devono essere trovate, sia come terapia privata sia come debito assolto verso tutti coloro a cui la parola è stata tolta per sempre.

Come ha scritto Annie Ernaux nel suo discorso alla consegna del Premio Nobel 2022, "l'indicibile, quando viene alla luce, è politico": diventa cioè della *polis*, di noi tutti, anche di quelli che preferiscono non sentire, non sapere, rimanere chiusi nel bozzolo della propria confortevole intimità. Come politica è stata la complicità con il *Plan Cóndor* del *Cono Sur* dell'amministrazione Nixon e della Cia e sempre politica la rimozione collettiva che di quei crimini prevalse nei Paesi coinvolti nella mattanza, prima del recupero della memoria grazie alle varie commissioni d'inchiesta insediate in Argentina come in Uruguay o in Cile da nuovi governi democratici. Fra gli orrori venuti alla luce, uno dei peggiori fu quello dei *niños apropiados*, ovvero di tutti quei bambini sottratti ai genitori *desaparecidos* e affidati proprio ai loro carnefici, orrore su cui cominciarono a fare luce le tante madri e nonne riunite in coraggiosi comitati resistenti.

Al silenzio imposto per tanti anni, per paura o per comodità, col tempo si è sostituito un cambiamento rivoluzionario anche nel linguaggio dei mezzi di comunicazione, superando la teoria dei cosiddetti "dos demonios", ovvero l'equiparazione della violenza delle dittature a quella di chi si organizzava in movimenti di opposizione armata. Negli anni si venne affermando anche un rinnovamento nel linguaggio narrativo, che si fece denuncia e contestazione, a partire dall'opera archetipica della letteratura testimoniale, *Operación masacre* (1957) di Rodolfo Walsh, vittima anch'egli della barbarie argentina nonché fra i primi giurati del neonato Premio Literatura Testimonial di Casa de las Américas di Cuba. Premio che deve la sua importanza non solo ad aver fatto conoscere tante opere-rivelazione, ma anche ad aver definito come indispensabile, oltre alla testimonianza, anche la qualità letteraria della stessa.

Dunque è la letteratura, ossia la finzione per eccellenza, a dare un surplus di verità alla parola del testimone, come se la verità, per riflettere sé stessa e su sé stessa, avesse bisogno della menzogna per rendersi più comunicabile, perché così s'inserisce in una tradizione narrativa o mitica più facilmente comprensibile. E lo scrittore preferisce, anziché obbedire

alla freccia naturale del tempo, affidarsi alle associazioni mentali, alle sinestesie, alle tortuosità della memoria, seguendo un percorso diverso ma più efficace per la rievocazione.

La letteratura, come altre espressioni artistiche possibili nelle condizioni estreme, è stata anche condivisione, evasione, un pane simbolico da spezzare e mangiare insieme.

Fra i tanti temi sollevati dal libro spicca l'attenzione dedicata alle donne, sia come prigioniere, oggetto di sevizie anche sessuali, sia come scrittrici. Alla sorte condivisa con gli uomini, si aggiungeva, per le donne, la separazione dai figli ancora piccoli, ma anche, per le guerrigliere, l'essere catapultate in un universo maschile, in cui esse erano costrette ad assumere dei comportamenti "virili" e, una volta in carcere, di separatezza. Poi, però, la solidarietà che si creò fra le politiche riuscì a superare —com'era successo anche nelle prigioni franchiste— le divisioni ideologiche in nome di una sorellanza che si sarebbe protratta al di là della reclusione. Infatti un intero capitolo, "Talleres e gruppi femminili", ci offre molteplici esempi di queste comunità al femminile che promossero il dialogo, la memoria e la sua scrittura e diffusione, nonché l'analisi critica dei rapporti uomo/donna anche nei partiti e nei movimenti di sinistra.

Scopriamo nel volume tanti nomi di scrittori e di opere, ben poco noti al pubblico italiano, di cui l'Autrice si è fatta portavoce anche con la lodevole collana da lei diretta per Oédipus, A sud del Río Grande.

Altre testimonianze ricordate nel libro sono quelle portate da cineasti, fra cui alcuni di origine italiana, nonché le dichiarazioni verbalizzate nel corso dei processi tenuti in Italia contro gli esecutori di rapimenti e uccisioni di detenuti con doppia cittadinanza. Anche dello sport (soprattutto calcio e tennis) viene ricordata la resistenza alle dittature latinoamericane. Con fluidità di scrittura e ricchezza di documentazione, nonché con la passione che le deriva dalla conoscenza e dalla partecipazione emotiva e intellettuale, Rosa Maria Grillo ci offre un'opera che appartiene alla storia ma anche all'etica. Il suo monito implicito è quello di non dimenticare quel che è stato, per preservare il futuro e il presente dall'orrore, sapendone cogliere i sintomi per non farcene cogliere impreparati.



Esta versión revisada del
número 22.2
de

 Artifara

se terminó de disponer el
7 de febrero de 2023,
aniversario del nacimiento
del Príncipe Shōtoku, un
sabio que supo recono-
cer a otro sabio.

