



*Quaderni di Letterature
Iberiche e Iberoamericane*

TERZA SERIE
NUMERO 11
NOVEMBRE, 2022

DIPARTIMENTO DI LINGUE, LETTERATURE, CULTURE E MEDIAZIONI
FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO

Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane

Tintas si propone di aprire un ampio spazio al dibattito critico per studiosi di Paesi stranieri e di altre università italiane su questioni di letteratura, traduttologia e linguistica, in ambito ispanofono e lusofono, d'Europa e altri continenti. Si includeranno anche lavori relativi alle letterature nelle lingue catalana, galega e basca.

In edizione trilingue (italiano, spagnolo, portoghese), prevede una frequenza annuale con la possibilità di pubblicare dei numeri parzialmente monografici.

Redazione presso il
Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture e Mediazioni
Facoltà di Studi Umanistici – Università degli Studi di Milano
Piazza Sant'Alessandro, 1 – 20123 MILANO (Italia)
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>
tintas@unimi.it

ISSN: 2240-5437.

Reg. Tribunale di Milano n. 239/2011

Questa rivista è pubblicata sotto una licenza Creative Commons Attribution 3.0.

Impaginazione: Ledizioni

Immagine di copertina: autografo di Elsa López

Ringraziamenti: Pietro Virtuani, Nicola Cavalli e Raúl Díaz Rosales

TINTAS

QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

DIRETTORE RESPONSABILE

Danilo Manera

COMITATO SCIENTIFICO

Alessandro Cassol, Emilia Perassi, Maria Rosso, Vincenzo Russo, Laura Scarabelli,
Maria Cristina Assumma, Irina Bajini, Matilde Benzoni, Marina Bianchi, Maria Vittoria Calvi,
Luisa Chierichetti, Michela Craveri, Francesco Fava, Elena Liverani, Giovanna Mapelli

COMITATO SCIENTIFICO INTERNAZIONALE

Pedro Álvarez de Miranda (*Universidad Autónoma de Madrid*)
Raúl Antelo (*Universidade Federal de Santa Catarina*)
Ignacio Arellano (*Universidad de Navarra*)
Luis Beltrán Almería (*Universidad de Zaragoza*)
Jean Canavaggio (*Université de Paris X – Nanterre*)
Helena Carvalhão Buescu (*Universidade de Lisboa*)
María Luisa Lobato (*Universidad de Burgos*)
Felipe B. Pedraza Jiménez (*Universidad de Castilla-La Mancha*)
Eduardo Urbina (*Texas A&M University*)
Germán Vega García-Luengos (*Universidad de Valladolid*)
Juan Carlos Abril (*Universidad de Granada*)

CAPOREDATTORE

Simone Cattaneo

TINTAS
QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

Numero 11, novembre 2022

ARTICOLI

- ALESSANDRO CASSOL, *Le linee del tempo, dello spazio e dell'amore. Una lettura di La geometría del trigo di Alberto Conejero* 9-18
SIMONE CATTANEO, «*Ya no hacemos historia. Hacemos sangría*»: *cuatro calas literarias en Benidorm entre turismo, simulacros, cutrez y vanguardia arquitectónica* 19-60
JOËL KEFFA, *Personalidad, enfermedad y estrategias de sanación del enfermo a través de A flor de agua de Luis Miguel Iruela* 61-72

TRASBORDI

- ELSA LÓPEZ, *Tredici poesie* 75-102
(trad. di Danilo Manera)
ANELIO RODRÍGUEZ CONCEPCIÓN, *Cinque poesie* 103-114
(trad. di Danilo Manera)
NICOLÁS MELINI, *La vetta e i ragazzi* 115-118
(trad. di Danilo Manera)
GRACIELA PEROSIO, *Tredici poesie* 119-146
(trad. di Danilo Manera)
LUIS M. IRUELA, *Tredici poesie* 147-174
(trad. di Danilo Manera)
TANIA PLEITEZ, *Undici poesie* 175-192
(trad. di Rocío Bolaños)
TONY RAFUL, *Sei poesie* 193-206
(trad. di Marina Bianchi)
JOAN FUSTER, *Undici poesie* 207-241
(trad. di Simone Cattaneo)

NOTE

- MIKEL HERNÁNDEZ ABAITUA, *Los años de plomo* 245-258
GRACIELA PEROSIO, *Italia me ha esperado fielmente* 259-264
JUAN CARLOS ABRIL, *Notas para un comentario a «El sur», de Jorge Luis Borges* 265-270
SARA SANTA-AGUILAR, «*Una humedad de ausencia, / una nostalgia*»: *Eduardo Santa y la poética líquida de la memoria* 271-280

INTERVISTA

RODRIGO BACIGALUPE ECHEVARRÍA, *Un caníbal estereoscópico: entrevista al escritor Rafael Reig* 283-290

RECENSIONI

RAFAEL REIG, <i>El río de cenizas</i> [Rodrigo Bacigalupe Echevarría]	293-294
DAVID TRUEBA, <i>Queridos niños</i> [Danilo Manera]	295-297
MIGUEL ÁNGEL OESTE, <i>Vengo de ese miedo</i> [Maria Maffei]	299-300
ANA IRIS SIMÓN, <i>Feria</i> [Danilo Manera]	301-304
JOSÉ LARA GARRIDO, BELÉN MOLINA HUETE Y PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ (EDS.), « <i>En sí perdura</i> »: <i>Tradición y modernidad en la obra de Rafael Ballesteros</i> [Francisco Rodríguez Sánchez]	305-307
ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN, <i>Memoria del agua (Poemas sobre Granada)</i> [Antonio Díaz Mola]	309-311
LUIS M. IRUELA, <i>Disclinaciones</i> [Francisco Torres Monreal]	313-314
MANUEL AZNAR SOLER (ED.), <i>Max Aub y Guillermo de Torre. Epistolario, 1944-1968</i> [Gaia Biffi]	315-317
LUCÍA ESTRADA, <i>La noche en el espejo</i> [Diego A. Vélez]	319-320
EMILIA PEREYRA, <i>El corazón de la revuelta</i> [Danilo Manera]	321-322
JOSÉ MANUEL MAROTO BLANCO, KARIDJATOU DIALLO Y BI DROMBÉ DJANDUÉ (EDS.), <i>Historia de unas letras Nzassa. Trayectoria de la literatura marfileña en lengua española</i> [Droh Joël Arnauld Keffa]	323-324

ARTICOLI

ALESSANDRO CASSOL
SIMONE CATTANEO
JOËL KEFFA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 7-76.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Le linee del tempo, dello spazio e dell'amore. Una lettura di *La geometría del trigo* di Alberto Conejero

ALESSANDRO CASSOL

Università degli Studi di Milano
alessandro.cassol@unimi.it

1. UN DRAMMATURGO EMERSO

In un panorama ricco e vivace come quello della drammaturgia spagnola contemporanea, si è ormai meritatamente ritagliato uno spazio di rilievo Alberto Conejero, figura teatrale a tutto campo, come capita spesso nelle ultime generazioni. Non solo drammaturgo, ma anche adattatore di testi classici (greci e spagnoli), docente di teatro in scuole specializzate e da poco regista, ha assunto un ruolo di rilievo anche nell'ambito dell'organizzazione dei circuiti teatrali, in particolare da quando ricopre l'incarico di direttore del Festival de Otoño, che si tiene in vari spazi scenici a Madrid (e anche in altre città della regione) nel novembre di ogni anno. Conejero si è fatto così promotore di drammaturgie sperimentali, in cui confluiscono differenti linguaggi e modalità espressive anche molto diverse tra loro, con risultati forse disuguali, ma sempre all'insegna di una volontà di aggiornamento ed esplorazione da parte di autori, registi e compagnie emergenti, e un occhio di riguardo per artisti e produzioni straniere¹.

Si tratta di un autore ancora poco noto in Italia, se si eccettuano gli specialisti più stretti e un pugno di traduzioni e messe in scena². In Spagna, invece, e in altri Paesi di lingua

¹ Solo per restare al programma di quest'anno, segnalo la presenza di Robert Lepage, Christiane Jatahy e Tiago Rodrigues, con spettacoli che sono passati anche da vari altri centri teatrali di primissima importanza.

² Per le informazioni in mio possesso, sono tre le opere di Conejero fin qui tradotte in italiano. Due di queste, ovvero *Cliff (Acantilado)* e *La piedra oscura*, sono raccolte in un volume curato da Simone Trecca: Alberto Conejero, *Cliff (Il dirupo)* e *La pietra oscura*, Napoli, Autorinediti, 2017, poi Salerno, Oèdipus, 2019). Di quest'anno è la traduzione di *Los días de la nieve*, realizzata da Francesca Leonetti (*I giorni della neve*, Roma, Nova Delphi, 2022). Quanto agli allestimenti, *La piedra oscura* è stata rappresentata al Teatro Palladium di Roma il 30 marzo 2017 (visibile all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=NccA7tvXGc8>). Con attori diversi è stata riproposta a Salerno, al Teatro Sala Pasolini, nel 2019 e a Campagna (SA) nel 2022. Anche *Il dirupo* e *I giorni della neve* sono andate in scena, entrambe al Teatro Palladium di Roma, la prima nell'ambito della rassegna "In Altre Parole" del 2015, la seconda nella rassegna "Herencias - scritture di memoria e identità" del 2022. Dietro la fortuna italiana di Conejero c'è l'importante azione critica e organizzativa di Simone Trecca dell'Università degli Studi di Roma 3.

spagnola, il suo nome circola ormai di frequente, grazie a un corpus denso di suggestioni, ancorché non troppo ampio, che al momento consta di una dozzina di opere. Nato nel 1978 in provincia di Jaén, ma trasferitosi ancora bambino a Madrid, ha fin qui alternato la scrittura teatrale alla poesia. Indubbiamente una spinta verso una diffusa notorietà gli è derivata dalla sua opera forse più conosciuta, anche a livello internazionale, ossia *La piedra oscura*, breve pièce per due attori, nella quale si contrappongono Rafael Rodríguez Rapún, il segretario della Barraca, molto vicino sentimentalmente a Lorca, e un giovane miliziano del *bando nacional*, Sebastián. L'opera, risalente al 2012, è andata in scena per la prima volta nel 2014 e ha poi ottenuto, tra gli altri, il prestigioso Premio Max de Teatro nel 2016.

Quanto alla *Geometría del trigo*, invece, si tratta di un testo la cui prima si è tenuta al Teatro Valle-Inclán di Madrid, sotto l'auspicio del Centro Dramático Nacional, il 6 febbraio del 2019. Da pochi mesi era uscita anche l'edizione, per i tipi di Dos Bigotes (Madrid). Sempre nel corso del 2019, l'opera è stata insignita del Premio Nacional de Literatura Dramática, poco tempo prima che scoppiasse la pandemia e l'attività teatrale si trovasse a fare i conti con un'interruzione forzata e le relative strategie di resilienza.

Il panorama delle recensioni dello spettacolo, che dopo l'esordio madrileno è stato riproposto in vari teatri della geografia spagnola, è largamente positivo. Non è certo questa la sede per passarle in rassegna in dettaglio, ma si può affermare senza tema di smentita che l'accoglienza critica riservata alla *Geometría del trigo* è stata decisamente favorevole. Una peculiarità significativa dell'*estreno* è che Conejero è stato anche il regista dell'allestimento, circostanza inedita fino a quel momento nella sua carriera³.

2. LE COORDINATE ESSENZIALI DELLA GEOMETRÍA DEL TRIGO

In estrema sintesi, la vicenda a cui assistiamo si snoda intersecando due piani temporali, quello del presente e quello del passato, risalente a parecchi anni prima, ovvero al periodo in cui Beatriz è incinta di Joan («de seis meses»⁴, precisa la didascalia in apertura della terza scena). Al centro delle sequenze ambientate nel passato si trova il fallimento del matrimonio tra Beatriz e Antonio, che sperimenta una crisi sentimentale quando torna in paese Samuel, un amico degli anni di gioventù, emigrato in Francia con la famiglia quindici anni prima. Samuel coltiva un progetto: ha faticosamente acquistato un mulino in rovina e intende ristrutturarlo e convertirlo in un agriturismo, coinvolgendo nell'impresa anche Antonio, che potrebbe così finalmente abbandonare il faticoso lavoro in miniera. Il legame amoroso tra i due, che si intuisce risalire all'adolescenza, si riaccende, benché Antonio cerchi di negarlo e proponga a Beatriz di emigrare al nord, a Barcellona. Sarà proprio la madre di Joan, però, una volta cosciente della verità, a decidere di allontanarsi e

³ Conejero, che ha contribuito in modo significativo alle spese dell'allestimento, ha convissuto a lungo con il gruppo di attori che hanno portato in scena l'opera, spostandosi a Vilches, di cui è originario, risiedendo lì per qualche tempo e provando la messa in scena nel locale teatro. Gli interpreti sono stati José Bustos (Joan), Zaira Montes (Beatriz), Eva Rufo (Laia), José Troncoso (Samuel), Consuelo Trujillo (Emilia) e Juan Vinuesa (Antonio), e proprio a loro è indirizzata la dedica dell'opera nell'edizione a stampa. Apprezzata dai critici è stata anche la scenografia, a carico di un italiano, Alessio Meloni, da tempo attivo in Spagna e già collaboratore di alcuni drammaturghi delle ultime generazioni, come María Velasco, Lucía Carballal o Félix Estaire, per tacere delle scene realizzate per vari spettacoli diretti da Josep Maria Mestres.

⁴ Alberto Conejero, *La geometría del trigo*, Madrid, Dos Bigotes, 2018, p. 41. D'ora in avanti, tutte le citazioni dell'opera si intendono tratte da questa edizione, e verranno indicate solamente con la sigla *GT* seguita dal numero di pagina nel corpo del testo.

a crescere il figlio da sola, imponendo ad Antonio di non farsi mai più rivedere. La notizia della morte di Antonio induce Beatriz a scrivere un'accurata lettera al figlio, spingendolo ad assistere al funerale. Il viaggio di Joan e della compagna Laia verso sud costituisce il piano del presente.

La ricostruzione della cronologia della *fabula* drammatica non è così semplice. Benché nella lista dei personaggi di Joan si dica che ha «unos 30 años» (GT: 31), nel testo abbiamo un riferimento più concreto. Al funerale del padre Antonio, Joan ha appena incontrato per la prima volta Samuel, scoprendo che era stato un amico di gioventù e poi compagno del padre stesso, nonché causa della separazione tra i suoi genitori. Nel freddo scambio di battute tra i due, apprendiamo che Antonio e Samuel hanno vissuto insieme per «treinta y dos años» (GT: 96).

L'elemento decisivo lo offre, però, un'intervista radiofonica allo stesso Conejero, nella quale il drammaturgo individua nel 2010 l'anno in cui si apre la vicenda rappresentata. Con tutte le approssimazioni del caso, dunque, le sequenze che rievocano le vicende passate risalirebbero al 1977, in una Spagna che era appena uscita dalla lunga palude dell'ultimo franchismo e aveva avviato la difficile fase della Transizione verso la piena democrazia. Proprio Conejero riconosce di aver contrapposto la generazione di chi è nato nella Spagna democratica e quella «generación bisagra» che porta sulle spalle «una mochila muy cargada de toda la educación sentimental del franquismo, pero que se deshace de ella para abrirse a un nuevo presente, a una nueva luz»⁵.

L'opera si articola in 14 scene, di estensione molto variabile, ciascuna numerata in cifre romane e dotata di un brevissimo titolo, spesso una sola parola. Nella prima (“La carta”), Joan riceve appunto una lettera dalla madre Beatriz, che gli annuncia la morte del padre, da lui mai conosciuto. Tuttavia, lo invita caldamente ad assistere al funerale, a cui lei, tiene a precisare, non presenzierà. Joan si accinge a partire in fretta e furia per il sud, e Laia, la sua compagna, insiste per compiere il lungo viaggio insieme a lui. La coppia vive infatti a Barcellona, dove sono entrambi architetti, lei piena di commesse e progetti, lui al momento disoccupato. A partire da questo momento, le scene salteranno ripetutamente tra il presente del viaggio e il passato prenatale di Joan, con un'alternanza quasi perfetta. Soltanto la seconda scena, costituita in realtà da un brano della lettera di Beatriz, prolunga il tempo del presente, anche se serve a introdurre la transizione verso il passato, come chiarisce la didascalia («Beatriz camina. Vemos ahora a Samuel. Quizá ya estaba desde antes. Quizá haya escuchado las últimas palabras de Beatriz. También camina. Remontan los años, las horas, las noches», GT: 40). In seguito, le scene V-VI e XII-XIII costituiscono due blocchi consecutivi ambientati nel 1977. In tutti gli altri casi l'oscillazione tra presente e passato è rispettata, e le transizioni vengono segnalate nell'allestimento da brevi passaggi musicali o da proiezioni su uno schermo che è, di volta in volta, parete di una casa, cielo, mare o altro.

Vale anche la pena ricordare, sempre a proposito delle scelte registiche di Conejero, che i sei personaggi sono sempre presenti in scena. Quando non sono impegnati nei dialoghi, siedono su due semplici panchine disposte lateralmente; si levano da queste quando assumono il ruolo di protagonisti dell'azione. La compenetrazione tra le varie dimensioni temporali è dichiarata fin dall'inizio dall'autore, quando avverte, nelle “Notas” premesse al testo, che Beatriz, Samuel e Antonio, ponti tra passato e presente, devono comunque risultare per lo spettatore «una voz que se abre en dos tiempos y no un intérprete que finge dos edades de un cuerpo» (GT: 35).

⁵ Rimando a «*La geometría del trigo* de Alberto Conejero», intervista di Chema García Langa all'interno della trasmissione *El gallo que no cesa* (RTVE, 25 ottobre 2019), che può essere ascoltata via web e scaricata sui propri dispositivi. Le parole citate si trovano nel segmento 3:22-4:17.

Il vaghissimo *sur* verso il quale si dirigono Joan e Laia rimanda inevitabilmente alle terre d'origine di Conejero, andaluso nativo della provincia di Jaén, per la precisione di Vilches, piccolo comune più vicino alla Mancha che non al capoluogo. Benché nel testo non venga mai specificata la destinazione esatta del loro viaggio, che è anche il luogo in cui si svolgono le sequenze ambientate prima della nascita di Joan, risulta abbastanza semplice avanzare qualche ipotesi in merito alla collocazione geografica di tali scene. Va detto che lo stesso drammaturgo non ha mai fatto mistero di aver tratto l'ispirazione per l'opera da un aneddoto che gli avrebbe raccontato la madre, aneddoto ambientato proprio a Vilches negli anni dell'adolescenza della donna, anche lei membro della *generación bisagra*. Tuttavia, lo stesso Conejero dice che «el recuerdo inventa y desea»⁶, e dunque, scommettendo proprio sull'autobiografismo solo relativo e non necessariamente mimetico della scrittura di Conejero, più che al borgo di Vilches, si è indotti a pensare a una città di una certa dimensione. Da un lato abbiamo i ripetuti riferimenti al lavoro in miniera di Antonio, che si occupa dell'estrazione della galena di piombo, e qualche accenno alle strutture degli insediamenti estrattivi⁷; dall'altro, Beatriz allude scopertamente ai contrasti tra i sindacati dei lavoratori e i non meglio specificati proprietari delle miniere, invitando apertamente Antonio a sottrarsi alla lotta sindacale e, in un secondo momento, facendo appello alla preoccupazione per la sua salute e al timore di restare sola.

Tra gli indizi sparsi nel testo troviamo anche una battuta di Emilia, che, nell'argomentare l'opportunità che Antonio (e con lui Beatriz e il figlio in arrivo) resti in paese, sottolinea che ci saranno nuove possibilità di trovare un impiego, perfino dopo l'eventuale chiusura delle miniere o a seguito di un licenziamento: «Hay otros trabajos», le dice, «en el campo, en las fábricas. Ahora se venden más coches. Hacen falta hombres allí, en la Susuki» (GT: 60). Tutti questi elementi inducono a individuare in Linares l'ubicazione delle scene *sureñas*, che costituiscono la maggior parte del testo. La città si trova ad appena una ventina di chilometri da Vilches, e vanta un importante passato di centro minerario, famoso già dal XIX secolo proprio per l'estrazione del piombo. Tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, invece, prende piede l'industria automobilistica, che, anche grazie a importanti investimenti stranieri (Citroën e Rover soprattutto), assorbe forza lavoro e affianca il settore agricolo, da sempre fondamentale nell'area, sostituendosi all'attività estrattiva. I giapponesi della Suzuki, a dire il vero, si insediano solo a metà degli anni Ottanta, e quindi le parole di Emilia risultano, in realtà, lievemente anacronistiche⁸. Tuttavia, come si rimarcava prima, non è così indispensabile rintracciare a tutti i costi una corrispondenza perfetta tra gli elementi della realtà e quelli della finzione teatrale.

Sempre su un piano generale, uno dei tratti distintivi dell'opera di Conejero è senza ombra di dubbio il valore lirico che assumono molte delle didascalie. Lungi dal limitarsi

⁶ Rimando all'intervista già citata, in particolare al segmento 1:18-2:33.

⁷ Si veda, per esempio, la didascalia che compare in apertura della quinta scena ("Galena"): «La superficie del pozo. Castillete metálico, casa de máquinas y una precaria construcción que sirve de capilla y de desahogo a la sala de vestuario. [...] En las paredes y colgadas de ganchos, prendas y utensilios de trabajo, fotografías y pequeños exvotos» (GT: 51).

⁸ Vale la pena ricordare che la zona è sempre stata tra le più povere della Spagna, con percentuali altissime di analfabetismo e disoccupazione. Il governo franchista elaborò dei progetti di rilancio, come il "Plan Jaén" del 1953, che tuttavia non riuscirono mai realmente a concretizzarsi. L'emigrazione massiccia verso le grandi città, e tra queste proprio Barcellona, che accolse molti andalusi, e il conseguente spopolamento delle campagne e delle zone minerarie, furono fenomeni assai diffusi negli anni Settanta, con propaggini successive, in coincidenza con l'epoca in cui si ambientano le scene della *Geometría*. Ancora nel 2006, il primo governo Zapatero si impegnò nella stesura di un piano di investimenti in infrastrutture per rilanciare

a indicare i movimenti di scena o gli atteggiamenti e le posture che dovrebbero assumere gli interpreti, funzioni che, com'è ovvio, sono comunque ben presenti, diverse *acotaciones* adottano una forma espressiva marcata, volutamente e chiaramente connotata in senso poetico. Valgano come esempi anche soltanto alcuni frammenti della didascalia in chiusura della scena XII («Entra Beatriz. La tierra cruje bajo sus pies. Las ramas secas, las piedras agrietadas, la hojarasca», *GT*: 88) o di quella finale («La luz entonces los abraza a todos con precisión, les libera del tiempo y del espacio, hasta confundirlos en un mismo paisaje. Y todo empieza y termina para que todo pueda ser en el instante preciso. Cuando nadie lo esperaba», *GT*: 102).

Più di una volta si ha la netta sensazione che Conejero abbia assorbito certi stilemi di Lorca, che spesso introduceva nelle didascalie una dimensione onirica, appoggiandosi a immagini non prive di corrispondenze o risonanze con i testi poetici. D'altro canto, la dimensione lirica caratterizza anche altre opere di Conejero, come è stato sottolineato molto di recente⁹. Una lettura diversa mette in luce, per contro, la dimensione simil-narrativa che assumono certe sequenze della *Geometría*¹⁰.

3. L'ITINERARIO DI JOAN E LAIA, TRA GEOGRAFIA, TEMPO E SENTIMENTI

Si diceva, dunque, del viaggio di Joan e Laia verso sud. Viaggio nello spazio, naturalmente, ma anche viaggio interiore, un viaggio che li porta a esplorare il difficile momento che stanno attraversando. Questo tema viene sviluppato nelle scene IV, VII, IX e XI, non senza risonanze evidentissime in alcune delle sequenze ambientate nel passato. Nella scena IV ("After love") Laia esprime la sua insoddisfazione per l'isolamento e l'anaffettività di Joan, ed emerge la frattura che ha segnato la loro relazione, ovvero la mancanza di un figlio, desiderato da lui ma non da lei. Certamente è la scena VII ("Pompeya") quella che costituisce il punto di rottura tra i due. Ormai arrivati a destinazione, si fermano in un hotel. Laia esprime in modo netto, e per di più in catalano (che spesso è usato nei dialoghi della coppia), il suo disagio per la terra in cui si trova, e la percezione della distanza dal compagno:

No sé com no et molesta aquesta olor. La primera vegada que l'he sentit —res més sortir del túnel, després de les muntanyes— he hagut d'aguantar-me les ganes de vomitar i he pujat la finestreta. [...] Aquesta olor a terra mullada i a animals i a oli i a tantes altres coses per a les que encara no he trobat un nom. Pot ser que alguna cosa d'aquesta terra et pertanyi o que realment tu pertanyis d'alguna forma a aquesta terra. (*GT*: 63)

Joan litiga col televisore che funziona a singhiozzo e poi discute con Laia, tornando sulla questione del figlio non arrivato ed esprimendo la sua insoddisfazione generale,

tutta la provincia; di nuovo, molti dei progetti sono rimasti a livello di studio di fattibilità o, pur avviati, si sono interrotti per le ragioni più diverse.

⁹ Per maggiori dettagli, si veda l'articolo di José Luis González Subías, «La intensidad poética del teatro de Alberto Conejero en *Todas las noches de un día* y la *Geometría del Trigo*», in Santiago Nogales, Rocío – Torre Espinosa, Mario de la (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, Madrid, Verbum, 2022, pp. 489-496.

¹⁰ Cfr. Márquez, Miguel Á., «Novelización del teatro: a propósito de *La geometría del trigo* de A. Conejero», in Gutiérrez Sebastián, Raquel et al. (eds.), *Teoría de la novela: pasado, presente y futuro*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021, pp. 155-170.

dovuta anche alla mancanza di lavoro. Intanto il documentario in tv continua, e parla di alcune operazioni di scavo a Pompei, nella casa del Menandro. Tra i resti di corpi sepolti da millenni, significativamente, ci sono «*Dos personas tal como eran en el momento de su muerte. Un hombre y una mujer. Un hombre y una mujer. Quizá marido y mujer*» (GT: 67). Le parole non corrispondono soltanto alla morte del rapporto tra Joan e Laia, ma richiamano anche una situazione della scena precedente, nel passato: Beatriz sembra dormire e forse avere un incubo, in cui lei e Antonio sono ricoperti da cenere e polvere, fino a ricordare, come dice la didascalia, «una de esas figuras de Pompeya, abrazada por la ceniza» (GT: 59). Nonostante il figlio in arrivo, nonostante la maternità voluta e realizzata, anche la coppia Beatriz-Antonio era ormai priva di vita e destinata alla rottura.

La brevissima scena IX (“El baile de Laia”) non prevede battute. Assistiamo soltanto al malore della donna, scesa da sola in un bar, e visibilmente disturbata dal fumo e dall'alcool, tanto da portarsi le mani al ventre e indurre il pubblico a pensare, così, che sia incinta. La rottura tra i due sembra destinata a consumarsi definitivamente. Joan assiste al funerale mentre Laia attende il treno per tornare a Barcellona. Quando lui la raggiunge, ormai nella quattordicesima e ultima scena dell'opera (“El regreso”), e le espone la volontà di rimanere per qualche tempo al sud per dare vita al progetto del mulino, alla fine non realizzatosi, Laia gli rivela la sua gravidanza, e la didascalia conclusiva ce li mostra sorridenti, dando l'impressione che un futuro insieme sia ancora possibile.

3. TRENT'ANNI PRIMA, AL SUD

Le scene III, V-VI, VIII, X, XII-XIII si svolgono nel 1977, nel contesto rurale e minero di cui si è detto prima. La quotidianità di Antonio e Beatriz (e di Emilia, sua madre, che vive con loro) è interrotta dall'arrivo di Samuel, di cui Beatriz finora aveva solo sentito parlare. Il primo incontro è molto cordiale, anche se lascia trasparire l'inquietudine di Beatriz, che parlando del lavoro in miniera del marito dice che «no quiere dejarlo por la costumbre. La costumbre es una cosa terrible, si lo piensas» (GT: 43), per poi esprimere il suo scetticismo sulle reali possibilità che il sindacato dei minatori ottenga qualcosa di positivo. L'ingresso di Emilia apre uno squarcio sul passato; la madre di Beatriz riconosce Samuel e si informa sulla sua vita in Francia, avventurandosi in una comparazione che possiamo leggere in chiave simbolica: oltre i Pirenei ci sono boschi e laghi, orsi e montagne, e non «este aburrimiento de olivos y olivos y olivos, que miras a cualquier sitio y es siempre lo mismo» (GT: 45). La monotonia del panorama si rispecchia nel mantenimento delle abitudini di sempre e nella rassegnazione a un destino ingrato. Emilia è rimasta vedova troppo presto, e conclude constatando che «Han sido años muy difíciles para España» (GT: 46). Per contro, la famiglia di Samuel se n'è andata, costruendosi una nuova vita all'estero, e non vuole saperne di tornare. Le parole di Beatriz, rivolte al futuro e piene di energia, riflettono il sentire della *generación bisagra*:

Pero ya está. Muerto el perro se acabó la rabia. Ahora todos a mirar adelante, a abrir ventanas y puertas y a salir a la calle a dar voces, que nos hemos pasado demasiado tiempo hablando con la boca chica. (GT: 46)¹¹

¹¹ Impossibile, leggendo queste parole, non pensare al proclama di segno contrario di Bernarda Alba, nel dramma lorchiiano, quando annuncia gli anni di lutto, il silenzio, la chiusura delle imposte. La presenza di García Lorca nella scrittura di Conejero è un fenomeno noto e conclamato, oltre che ripetutamente

Nella scena V (“Galena”), quando Samuel si reca in miniera ed espone ad Antonio il suo progetto, riemerge lo stesso tema: «aquí nos enseñan a vivir con miedo, a no hablar por miedo, a no hacer por miedo» (GT: 54). Anche Samuel, dunque, pur nel ritorno ai luoghi di origine, si fa portatore dello stesso desiderio di futuro di Beatriz, espresso pure in altri momenti¹². Identico è il parere di Daniel López García, che sintetizza efficacemente la questione:

Samuel y Beatriz son los que marcan de una forma más clara esa necesidad de cambio y transformación social, quizá de una manera más acuciante en el personaje femenino, en su necesidad de romper con la inercia de lo impuesto y de la costumbre¹³.

Come già accennato in precedenza, la scena VI (“Las arrugas de los olivos”) è ancora ambientata nel passato, ed è quella che fa emergere la distanza che si sta creando tra Beatriz e Antonio. La mancanza di desiderio sessuale del marito, che si giustifica con l’impellenza del turno al lavoro, viene rimarcata dalla domanda di Beatriz («¿Hace cuánto tiempo que no lo hacemos?», GT: 58). Si tratta di una delle tante analogie, situazionali e parzialmente linguistiche, con la coppia Joan-Laia; dopo un rapporto durante il viaggio verso sud, Laia si chiede: «¿Hace cuánto tiempo que no follábamos fuera de casa?» (GT: 47).

Per contro, la tensione sessuale, ancorché repressa e appena accennata, caratterizza la scena VIII (“La venda”). Beatriz è alla festa del paese e Antonio si prepara per raggiungerla. Ad aiutarlo a vestirsi è proprio Samuel, e la didascalia suggerisce l’intesa tra i due:

Hay un silencio largo. Samuel tiene la mano de Antonio en la mano. Parece que Antonio se mueve, no. Parece que Samuel se va a acercar, no. Pero sonrío.
(GT: 69)

Antonio rinuncia alla proposta di Samuel di lavorare con lui alla ristrutturazione del mulino, accampano giustificazioni (il figlio in arrivo, la condivisione della quotidianità con Beatriz) che risultano poco convincenti perché le accompagna a rimostranze nei confronti dell’amico (per esempio, «Llegas y me llenas la cabeza con esas historias del futuro, y yo me he dejado arrastrar», GT: 70)¹⁴. La confusione in cui è caduto Antonio si evidenzia ancora di più nella scena X (“Fuegos de artificio”): durante la festa patronale, l’uomo oscilla tra l’idea di continuare a lavorare in miniera («es lo que sé hacer», e quindi, in linea con la suocera, «hay que conformarse», GT: 78) e un improvviso desiderio di fuga, con la voglia di partire il giorno dopo e andare a Barcellona, dove «hay oportunidades,

riconosciuto dallo stesso autore. Non andrà dimenticato che uno dei progetti più ambiziosi di Conejero è stato la stesura di *El sueño de la vida*, continuazione dell’inconclusa opera di Lorca nota come *Comedia sin título*. Per maggiori dettagli, rimando all’edizione che ha curato Emilio Peral Vega nel 2018.

¹² Per esempio, parlando con la madre, si stizzisce per il suo scetticismo circa i piani di Samuel e il possibile coinvolgimento dei suoi familiari: «¿Por qué tenemos siempre que estar pensando lo peor? Yo no quiero ser así, yo no quiero levantarme todos los días pensando que alguien va a venir a fastidiarme la vida. Y tú tampoco» (GT: 61).

¹³ Sono parole tratte dal prologo all’edizione della *Geometría del trigo*, pp. 15-16.

¹⁴ In questo caso la mente non può non andare a *Bodas de sangre*, e alle intermittenze del cuore della Novia quando Leonardo si presenta il giorno del matrimonio. Il verbo *arrastrar* è preso direttamente dalla tragedia lorchiana: la Novia lo usa nel secondo atto parlando con la Criada dell’attrazione che sente per Leonardo, e poi di nuovo nel terzo, sia durante la fuga che nell’angoscioso incontro finale con la Madre.

hay trabajo» (GT: 79). Permane l'angosciosa domanda che chiude la scena: «en la ciudad, ¿crees que podremos ser felices?» (GT: 80), che riecheggia i dubbi di Beatriz e di Laia, e anche l'impegno per rendere felici i rispettivi compagni, da loro rivendicato più volte.

Il blocco costituito dalle scene XII ("Una piedra enterrada") e XIII ("La promesa") imprime una svolta definitiva alla vicenda risalente al 1977. La tensione tra Antonio e Samuel raggiunge il limite. Mentre quest'ultimo accetta il sentimento e la sofferenza che comporta, Antonio scommette sulla partenza per il nord, e pur tra mille incertezze si sforza di annullare quello che sente:

No sé qué ocurre entre tú y yo, no quiero saberlo, está ahí, no sé, lo que sea, yo no lo sé, no quiero saberlo, no voy a dar un paso más. Pensé que, yo qué sé lo que pensé, siento que hayas vuelto, siento haberte tenido otra vez cerca, estábamos mejor el uno lejos del otro. (GT: 87)

In chiusura della scena XII, Beatriz entra in casa e comprende tutto. In quella successiva ha dapprima un duro confronto con la madre, che aveva capito da tempo la situazione, e che nell'invitare Beatriz a non agire d'impulso si appella alla legge del *qué dirán*, ripescata direttamente dalla mentalità dei decenni precedenti: «Lo importante ahora es que nadie se entere: la gente habla demasiado, la gente no tiene piedad» (GT: 89). In un secondo momento, Beatriz incontra Antonio per l'ultima volta e gli annuncia la sua partenza e l'intenzione di crescere da sola il figlio che porta in grembo, facendo promettere al marito che non si farà più vivo.

4. LINEE CONVERGENTI

Come si è visto, cifra caratteristica della *Geometría del trigo* sono i continui rispecchiamenti, i richiami interni, le analogie nelle circostanze e a volte anche nelle parole, che costituiscono una trama capace di intersecare i due piani temporali in cui si articolano le vicende dei personaggi. Duplice è soprattutto il viaggio di Joan, nel suo andare geograficamente verso sud, ma anche nel risalire la corrente del tempo alla ricerca del segreto delle origini, ovvero l'identità del padre mai conosciuto, spinto dalla lettera della madre, che Conejero distribuisce su varie scene e in più brani, affidati alla voce di Beatriz.

La lunga sequenza finale sancisce molte riconciliazioni. Non solo quella, di cui si è già detto, tra Joan e Laia, faticosissima e traballante, anche se apparentemente destinata al successo. Assistiamo dapprima al riavvicinamento tra Beatriz e la madre, in un rapido *flashback* a un anno dopo la partenza dal sud: Emilia, ormai in fin di vita, apprende dalla figlia che il nipote sta bene e si chiama Joan, e basta il nome a farle sognare un bosco (come quelli della Francia, verrebbe da dire) e un ritrovo familiare in cui si uniscono varie generazioni. È poi la volta dell'incontro tra Samuel e Joan, inizialmente durissimo con il compagno del padre appena sepolto, e via via più morbido e comprensivo, specie dopo la sua dolorosa confessione:

Y entonces me daba cuenta de que jamás lo tendría para mí, al menos no del todo. Que en realidad sólo estaba con una parte de Antonio. Y me sentía miserable. Me he sentido miserable, Joan, si eso es lo que quieres oír. Es jodido, sabes, hacer daño. Hacer ese daño sin quererlo. Claro que lo he pensado. Claro que he sentido esa amargura. Toda mi vida. Pensar que nuestro amor

había nacido del daño. Que algo de Antonio se había quedado en otro lugar, contigo, con tu madre. (GT: 96)

Joan si azzarda a chiedere all'uomo se il padre sia stato felice con lui. Le parole di Samuel («Sí, lo fue. Nos amamos. Como pudimos, como supimos», GT: 97) sono tremendamente simili a quelle della lettera di Beatriz («No le culpes, no me culpes. No supimos hacerlo mejor» GT: 40), e richiamano pure quelle che Laia rivolge a Joan quando si stanno lasciando («¿Qué necesitas para estar bien? Eso es lo que he tratado de entender desde que te conocí, eso es lo que he intentado cuidar, como he podido, como he sabido», GT: 82).

Prima di andarsene, Samuel, eseguendo una richiesta di Antonio, consegna a Joan una cartellina con i documenti del mulino, rimasto quello che era prima, un rudere al quale prima o poi qualcuno vorrà o saprà ridare vita in una nuova forma. E poi è la volta di una piccola pietra, un cristallo di galena che Antonio aveva dato a Samuel anni prima, durante la visita in miniera, interpretando «su forma, imperfecta y brillante» come la prova dell'esistenza di un Dio «capaz de crear algo tan hermoso y sepultarlo en la tierra, sabiendo que quizá nunca verá la luz» (GT: 85). Dunque qualcosa dal padre è arrivato al figlio, quel vincolo (termine che appare più volte nell'opera in bocca a vari personaggi) biologico e sentimentale che unisce le generazioni umane non si è spezzato nemmeno stavolta, anche se l'amore finisce, o si trasforma, o risulta incomprensibile, come dice Beatriz nella sua lettera.

Ed è lo stesso vincolo che, conclusi gli andirivieni nel tempo, potrebbe salvare Joan e Laia. Nel cercare le parole esatte per rivelargli la gravidanza, Laia si chiede se possa esistere «algo que nazca de nuestras manos, algo que cuidar juntos, que proteger juntos, que entregar algún día a alguien, algo que tenga que ver con nosotros después de nosotros [...] Algo que el amor entregue y que no muera con nosotros» (GT: 100).

È lo stesso vincolo a cui allude Antonio, ultimo personaggio a parlare nell'opera, i cui pensieri in punto di morte ascoltiamo mentre Joan e Laia aspettano il treno, scoprendo come immaginava il figlio mai conosciuto:

Su cuerpo como una cicatriz de tu cuerpo y de mi cuerpo, abrazados, cuando el amor tenía sólo una forma. Su cuerpo como el último naufrago de nuestras noches, que ya no fueron, que no pudieron ser, porque el amor es otra cosa, no basta con quererse, no basta con dar la vida entera, no basta, no basta [...] Y me imaginé contigo, Joan, enseñándote los nombres de los minerales, el secreto de las glaciaciones, las costuras de este mundo, la geometría del trigo. La vida que te inventé para sobrevivirte. Regresa. Márchate. Nunca el vínculo se ha disipado. Pero ya la tierra tiembla. Y dice mi nombre. Piadosa. (GT: 102)

Proprio il doppio vincolo, materiale e spirituale, che unisce i padri e i figli si configura come il centro tematico dell'opera di Conejero. Le linee temporali, spaziali o sentimentali non sono mai rette parallele, perché convergono sempre, intersecandosi e condividendo punti nei piani che ci è dato transitare. «No duele la muerte entera» (GT: 93), dice Emilia a sua figlia in punto di morte, quando ormai si sono riconciliate ed è serena proprio «Porque el vínculo nunca desaparece» (GT: 94). Analogamente, Antonio dice «No duele la muerte entera» (GT: 101), per poi concludere, come si è visto sopra, con la consapevolezza del vincolo che non si rompe nemmeno con la distanza e la separazione.

BIBLIOGRAFIA

- Conejero, Alberto, *La geometría del trigo*, Madrid, Dos Bigotes, 2018.
- García Langa, Chema, «*La geometría del trigo* de Alberto Conejero», in *El gallo que no cesa*, programma radiofonico, RTVE, 25 ottobre 2019, dur. 11'57" <<https://www.rtve.es/play/audios/el-gallo-que-no-cesa/gallo-no-cesa-geometria-del-trigo-alberto-conejero/5422428/>> (data consultazione: 15/10/2022).
- García Lorca, Federico, *Comedia sin título (seguida de «El sueño de la vida» de Alberto Conejero)*, edición de Emilio Peral Vega, Madrid, Cátedra, 2018.
- González Subías, José Luis, «La intensidad poética del teatro de Alberto Conejero en *Todas las noches de un día* y la *Geometría del Trigo*», in Santiago Nogales, Rocío – Torre Espinosa, Mario de la (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, Madrid, Verbum, 2022, pp. 489-496.
- Jiménez Aguilar, Miguel Ángel, «Teatro y poesía en la dramaturgia de Alberto Conejero», in Santiago Nogales, Rocío – Torre Espinosa, Mario de la (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, Madrid, Verbum, 2022, pp. 479-489.
- López García, Daniel, «Prólogo. La familia en peso», in Conejero, Alberto, *La geometría del trigo*, cit., pp. 9-23.
- Márquez, Miguel Á., «Novelización del teatro: a propósito de *La geometría del trigo* de A. Conejero», in Gutiérrez Sebastián, Raquel et al. (eds.), *Teoría de la novela: pasado, presente y futuro*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2021, pp. 155-170.
- Pérez-Rasilla, Eduardo, «Teatro y poesía en los creadores escénicos de la primera generación del milenio», in Santiago Nogales, Rocío – Torre Espinosa, Mario de la (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI. En reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*, Madrid, Verbum, 2022, pp. 159-174.

«Ya no hacemos historia. Hacemos sangría»: cuatro calas literarias en Benidorm entre turismo, simulacros, cutrez y vanguardia arquitectónica

SIMONE CATTANEO

Università degli Studi di Milano

simone.cattaneo@unimi.it

Benidorm – ah! The cracked jewel of the Spanish Riviera, the tarnished zircon tiara of the Costa Blanca, home of the one-euro, all-day British breakfast and the Beach Rock Burger Cafe, of pub karaoke with wide-screen TV sport, and girls in tiny T-shirts with “Tits on Tour!” badges flooring pints of vodka and Red Bull at Gigolos and Rockefeller. Ah, Benidorm, the high-rise capital of Alicante, the most popular tourist destination on the Mediterranean coast-line, and soon-to-be Unesco World Heritage Site...¹

1. BENIDORM: DE LA ALMADRABA PARA LA PESCA DEL ATÚN ROJO AL DESMADRE PARA LA PESCA DEL TURISTA ROJO

Benidorm es una ciudad de más de seis millones de turistas al año² y de aproximadamente setenta y tres mil habitantes³ (según las últimas estadísticas). Si a esto se añade que en 2021 disponía de 35.000 plazas hoteleras, de 19.000 apartamentos vacacionales y 18.000 de camping⁴ queda patente su peculiaridad incluso dentro del amplísimo y variadísimo panorama receptivo español⁵. Se trata de unas características que muestran a las

¹ «We'll always have Benidorm», *The Independent*, 29/10/2008, p. 6.

² Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», *Revista de Casa de Geografía de Sobral*, 14, 1 (2013), p. 82.

³ Perles-Ribes, José Francisco, Rodríguez Sánchez, Isabel y Ramón Rodríguez, Ana Belén, «Is a cluster a necessary condition for success? The case of Benidorm», *Current Issue in Tourism*, 20, 15 (2017), p. 1581.

⁴ Véase «Benidorm tendrá más plazas hoteleras que la capital de España en apenas un año», <https://www.hosteltur.com/01867_benidorm-tendra-plazas-hoteleras-capital-espana- apenas-ano.html> (fecha de consulta: 05/10/2022).

⁵ Benidorm, a pesar de su reducida extensión, se sitúa inmediatamente detrás de Madrid y Barcelona como destino turístico en España: Echarri-Iribarren, Víctor y Mas, M., «Social Conflicts in Coastal Touristic Cities. Holistic Renovation of Buildings in Benidorm», *International Journal of Sustainable Development and Planning*, 12, 3 (2017), p. 479. Además, impresiona saber que «París y Londres son las únicas ciudades

claras una «monoespecialización turística»⁶ que ha marcado las pautas de un desarrollismo asombroso capaz de convertir un pueblo, cuya población en 1950 se cifraba en 2.787 vecinos⁷, en un reconocido símbolo del crecimiento de España y en un icono mundial del turismo de masas de sol y playa⁸. Lo que más llama la atención es que dicha modernización no ha sido consecuencia de una convencional transformación industrial, como en la mayoría de las ciudades del planeta⁹, sino que allí el estímulo a la aglomeración urbana, al que Edward W. Soja denomina «synekism»¹⁰, se ha basado exclusivamente en el turismo y en sus actividades aledañas¹¹, si bien cabe recordar que, en palabras del sociólogo Mario Gaviria, quien se dedicó a fondo al estudio de Benidorm:

a través del turismo, se produce un modelo de actuación en el que la periferia subdesarrollada, proveedora de mano de obra barata, es utilizada por los países desarrollados, que son los que realmente controlan sus hilos, al tiempo que manejan al turismo como un nuevo frente de acumulación del capitalismo [...] ¹².

En cierto modo, entonces, se podría afirmar que en ese rincón privilegiado de la costa alicantina se pasó de repente de una condición pre-moderna a otra posmoderna sin que en ello tuviera incidencia alguna una industrialización modernizadora –si bien es obvio que el turismo de masas es un producto de esta última y del urbanismo¹³–, algo que ha tenido repercusiones profundas en la (re)modelación de la ciudad y en su idiosincrasia, puesto que, como subraya Savelli:

Il modello turistico, definitosi nei primi decenni dell'ultimo dopoguerra, ha avuto tanta incidenza sul volto, sull'organizzazione e sulla struttura sociale

de Europa en que hay más plazas de hotel que en Benidorm»: Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», en *España ante sus fantasmas. Un recorrido por un país en transición*, Madrid, Siglo XXI, p. 102.

⁶ Martín-Serrano Rodríguez, Gabino-Antonio, «El crecimiento urbano de Benidorm según los expedientes de obras (1950-1970)», *Investigaciones geográficas*, 30 (2003), p. 121.

⁷ *Ibid.*, p. 119.

⁸ Véase Monzón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 85; Ivars i Baidal, Josep, Rodríguez Sánchez, Isabel y Vera Rebollo, José Fernando, «The evolution of mass tourism destinations: new approaches beyond deterministic models in Benidorm (Spain)», *Tourism Management*, 34 (2013), p. 184; Perles-Ribes, José Francisco y Rodríguez Sánchez, Isabel, «Is a cluster a necessary condition for success? The case Benidorm», cit., p. 1581; Sosa, Ion de y López Carrasco, Luis, «Sueñan los androides», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, Sevilla, Barrett, 2019, p. 122.

⁹ Véase Bou, Enric, *The Invention of Space. City, Travel and Literature*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012, p. 24.

¹⁰ Soja, Edward W., *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, London, Blackwell, 2000, p. 59.

¹¹ Como subraya el estudio de Gabino-Antonio Martín Serrano-Rodríguez, «La evolución demográfica del municipio [...] muestra una clara ruptura en 1960: hasta entonces Benidorm se caracteriza por un modelo demográfico claramente emigratorio (aunque mantiene su población a lo largo de la primera década del siglo); el desarrollo turístico marcará claramente el paso desde el anterior modelo demográfico por otro de carácter inmigratorio». Martín-Serrano Rodríguez, Gabino-Antonio, «El crecimiento urbano de Benidorm según los expedientes de obras (1950-1970)», cit., p. 120.

¹² Monzón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 82.

¹³ Savelli, Asterio, *Sociología del turismo*, Milano, Franco Angeli, 1998, p. 102.

delle aree investite, introducendo scelte economiche e territoriali, modi di produrre servizi e di commercializzarli assai precisi¹⁴.

De hecho, todavía hasta los años 50 del siglo XX, esa población no se diferenciaba de otros pequeños núcleos costeros que, sin demasiados recursos, se dedicaban fundamentalmente a un cultivo de secano –almendros, olivos, algarrobos, frutales, etc.–, mientras que quienes no encontraban un medio de subsistencia en tierra firme, a falta de un puerto y de una flota pesquera, se embarcaban como marinos o iban a la pesca del atún, ya que eran unos expertos en el arte de la almadraba¹⁵. El artífice principal de ese cambio radical, como es notorio, fue el alcalde Pedro Zaragoza Orts, un franquista entusiasta que supo barajar las potencialidades de esa bahía idílica en relación con esas gentes del norte de Europa que llegaban cada vez más numerosas a España en busca de un lugar barato donde relajarse y achicharrarse¹⁶. Ya es parte de la leyenda benidormense su supuesto viaje en Vespa, en 1953, desde el Mediterráneo a El Pardo para pedirle a Franco que apoyara su decisión de permitir el bikini a orillas del mar, sorteando así la oposición conservadora y, sobre todo, obteniendo que se retiraran los cuatro expedientes de excomunión que contra él había abierto el entonces arzobispo de Valencia Marcelino Olaechea¹⁷. El beneplácito del dictador, por lo visto, no solo hizo que las extranjeras pudieran lucir ese bañador de dos piezas sin impedimentos, sino que, por medio de un círculo virtuoso –si bien pecaminoso para la Iglesia– alentó una presencia notable de personas foráneas que acabó por crear un clima de mayor tolerancia y libertad¹⁸, una actitud que, con sus ventajas y sus lacras, se ha conservado e incluso acentuado hasta hoy en día.

A Zaragoza Orts, además, se le debe el pragmático plan urbanístico que durante sus mandatos (1950-1967) puso los cimientos primero de una abortada ciudad jardín y, posteriormente, de la actual arquitectura vertiginosa de Benidorm. Guiado por su ambición de transformar ese poblachón con tres o cuatro fondas en un utópico paraíso para

¹⁴ *Ibid.*, p. 165.

¹⁵ Véase Martín-Serrano Rodríguez, Gabino-Antonio, «El crecimiento urbano de Benidorm según los expedientes de obras (1950-1970)», cit., p. 120; Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 103; Alcaraz, Roberto, «Sorpresas te da la vida», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, cit., p. 125.

¹⁶ Ríos Carracatalá, Juan A., *De mentiras y franquistas*, Sevilla, Renacimiento, 2020, p. 93.

¹⁷ Véase Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., pp. 104-105. Sin embargo, Juan A. Ríos Carracatalá cuestiona dicha versión e inserta la aceptación del bikini en las playas españolas en una más general permisividad para con las turistas extranjeras que, además de sus tentadores cuerpos bronceados, llevaban a España divisas necesarias para salir del bache económico de la autarquía y, en el caso específico de Pedro Zaragoza, Carracatalá apuesta por una sabia gestión política del asunto tanto a nivel local como central, por medio del general Camilo Alonso Vega y su esposa, y una posterior operación de mercadotecnia para vender una imagen mitificada y moderna tanto de Benidorm como de él mismo: Ríos Carracatalá, Juan A., *De mentiras y franquistas*, cit., pp. 73-132.

¹⁸ *Ibid.*, p. 96. Significativos a este propósito son los recuerdos de María Teresa Campos, una anciana que evocó en el programa de televisión *Ochéntame otra vez* su juventud en Benidorm: «La gente vivía con una libertad grandísima. Aparte de que Don Pedro hizo que la gente fuera más moderna, que no se preocuparan tanto del qué dirán ni nada de todo eso, la gente iba en bikini por la calle, que antes eso no se veía nunca. [...] El turismo fue un impacto que nos liberó, sobre todo a la gente joven. En aquella época, por ejemplo, en el colegio no nos dejaban hablar valenciano. Llegó el turismo y hablábamos lo que nos daba la gana. Era como si le hubieran tapado la boca a Franco. Entonces nos vimos como liberados. Era una libertad limpia. Podías estar hasta las tres de la mañana, porque anteriormente ni pensarlo». Campos, María Teresa, «Modista», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, cit., pp. 28-29.

«veraneantes paneuropeos de clase media»¹⁹, tuvo la listeza suficiente para entender que, si no quería ver condicionado su proyecto por la morfología del entorno, la única manera para mantener los amplios bulevares que quería trazar sin poner límites a la expansión urbana era favorecer un crecimiento vertical y no horizontal:

Se podía pedir permiso para edificar un solar basándose en el volumen de los metros cúbicos de construcción por metro cuadrado de suelo. Zaragoza tomó un libro para explicarlo. “El volumen de construcción se podía usar así –dijo dejando el libro en horizontal– o se podía usar así, o así”, continuó, apoyando el libro primero sobre el lomo y luego sobre el pie, como si estuviera en una estantería. “Y si lo hacía de esta última forma, quedaba sitio para jardines, para piscinas, para pistas de tenis o para aparcamientos. Cuanto más alto, más estrecho”, concluyó. Habían nacido los palillos-rascacielos²⁰.

En efecto, a partir de 1960, según el estudio de Martín-Serrano Rodríguez, fundamentado en las solicitudes de licencias de obras, se evidencia una disminución tanto en la construcción por parte de los habitantes de residencias propias como en la de chalets aislados y destinados al ocio de la clase media-alta, mientras que se observa una eclosión de edificios residenciales para acoger a trabajadores inmigrantes y bloques de pisos para turistas²¹. Empieza a surgir así un aglomerado que se aleja bastante del patrón caótico mediterráneo²² y se acerca a un «urbanismo compacto»²³ que le otorga un estatus contradictorio caracterizado por un cierto grado de anonimia:

Benidorm [...]. Pese a los penachos de sus palmeras, a sus ritos solares, a sus playas de aguas verdes y a sus cielos azules, nada tiene que ver con el imaginario del sur. No hay reservas privilegiadas en las que ponerse a salvo: la ciudad es un continuo en el que todo tiene esa tranquilizadora uniformidad sin sobresaltos que las clases populares europeas identifican con una antesala del paraíso. Las callejas de la vieja población están ocupadas por pubs ingleses y holandeses, por bares gays, por tascas vascas en las que se sirven tapas y que componen una especie de fotocopia desvaída y quemada por el sol del Barrio Viejo de San Sebastián; por sidrerías asturianas, tabernas aragonesas, andaluzas o manchegas; y, sin solución de continuidad, la ciudad nueva se abre en calles y avenidas amplias, bordeadas de edificios verticales y punteadas con pizzerías, hamburgueserías, galerías comerciales, chocolaterías, cervecerías, salones de té, y esa especie de sanctasanctorum del templo solar que son los bares en los que los jubilados de toda Europa bailan en pleno día y se enamoran, o descubren o reinventan el sexo y la ternura²⁴.

¹⁹ Tremlett, Gilles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 110.

²⁰ *Ibid.*, p. 108.

²¹ Martín-Serrano Rodríguez, Gabino-Antonio, «El crecimiento urbano de Benidorm según los expedientes de obras (1950-1970)», cit., p. 124.

²² Bou, Enric, *The Invention of Space. City, Travel and Literature*, cit., p. 28.

²³ Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 85.

²⁴ Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», en *Mediterráneos*, Barcelona, Anagrama, 2018, pp. 143-144.

Semejante despersonalización se debe, por un lado, a la presión turística que fomenta la puesta a punto de escenarios que coincidan lo más posible con el imaginario de los visitantes²⁵ y, por otro, a una tendencia común a muchas metrópolis –y Benidorm, por su conformación, es una suerte de “metrópolis en miniatura”²⁶– que las asimila cada vez más a un parque temático²⁷. No sorprende, pues, que la aproximación de Marc Augé a Disneyland, no-lugar anunciado por los pináculos del castillo de la Bella Durmiente²⁸, sea absolutamente parecida a la de Giles Tremlett en su acercamiento a la ciudad alicantina, presentada en la lejanía gracias a la silueta del Gran Hotel Bali, con sus cincuenta y dos plantas y sus 186 metros de altura:

A pocos kilómetros al norte de Alicante, sobre unas colinas distantes, emergía una misteriosa estructura delgada, como un mástil. Según iban pasando los kilómetros seguía teniendo prácticamente el mismo tamaño. [...] Al final el mástil empezó a ensancharse y, al coronar una de las colinas de esta accidentada costa, comprendí que estaba llegando a lo que los árabes llamaron Beni-Darhim (los hijos o seguidores de Darhim). Aquello que crecía gradualmente frente a mí era el edificio más alto de España, el Gran Hotel Bali. Se erguía como un orgulloso dedo extendido en el límite de un lugar cuyo nombre actual no sólo se reconoce fácilmente, sino que se ha convertido en toda una leyenda moderna; porque había llegado por fin a Benidorm²⁹.

No por nada, tanto el antropólogo francés como el periodista inglés ven, respectivamente, en el castillo de la Bella Durmiente y en la torre Bali una sinécdoque de cada uno de esos espacios. El edificio del personaje de Walt Disney, una copia espectacularizada del palacio de Neuschwanstein, revela el efecto de (supra)realidad que fascina al visitante a la hora de verse sumido en ficciones que reconoce como parte de su formación personal³⁰. El rascacielos más alto de Benidorm también es una suerte de (hiper)representación del ambiente circunstante y, no por casualidad, es un hotel colosal:

La construcción del Bali fue un acontecimiento épico. Lo levantó de forma gradual, a lo largo de catorce años, un grupo local de hosteleros que invertían

²⁵ Véase Savelli, Asterio, *Sociología del turismo*, cit., p. 207.

²⁶ Entre otros motivos, puede definirse de este modo porque «it is one of the most densely populated municipalities on the Mediterranean coast (1895,38 inhab/Km²)»: Perles-Ribes, José Francisco y Rodríguez Sánchez, Isabel, «Is a cluster a necessary condition for success? The case Benidorm», cit., p. 1581.

²⁷ «The process of replacing reality has, among many other effects, disneyworlded the postmetropolis. To echo the title of a recent book, the “New American City” is being increasingly recomposed into “Variations on a Theme Park,” divertingly packaged hyperreal worlds of simulated cultures, urban communities, lifestyles, and consumer preferences.» Soja, Edward W., *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, cit., p. 341.

²⁸ «Quando si arriva a Disneyland dalla strada [...] l’emozione nasce in primo luogo dal paesaggio. In lontananza, all’improvviso, come sorto dall’orizzonte ma già vicino (esperienza visiva analoga a quella che permette di scoprire con un solo colpo d’occhio il Mont-Saint-Michel o la cattedrale di Chartres), il castello della Bella Addormentata si staglia sul cielo, con le sue torri e le sue cupole, simile, stranamente simile alle foto viste sui giornali e alle immagini della televisione.» Augé, Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 18.

²⁹ Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 100.

³⁰ «A Disneyland è lo spettacolo stesso che viene spettacolarizzato: la scena riproduce quel che era già scena e finzione [...]» Augé, Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, cit., p. 24.

en ello sus beneficios anuales. No pidieron ningún crédito. El Bali se construyó aprovechando un momento de expansión. En los años buenos se levantaba rápidamente; en los excelentes iba aún más deprisa. [...] Es un símbolo fiel del moderno Benidorm. El Bali es ambicioso aunque pragmático, grande aunque aburrido, enorme aunque espantoso. Es, en resumen, lo que se quería que fuera, igual que Benidorm: un inmenso contenedor de turistas³¹.

Sin embargo, en ambas construcciones y, por ende, en los mundos que reflejan, se aprecia la falta de una dimensión histórica, puesto que en ellas se vive en un presente constante. Si la falta de temporalidad es una cualidad intrínseca de cualquier parque temático –en ellos cada día se tiene que garantizar un nivel de entretenimiento igual al de ayer y al de mañana– quizás choque mucho más encontrar una situación de ese tipo en un ámbito urbano, ya que habitualmente en la ciudad son las mismas piedras de los edificios antiguos, con su mera presencia, las que la inscriben en un pasado insoslayable³² y en sus calles suelen conjugarse memoria e historia³³. Buen ejemplo de ello son los comentarios de Pedro Zaragoza a Tremlett durante una entrevista:

El despacho de Zaragoza está encastrado en un edificio moderno, vulgar, en el centro de la ciudad, pequeño y caótico. “Nací aquí –dijo, señalando a una esquina de la oficina–. Y allí murió mi madre cuando yo tenía diecisiete días”, añadió señalando a otra esquina. Se refería a sitios que, como la mayor parte del viejo Benidorm, ya no existen. Su vieja casa había sido derribada hacía tiempo para construir este bloque, funcional y sin gracia, y, es de suponer, con el fin de ganar algún dinero para su familia³⁴.

Un contexto que carece de una identidad bien definida y de una marcada consciencia histórica constituye un entorno no conflictivo y, por tanto, agradable para el turista en busca de relax; para más señas, es funcional al desarrollo de un turismo de masas³⁵ porque, al no ser tan culturalmente específico, puede satisfacer una demanda más amplia y encajar en los gustos de grupos heterogéneos, unas ventajas que en Benidorm tienen muy claras y que, otra vez, se encuentran subsumidas en la mole maciza y paradójicamente esbelta del Gran Hotel Bali: «Un diseñador que se ofreció para trabajar en la disposición de las habitaciones me contó que le pidieron que a la hora de plantear sus propuestas pensara en la “mujer de un carnicero inglés”»³⁶. Rafael Chirbes, con su acostumbrada clarividencia, sintetiza brillantemente el rasgo que más distingue esta localidad de muchas otras:

La intrascendencia –ese lema de la posmodernidad– ocupa las calles de Benidorm, sus escaparates, sus lugares de encuentro. En Benidorm (y ésa es,

³¹ Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., pp. 101-102.

³² Bou, Enric, *The Invention of Space. City, Travel and Literature*, cit., pp. 16-17.

³³ Augé, Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, cit., p. 97.

³⁴ Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 104.

³⁵ «[...] il turista della società industriale avanzata sceglie la *sicurezza*, e con essa la *mancanza di libertà*. [...] Il diffondersi del turismo in serie, che esclude il pericolo, così come l'imprevisto, formalizzando e razionalizzando i controlli sull'individuo, isola e rende marginali le condizioni di libertà e di insicurezza, drammatizza i costi ed i sacrifici materiali ad esse corrispondenti, al fine di canalizzare le scelte.» Savelli, Asterio, *Sociologia del turismo*, cit., p. 152.

³⁶ Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 102.

probablemente, una de las razones de su atractivo para tanta gente) todo es modesta y exageradamente lo que es, nada se adorna con un discurso ideológico que acrecienta sus plusvalías y la más pura intrascendencia se manifiesta con irreprochable impudor y se ofrece a unos precios fuera de competencia, prolongando sin solución de continuidad lo que aparece del otro lado de la pantalla del televisor en gozoso cumplimiento del Estado de bienestar³⁷.

He ahí que la chabacanería, modesta y al mismo tiempo exagerada, de ese conjunto de bloques de pisos y de rascacielos³⁸ muestra su faceta democrática y acogedora porque en un sitio que alardea de su estética y ética campechanas es muy sencillo sentirse parte de una colectividad dispuesta a no excluir a nadie, cuanto más que «El término medio (ordinario, genérico, global, turístico...) parece llegar a un punto de intensidad donde deviene cultura e identidad, desde una condición dual: la desconexión con el modo de vida habitual y la conexión con la multitud»³⁹. Se trata, en suma, también para Mario Gaviria, de una materialización del estado de bienestar⁴⁰ al alcance de cualquier bolsillo, una utopía de vuelo rasante hecha realidad que ha atraído personalidades de cualquier tipo y de cualquier nacionalidad, estimulando una hibridación cultural evidente⁴¹, aunque no exenta de fricciones, sobre todo entre la comunidad británica –muy dada al aislamiento o a la creación de zonas compartimentadas de cultura y habla inglesa⁴²– y la española.

³⁷ Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 145. A estas alturas no parece nada extraño que las consideraciones del escritor valenciano coincidan con las de Marc Augé sobre Disneyland: «Non solo entriamo nello schermo, invertendo il movimento di *The Purple Rose of the Cairo* di Woody Allen. Ma dietro lo schermo, c'è un altro schermo». Augé, Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, cit., p. 24.

³⁸ Quizás no estaría de más razonar sobre la evolución de la arquitectura –sobre todo la hotelera– de Benidorm empleando las categorías de kitsch y *trash* según las definiciones de Eloy Fernández Porta: «El kitsch es, a grandes rasgos, un estilo neoclásico, *pompier*, que, en efecto, busca y rebusca en los maestros antiguos y en las *manieras* del pasado un sentido de la trascendencia que el artista no encuentra en la actualidad. [...] para el artista trash el pasado histórico no existe o es un referente nebuloso. Su perspectiva es presentista, obcecada en el presentismo [...]». Fernández Porta, Eloy, *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008, p. 256. Por todo lo escrito hasta aquí, es de cajón inferir que los edificios benidormenses se escoran más bien hacia el *trash*. Esta estética, si bien aplicada en general a los cuerpos, está perfectamente resumida en las fotografías del inglés Martin Parr en su libro *Benidorm* (1999). Es posible ver una muestra de las imágenes en la página web del fotógrafo: < https://www.martinparr.com/books/#gallery/8_3102145990/267 > (fecha de consulta: 11/10/2022).

³⁹ Carro, Iago, «Urbanista», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, cit., p. 35.

⁴⁰ Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 87.

⁴¹ «En la capital de la Costa Blanca es donde empezaron a entrar en contacto gentes de todos sitios. La casa de Asturias, la de Castilla la Mancha, el Rocío, los Moros y Cristianos, Hogueras, Fallas, Carnaval, el Año Nuevo Chino, St. Patrick's Day, Oktoberfest... Estas fiestas son el símbolo de parejas y familias multiculturales diversas y cambiantes. El mar como encuentro, la playa como refugio.» Piqueres, Josán, «Historias de sal», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, cit., p. 68. La multiculturalidad de la ciudad es subrayada también por Alcaraz: «A causa de su dedicación casi exclusiva al turismo es como si Benidorm no tuviese unas costumbres propias y antiguas. Es habitual que la irlandesa festividad de San Patricio tenga más afluencia que cualquier otra festividad en la ciudad, o que muchas farmacias luzcan el rótulo de *apotheke* e incluso que pidas una cerveza en un bar y la camarera inglesa te diga que se lo repitas en su idioma». Alcaraz, Roberto, «Sorpresas te da la vida», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, cit., p. 129.

⁴² Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., pp. 83-84.

Efectivamente, en la actualidad, estos son los grupos humanos más numerosos⁴³ y en ambos casos abundan los jubilados en busca de una segunda juventud⁴⁴, una tipología de visitantes que, según Gaviria, contribuiría al estancamiento de Benidorm porque los hoteles los privilegian por ser clientes con pocas pretensiones y a los que pueden seguir brindando los servicios en serie de una oferta turística en parte obsoleta⁴⁵. Es muy probable que sea precisamente de todo lo expuesto hasta ahora que surja esa palmaria y general animadversión que muchos escritores y artistas nutren hacia Benidorm, un lugar en el que consideran que lo hortera y la mediocridad campan a sus anchas, de acuerdo con los patrones de un turismo trasnochado condenado ya en los años Sesenta por varios intelectuales europeos y expertos del sector porque considerado popular –en su peor versión de lo masivo y pasivo⁴⁶– y emblemático de ese veraneo recreativo que fundamenta su razón de ser en las cuatro “eses”: *sun, sea, sand and sex*⁴⁷.

Sin duda algo de todo eso sigue vigente, puesto que, a la hora de elegir dicha ciudad como destino para unas vacaciones, la inmensa disponibilidad de alojamiento de buen nivel por un precio asequible⁴⁸ y la promesa de una intensa vida nocturna inciden de manera incuestionable⁴⁹. En fin, es innegable que se va allí para divertirse y emborracharse⁵⁰, pero también para luchar contra la soledad y la depresión⁵¹. No obstante, si se rasca con ahínco esa espesa capa superficial y se adopta una mirada menos cargada de prejuicios, es posible descubrir una ciudad poliédrica⁵² y mucho más compleja de lo que aparenta. Incluso su feísmo megalómano, funcional –como la almadraba– a la acumulación desmedida en un espacio reducido, se ha revelado más sostenible desde el punto de vista ambiental respecto a otras opciones estéticamente menos impactantes, pasando a ser un modelo virtuoso de referencia⁵³. Además, en los últimos tiempos, se ha dado un curioso

⁴³ Véase Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., pp. 107, 110; Ivars i Baidal, Josep, Rodríguez Sánchez, Isabel y Vera Rebollo, José Fernando, «The evolution of mass tourism destinations: new approaches beyond deterministic models in Benidorm (Spain)», cit., p. 190.

⁴⁴ Véase Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., pp. 140-141 y Piqueres, Josan, «Historias de sal», cit., pp. 63-64.

⁴⁵ Monzón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., pp. 90-91.

⁴⁶ Véase Savelli, Asterio, *Sociología del turismo*, cit., pp. 205-210.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 64.

⁴⁸ Mario Gaviria sintetiza así la condición privilegiada de Benidorm: «Los hoteleros han hecho una cosa genial, han inventado el hotel de cuatro estrellas, con servicios de tres y precios de dos o una y eso no hay nadie en el mundo que lo sepa ofrecer». Todo esto se debe al hecho de que «Para potenciar la planta hotelera de Benidorm sacaron una normativa que era genial, ya que permitían aumentar el cincuenta por ciento edificable por cambiar de dos o tres estrellas a cuatro y en estos momentos tienes que hay 24.000 camas de cuatro estrellas con un precio de una o de dos». Véase Monzón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 92.

⁴⁹ Perles-Ribes, José Francisco y Rodríguez Sánchez, Isabel, «Is a cluster a necessary condition for success? The case Benidorm», cit., p. 1586.

⁵⁰ Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 121.

⁵¹ Piqueres, Josan, «Historias de sal», cit., p. 67.

⁵² Ferrer, Carlos, «El retrato literario de Benidorm: Tremlett, Posadas y Royuela», *Sarrià. Revista d'investigació i assaig de la Marina Baixa*, 3 (2010), p. 79.

⁵³ Véase Ferrater, Carlos y Martí, Javier, «Arquitectos», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, cit., pp. 73-74; Echarri-Iribarren, Víctor y Mas, M., «Social Conflicts in Coastal Touristic Cities. Holistic Renovation of Buildings in Benidorm», cit., p. 479; Ivars i Baidal, Josep, Rodríguez Sánchez, Isabel y Vera Rebollo, José Fernando, «The evolution of mass tourism destinations: new approaches beyond deterministic models

fenómeno de revalorización de Benidorm –que siempre ha sido un plató bastante cotizado, con más de cien rodajes solo en 2020– en el ámbito audiovisual, como demuestran las películas *Nieva en Benidorm* (2020) de Isabel Coixet, *El cover* (2021) de Secun de la Rosa y *Ama* de Júlia de Paz (2021), a las que hay que añadir las series de televisión *Benidorm* (2020) y *Paraíso* (2021) y la recuperación, en 2022, del icónico festival de la canción, nacido en 1959 como versión autóctona del italiano Festival de Sanremo y ahora llamado Benidorm Fest⁵⁴.

Dadas estas premisas, ha sido casi natural interrogarse sobre cuáles son las imágenes de Benidorm que vehicula la literatura española contemporánea para averiguar si se han perpetuado los estereotipos turísticos o si ha habido un cambio de perspectiva capaz de alumbrar sus facetas ocultas o silenciadas, ya que los textos literarios llegan a dialogar con realidades que las ciencias sociales no suelen abordar o abarcar en su totalidad⁵⁵ y, por añadidura, tienen el poder de incidir en la representación del imaginario urbano y su fijación en la esfera colectiva⁵⁶. Para tal fin se han elegido las novelas *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm* (1997) de Pedro Maestre –más anclada en una visión “tradicional” de la capital de la Costa Blanca–, *La lección de anatomía* –publicada por primera vez en 2008 y luego reeditada con algunas variaciones en 2014– y *Un buen detective no se casa jamás* (2012) de Marta Sanz y, por último, *Spanish Beauty* (2022) de Esther García Llovet.

2. «SI ME PIERDO ALGÚN DÍA / QUE ME BUSQUEN EN BENIDORM»: *BENIDORM*, *BENIDORM*, *BENIDORM* DE PEDRO MESTRE

Pedro Maestre (Elda, 1967), autor de *Matando dinosaurios con tirachinas* –Premio Nadal 1996–, *Alféreces Provisionales* (1999) y *El libro que Sandra Gavrillich quería que le escribiera* (2006), incluido entre los miembros de la Generación X o de la Cultura X⁵⁷, en *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm* emplea, para describir la atmósfera de la ciudad alicantina, los instrumentos narrativos característicos de muchos de aquellos jóvenes que

in Benidorm (Spain)», cit., p. 185. Se ha asistido también a un inédito cuidado estético y ético que ha involucrado las nuevas obras públicas, como el Paseo Marítimo: véase Ferrater, Carlos y Martí, Javier, «Arquitectos», cit., pp. 75-82.

⁵⁴ Véase Villena, Miguel Ángel, «Benidorm también como fascinante material literario: mafiosos, guiris y tenientes corruptos», *eldiario.es*, 27 de enero de 2022. https://www.eldiario.es/cultura/libros/benidorm-fascinante-material-literario-mafiosos-guiris-tenientes-corruptos_1_8695176.html (fecha de consulta: 11/10/2022); Martínez, Laura, «Guiris, corrupción y paella: el imaginario de Benidorm en la ficción española», *eldiario.es*, 28 de enero de 2022. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/guiris-corrupcion-paella-imaginario-benidorm-ficcion-espanola_1_8694689.html (fecha de consulta: 11/10/2022); Ríos Carracatalá, Juan A., *De mentiras y franquistas*, cit., p. 128.

⁵⁵ Bou, Enric, *The Invention of Space. City, Travel and Literature*, cit., p. 23. También Augé insiste en que «il romanzo [...]. Per quanto soggettivo [...] è sempre più o meno sociale: non nel senso che richiamerebbe necessariamente problemi di società – come spesso accade – ma nel senso che, quali che siano la trama e lo stile, la società vi è sempre presente e attiva, alla ribalta o nel retroscena». Augé, Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, cit., p. 95.

⁵⁶ Bou, Enric, *The Invention of Space. City, Travel and Literature*, cit., p. 48.

⁵⁷ Véase Mancha, Luis, *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006, p. 12; Navarro Martínez, Eva, *La novela de la Generación X*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008, p. 22; Cattaneo, Simone, *La cultura X. Mercado, pop y tradición. Juan Bonilla, Ray Loriga y Juan Manuel de Prada*, Madrid, Carpe Noctem, 2017, p. 5.

engrosaron las filas de ese *boom* editorial a medio camino entre la literatura y el cálculo económico. La suya es una prosa escueta que no se aleja de lo real –cuando lo hace es para acentuar los aspectos grotescos– ni rehúye lo vulgar –a menudo regodeándose en él– y reproduce diálogos plagados de coloquialismos y, a veces, irrelevantes⁵⁸.

El texto se centra en la figura de Pablo, un cartero cuarentón de Logroño que, tras la separación de su mujer, Laura –que se fue a vivir a Zaragoza con Isabel, la hija de ambos–, intenta olvidar sus penas de marido despechado pasando un par de semanas en Benidorm. Allí se aloja en un hotel del montón y, después de unos días encerrado en su habitación, se lanza a la calle para recuperar el tiempo perdido frecuentando pubs y discotecas. A pesar de esto, sus vacaciones serán un fracaso porque acabará haciendo el ridículo en todos los locales que pise y solo la amistad con Fran, un joven camarero, le dará la ilusión de no haber viajado en vano hasta la costa mediterránea. Sin embargo, incluso esa impresión será negada por la realidad, al descubrir que su único amigo era un estafador que se había aprovechado de él para sacarle dinero. La sencillez y banalidad de la trama hacen el par con el nulo valor artístico de la obra –que ha sido ignorada por la crítica y por el público–, pero en sus páginas el protagonista y la ciudad se prestan a ejemplificar perfectamente la idea que en los años Noventa se tenía de esa localidad, ya que alguien como Pablo solo podía vivir esas experiencias en Benidorm⁵⁹.

En primer lugar, representa el estereotipo del turista que viene de las tierras frías e inhóspitas del norte de España: es de Logroño y se sube a un autobús de la línea Bilbao-Benidorm⁶⁰, recorrido que en sí encierra el anhelo de un desplazamiento hacia un sur de luz y felicidad⁶¹, cuando no de abierta transgresión⁶²: «Los que van a Benidorm van a divertirse, a emborracharse por poco dinero [...] y a mudar de piel por un tiempo o, al menos, a cambiar de color. Buscan una transformación temporal, una oportunidad de olvidar la rutina de todos los días»⁶³. El personaje principal de Maestre no es una excepción: «Pablo sabía que en Benidorm no debía ser como hasta entonces había sido, que debía romper con el pasado si quería que las cosas no fueran igual que siempre»⁶⁴. Para

⁵⁸ Véase Navarro Martínez, Eva, *La novela de la Generación X*, cit., pp. 39-76; Cattaneo, Simone, *La cultura X...*, cit., pp. 63-108.

⁵⁹ Si, como escribe Savelli, «Il turista è titolare di una condizione, di uno status, ed è la località di destinazione che gli rappresenta (con i suoi simboli) e gli garantisce (con la sua separatezza) questo stato», también es verdad que el destino turístico determina, a través de sus escenarios, el tipo de turista que en él se mueve y su forma de actuar: véase Savelli, Asterio, *Sociología del turismo*, cit., p. 238.

⁶⁰ Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, Barcelona, Destino, 1997, p. 17.

⁶¹ Como muy acertadamente señala Augé: «Ma la spiaggia, al singolare, era anche in Occidente il simbolo condiviso e senza dubbio ingannatore dell'evasione, della felicità, forse, certamente dell'altrove». Augé, Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, cit., pp. 33-34.

⁶² Véase Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., pp. 138-139. También la conexión entre el País Vasco y Benidorm fue el resultado de las gestiones desenfadadas de Pedro Zaragoza, ya que, por medio de una entidad financiera, hizo un convenio para que todas las parejas vascas que se casaran el día de la Virgen de la Begoña viajaran a Benidorm con los gastos pagados: véase Ríos Carracatalá, Juan A., *De mentiras y franquistas*, cit., pp. 128-129.

⁶³ Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 121.

⁶⁴ Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 17. El objetivo de ser “otro” y la intención de actuar de forma “transgresora” se repiten a lo largo de la obra: «Quería vivir como no lo había hecho hasta el momento. No volvería a fallar, ahora todo sería distinto», *ibid.*, p. 18; «Había venido a Benidorm a disfrutar de la vida, a hacer lo que nunca había hecho, lo que no le habían dejado hacer», *ibid.*, p. 37; «En Benidorm iba a convertirse en otra persona, en como él era realmente», *ibid.*, p. 40; «Pablo no entendía por qué tenía unas irreprimibles ganas de ser otro», *ibid.*, p. 66; «[...] yo he venido a Benidorm a hacer lo que nunca he

conseguir semejante cambio existencial, después de unos titubeos debidos a una timidez y una torpeza que la ruptura sentimental con su esposa había enfatizado, decidirá ponerse en la piel, real y metafórica, de los veraneantes en busca de solaz que atestan las calles de la ciudad:

Sí se puso el bañador sin mirarse la incipiente barriga, cogió el bronceador y también el libro que compró en la estación de autobuses en Logroño, uno que se titulaba *Cómo ser feliz antes de la muerte*, y con la toalla al hombro bajó las escaleras, pero en el vestíbulo, en vez de ir hacia la piscina, salió del hotel⁶⁵.

Ataviado como uno más, asume totalmente su papel de *homo turisticus* que hasta el final de las vacaciones le colocará en una dimensión distinta de su existencia rutinaria y le concederá el don de una desinhibición casi total⁶⁶, en plena sintonía con el contexto benidormense, apto incluso para los menos experimentados, y que para muchos es simplemente una válvula de escape⁶⁷. Influidado por la ya citada asociación entre sol, mar, playa y sexo, Pablo, desde el comienzo de su viaje, intenta ligar con toda mujer guapa que se le ponga a tiro. Primero se acerca a Fina, una joven viuda que va en su mismo autobús⁶⁸ y con la que trata de quedar repetidas veces en Benidorm, llevándose un chasco tras otro⁶⁹, luego llegará a acosar a una adolescente y a una gogó en una pista de baile⁷⁰, pero, en general, es como si toda la ciudad rebosara una carga erótica insólita⁷¹ que, en el caso del protagonista de la novela de Maestre, desemboca repetidamente en un onanismo neurótico y frustrado⁷². Un elemento fundamental y reiterado⁷³ que aviva el deseo de Pablo y lo lleva a perder el control, es el alcohol –whisky, cubalitra, cerveza, etc.–. La bebida le ayuda a vencer sus recelos y a vivir, con escaso éxito, la interminable noche benidormense⁷⁴. Como si eso no fuera suficiente, en su afán por quitarse de encima al hombre mediocre

hecho», *ibid.*, p. 107; «–Venga, que quiero salir por ahí y hacer lo que nunca he hecho», *ibid.*, p. 122; «Pablo ansiaba ser cuanto antes quien no había sido», *ibid.*, p. 126; etc.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁶ «La struttura della vita quotidiana, articolata in comportamenti (e compartimenti) che corrispondono ai diversi ruoli assunti dall'individuo caratterizzati da frequenti *passaggi da un ruolo a un altro*, viene sostituito, con la scelta turistica, *da un ruolo totale*, che assorbe tutti i campi della vita e che così, almeno per un lasso di tempo, diventa il più assoluto dei ruoli possibili, superato soltanto da quello del malato o del carcerato. Non c'è alcuna via d'uscita per tutta la durata della vacanza dal ruolo del turista.» Savelli, Asterio, *Sociologia del turismo*, cit., p. 129.

⁶⁷ Piqueres, Josan, «Historias de sal», cit., pp. 64-65.

⁶⁸ Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., pp. 17-20.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 27-28, 30-36.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 45-46, 138-139.

⁷¹ «Evocó una cabellera rizada cayendo sobre unos hombros. Sería la de Laura. –¡Qué guapa! Y acarició el aire. Era suave y olía bien, a salvia. Cerró los ojos para verla mejor. Estaba desnuda en el aseo y la espiaba por el ojo de la cerradura. Se estaba poniendo cachondo.» *Ibid.*, p. 36. «También se adivinaba a alguna tía buena con un pareo hortera, pero casi todas habían salido por la noche y ahora estaban durmiendo. [...] A las supervivientes los embarazados se las comían con los ojos. Y sus esposas [...], que se daban cuenta, se preguntaban si por fin se atreverían a hacer top-less para que un negrazo les guiñara un ojo y, por arte de magia, alquilara un patinete en el que harían el amor apasionadamente [...].» *Ibid.*, pp. 52-53.

⁷² *Ibid.*, pp. 37, 50, 108.

⁷³ *Ibid.*, pp. 30, 34, 36, 40, 42, 45, 50, 51, 71, 127.

⁷⁴ «Pero él necesitaba beber para soportar todo lo fuera de lo normal, de lo planificado, que le iba a ocurrir esa noche.» *Ibid.*, p. 38.

que había sido hasta pisar la Costa Blanca toma pastillas de LSD y esnifa *speed* con la pandilla de Fran⁷⁵. Todos estos actos, que en otro lugar supondrían una ruptura con la moral corriente, allí se traducen en una tentativa por formar parte de una comunidad y obedecen a un mecanismo ínsito en el turista heterodirigido que, una vez sumido en un entorno preparado sobre el terreno y mediáticamente para garantizarle ciertas experiencias, no quiere ser defraudado y al mismo tiempo busca demostrar que «è uguale agli altri, e che si *con-fonde con essi*, ricostruendo così, simbolicamente, il senso di un'unità perduta o sfuggente a causa delle separazioni e delle specializzazioni della società industriale»⁷⁶. Pablo, en resumidas cuentas, espera dejar de estar solo⁷⁷ para sentirse arropado por una multitud que le acepte o por alguien que le entienda:

Estaba extasiado. Existía para Fran y también para Manolo. Y además era la primera vez desde su llegada que estaba tan cerca de la piscina. Todo parecía irreal. Tenía la sensación de haber estado encerrado en un agujero mucho tiempo y por eso en ese instante la luz le deslumbraba⁷⁸.

De nuevo, para que eso pase no hay escenario mejor que el elegido por él, porque Benidorm es «de y para todos y se crea un ambiente anónimo pero ameno [...]. Un espacio en el que no se nos juzgue, en el que no se nos conozca, en el que podamos descubrir que, al final, no somos tan distintos de la mayoría y a la vez sentirnos especiales»⁷⁹. De hecho, como irónicamente recuerda el urbanista Carro, allí o en La Vegas «ningún turista se queja del exceso (del resto) de turistas»⁸⁰. Pablo se atiene a esta máxima y, aunque le impresione negativamente la cantidad de gente que ocupa la playa, se autoengaña imaginándose que es uno más de aquella multitud, un padre de familia que ha ido a tomarse el aperitivo mientras otea la orilla en busca de una mujer y una hija que existen solo en su cabeza trastornada por la desesperación y la resaca:

Enfrente, la playa parecía unos grandes almacenes el día de las rebajas. «Ganado», casi pensó en voz alta, pero se acordó de que debajo de alguna de aquellas ridículas sombrillas debía de estar su mujer obligando a Isabelita a que bebiera agua para que no le diera una lipotimia. Él había ido a tomarse un aperitivo⁸¹.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 131-135.

⁷⁶ Savelli, Asterio, *Sociología del turismo*, cit., p. 119.

⁷⁷ «Tanta soledad le había llevado a una desesperación caníbal.» Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 20.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁷⁹ Alcaraz, Roberto, «Sorpresas te da la vida», cit., p. 135.

⁸⁰ Carro, Iago, «Urbanista», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, cit., p. 35.

⁸¹ Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 51. Nuevamente aflora el deseo de Pablo de ser reconocido como un miembro más de la sociedad, encajando en el modelo de padre de familia que puede permitirse unas vacaciones en la costa con su esposa y su hija, un anhelo pequeño burgués que certifica el éxito: «Le grandi concentrazioni di turisti al bordo del mare testimoniano l'affermazione di uno stile di vacanza socialmente valorizzato. Far parte di tali aggregazioni, "esserci", dimostra a se stessi e agli altri l'accesso a questo stile e alla società che lo valorizza. La presenza della folla è allora elemento di rassicurazione per l'individuo». Savelli, Asterio, *Sociología del turismo*, cit., p. 167.

La sensación de bullicio⁸² y de un frenesí que no cesa ni siquiera a altas horas de la noche es otro efecto del turismo de masas que invade el espacio reducido de Benidorm, una oleada de cuerpos que se apiñan para componer una humanidad variopinta, en consonancia con las costumbres más relajadas del lugar⁸³:

En el paseo de la playa la gente estaba sentada en las terrazas de los bares tomándose refrescos o helados, comiendo paellas en los restaurantes –¿a la una y media de la madrugada?–, bailando en la puerta de los pubs o simplemente pululando. Pablo y Fran se cruzaron con extranjeros que calzaban sandalias con calcetines, con un padre que llevaba atado a su hijo como si fuera un perro, con un hombre que te ponía en los brazos un monito vestido de Superman para, mientras decías, «¡qué gracioso!», fotografiarte a traición o con un italiano que te paraba y te hablaba en voz baja, «Perruzzi, Juliano, Ferrara, Montero, Pessotto, Zidane, Conte, Deschamps, Del Piero, Boksic y Padovano», y se iba y te dejaba con la boca abierta⁸⁴.

La referencia al hincha de la Juventus, que repite obsesivamente la plantilla del equipo de aquellos años, permite hacer una taxonomía de los turistas que comparten escenario con el protagonista de Maestre, dado que constituyen una muestra representativa de las nacionalidades más asiduas del Benidorm de finales del siglo pasado y que, prácticamente, coinciden con las de los clientes del establecimiento en que se hospeda el cartero de Logroño, donde abundan los españoles, los italianos y los ingleses⁸⁵, a los que hay que sumar una alemana, Gertrude. Todos son dibujados con los trazos gruesos del estereotipo llevado al extremo de la parodia.

La fauna autóctona del país está representada por unos jóvenes madrileños tímidos, una pareja de catalanas taciturnas⁸⁶ y por una familia hortera de Albacete –con dos hijos y suegra malhumorada a cuestras–⁸⁷ que es epítome del típico núcleo familiar hispano cargado de bártulos que da rienda suelta a la cháchara inútil o habla a grito pelado⁸⁸. Estos

⁸² «Ya fuera se encontró en primera línea de playa. Las familias felices del centro habían sido sustituidas por jóvenes que parecían hormigas que sabían muy bien adónde tenían que ir»: Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 38. «Las calles estrechas por las que se accedía al castillo estaban intransitables. Para avanzar cien metros se tardaba una eternidad. Fran abría el paso como si fuera el guía y Pablo le seguía como si fuera el turista despistado que se pierde fácilmente. Por fin llegaron arriba. Los transeúntes bronceados y sonrientes ya no eran los enemigos de Pablo porque como ellos él también paseaba, acompañado, por el castillo de Benidorm.» *Ibid.*, pp. 111-112. Aquí aflora, por enésima vez, el deseo del cartero de Logroño de parecerse lo más posible a los demás, a quienes imagina dichosos en su papel de veraneantes despreocupados.

⁸³ No por nada Gaviria opina que «en Benidorm hay gente rarísima para todo, es un espacio de permisividad, de tolerancia»: Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 93.

⁸⁴ Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., pp. 113-114.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁸⁶ *Ibid.*, pp. 88-89.

⁸⁷ *Ibid.*, pp. 13-16, 80-81.

⁸⁸ «Más allá, por la cercana bocacalle, no cesaban de desembocar en la playa familias enteras con los flotadores, las colchonetas, las sillas plegables y la abuela llevando de la mano a la nieta. Esas nietas que siempre quieren un polo y esas abuelas que no se lo compran porque dicen que, si no, luego no comen.» *Ibid.*, p. 52.

y otros personajes todavía más secundarios quedan retratados en una espeluznante fotografía al borde de la piscina:

[...] la mujer gorda del pelo rojo y la de los dedos amarillentos hablaban de bodas de famosos mientras hacían flexiones delante del matrimonio de Albacete –ella le estaba reventando los granos de pus de la espalda a la vez que vigilaba que la abuela vigilara a su nieta siguiéndola por toda la piscina–; dos catalanas a las que nadie había visto hablar con nadie rellenaban el mismo crucigrama; una pareja de novios se magreaba en la tumbona contigua a las de los madrileños, que se iban el viernes y todavía no habían ligado [...] ⁸⁹.

Los italianos no salen mejor parados y en las páginas de Maestre actúan como unos patéticos donjuanes de pacotilla o de opereta, con sus largas melenas y su labia que usan para engatusar a las chicas y para erigirse en reyes de la noche benidormense ⁹⁰:

En ese instante los italianos irrumpieron por la esquina cantando la canción «O sole mio». [...] Piropeaban a cada chica con la que se cruzaban, y si mordía el anzuelo y aminoraba el paso la avasallaban. Rodearon a dos entre un coche y un buzón de correos. Los que tenían melena, que eran los más morenos, sin cesar de atusársela o de menearla de un lado para otro, llevaban las negociaciones cuerpo a cuerpo; y los que desgraciadamente no gozaban del pelo largo, hacían payasadas –subir a una farola, dar volteretas, hacerse el muerto en medio de la calle– para que las chicas comprobaran que, además de románticos, eran unos locos divertidos ⁹¹.

Tampoco los ingleses lucen su faceta más distinguida e irritan a los demás con su forma de comportarse y sus borracheras colectivas, único pasatiempo que parecen conocer durante sus periodos de vacaciones:

La piscina estaba en pleno apogeo, no había ni una sola tumbona vacía. Los ingleses, a pesar de que no debía de verse el agua desde el trampolín, saltaban en cadena dando berridos. Algunas madres protestaron y Manolo fue a recriminarlos.

–Animales, ¿no veis que vais a matar a alguna criatura?

Uno alto y fibroso se encaró con él.

–Fuck you.

–¿Qué dices? Anda, portaos bien o vais a tener problemas con Manolo.

–Fuck you.

–No sé qué quieres decir. Cerveza, beer, pues ahora mismito, pero tengamos la fiesta en paz.

–Yes, beer, beer, beer, beer...

[...] Otro inglés, este mofletudo y con las piernas arqueadas, se llevó a su compatriota al rincón donde se habían encastillado. Utilizaban ocho tumbonas sólo para cuatro.

⁸⁹ *Ibid.*, 79.

⁹⁰ «Y eso que aún no habían bajado los italianos, que por donde pisaban se erigían en los protagonistas absolutos de la noche benidormí.» *Ibid.*, p. 85.

⁹¹ *Ibid.*, p. 91.

[...] Otra mujer, que tenía los dedos amarillentos característicos del fumador empedernido, se anticipó a Manolo:

—Claro, pagan una miseria por venir aquí y creen que pueden hacer lo que quieran. Todo lo que es gratis o lo parece nadie lo respeta. Y deberíamos hacernos respetar, no permitir que se emborrachen delante de nuestros hijos. No le lleve esa cerveza, no somos sus esclavos⁹².

La relación con los británicos, como ya se intuye de la cita anterior, es más compleja y conflictiva, debido al hecho de que, dentro de los demás grupos de turistas, no solo son una inmensa mayoría ruidosa que recalca en Benidorm con constancia a lo largo de todo el año⁹³, sino que muchos de ellos constituyen una colonia estable que vive en la ciudad y ocupa áreas específicas⁹⁴. Por ende, su abrumadora presencia incide profundamente en las costumbres locales e, incluso, en la lengua empleada en las relaciones entre lugareños y foráneos que, según una dinámica muy común en los entornos arrasados por las masas de visitantes, tiende a ser la del extranjero y no la propia⁹⁵. En *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm*, por ejemplo, la cajera de un supermercado, dando por sentado que Pablo no es español, le da la vuelta de la compra distinguiendo los billetes por su color⁹⁶ y, en uno de

⁹² *Ibid.*, pp. 78-79.

⁹³ Ferrer recuerda que «Benidorm es una parte esencial de “la lista de ingredientes de unas vacaciones británicas”»: Ferrer, Carlos, «El retrato literario de Benidorm: Tremlett, Posadas y Royuela», cit., p. 80. En efecto, entre los primeros turistas ingleses que aparecieron por Benidorm, allá por los años Cincuenta, hay que reseñar la presencia de Sylvia Plath y Ted Hugues y, más o menos una década después, la de J.G. Ballard y su mujer: véase Rey, Enrique, «Sangre y crema solar: una conversación con Esther García Llovet sobre *Spanish Beauty* y su inmersión en Benidorm», *Mercurio*, 07 de febrero de 2022. <https://www.revistamercurio.es/2022/02/07/sangre-y-crema-solar-una-conversacion-con-esther-garcia-llovet-sobre-spanish-beauty-su-inmersion-en-benidorm/> (fecha de consulta: 18/10/2022). Tremlett, por su parte, aporta unos datos numéricos que tienen obvias repercusiones: «España es una superpotencia turística. Atrae cada año a 53 millones de visitantes extranjeros (16 millones de ellos son británicos)»: Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 107. Con respecto a Benidorm escribe que «es, al menos para los turistas británicos, como un enorme establecimiento de clase obrera o media baja. Es como Blackpool o Skegness, pero en el Mediterráneo. Es un lugar agradable, cálido, familiar y seguro, lleno de *pies* y *chips*, de desayunos a la inglesa, de baretos ingleses, Sky TV y el tipo de entretenimiento que antes ofrecían los clubes de obreros»: *ibid.*, p. 110.

⁹⁴ «[Pablo y Fran] Siguieron andando y, de repente, al doblar una esquina se encontraron en una calle peatonal rodeados de ingleses. Decenas y decenas de ingleses que entraban y salían de los pubs que había a ambos lados. Aceleraron el paso, pero por más manzanas de edificios –tres– que dejaban atrás tenían que seguir abriéndose paso entre decenas y decenas de ingleses. Parecía que ellos fueran los extranjeros en una ciudad inglesa.» Maestre, Pedro, *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm*, cit., p. 127. La “zona guiri” es mencionada también como algo típico benidormense por Campos (véase Campos, María Teresa, «Modista», cit., p. 30) y por Mario Gaviria (véase Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 93).

⁹⁵ «Anche le *variazioni del linguaggio*, che rappresentano un importante fattore nell’analisi del cambiamento sociale e culturale, possono essere causate dal turismo e usate come indicatori del suo impatto sociale. [...] Esse derivano altresì dal diretto contatto sociale tra turisti e popolazione locale, che stimola e spesso richiede una conversazione nella lingua del turista, essendo quella locale troppo particolare e caratterizzata perché quest’ultimo la possa apprendere.» Savelli, Asterio, *Sociologia del turismo*, cit., p. 379.

⁹⁶ El efecto cómico de semejante comportamiento es evidente: «Cuando fue a pagar, la cajera parece ser que le tomó por un mudo. Esperpéntico, su rostro no paraba de contorsionarse. Pablo, confuso, sin saber si obraba bien, le entregó un billete de cinco mil. La cajera le dio el cambio. –Aquí tiene el cambio. Dos mil setecientas. Dos billetes verdes y siete monedas. Thank you. Ni mudo ni subnormal. Creía que era inglés.» Maestre, Pedro, *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm*, cit., p. 25.

los innumerables pubs en los que buscan diversión, el protagonista y Fran tienen dificultades para comunicarse con un camarero que solo habla inglés, aireando su frustración a través de embarazosos bramidos patrióticos dictados por el alcohol:

Se acercó el camarero, un tipo corpulento y totalmente calvo.

–Dos cervezas que no sean pura... bazofia.

–I don't speak spanish.

–Ya estamos como en los otros sitios. [...] Éstos no saben ni papa de español.

Pablo señaló la cerveza que compartía una pareja que hacían manitas en la barra.

–Dos cervezas normales.

–Yes.

Las sirvió y se fue y Fran gritó:

–Esto es una mierda. Estamos en España.

Y a Pablo se le enardeció definitivamente el ánimo.

–Sí, estamos en España, joder⁹⁷.

Finalmente, la alemana Gertrude reúne en sí los rasgos prototípicos de los pueblos del norte de Europa⁹⁸ que encarnan a la perfección los ideales de olvido y felicidad que, como ironizaba Rafael Chirbes, persiguen los fieles de los cultos heliófilos que «veneran los rayos de sol como fuentes de una vida un poco eterna»⁹⁹:

Como era habitual desde hacía mes y medio, la primera que bajó a la piscina del hotel fue una alemana de unos cincuenta años que sólo sabía decir en castellano «paella y olé» y «pesetas». Esclava de su ritual, hinchó la colchoneta, hinchó la almohadilla para la cabeza e hinchó los dos manguitos para estar preparada cuando el sol brillara con toda su fuerza, es decir, cuando el agua pareciera caldo y la piscina el metro a una hora punta; después puso la toalla sobre la colchoneta, que ya había colocado sobre la tumbona, se embadurnó con crema protectora, incluso las uñas de las manos y de los pies, se tumbó, se pulverizó con el agua de una botella que parecía haber contenido un producto de limpieza. Menos una pausa para comer, se pasaba todo el santo día achicharrándose al sol. Decían que desde que llegó, no había salido del hotel¹⁰⁰.

Este aluvión plurinacional de veraneantes, como es lógico, abarrotó los sitios planeados por la industria turística local –todavía anclada en un modelo bastante anticuado¹⁰¹– para que se alojen a gusto o para que deambulen y se diviertan gastando dinero. No extraña,

⁹⁷ *Ibid.*, p. 128.

⁹⁸ «Benelux (Belgium, Holland and Luxembourg) was Benidorm's second most important market, followed by countries such as France, Italy and German [...]» Ivars i Baidal, Josep, Rodríguez Sánchez, Isabel y Vera Rebollo, José Fernando, «The evolution of mass tourism destinations: new approaches beyond deterministic models in Benidorm (Spain)», cit., p. 193.

⁹⁹ Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 138.

¹⁰⁰ Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 11. Es sin duda significativo que la novela de Maestre se abra precisamente con esta imagen, ya que establece el tono del texto y de la ambientación, eligiendo una mirada que se parece a la del fotógrafo Martin Parr, atraída por lo hortera, lo kitsch, lo popular y los colores chillones.

¹⁰¹ «Con la diffusione del turismo organizzato da apposite istituzioni e dell'accesso a un sistema ricettivo standardizzato e definito a priori rispetto al manifestarsi della domanda si fa strada quel *carattere eterodiretto*

entonces, que la ciudad narrada por el autor sea un conglomerado de hoteles y, sobre todo, pubs y discotecas, que la convierten en un parque temático o en un paraíso del ocio¹⁰² para jóvenes y adultos fiesteros o para jubilados despreocupados, dejando en un segundo plano, como si fuera una visión fugaz entre un bar y otro, el peculiar conjunto arquitectónico del lugar. A él se dedica solo un comentario admirativo pero apresurado desde el mirador del castillo¹⁰³, mientras que los nombres de los locales nocturnos –que, por ser en el fondo iguales o muy similares, ni se describen– forman una larga lista¹⁰⁴.

Tampoco el edificio donde se aloja Pablo parece destacar entre los demás: se llama Hotel Vergel y es un dos estrellas¹⁰⁵. Como ya se ha apuntado, tiene piscina y se inserta en esa exitosa mediocridad que ha hecho de Benidorm «el templo de lo asequible, de lo popular, de lo ordinario»¹⁰⁶. Dentro de esa oferta *all inclusive* se encuentran Manolo, el camarero homosexual –enamorado de Fran– que trata de ser amable, servicial y chistoso con cada uno de los clientes¹⁰⁷, una comida abundante pero mala¹⁰⁸ y, broche de oro final, una fiesta cutre¹⁰⁹ protagonizada por una imitadora de Isabel Pantoja que certifica la “españolidad universal” de una localidad que reivindica su artificial autenticidad –o su

del turismo, destinato a connotare la fase della cosiddetta società opulenta.» Savelli, Asterio, *Sociologia del turismo*, cit., p. 113.

¹⁰² Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 82.

¹⁰³ «Al darse la vuelta se le aparecieron los edificios iluminados de La Playa de Levante. Eran como luciérnagas gigantes que se dormían.» Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 112.

¹⁰⁴ «El pub en el que Pablo había estado, Ábrete Sésamo, era el primero o último, según se mirara, de seis o siete concentrados en unos doscientos metros»: *ibid.*, p. 39; «Las discotecas estaban al lado de la carretera. Una se llamaba como el primer pub de primera línea de playa al que había ido, Ábrete Sésamo, la contigua era Galaxia M, y un poco más allá, la última, Fever»: *ibid.*, p. 44; «Entraron primero en un pub que se llamaba Green Sleeves, luego en Python, luego en Streets of Manchester, y por último en Highway to hell, donde acababan de sentarse en los taburetes de la barra»: *ibid.*, p. 127. Aquí, de nuevo, en la onomástica, es palmaria la “colonización” inglesa, muy evidente también en el texto de Tremlett, donde el periodista evoca «uno de los bares adornados con banderas inglesas, con Sky TV y desayuno británico todo el día (que tienen nombre como el Pheasant Plucker, el Jolly Sailor o The Bridewell)»: Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 101.

¹⁰⁵ Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 20.

¹⁰⁶ Alcaraz, Roberto, «Sorpresas te da la vida», cit., p. 128.

¹⁰⁷ Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., pp. 12-14, 65-66, 69-70, 74, 76-79, 88-89, 99-100, 102, etc.

¹⁰⁸ *Ibid.*, pp. 64-66. Siempre a propósito de la ordinariez del hotel donde se hospeda Pablo, y que es reflejo de todo Benidorm, Manolo, alabando las habilidades del cocinero, comenta «–Es que el Mauro tiene muy buena mano para la cocina. Era soldador, pero...»: *ibid.*, p. 66. A este respecto Mario Gaviria constataba que «La restauración en Benidorm es floja, pero por lo que sea siempre ha sido mala, es un misterio. A Benidorm la gente no viene a comer bien. Todos los restaurantes buenos que han abierto han fracasado [...]. Sin embargo, los buffets [sic] de los hoteles son extraordinarios, no conozco ninguna relación cantidad-precio de ningún hotel del mundo en los que he estado tan buena como en los de Benidorm». Monzón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 92. Dicha opinión es respaldada por Chirbes, quien tenía una amplia experiencia en asuntos gastronómicos: «No hay locales estrellados por la guía Michelin, pero está lleno de sitios de “coma cuanto quiera por mil pesetas” o de “menú a ochocientas”». Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 144.

¹⁰⁹ «Habían adornado los árboles con banderas de distintos países –se notaba que las habían utilizado en otras ocasiones porque algunas estaban sucias o rotas– y habían sacado las mesas del comedor. Se oía un disco rayado. [...] Al fondo, el cocinero asaba carne en una parrilla y Fran ejercía de pinche.» Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 98.

auténtica artificialidad¹¹⁰ tanto ante los ibéricos de pura cepa como frente a las gentes venidas del frío:

Susy Ronda se disponía a interpretar la primera canción, cuando, de repente, el organista perdió el equilibrio y cayó al suelo arrastrando el órgano que dio un berrido roto, de moribundo. La función parecía que había terminado antes de empezar, pero le pusieron cinta aislante en el boquete que se había hecho, y todos los asistentes pudieron comprobar, a pesar del sonido insoportablemente gangoso que resultó del apaño, que Susy Ronda había ganado un concurso de imitadores de televisión no por haberse acostado con el productor o por ser hija de un político influyente, sino porque cantaba igual que Isabel Pantoja¹¹¹.

El entorno benidormense surgido de las páginas de Maestre, pues, se asemeja a una vieja postal en la que los tópicos, puestos en primer plano y coloreados con tintas llamativas, difuminan el fondo de una ciudad que se convierte en una suerte de parodia de sí misma, una caricatura de comedia veraniega¹¹² que si bien exhibe sus peculiaridades más evidentes no deja entrever, en cambio, su índole de espacio urbano complejo. Quizás solo sean un par los episodios que puedan ayudar a vislumbrar la cara oculta y menos amable de ese oasis turístico. El primero sería la visita al burdel Las conejitas que, después de una noche de alcohol y drogas, hacen Pablo y la pandilla de amigos de Fran¹¹³. Esta incursión en el mundo de la prostitución se relaciona con una práctica habitual en los contextos en que hay una abundante demanda sexual por parte de los visitantes:

Le ipotesi che collegano la *prostituzione* allo sviluppo del turismo si incentrano sulla creazione di situazioni e di ambienti che attirano coloro che si prostituiscono e i loro clienti; sulla sospensione dei vincoli morali della vita ordinaria, sull'anonimità e sulla disponibilità di denaro; sulla forte spinta ad una liberazione della donna dai vincoli tradizionali¹¹⁴.

Luego hay que reseñar el suicidio de Gertrude, quien, derrotada por unos demonios personales que la luz del Mediterráneo no había logrado exorcizar, se ha tirado de la

¹¹⁰ Piqueres, respecto a esa supuesta profunda españolidad de Benidorm, a pesar de su vocación turística, llega incluso a afirmar que «es perfectamente creíble pensar que Manolo Escobar y su entierro son el mayor exponente de la ciudad»: Piqueres, Josan, «Historias de sal», cit., p. 66. Sin, obviamente, olvidar el Festival de la canción que allí se celebra y que crea un vínculo indisoluble entre dicha localidad y la música nacional: «Esta fama de Benidorm se apoya sobre sólidos pilares de nuestra cultura. Es la ciudad que supo reconocer el talento de Julio Iglesias hace cincuenta años y lo catapultó al estrellato [...] También desarrollaron buena parte de su carrera en esta ciudad artistas de la talla de Manolo Escobar, Mari Carmen y sus muñecos, María Jesús, su acordeón y sus *Pajaritos* e incluso Boney M.»: Alcaraz, Roberto, «Sorpresas te da la vida», cit., p. 131. En la novela, de hecho, hay incluso un guiño a María Jesús y a su baile de los pajaritos, enésimo ejemplo de esa extraña mezcla que a veces se da entre lo popular y lo cutre: Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 114.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 102.

¹¹² «El tratamiento de ese marco especial [...] demuestra una indudable capacidad para amalgamar modernidad (bakalao y drogas) con la mejor tradición española del cine de turismo y caspa (la factoría Ozores, al fondo).» Peinado, Juan Carlo, «*Benidorm, Benidorm, Benidorm. Aftersun*», *Reseña. Revista de literatura*, 286 (1997), p. 29.

¹¹³ Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., pp. 148-151.

¹¹⁴ Savelli, Asterio, *Sociologia del turismo*, cit., p. 378.

terrazza del hotel entre la indiferencia general¹¹⁵. Los motivos de un gesto tan desesperado, muy probablemente, son achacables a que ni siquiera en medio de esa multitud benidormense había conseguido algo que por esos lares se da a menudo, pero no siempre, o sea «llegar al final del viaje en compañía de alguien»¹¹⁶. La suerte del protagonista de la novela, aunque menos trágica, no es muy diferente de la de ella porque, una vez regresado a Logroño, esperará inútilmente que Fran acuda a su rescate el día de su cumpleaños para ir juntos a Zaragoza a recuperar a su hija. Defraudado por su amigo y de vuelta a Benidorm, descubrirá la verdad sobre el joven camarero y, lleno de rencor y desilusión, se lanzará en un pub lleno a rebotar de ingleses enarbolando el grito de «¡Gibraltar, español!»¹¹⁷.

3. LA LECCIÓN DE ANATOMÍA Y UN BUEN DETECTIVE NO SE CASA JAMÁS DE MARTA SANZ: VIVIR E INVESTIGAR EN UN SIMULACRO

Marta Sanz Pastor (Madrid, 1967) es una poeta, novelista y ensayista con una sólida trayectoria literaria respaldada por un considerable número de títulos que, desde perspectivas insólitas, han abarcado el tema amoroso, las relaciones interpersonales y familiares –*El frío* (1995), *Lenguas muertas* (1997), *Animales domésticos* (2003), *Amour Fou* (2004), *Susana y los viejos* (2006)–, la reciente historia española –*Los mejores tiempos* (2001), *Daniela Astor y la caja negra* (2013)–, la escritura y la cultura –*No tan incendiario* (2014)–, la condición femenina en la sociedad actual –*La lección de anatomía* (2008), *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición española* (2016), *Clavícula* (2017), *Monstruos y centauros* (2018)– y el género negro –*Black, black, black* (2010), *Un buen detective no se casa jamás* (2012) y *pequeñas mujeres rojas* (2020)–. Sin embargo, lo que nos interesa aquí es su relación privilegiada con Benidorm, ya que cuando ella tenía tres o cuatro años su familia se mudó de Madrid para ir a vivir precisamente allí, donde el padre de la autora, que era sociólogo, colaboraría a lo largo de casi una década con Mario Gaviria¹¹⁸, quien, en aquella época, estaba llevando a cabo una labor fundamental –que cuajaría en los dos volúmenes colectivos de *Benidorm, ciudad nueva* (1977)– en el intento de analizar ese modelo urbano que en la España franquista de los Setenta parecía pertenecer a otro planeta¹¹⁹. Sanz, en efecto, evoca su infancia y preadolescencia benidormenses en *La lección de anatomía* –que se volvió a editar en 2014 con algunas variaciones– y en *Un buen detective no se casa jamás*, aunque en este último texto no se explicita nunca el

¹¹⁵ «–La guiri alemana, ha muerto, ¿Sabes? Pablo la recordó con el bebé en brazos y llorando. –La han encontrado hoy en el corralón que hay al lado del hotel. Se ve que se tiró desde la terraza y como había tanta mierda nadie se ha dao cuenta de que estaba allí, ¿sabes?» Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 148.

¹¹⁶ Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 145.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 179.

¹¹⁸ Véase Rodríguez, Emma, «Marta Sanz: “No hay que tener miedo a los cambios”», *Turia* https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/marta-sanz-no-hay-que-tener-miedo-a-los-cambios/ (fecha de consulta: 20/10/2022).

¹¹⁹ Así recuerda ese periodo el mismo Gaviria: «Al inicio de la década de 1970 me encontraba fascinado por Benidorm y entonces, tras cuatro años de investigación, me atrevía a afirmar cosas que llamaban la atención por ser un discurso que no entendían o no interesaba... Fíjate, en primer lugar decía que Benidorm era una de las mejores ciudades nuevas de Europa en los últimos treinta años de entonces [...]». Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 85.

nombre del decorado de rascacielos por el que se mueve Arturo Zarco¹²⁰, pero, a partir de unos detalles¹²¹, no es nada difícil identificarlo con Benidorm: bastaría con citar la frase «Estamos en el punto más alto del edificio más alto de la costa»¹²² para darse cuenta de que esa vertiginosa construcción solo puede ser el Gran Hotel Bali¹²³.

Lo que desde el comienzo resalta respecto a la mirada de la escritora sobre esa localidad turística, y que contrasta con la visión más uniformadora de Maestre¹²⁴, es la dialéctica que establece entre los habitantes y los visitantes y sus respectivas formas de vivir el mismo espacio. Esta voluntad de rehuir cualquier simplificación ya queda patente en el hecho de asociar la ciudad a una muñeca rusa¹²⁵. Marta Sanz, que ahí ha ido a la escuela y que ha estado en contacto con la gente en su día a día, efectivamente, sabe apartar las figuritas más grandes y exteriores para encontrar versiones menos banales y, de este modo, también logra conservar una memoria que le permite distinguir entre pasado y presente, sin caer en la trampa de una dimensión atemporal que todo lo borra en aras de una ludificación generalizada. El haber vuelto a Benidorm muchas veces en la adolescencia, pero solo una vez de adulta –en ocasión de un supuesto reportaje que hubiese tenido que redactar–¹²⁶, le brinda la oportunidad de confrontar sus recuerdos con los cambios acelerados que en dos décadas han afectado un entorno que le había sido familiar y ya no lo es tanto:

El centro, después de veinte años que habían hecho de la ciudad y de mí misma dos territorios un poco más maduros [...], era aún el centro, aunque la ciudad se había derramado por sus antiguos límites. [...] 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 diseño que no podrían 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 mordida¹²⁷.

También es una melancolía consciente del paso del tiempo la que en *Un buen detective no se casa jamás* se cuela en las rememoraciones de Marina Frankel, a quien la autora

¹²⁰ Véase Pozuelo Yvancos, José María, «Desafío al lector», *ABC*, 28 de abril de 2012, p. 13; Hernández Sonia, «Caso de duplicaciones», *La Vanguardia*, 23 de mayo de 2012, p. 14; Varón González, Carlos, «The Long Goodbye of Marca España: affect, politics and modernity in Marta Sanz's crime novels», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21, 2 (2020), p. 261.

¹²¹ Como se verá a lo largo del artículo, las descripciones del paisaje y del paisanaje de *La lección de anatomía* coinciden con las de *Un buen detective no se casa jamás* y no dejan lugar a dudas.

¹²² Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, 3ª ed., Barcelona, Anagrama Compactos, 2021, p. 22.

¹²³ Ahora, en realidad, el edificio más alto de Benidorm es el bloque de pisos Intempo, constituido por dos torres unidas por un diamante puesto del revés, que mide unos 200 metros y cuenta con 256 apartamentos.

¹²⁴ Casi sobra decirlo, pero esa visión también es fruto de una real homogeneización de los lugares turísticos: «Il mondo esiste ancora nella sua diversità. Ma questa ha poco a che vedere con il caleidoscopio illusorio del turismo». Augé, Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, cit., p. 12.

¹²⁵ «El trasiego de mi casa reproduce en miniatura la voraginoso matrioska de la ciudad donde vivimos.» Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama Compactos, 2018, p. 48.

¹²⁶ Véase Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., pp. 50 y 139.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 140.

presta algunas imágenes de su niñez: «—¿Ves el ayuntamiento? Todo eso antes era un cine de verano y un campo de algarrobos. Yo he jugado mucho por aquí...»¹²⁸. Y justamente los cines de verano son otra de las características de aquella ciudad que, empujada hacia una plena modernidad por las hordas de turistas que la invadían con regularidad y que, de rebote, constituían unos modelos a imitar¹²⁹, confirman su talante más liberal incluso durante las postrimerías de la dictadura y los primeros años de la Transición, cuando todavía había una calle dedicada a José Antonio Primo de Rivera¹³⁰:

En Benidorm, en aquella época, había diez, doce cines de verano... [...]. La cartelera es impresionante: desde *spaghetti westerns* hasta *La caída de los dioses* de Visconti; desde las series completas de James Bond, interpretadas por Connery y Moore, hasta las españoladas y el destape. *La trastienda* de Jorge Grau: M.^a José Cantudo, desnuda ante el espejo, muerde una manzana. Cuando en Madrid los porteros de los cines pedían los carnés de identidad, en Benidorm a los niños nos dejaban entrar a ver todas las películas acompañados de personas mayores¹³¹.

Marta y Marina comparten asimismo una arqueología sentimental vinculada a las abigarradas y ruidosas tiendas de *souvenirs*¹³² que años atrás estaban regidas por los representantes de tez tostada y ojos negros de una emigración interna a España, hoy reemplazados por las miradas rasgadas y los gestos acompasados de sus arrendatarios orientales: «—Antes las tiendas de los chinos se arrendaban a inmigrantes menos exóticos: andaluces, murcianos, castellanos»¹³³. Esta atención a la otra cara del turismo, y que supone un gran número de trabajadores dedicados a atender y satisfacer las necesidades de los visitantes¹³⁴, lleva implícita la existencia de una población residente que encuentra su refugio

¹²⁸ Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., p. 51.

¹²⁹ «Tra i residenti può svilupparsi un complesso di inferiorità culturale che determina a sua volta l'avvio di un processo di imitazione. Anche le aspirazioni a una più elevata condizione economica, derivate dal contatto con gli standard di consumo dei turisti, possono indurre l'imitazione dei loro modelli di consumo. Soprattutto i giovani delle comunità locali sono esposti agli effetti dimostrativi della presenza turistica in termini di libertà e di superiorità economica.» Savelli, Asterio, *Sociologia del turismo*, cit., p. 373.

¹³⁰ Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 49.

¹³¹ *Ibid.*, pp. 50-51.

¹³² «Abajo se oyen los berridos de los muñecos llorones y de las castañuelas que no dejan de repicar en las tiendas de *souvenirs*, como reclamo para atraer a los turistas.» *Ibid.*, p. 105.

¹³³ Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., p. 48.

¹³⁴ «Entre la masa ambulante, también habrá personas que entren o salgan de trabajar: la chica del puesto de chucherías, la de la boutique, los camareros, los y las gogós, los recepcionistas y las monitoras de gimnasia. Los chimpancés con los que los turistas se hacen fotos. Los escultores de arena. Desde aquí distingo a una limpiadora que fuma un cigarrillo, junto a los cubos de basura, en el callejón de la trasera de un hotel.» *Ibid.*, p. 65. Sanz tiene muy claro que el turismo de masas constituye indudablemente un enorme recurso económico para los trabajadores autóctonos (véase Castillo, Alberto del, «Purgatorio semántico», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, cit., p. 96), pero también que se trata de una forma de explotación y “colonización”: véase Savelli, Asterio, *Sociologia del turismo*, cit., pp. 374-377.

identitario entre las callejas del casco viejo –con sus efluvios¹³⁵, sus pisos húmedos¹³⁶ y sus rutinas poco aparatosas, iguales que en cualquier otro sitio¹³⁷–, en una desangelada playa portuaria¹³⁸ y en la clemencia de un invierno durante el cual «la ciudad se descongela y descubre, empapado de líquidos y secreciones de parto, al antiguo pueblo pescador» y vuelven a la memoria y a la realidad «El olor a morralla, la Virgen del Carmen, la libreta de ahorros»¹³⁹. Quizás el símbolo de todo este cosmos casi invisible, y que requiere un esfuerzo por parte del viajero para ser percibido, sea el castillo, cuyas murallas fantasmales encierran un pasado que fue y del que no queda nada, ni siquiera unas ruinas a las que asirse para reconstruirlo de manera fidedigna:

El mirador del castillo en la punta de Canfali. Un castillo que ya sólo es la planta imaginaria del castillo con sus balcones al mar, sus magníficas escaleras de subida y bajada, y el pavimento de un salón donde quizás alguien ensayó unos pasos de baile. Tenemos que levantar fantásticamente los muros del castillo y la hiedra que reptaba por ellos. Levantar almenas y torreones. Los nidos de las golondrinas camuflados en las ranuras de la sillería¹⁴⁰.

Otro elemento que muy a menudo suele pasarse por alto cuando se habla o se escribe de Benidorm es la naturaleza –a no ser que se ensalcen sus playas o el azul del mar–, pero, como señala Rafael Chirbes, la belleza de ese núcleo urbano engastado en una bahía de ensueño surge justamente de un cautivador mestizaje, exhibido sin pudor, entre lo natural y lo humano¹⁴¹. Sanz, que tiene una estética y una exigencia literarias parecidas a las del autor de *Crematorio*¹⁴², es muy consciente de esta fusión entre extremos en apariencia

¹³⁵ «El callejón de los gatos sigue oliendo a lo que siempre olía. Alcohol. Moqueta llena de lámparas. Vómitos. Grifos de cerveza rubia. El olor que dejan los cuerpos y la ginebra con la que se limpian los mostradores en un lugar cerrado.» Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 146.

¹³⁶ «Colarme por las rendijas de unos pisos que no están acondicionados para las bajas temperaturas. Porque se supone que en una ciudad de vacaciones bañada por las aguas del Mediterráneo, un vergel, un paraíso, el trozo de mapa que se colorea con el color que se asigna en la leyenda cartográfica a los microclimas, nunca, nunca hace frío. Es mentira. No hay infiernillo ni estufa catalítica que combata la humedad.» *Ibid.*, p. 143.

¹³⁷ «Marina me asegura que durante el invierno los niños van al colegio y suspenden asignaturas; los adolescentes se enamoran porque no tienen mucho más que hacer, trabajan en bares, fuman porros a través de botellas de agua mineral, se hacen fotos completamente desnudos, se escapan, estudian una carrera, se quedan o no vuelven. [...] –Aunque no te lo creas, Arturo, aquí, durante el invierno, la gente, en su saloncito, ve los programas de la televisión.» Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., pp. 49-50.

¹³⁸ «Era importante hacer la primera comunión y bajar a la playa del puerto. 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 viven en el corazón podrido de una manzana que, por fuera, refulge. [...] La playa de los que bajan las persianas para no ser vistos. La playa más sucia: los barcos que entran y salen del puerto manchan el agua con trazas de combustible.» Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 145.

¹³⁹ Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, p. 51.

¹⁴⁰ Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 146.

¹⁴¹ Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 138.

¹⁴² No por casualidad, la escritora madrileña escribió uno de los prólogos de los dos volúmenes de los *Diarios* de Chirbes, mientras que éste último había hecho lo propio con la nueva edición de *La lección de anatomía*, dando en el clavo a la hora de individuar uno de los rasgos más distintivos de la prosa de Sanz que conviene tener en cuenta también para entender su peculiar enfoque con respecto a Benidorm: «En la pluma de la Sanz el tópico que se cuela alegremente, como sin querer, sale malparado, y nos enseña el forro

contrapuestos y su ojo avizor escruta con una fascinación no exenta de preocupación los campos y las tierras que se extienden hacia las siluetas no tan lejanas de las montañas¹⁴³:

El trayecto: campos de almendros y algarrobos, campos de nísperos, limoneros, huertas y zonas de bancales. Al fondo, el mar; sus cien tonalidades de azul contrastan con las cien tonalidades de la vegetación. [...] Unos kilómetros más al sur, la tierra aparece mordida por urbanizaciones y chalés –suizos, neocoloniales, rococós, con verandas impostoras, pseudopalafitos y búnkeres...– [...]. Un poco más hacia el sur, las salinas desecan el terreno hasta la abrasión y todo cobra una atmósfera de cantera abandonada, de superficie lunar. La tierra clara es estéril. La tierra negra o roja es tierra de fructificación. Aquí la brutalidad de la luz dibuja bien los contornos. Más abajo, sobre la línea de la costa, los ensucia y difumina [...]¹⁴⁴.

Allá donde los rayos del sol enturbian el horizonte hay una selva de rascacielos que se yerguen como «una lengua amurallada frente al mar y esta ciudad es una fila de volúmenes ordenados por tamaños, una superposición de pantallas que hay que superar para acceder al siguiente nivel en la consola»¹⁴⁵. Bajo dicha concentración desmedida de construcciones late el otro factor clave –más allá del turismo, con el que de todos modos está indisolublemente conectado– del éxito de ese aventajado rincón de la Costa Blanca: la especulación inmobiliaria, ya que, como admite Carro, «En Benidorm se producen varios momentos de superación de las lógicas inscritas en la materialidad y la legalidad del suelo»¹⁴⁶. En *Un buen detective no se casa jamás* es precisamente esa ilegalidad la que se denuncia, porque en sus páginas «Sanz describe el hispánico modo en que se configura la burguesía levantina sobre la corrupción y el mal gusto»¹⁴⁷, cuya máxima exponente sería la matriarca Amparo Orts, una mujer hábil en la gestión de sus múltiples negocios y propiedades¹⁴⁸ que, se supone nada azarosamente, tiene el mismo apellido que el alcalde

de su chaqueta, y la metáfora lleva veneno en su caramelo [...]». Chirbes, Rafael, «Prólogo», en Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 10.

¹⁴³ Obviamente, entre el centro de la ciudad y las montañas hay una zona de transición que alberga su propia humanidad pintoresca: «Desde abajo hacia arriba, mientras se sube por las calles en cuesta que van del mar a los descampados que anticipan los huertos, los bancales, las áreas fértiles, los almendros en la falda de la montaña, hay zonas y personajes de transición: un inmigrante andaluz, que regenta un bar, habla a su perro ataviado como un recién nacido; un abogado, procedente de otra provincia, vuelve de la Audiencia después de pleitear por una expropiación de terrenos [...]; el especulador inmobiliario abre una oficina y el decorador de interiores abre una tienda; el peluquero extravagante se tiñe el flequillo y se prepara para la fiesta nocturna; el bohemio o el diletante, los hijos pródigos de familias burguesas, vienen a vivir a la playa para descansar, destruirse u olvidarse de quiénes son; un traficante de hachís se enamora de una florista; una mujer madura, con aspecto de indígena, se venda los pechos hasta reducirlos a una especie de barriga alta, se pone gomina, se viste de hombre y va por la calle tocando un guitarrillo y cantando con voz de plañidera para conseguir un dinero con el queirse de putas a los bares del arranque de la autopista.» Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., pp. 91-92.

¹⁴⁴ Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., p. 43.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁶ Carro, Iago, «Urbanista», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, cit., p. 37.

¹⁴⁷ Becerra Mayor, David, «Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)», en Becerra Mayor, David (coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Ciempozuelos, Tierradenadie, 2015, p. 152.

¹⁴⁸ Véase Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., pp. 24, 107, 112, 140-142, 176-177, etc.

franquista Pedro Zaragoza Orts. Además, su fortuna se fraguó siguiendo fielmente los que habían sido los mecanismos familiares benidormenses¹⁴⁹: como punición por ser el hermano tonto, al padre de Amparo Orts le tocaron los terrenos de la costa –que en aquella época no valían nada–, mientras que el hermano listo heredó los del interior, donde se cultivaba lo poco que garantizaba alguna que otra ganancia. Con la eclosión del mercado inmobiliario y del turismo, obviamente, los papeles se trocaron y quedó clarísimo quién de los dos era el más listo¹⁵⁰. El paso de una anterior condición de pobreza campesina a la actual holgura, según una acertada interpretación de Varón González, es simbolizado por el *riurau* de la familia Orts, que también reflejaría la evolución sufrida por la costa española mediterránea:

Not only has the riurau, the traditional rural Valencian family house, once read as paletó or hick, now become chic [...]. This transformation stands in opposition but in direct relation to the appearance of kitsch chalets. The riurau changed in value and condition as chalets appeared, bearing testimony to another transformation: the Mediterranean coasts of Spain, spurred by tourism, went from being defined by the agricultural lifestyle that the riurau was part of, to being shaped by tourism¹⁵¹.

Siempre Varón González pone de relieve la impostura de esa casa fingidamente rural que, a finales de cuenta, no es otra cosa sino un simulacro, como Benidorm¹⁵², definida con ese mismo término por la autora a través de los juicios tajantes de Zarco:

Toda esta ciudad es un simulacro. No tiene una sola verdad. Son falsas las piedras del espigón; falsos, los barcos de pesca y los anzuelos y las redes que adornan los muros de los restaurantes. En los templos se ofician sacrílegas ceremonias de bodas, bautizos y comuniones. Los niños forman parte de una empresa de extras infantiles [...]. El castillo no es más que un mirador sobre el remedo de un cabo –simulación cartográfica– [...]. Son de cartulina las fachadas [...]. Los glúteos, las mamas, las narices se componen de un material ortopédico. No forman parte de la auténtica anatomía de las personas. Aquí todos llevan peluca. Esto es un parque de atracciones¹⁵³.

¹⁴⁹ Véase Alcaraz, Roberto, «Sorpresas te da la vida», cit., p. 125.

¹⁵⁰ Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., pp. 52-53. En efecto, hay que tener en cuenta que si Sanz quería escribir sobre la especulación inmobiliaria, la corrupción y los negocios aledaños a ellas en España, era lógico que eligiera Benidorm y no otro sitio, porque, como escribe Joan Ramon Resina a propósito del género negro, «si el crimen es una incógnita a despejar, un signo en busca de una hipótesis, el lugar es lo que le da significación»: Resina, Joan Ramon, *El cadáver en la cocina*, Barcelona, Anthropos, 1997, p. 143.

¹⁵¹ Varón González, Carlos, «The Long Goodbye of Marca España: affect, politics and modernity in Marta Sanz's crime novels», cit., p. 261.

¹⁵² *Ibid.*, p. 262.

¹⁵³ Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., p. 46. El concepto será repetido en la página sucesiva y, más adelante, se comentará: «Me encanta esta ciudad de bisutería y máquinas tragaperras» (*Ibid.*, pp. 48-49), como si fueran el falso brillo de unas joyas de poco valor y unos artilugios pensados para que la gente se gaste dinero los principales elementos que caracterizan Benidorm. La idea de simulación o afectación vuelve a aparecer en *La lección de anatomía*: «Mis padres a menudo se preguntan qué demonios hacen viviendo en una ciudad turística; una ciudad que, a medida que va creciendo desde la orilla de la playa hasta los montes, se vuelve provinciana y que, pese a sus muchos hoteles peca de falta de hospitalidad.

Ya Baudrillard denunciaba que «Disneylandia es un modelo perfecto de todos los órdenes de simulacros entremezclados»¹⁵⁴ y lo es porque representa una enfatización absoluta de los efectos negativos que una masiva actividad turística puede tener sobre una determinada sociedad, hasta el punto de descontextualizarla y convertirla en una proyección artificial de sí misma:

Il turismo viene così a snaturare profondamente la realtà dando luogo ad un universo che è l'immagine non del reale, ma di ciò che i turisti si attendono. L'immagine non rinvia più a nessun'altra realtà che a sé stessa e ciò apre la strada alla predisposizione di attrazioni turistiche di carattere puramente sintetico, artificiale, che non hanno altro scopo se non quello di attirare i forestieri¹⁵⁵.

La ambición de abarcar, y quizás comprender, una (hiper)realidad determinada por las repercusiones de un turismo que relega lo autóctono a la sombra de antiguos callejones y a las tierras huérfanas de mar, que lo diluye entre una multitud de gente foránea que llena playas y hoteles o que lo conserva en formol hasta la llegada de los meses invernales, obliga a Marta Sanz a centrarse también en esta faceta y a retratar los tipos humanos que la componen¹⁵⁶. Como Maestre en su novela, a veces –sobre todo si son los ojos de Arturo Zarco y no los de la versión autobiográfica de la propia autora los que miran a su alrededor– recurre a unas imágenes estereotipadas que remiten a una ramplonería incuestionable¹⁵⁷ que, por lo visto, es consustancial al encanto un poco deslucido de la ciudad¹⁵⁸, pero también reseña una variación significativa en cuanto a las categorías de turistas que más se hacen notar, por ejemplo dejando al margen a los ingleses borrachos y destacando la

Una ciudad cerrada y secreta por debajo del plástico de su envoltorio, de su cobertura de chocolate»: Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 90.

¹⁵⁴ Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, 9ª ed., Barcelona, Kairós, 2008, p. 29.

¹⁵⁵ Savelli, Asterio, *Sociología del turismo*, cit., p. 207.

¹⁵⁶ En la tarea de abordar lo local y lo turístico la escritora madrileña juega con ventaja, puesto que su familia vivió tanto en la parte alta del pueblo como cerca del mar: Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 92. Es llamativo a este propósito que defina a la primera como una zona «cerrada» y la más cercana a la playa como «sin cerrojos»: *ibid.*, p. 114.

¹⁵⁷ «Resisto mientras delante de mis ojos, a través de la ventanilla, desfilan rascacielos, terrazas, comercios, toldos, jardincillos, mujeres y hombres vestidos con indumentarias impensables en otros lugares que no fueran éste. Gorros de mexicano. Maracas de Machín. Pareos. Lentejuelas. Bermudas. Viseras. Patinadores. Los zepelines surcan el cielo.» Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., pp. 19-20. «La otra fauna, la que habita la playa y huele a pez –los socorristas y las sirenas, los niños que hacen ahogadillas y parecen raspas de boquerón–, se ha ido transformando por efecto de la luz. Las familias numerosas –y monoparentales y bicéfalas– se limpian los pies sobre las baldosas del paseo marítimo y encajan parasoles, toallas, sillas plegables, colchones y bolsos entre la cadera y el sobaco. Malabaristas, contorsionistas, prestidigitadores.» *Ibid.*, p. 64.

¹⁵⁸ «El segundo detalle es que no han cambiado los carteles 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, copones de fresas con nata, tartas y pastelillos, combinados con sombrilla y bengala chisporroteante. Estampas de cada alimento coloreadas con filtros fotográficos inverosímiles. Panecillos de oro. Nunca el naranja de la yema de huevo fue más anaranjado. Nunca el verde acumuló mayor cantidad de clorofila. La calle huele a cebolla frita y a grasa animal.» Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., pp. 148-149.

abrumadora omnipresencia de jubilados que intentan cazar al vuelo sus últimas ocasiones de diversión o de ternura carnal¹⁵⁹:

Dos detalles me hacen muchísima gracia en este retorno. La ciudad ha sido invadida por personas mayores de sesenta y cinco años que gastan un dineral en las peluquerías, en los centros de belleza y en las cafeterías con vistas al mar que tienen baile con orquesta veinticuatro horas sin interrupción. En el hotel comen cada día una sopa de sobre de un color diferente. [...] Danzad, danzad, malditos. Éstas serán, tal vez, vuestras últimas fornicaciones. Intentos flojos. Imaginaciones vuestras¹⁶⁰.

Las parejas o los grupos de ancianos, habitualmente numerosos por esa zona de la costa Española –sobre todo por lo que se refiere al turismo interno–, en las últimas décadas han ido en aumento porque Benidorm «es la perita en dulce de los jubilados que se acogen al programa del Imsero año tras año»¹⁶¹ y de quienes deciden mudarse o pasar largas temporadas allí con el objetivo de gozar de unas temperaturas apacibles y conservar la salud¹⁶² o, incluso, llegar a rejuvenecer, ya que una localidad como esa les da acceso a un colectivo de pares que les libera de las constricciones de seguir determinados patrones¹⁶³ y los invita a celebrar una fiesta permanente que, si bien no les devuelve sus años juveniles, por lo menos les concede el consuelo de unos juegos amorosos tardíos¹⁶⁴ o de una vía de escape de la soledad¹⁶⁵, aun corriendo el riesgo de convertirse en una parodia de sí mismos. Todas estas ventajas, luego, no están sujetas a límites dictaminados por las estaciones, ya que la temporada benidormense, como le revela Marina Frankel a Zarco,

¹⁵⁹ En Maestre acontecía lo contrario y a la tercera edad se le dedicaba una rápida pincelada despectiva: «Y Pablo veía a carcamales babeando en escotes de brujas artríticas, y a brujas artríticas que buscaban a algún caballero andante con buena pensión [...]». Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 34.

¹⁶⁰ Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 148.

¹⁶¹ Ferrer, Carlos, «El retrato literario de Benidorm: Tremlett, Posadas y Royuela», cit., p. 80.

¹⁶² «La mayor parte de aquellos seres humanos imploraban el don de la salud y de la longevidad. Amenazados por el desgaste de la enfermedad o del tiempo, caminaban descalzos y tozudos sobre la arena, se mojaban esperanzados y gozosos los pies en las aguas del mar, cogían de las manos a sus parejas y paseaban por las aceras, conducían motorizadas sillas de ruedas. Habían traspasado el umbral de lo que los políticos y sociólogos llaman ahora la tercera edad, y se pagaban un viaje de regreso al tiempo ido, y bailaban en las pistas de las cafeterías canciones que también tendrían que haberse marchado (*Volver, Llorando en la capilla, Las hojas muertas*) [...] y todos ellos estaban envueltos, conservados por el celofán protector del sol, por la belleza innegable de aquella luz que les quitaba el miedo de saber que había una sombra que los esperaba escondida detrás de la esquina.» Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 139.

¹⁶³ «En todo el proceso de rejuvenecimiento es importante el colectivo, sentirnos parte de algo intrínseco a la humanidad. Los jubilados lo saben bien. No les da reparo cantar en cualquier lugar y un domingo por la mañana a la orilla de las escaleras del Parque de Elche es un momento idóneo. Allí todos siguen un compás, un ritmo, una simetría, unas normas. Es algo que por un instante les hace armónicos y únicos a la vez.» Piquer, Josan, «Historias de sal», cit., pp. 63-64.

¹⁶⁴ Como subraya Tremlett, «Benidorm tiene, entre los jubilados españoles, la reputación de ser el mejor lugar de España para ligar»: Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 110.

¹⁶⁵ «Hay muchos viejos que se han casado gracias a Benidorm. Aquí lo pasan divinamente. Aparte de ver viejos que en su tierra seguro que no van así, aquí se visten con el bañador y con una blusita encima, con noventa años, divinas de muerte. Entonces se ven liberadas. Y por eso vienen a Benidorm.» Campos, María Teresa, «Modista», cit., p. 27.

«es eterna»¹⁶⁶ y dura todo el año¹⁶⁷, un detalle que despierta en la mente del detective una serie de fotogramas terroríficos: «Imagino viejos perfectamente conservados dentro de botes de vidrio, embalsamamientos, hippies a los que sólo se les marchitan las flores pero que van adquiriendo el color de la ceniza, labios que se cuartejan con un soplo, lacrimales recosidos por una niña manazas que no sabe usar el dedal»¹⁶⁸. Puede que Mario Gaviria esté bastante de acuerdo con el sabueso creado por Marta Sanz porque, para él, uno de los principales errores de Benidorm ha sido especializarse en un turismo de masas para jubilados, renunciando a atraer a los jóvenes y acabando por transmitir una impresión de decadencia y estancamiento¹⁶⁹.

A pesar de esa supuesta inmovilidad criticada por el sociólogo, como se intuye de lo anotado hasta aquí, resulta sumamente complejo fijar de modo ordenado sobre el papel la polimorfa realidad benidormense, tanto que ni siquiera la tan socorrida Wikipedia puede abarcarla en su totalidad:

Dice Wikipedia: «Benidorm es una ciudad de la provincia de Alicante, en la Comunidad Valenciana, España. Está situada a 49 kilómetros de Alicante y 140 km de Valencia.» Dice Wikipedia: «Una buena parte de los atractivos iniciales de Benidorm se debieron a su situación, en la costa del Mediterráneo, frente a una bellísima bahía, partida en dos por la punta rocosa del antiguo castillo y con una orientación hacia el sur [...] con lo que el microclima que se disfruta, sobre todo en primavera, invierno y otoño, es sumamente benigno, con temperaturas ostensiblemente más altas que en el resto del litoral y con el agua del mar dentro de unos límites que permiten el baño en todo el tiempo.» Dice Wikipedia: «El atractivo de Benidorm radica en sus tres playas dotadas de bandera azul [...]. Estas tres playas son: Levante, Poniente y Mal Pas, a las que se suma la pequeña cala del Tío Chimo. También por un animado y variado ambiente nocturno.» Dice Wikipedia: «Benidorm ha experimentado desde mediados del siglo XX una transformación urbanística extraordinaria [...]. Por otro lado, Benidorm es la localidad con más rascacielos por habitantes del mundo y la segunda en cuanto al número de ellos por metro cuadrado, después de Manhattan.» Según la Wikipedia, son ciudadanos insignes de Benidorm: Guillermo Amor, ex jugador del Barcelona, y Leire Pajín. Entre otros pocos. Apago el ordenador. Yo sé mucho más de este lugar de lo que dicen las máquinas¹⁷⁰.

La misma narradora que en *La lección de anatomía* afirma saber mucho más que los ordenadores sobre Benidorm, sin embargo, admite sus dificultades a la hora de exponer

¹⁶⁶ Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., p. 50.

¹⁶⁷ Véase Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 142 y Perles-Ribes, José Francisco, Rodríguez Sánchez, Isabel y Ramón Rodríguez, Ana Belén, «Is a cluster a necessary condition for success? The case of Benidorm», cit., p. 1582.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ Véase Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 93.

¹⁷⁰ Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 144. Algo parecido había hecho Maestre en su novela: «—Benidorm es una población turística de la Marina Baja situada a unos cuarenta kilómetros de Alicante. En verano duplica, triplica, sextuplica, veintuplica sus habitantes. La rodean parajes de gran belleza y sus playas no tienen igual. Otros...». Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, cit., p. 16. La definición, además, se repite: *ibid.*, p. 53.

todo ese material almacenado en su cerebro y, con frecuencia, elige adoptar una estrategia congenial al estilo barroco y plurisensorial empleado habitualmente por Sanz, trufado de metáforas, símiles y asociaciones arriesgadas:

La ciudad sólo puede describirse a partir de una enumeración caótica: un platillo volante cuya panza alberga una discoteca, bares de ambiente, hombres travestidos, [...] bellísimos rascacielos; hamburgueserías que emanan un intenso olor a cebolla cruda, ácido, y a cebolla frita, dulce; piscinas con una gradación progresiva del azul, celeste, turquesa, verde profundo, piscinas cloradas con tiburones asesinos agazapados en el fondo [...]; cafeterías con orquestina; olor a desayuno inglés y a alcoholes viejos; jerigonzas; luz del Mediterráneo, neones; descapotables y guaguas; cajas de champán en la playa, sobre las que duermen borrachos nórdicos, rebozados en arenilla; procesiones de Corpus Christi, la banda municipal, fallas y la reina de las fiestas patronales; sombrillas, la isla; espaldas que se queman al sol y que después se pelan, alguien tira de la piel como si fuera un chicle, los bañistas se untan de aceite de coco, la gente está renegrida y brillante, el sol y el tabaco aún no han empezado a ser mortíferos; campos de algarrobos, edificios en construcción, hormigoneras y ese olor a cemento y a tierra húmeda [...]; camisetas con calcomanías que huelen a petróleo; bañadores minúsculos, pavor a las medusas; catequesis antes de comulgar, heladerías, aroma dulzón de bollos bruselenses, pizarritas con el menú; un dédalo de calles atestadas [...], la alameda, la subida a la iglesia y a la zona del mercado, el puerto y el parque de Elche hacia la tranquilidad germánica y familiar de La Cala, la cuesta de Ruzafa, Martínez Alejos que desemboca en la playa de Levante, la calle Gambó y la plaza Triangular¹⁷¹.

El listado heterogéneo de objetos, personas, impresiones, recuerdos, colores, lugares, olores y ruidos parece ser, por ende, uno de los pocos recursos eficaces¹⁷² para no caer en una parodia huera que reduzca Benidorm a unos tópicos ya muy gastados y arraigados en el imaginario colectivo, sin por eso soslayarlos o menospreciarlos. Queda aquí patente, si se reflexiona sobre cómo ha evolucionado la representación de las ciudades¹⁷³, que

¹⁷¹ Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., pp. 49-50.

¹⁷² Marta Sanz recurre a él en otras ocasiones. Aquí nos limitamos a brindar un par de ejemplos: «Las tiendas de *souvenirs* son otra enumeración caótica dentro de Benidorm como enumeración caótica en sí misma: gitanas, instrumentos musicales, flotadores, gafas y tubos de bucear, toallas, figuritas, bañadores, peluches, llaveros, petacas, *cassettes*, delantales graciosos, cremas para el sol, ensaladeras y bandejas, gorritos, túnicas, alimento para peces, semillas y bulbos», *ibid.*, p. 106; «Resulta difícil relacionar las guindas de los helados, los burdeles, los quirófanos de liposucción, los escotes, las viejecitas que se visten de lamé de oro para bailar juntas un bolero, el beso de lengua entre dos octogenarios de la periferia de Liverpool, los salones de estética y las farmacias que dispensan cajas y cajas de pastillas para la tensión [...]» Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., p. 48. Incluso Rafel Chirbes, en su reportaje sobre Benidorm, no sabe –o no quiere– resistir a la tentación de un recuento de lo que capta al azar su mirada: «[...] alcohol y relaciones abundantes y a buen precio, figuritas de Lladró, lámparas cuyo pie es una coloreada paloma o una pareja de falso alabastro que se abraza, figuritas de Lladró, helados de muchos pisos y de un montón de colores, anuncios de neón, locales abiertos hasta tarde al alcance de cualquier bolsillo, porque no penalizan económicamente la nocturnidad como acostumbran a hacerlo en el resto del mundo, tiendas donde venden bolsos, gorras y camisetas multicolores, incluso con la cara de Julio Iglesias, figuritas de Lladró [...]» Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 145.

¹⁷³ Resina observa que «The notion of urban image entails several assumptions. The first and most obvious is that the city is primarily a visual object, that is grasped above all through sight [...]. Another

Marta Sanz aboga por un enfoque que va mucho más allá de la mera dimensión visual y mediática, añadiendo perspectivas personales y literarias que logran reproducir de manera articulada, verídica y polifacética, ese complejo mecanismo semiótico que, según Lotman, es el espacio urbano, no por nada definido por la idea de acumulación¹⁷⁴. Resina, a este propósito, hace notar que «The city produces novel modes of perception, poetic metaphores and conceptual categories»¹⁷⁵, un fenómeno que necesita de la sensibilidad de alguien que sepa captar esas nuevas modalidades de percepción y logre transformarlas en escritura porque las imágenes lingüísticas no son pura retórica vacía, sino que ayudan a apresar mejor la realidad en su sentido más profundo y rizomático¹⁷⁶.

En *La lección de anatomía y Un buen detective no se casa jamás* la autora madrileña ha conseguido descifrar Benidorm, esa hermosa tierra de luz y escatología¹⁷⁷, desde unas perspectivas heteróclitas y transversales, sin duda por haber transcurrido allí unos años fundamentales de su vida y formación, consciente de que «our action and thoughts shape the spaces around us, but at the same time the larger collectively or socially produced spaces and places within which we live also shape our actions and thoughts»¹⁷⁸. Tanto es así que no puede evitar interrogarse sobre cómo hubiera sido el futuro si, al final, su familia no hubiera regresado a Madrid:

A veces me pregunto qué hubiera pasado si no nos hubiéramos ido de Benidorm y creo que todo sería más o menos igual. Yo habría ido a estudiar a Alicante o a Valencia, me habría hecho bilingüe y sería alguien muy parecido a quien soy ahora. O tal vez no, y me hubiera [...] convertido en una muchacha estúpidamente rebelde que habría caído en las rutinas previsibles de un lugar, hipnótico y sensual, anestésico y turbio [...]. Un lugar que continuó siendo el sitio al que siempre se quiere regresar, hasta más allá de mis veinte años. Posiblemente, si no nos hubiéramos mudado, sería una consumada bailarina de música disco, el mundo de la hostelería me habría succionado como a Alicia el agujero y, con el salario que ganase sirviendo copas en los pubs o fregando platos en los restaurantes especializados en paellas, me hubiese pagado, sin rendir cuentas a nadie, mis rayas, mis cubatas, mis inhalaciones, y

is that a synthetic faculty exists by means of which city dwellers convert their sensory impressions into functional eidetic representations of their environment.» Resina, Joan Ramon, «The Concept of After-Image and the Scope Apprehension of the City», en Resina, Joan Ramon e Ingenschay, Dieter (eds.), *After-Images of the City*, Ithaca, Cornell University Press, 2003, p. 5. Sin embargo, dicha visión individual está hoy condicionada por los medios de comunicación: «The mutation, rather, is that architecture has become obsolete as the sole or even primary medium for visualizing the city. The image of the contemporary city is not only mediated by a variety of communications media but actually emerges from them». *Ibid.*, pp. 5-6.

¹⁷⁴ Bou, Enric, *The Invention of Space. City, Travel and Literature*, cit., pp. 22-23.

¹⁷⁵ Resina, Joan Ramon, «The Concept of After-Image and the Scope Apprehension of the City», cit., p. 10.

¹⁷⁶ *Ibid.*, pp. 15-16. Con respecto a la “realidad” quizás no esté de más recordar que para la misma Sanz «El concepto de realidad se hace más complejo –la realidad es una sucesión de estratos materiales e inmateriales, presentes, pasados y futuros, visibles e invisibles...– y eso renueva los lenguajes y los géneros que pasan a formar parte de la novela [...]»: Sanz, Marta, *No tan incendiario*, 2ª ed., Cáceres, Periférica, 2019, p. 87.

¹⁷⁷ Sanz, Marta, *Un buen detective no se casa jamás*, cit., p. 71.

¹⁷⁸ Soja, Edward W., *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, cit., p. 6. Esta teoría desmiente en parte la afirmación de Alcaraz de que «Benidorm no es culpable de lo que nosotros hagamos allí»: Alcaraz, Roberto, «Sorpresas te da la vida», cit., p. 134.

quién sabe si, en una noche loca, hubiese olvidado mis promesas infantiles y me hubiese dejado preñar por un turista sueco o por el encargado de un local, barbilampiño y con barriguita. Perfectamente integrada en el entorno gracias a mi proceso de desintegración¹⁷⁹.

4. *SPANISH BEAUTY* DE ESTHER GARCÍA LLOVET: VIVIR Y DELINQUIR ENTRE LA CUTREZ Y LA VANGUARDIA ARQUITECTÓNICA

Un producto genuino de esas interacciones que se establecen entre cualquier sujeto y el ambiente en que se cría, es la protagonista de *Spanish Beauty* de Esther García Llovet (Málaga, 1963), escritora caracterizada por la tendencia a escudriñar todo a través de un filtro cinematográfico que, cáusticamente, encuadra realidades menores para resaltar los aspectos más estrambóticos, aunque tragicómicamente auténticos, de la vida humana, alternando frases contundentes –marcadas a menudo por un humor negro– con rápidos diálogos chispeantes, en una aleación muy personal que pergeña libros cortos pero de alto voltaje, como *Coda* (2003), *Submáquina* (2009), *Las crudas* (2009), *Mamut* (2013), *Cómo dejar de escribir* (2017), *Sánchez* (2019) y *Gordo de feria* (2021). Michela McKay es hija de Kyle McCain, un huidizo profesor inglés de historia contemporánea fascinado por la mafia de la Londres de mediados del siglo XX, y de Laurana, una benidormense que, sin explicaciones de por medio, se dio el piro y dejó con un palmo de narices al marido y a una niña que de la noche a la mañana se quedó sin madre. Ella es una agente de la policía nacional que, lejos de respetar la ley, se mueve a sus anchas en el submundo del crimen organizado y forma parte de la banda británica de los Grant, una familia de delincuentes que en la Costa Blanca, tanto metafórica como realmente, hace su agosto¹⁸⁰. Esto que en otro sitio quizás sonaría un poco más raro, allí es algo absolutamente normal, puesto que «en Benidorm se puede hacer de todo sin que pase nada»¹⁸¹, una máxima que casa bien con cierta atmósfera de impunidad alimentada por unos tejemanejes inmobiliarios de larga tradición y un acentuado laxismo con respecto a todo lo que traiga mucho dinero sin causar demasiados problemas¹⁸².

¹⁷⁹ Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, cit., p. 159.

¹⁸⁰ «La franquicia mediterránea de la banda de los Grant de Leeds son oficialmente tres: Rob, Winnie y su cuñado, más siete u ocho parientes intercambiables y sin nombre de la banda que igual están en Leeds que en Benidorm que en La Línea de la Concepción. Los Grant son los que metieron a Michela en la policía en un apaño con el que ganan todos, un cincuenta-cincuenta que lleva quince años funcionando como un pinball de premio seguro: Michela consigue protección total dentro del cuerpo y los Grant una pata dentro de la Policía Nacional. Y todos tan contentos. [...] Esta temporada primavera-verano los Grant se han metido a fondo en el sector turístico y en cada vuelo Leeds-Benidorm han colado su quilo de farla. Samsonite roja con cinta verde. Michela en Aduanas. Vuelo de las 18:15. Viajar, perder países. Y maletas.» García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, Barcelona, Anagrama, 2022, p. 38. Por diversión y para recaudar un poco más de dinero, Michela, cada vez que puede, se dedica también a sus propios negocios ilegales, como, por ejemplo, las carreras clandestinas de motos náuticas: *ibid.*, pp. 19-20.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 55.

¹⁸² El aumento de la criminalidad, de hecho, es otra lacra que conlleva el turismo de masas: «L'incremento della *criminalità* viene messo in relazione con la densità della popolazione nella stagione turistica, con la vicinanza delle località di destinazione ai confini internazionali, con la differenza nei livelli di reddito tra i turisti e la popolazione locale. Il *gioco d'azzardo*, che peraltro viene spesso legalizzato e utilizzato per la sua capacità di generare attività turistica, di incrementare l'occupazione e l'attività economica, viene spesso considerato con apprensione poiché presenta implicazioni ambivalenti per la comunità locale, sul

Se ponen así las bases de la que es una novela negra *sui generis*, dado que los acontecimientos fundamentales de la trama giran alrededor de la búsqueda de un mechero; sin embargo, es posible insertar el texto en esa corriente por el tono que lo impregna¹⁸³. Y si se trae a colación el policial es porque en él lo urbano juega un papel esencial: «La ciudad [...] se convierte aquí en escenario característico y al parecer obligado del género. Conviene, pues, preguntarse con todo rigor si no es la novela criminal un modo específico de reflexión sobre lo urbano»¹⁸⁴. Ya se ha evidenciado que el espacio es clave a la hora de cometer –e investigar– un delito específico porque determina las circunstancias en que se da¹⁸⁵ y, por ende, debido a su afán de crítica social, el *noir* suele privilegiar las ambientaciones exteriores¹⁸⁶, donde confluyen los rasgos esenciales de cualquier urbe: su configuración arquitectónica y su ciudadanía¹⁸⁷.

García Llovet, quien tuvo la oportunidad de recalar en Benidorm por primera vez en 2019, durante una breve estancia para escribir un reportaje sobre quienes viven en los pisos más altos de ese conjunto de edificios verticales¹⁸⁸, parece tener las ideas claras sobre cómo abordar *urbs* y *civitas*. De hecho, su postura podría resumirse a través de una dialéctica entre lo cutre –que tendría que ver más bien con las masas que lo pervierten todo– y lo distópico o vanguardista –por lo que se refiere a la arquitectura–¹⁸⁹. Para poner negro sobre blanco el primero de los dos polos ella, como Marta Sanz, también emplea –a pesar de su estilo poco prolijo– prevalentemente la acumulación caótica de elementos dispares:

Benidorm. Cultura barata. Cultura de playa. Gente que habla tres idiomas sin tener el bachillerato, paquis, belgas, gin-tonics aguados, gays. Libros de Tom Clancy de segunda mano, hinchados por la humedad, crujientes de arena, arena en la almohada, arena en la paella, en el tanga, en la ducha, desayunos de

piano sociale e psicologico. Esse riguardano le modificazioni dei valori e degli atteggiamenti dei residenti, la congestione degli spazi urbani, l'insorgenza di fenomeni di prostituzione, la diffusione della droga, della criminalità, anche organizzata, e della violenza, la pressione cui vengono sottoposti i servizi pubblici, specialmente quelli delegati al mantenimento dell'ordine». Savelli, Asterio, *Sociologia del turismo*, cit., p. 378.

¹⁸³ Como acertadamente señala Marta Sanz: «Lo negro a veces es una atmósfera y una forma de entender el mundo y el sentido del humor». Sanz, Marta, «El buen y el mal futuro de la novela negra», *Viento Sur*, 127 (2013), p. 39.

¹⁸⁴ Resina, Joan Ramon, «Geografías escenificadas en negro», en Martín Escribà, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 2009, p. 17.

¹⁸⁵ Véase la nota 149 de este mismo artículo.

¹⁸⁶ Martín Cerezo, Iván, «Breve urbanización del género policiaco», en Martín Escribà, Àlex y Sánchez Zapatero, Javier (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, cit., p. 25.

¹⁸⁷ «The city is simultaneously *urbs*, the built environment with very specific morphological characteristics defined by buildings, streets and equipment. It is also a social reality, *civitas*, all of the citizens living in the city.» Bou, Enric, *The Invention of Space. City, Travel and Literature*, cit., p. 21.

¹⁸⁸ Véase García Llovet, Esther, «Benidorm a vista de pájaro, la vida en un rascacielos de 40 pisos», *El País*, 23 de junio de 2019. https://elpais.com/elpais/2019/06/17/eps/1560769259_549134.html (fecha de consulta: 28/10/2022).

¹⁸⁹ «[Benidorm] Tiene algo que no se parece a ninguna otra ciudad de esas características, pero a la vez tiene algo muy cutre. Une el cutrerío con la vanguardia arquitectónica.» Galindo, Juan Carlos, «Esther García Llovet: “Benidorm es lo más cosmopolita que hay en toda España”», *El País*, 20 de enero de 2022. <https://elpais.com/cultura/2022-01-20/esther-garcia-llovet-benidorm-es-lo-mas-cosmopolita-que-hay-en-toda-espana.html> (fecha de consulta: 28/10/2022). Véase también Rodríguez, Aloma, «De Londres a Benidorm, la mafia contada a través de un mechero», *El Mundo. La lectura*. 07/02/2022. <https://www.elmundo.es/la-lectura/2022/02/07/61ef1c15fdddf83608b4596.html> (fecha de consulta: 28/10/2022).

salchicha y bacon a cualquier hora del día, chicharras de noche. Vomitonas, meadas contra las tapias y canciones de Tom Jones. Melanomas, cistitis, diarreas universales. Clamidas. Y el mar como el desierto de Levante, del Oeste, de Las Vegas, las sombras de los rascacielos sobre la playa, cada vez más altas, sombras kilométricas que se adentran sobre la superficie del mar tibio a las diez de la noche, mientras las familias cenan pollo frito en la orilla, Godzillas de acero mediterráneo sobre la arena fría del amanecer¹⁹⁰.

En los recuerdos de infancia de Michela, los turistas también merecen una clasificación, si bien, al mismo tiempo, la mayoría de ellos tiene como común denominador de su consumismo imitativo la bebida de moda de aquella época:

[...] había tráfico, gente volviendo de la playa, alemanas cocidas, holandesas ahumadas, pensionistas, rusos, las tiendas estaban cerradas pero los mercadillos, no. Ese año la bebida del verano era una enorme litrona de plástico de algo azul con mucho alcohol y aún más azúcar que todos los turistas llevaban, ya caliente, en la mano¹⁹¹.

Los rascacielos, en cambio, con sus esbeltas siluetas apuntando al cielo y sus luces en la noche sugieren símiles y metáforas que no necesitan acumular vocablos y delinean una ciudad de aire norteamericano¹⁹², una suerte de Las Vegas carpetovetónica¹⁹³ anunciada en la novela de García Llovet por un rótulo vagamente hollywoodiense: «Las letras: rojas. Cuadradas: Benidorm»¹⁹⁴.

Personas y edificios son los componentes fundamentales de unas teselas que se unen en un mosaico abstracto en el que ninguna de ellas sobresale¹⁹⁵, un batiburrillo de múltiples facetas¹⁹⁶ que, como ya se ha puesto de manifiesto, se argamasan en un conjunto

¹⁹⁰ García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 15.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 128.

¹⁹² «Los rascacielos están empezando a iluminarse como los ecualizadores de una mesa de mezclas.» *Ibid.*, p. 76; «[...] los reflejos de las luces de los rascacielos sobre el agua, franjas rojas, amarillas, verticales como estandartes, un ejército a la espera del mugido del cuerno de caza.» *Ibid.*, p. 126.

¹⁹³ Guedán ve en *Spanish Beauty* un Benidorm que es una reelaboración local del Los Angeles de *Blade Runner*: Guedán, Manuel, «Benidorm, dominada por las mafias guiris en la nueva novela de Esther García Llovet», *El Periódico de España*, 29 de enero de 2022. <https://www.epe.es/es/cultura/20220129/benidorm-dominada-mafias-guiris-nueva-13161176> (fecha de consulta: 28/10/2022). El parangón es bastante frecuente, como demuestra la película *Sueñan los androides* (2015) de Ion de Sosa que se inspira en el largometraje de Ridley Scott pero con una ambientación benidormense: véase Sosa, Ion de y López Carrasco, Luis, «Sueñan los androides», cit., pp. 101-124. La misma García Llovet sugiere esa correspondencia con algunas urbes norteamericanas, no sin cierta ironía, a través de imágenes que han cuajado en el imaginario común gracias al cine de Hollywood: «Las seis y veinte de la mañana. Un helicóptero de la Guardia Civil recorre el cielo pálido buscando qué. Gaviotas. Libélulas. El resplandor ácido de los últimos neones encendidos de los hoteles antes de que de un momento a otro salga el sol de España». García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 103.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁹⁵ Carro, Iago, «Urbanista», cit., p. 39.

¹⁹⁶ A pesar de la artificialidad o estandarización en ciertos ámbitos de las metas del turismo masivo, no hay que olvidar que «the urban and demographic growth accompanying the evolution of tourist destinations tended to increase their complexity»: Ivars i Baidal, Josep, Rodríguez Sánchez, Isabel y Vera Rebollo, José Fernando, «The evolution of mass tourism destinations: new approaches beyond deterministic models in Benidorm (Spain)», cit., p. 186.

anónimo que, según la opinión de la misma escritora, «Es un sitio muy raro, porque es pero no es España»¹⁹⁷. Sin embargo, precisamente esta indefinición, lo convierte en un lugar ideal para una novela negra¹⁹⁸ porque «da como muchísimo juego. Es una locura. Y el tipo de gente que hay... Es lo más cosmopolita que hay en toda España»¹⁹⁹, afirmación que en *Spanish Beauty* cristaliza en la siguiente caracterización: «Benidorm, la ciudad que nunca duerme, la ciudad con todos los husos horarios a la vez, la ciudad de los bares abiertos hasta pasado mañana»²⁰⁰.

De nuevo, para resolver semejante rompecabezas sin topar con los clichés más bastos era necesario prestar mucho cuidado a la lente a través de la cual observarlo y, al igual que Sanz, García Llovet se aleja de un realismo paródico y renuncia a la displicencia de quien mira por encima del hombro²⁰¹ para tejer una crítica, a ratos corrosiva, de la sociedad española, aireando trapos sucios que se suelen esconder bajo el brillo de la arena o tras unas fachadas de diseño futurista. Se aplica, por ende, otro de los instrumentos a disposición del policial: «La ciudad, como geografía en negro o antigeografía, en tanto espacio donde los accidentes son de factura humana y donde la verdad se construye para una conciencia atormentada, es por excelencia el espacio de la desfamiliarización»²⁰². Lo cotidiano se secciona para que afloren aquellas taras que se prefieren ignorar para gozar de una visión falsamente idílica o no demasiado empañada por la desilusión, operación que la autora lleva a cabo evidenciando constantemente las dos caras de Benidorm, ya desde las imágenes que brinda de la playa de Finestrat en las páginas iniciales:

Avanza por la playa plana. Pasa junto a una pareja durmiendo la mona, un perro que hurga entre bolsas del Lidl, los restos de una fogata apagada con cerveza. Se dirige al chiringuito de donde viene la música. La música es algo de C. Tangana y suena en estéreo desde unos altavoces de plástico malo colgados sobre la cabeza de un matrimonio que desayuna con cerveza mientras lee *The Sun*. Chanclas, calcetines de tenis, el tabloide y un sello de oro amarillo en el

¹⁹⁷ Rey, Enrique, «Sangre y crema solar: una conversación con Esther García Llovet sobre *Spanish Beauty* y su inmersión en Benidorm», cit.

¹⁹⁸ El género policial, no por nada, surgió como consecuencia del anonimato garantizado por las grandes ciudades industriales, donde el criminal podía confundirse y escabullirse entre el gentío que se agolpaba en sus calles: Matas Pons, Álex, *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010, p. 236. Y Benidorm, a pesar del sol, se presta a las mil maravillas para ser el escenario de obras pertenecientes al policiaco, como se desprende de *Un buen detective no se casa jamás* de Marta Sanz, de la ya mencionada película *Sueñan los androides* y también de la novela *El secreto del gazpacho* (2007), del uruguayo Gervasio Posadas, sobre la que escribe Ferrer: véase Ferrer, Carlos, «El retrato literario de Benidorm: Tremlett, Posadas y Royuela», cit., pp. 80-81.

¹⁹⁹ Galindo, Juan Carlos, «Esther García Llovet: “Benidorm es lo más cosmopolita que hay en toda España”», cit.

²⁰⁰ García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 29.

²⁰¹ «La mejor opción estilística de García Llovet es alejarse de toda pretensión moralista, y en especial de todo realismo. Un Benidorm que no duerme, de discotecas de guiris borrachos, casinos de rusos, hoteles de medio pelo en rascacielos insólitamente emergidos de la especulación y la mafia, que desafían la raya azul del horizonte marino, no precisaba de realismo alguno, porque esa opción habría necesitado un punto de vista superior, enjuiciador que es el que evita la autora con una inteligente mirada desposeída de todo afán pedagógico.» Pozuelo Yvancos, José María, «Cutre melancolía en un Benidorm de tinieblas», *ABC Cultural*, 29 de enero de 2022. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cutre-melancolia-benidorm-tinieblas-202202030239_noticia.html (fecha de consulta: 28/10/2022).

²⁰² Resina, Joan Ramon, «Geografías escenificadas en negro», cit., p. 18.

meñique, él. Ella está en una silla de ruedas, los tobillos como cerillas, la raya del ojo color esmeralda, haciendo fotos del amanecer con el teléfono móvil.

–Ni fotos ni vídeos, señora– le dice Michela. Michela habla inglés con acento del este de Londres, un cockney imposible de pronunciar a no ser que se haya nacido en el mismo Hackney.

[...]

–¿Dónde está Martín? –pregunta Michela al camarero.

[...]

–Martín se ha pillado unos días libres. –El camarero habla con el mismo acento que Michela aunque no haya puesto un pie en Londres en su vida, ni fuera de Benidorm tampoco²⁰³.

El magnífico arenal de aquella localidad turística en las primeras horas de la mañana no aparece tan paradisíaco como cabría esperar y tampoco el chiringuito con vistas al mar, entre olores de fritanga, aceite bronceador y café²⁰⁴, contribuye a mejorar el panorama de aquella tierra casi baldía, por la que actúa con desparpajo una policía con modales de camello²⁰⁵. Detrás de la barra del bar, luego, trabaja un representante de la juventud benidormense, políglota por necesidad y no por vocación, atrapado allí por un empleo garantizado gracias a unos turistas que acuden a tomar algo a cualquier hora, como la pareja de ancianos británicos que comienza el día aclarándose la garganta con una cerveza y des-perezando la mente con las noticias en *The Sun*. Se ponen sobre el tapete, pues, siguiendo la estela de Marta Sanz, las vidas de los que habitan en la ciudad y las de quienes vienen de fuera y están, más o menos, de paso, todos ellos actores, conscientes o inconscientes, de esa «gran performance que es Benidorm y todo el Levante español»²⁰⁶.

Entre la compacta masa turística que congestiona la Costa Blanca, en *Spanish Beauty* destacan particularmente los ingleses y los rusos, mientras que a los italianos se les reserva una poco halagadora y escueta alusión –no muy diferente de la de Maestre–²⁰⁷. Los anglosajones se dividen *grosso modo* en miembros de organizaciones delictivas –los ya citados Grant– o en pacíficos jubilados –como los con que se topa Michela en la playa de Finestrat– que, en cuanto «piezas gastadas o rotas de la gigantesca maquinaria del capitalismo europeo»²⁰⁸, disfrutan de su ocaso con un divertido asombro frente a lo que pueda depararles ese modelo de ocio no muy sofisticado pero barato y efectivo que les concede

²⁰³ García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 12.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ «–Tu camello es una pieza de cuidado –le dice el inglés al camarero. –No es mi camello. –Cómo que no. Te he visto darle un sobre por debajo de la mesa. [...] –No es mi camello. Esa es Michela. Esa es policía nacional.» *Ibid.*, p. 14.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 59.

²⁰⁷ Los italianos aparecen involucrados en una carrera clandestina de motos náuticas y, aunque García Llovet no los represente como unos ligones empedernidos, sí que aprovecha algunos estereotipos como el del joven emprendedor del norte de Italia ufano de sus empresas deportivas –«La carrera de motos náuticas [...], la ha ganado un italiano, un empresario milanés de poco más de veinte años que no se quita el traje de neopreno ni para salir en las portadas de las revistas»: *ibid.*, p. 19– o el de unos fiesteros adictos a las drogas y siempre dispuestos a cantar algún que otro clásico del repertorio popular –«Uno se tira al agua y empieza a nadar alejándose de las motos: Está cantando “Azzurro”. Cuando llega a unos cien metros empieza a gritar pidiendo ayuda. Nadie le hace caso, pasan de él, de ese que no ha sabido calcular el minuto de subidón de adrenalina que necesitan tres veces cada hora por lo menos»: *ibid.*, p. 20–.

²⁰⁸ Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 140.

el privilegio de vestirse y de actuar a su antojo²⁰⁹. Entre estos dos extremos, sin embargo, hay también una zona gris de personas que, de alguna manera, quedan al margen tanto de los negocios ilegales rentables como de una apacible vejez al amparo de la jubilación. Un morador cabal de dicha tierra de nadie es un hombre mayor, sin documentación, que está ingresado en el hospital Marina Baixa: «Michela lo reconoce como uno de esos viejos recurrentes en comisaría, un hincha del Manchester que lleva cuarenta años viviendo en Benidorm y no habla una sola palabra de español»²¹⁰. Su condición de marginado queda patente cuando la agente de policía le pregunta qué hace allí y por qué no está en su casa: «—Porque me he quedado sin dinero para pagar el alquiler y era eso o los calabozos y ya no tengo edad»²¹¹. Quizás otro personaje que pueda encajar en una mediocridad británica parecida, aunque menos trágica, sea el mismo padre de Michela, alguien que en el entorno benidormense se encuentra cómodo y conoce a mucha gente, pero destinado a una existencia mustia, reñido con la hija y desnortado por la persecución fantasmal de unos gemelos criminales londinenses ya muertos y de una mujer que se escabulló hace demasiado tiempo de su flema inglesa²¹².

Los que, en cambio, no andan escasos de dinero son los rusos. La familia Kaminski se forró con una empresa de alarmas en el área alrededor de Valencia –al comienzo las cosas no iban bien, pero luego entendieron que si simulaban unos furtos los vecinos de las urbanizaciones harían cola para instalar una– y ahora acaba de comprar una casona inmensa en Benidorm que quieren inauguran con una fiesta megalómana²¹³. La protagonista de la novela de García Llovet, tomando como pretexto justamente a los Kaminski, resume con su habitual mala leche las principales actividades de los turistas originarios de Rusia en territorio español:

Como no se ponen nada morenos vienen aquí, a España, a este sol flamenco embotellado, no sabemos muy bien a qué. A comprar pisos, apartamentos en la playa, la casa más grande de toda la Costa de la Luz, un chalet de un kilómetro cuadrado de terreno construido con un pinar mediterráneo y un campo de golf con un presidente dentro. Los vemos en las discotecas y en los coches y cenando en los restaurantes, en pack de seis o siete, a los rusos; sí, puedes ver a un francés o a un inglés solo, suelto, pero a un ruso no. Al ruso suelto lo encuentras únicamente merodeando por las entradas de los hoteles de cinco estrellas, ni entrando ni saliendo, como si no acabara de decidirse aunque sabe

²⁰⁹ «—¿Quién habla de aburrimiento? —pregunta la inglesa. Lleva un vestido con girasoles aunque debe de tener setenta años cumplidos—. Esto es lo más divertido que hay.» García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 13. Alcaraz, explica la atraktividad de Benidorm para los pueblos del norte de Europa de la siguiente manera: «Recuerdo que unos clientes belgas que tuve hace años me decían que les salía más barato veranear en Benidorm que quedarse en casa. Entiendo que su modelo no es muy sofisticado, sol, buenas playas, precios difíciles de batir, mucha vida nocturna, bares de todo tipo y algún festival de música. Sesenta años de “lleno” confirman que esta falta de sofisticación, que esta oferta sin pretensiones funciona». Alcaraz, Roberto, «Sorpresas te da la vida», cit., p. 134.

²¹⁰ García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 63.

²¹¹ *Ibid.*, p. 65.

²¹² Véase *Ibid.*, pp. 39-41, 60-62, 64, 67-69, 99-100, 119-120, 131-132.

²¹³ *Ibid.*, pp. 23-24. Los rusos, según los recuerdos de María Teresa Campos, fueron de entre los primeros en entender que las playas de Benidorm, bien organizadas, podrían aportar ganancias: «Con once años recuerdo que no había playa. Había cuatro toldos, cuatro hamacas y vino un señor ruso que se llamaba Igor Markovic que montó más hamacas y entonces fue cuando empezó a haber más gente». Campos, María Teresa, «Modista», cit., p. 28.

muy bien lo que quiere. Quiere el hedonismo español. Ese hedonismo dionisiaco que deben ver solo los turistas y las agencias de viaje porque la realidad es que aquí lo que estamos es siempre muy enfadados y muy quemados, y no precisamente por el sol. Así que el ruso quiere ese hedonismo que no disfrutamos, quiere esos precios que no podemos permitirnos y quiere esa siesta que tampoco nos echamos. Y quiere música, la música en la noche. La fiesta de Benidorm²¹⁴.

En ese baile desenfrenado que es Benidorm²¹⁵, muchos bailan porque a eso han venido, pero otros tantos lo hacen porque no tienen más remedio o para olvidar sus cuitas. Los autóctonos que asoman la nariz en las páginas de *Spanish Beauty*, sobre todo si son jóvenes, participan solo tangencialmente del clima de opulencia o de regocijo vacacional que embriaga a la mayoría de los foráneos. Martin, por ejemplo, es uno más entre la miriada de músicos que, aprovechando el ambiente de diversión de la ciudad, tratan de sobrevivir como sea a la espera de un éxito que nunca llegará o se aferran a unos conciertos en salas cutres para no resignarse a una decadencia manifiesta²¹⁶. Vive a salto de mata y tiene su madriguera en un Airbnb que no ofrece demasiadas comodidades:

Es una habitación de nueve euros la noche en un chalet del Rincón de Loix, detrás de la fila interminable de restaurantes chinos de nueve euros el menú del día. La habitación tiene dos camas, una la usa para dormir y la otra a modo de mesa donde come, compone sus temas y deja sus cosas. Tampoco tiene tantas. Camisetas sucias y cómics de Alan Moore²¹⁷.

Su deseo más grande es marcharse de la Costa Blanca, de su cosmopolitismo de paco-tilla, para zambullirse en una realidad menos provinciana y a la altura de sus ambiciones:

Martin ha ido a comprar un par de docenas de latas de cerveza y cocacolas y después se ha colocado en la carretera hacia la A3, en el último semáforo de salida de Benidorm hacia la autopista. [...] Podría vender también en la playa, pero aquí, a veces, en su cabeza, se ve saltando dentro de cualquiera de los coches, enfilando kilómetros hacia el mito de Barcelona y de Berlín y de lo Cool, la gran «C», dejando esto atrás. Cambiando los rascacielos por las catedrales góticas y los pubs de los hoteles por el Razzmatazz²¹⁸.

En una encrucijada no muy diferente se encuentra también Oliver, un delincuente de poca monta que es uno de los soplonos preferidos de Michela, «un quinceañero de

²¹⁴ García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 35.

²¹⁵ Esta es otra metáfora a la que recurre la autora malagueña para definir el núcleo urbano y su atmósfera: «Bailan, mal, aunque nadie baila mal si le echa ganas, eso le dice Michela a Oliver por encima de la música, muy por encima de los decibelios permitidos a esa hora, pero qué más da. Esto es Benidorm». *Ibid.*, p. 72.

²¹⁶ Los artistas emergentes son una presencia habitual en Benidorm: «Los cientos de músicos anónimos que actúan cada noche en hoteles, restaurantes, cafeterías y *pubs* son también una representación de la cultura accesible, alejada de la necesidad de masas y disuelta en lo cotidiano. [...] Cientos de artistas desconocidos que durante muchos meses al año pueden vivir, o al menos complementar otros ingresos de música: un tipo de cultura como profesión casi anónima pero sostenible». Carro, Iago, «Urbanista», cit., pp. 37-38.

²¹⁷ García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 15.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 43.

sudadera y capucha que se cree mucho más listo de lo que realmente es»²¹⁹ y que para juntar dinero está dispuesto a meterse en el lío que haga falta, llegando incluso a ayudar a la protagonista de la novela a secuestrar a un ruso, salvo luego cambiar de bando en el último minuto para salvar el pellejo²²⁰. Otra versión posible de Martin y Oliver es Arturo, un buscavidas que «debe de tener unos veintipocos pero parece de vuelta de cuarenta»²²¹, empeñado en sacar unos cuartos a los adinerados clientes de un restaurante de lujo haciéndose pasar por el encargado del parking²²². Cada uno de ellos, en el fondo, es el resultado de unas políticas de vivienda que a menudo, en particular en las zonas menos turísticas de Benidorm, ningunean a los más necesitados y los empujan hacia el trapicheo o el crimen:

And finally, another factor to consider in this redistribution of inhabitants is the increase in 'squatters' occupying homes, a social movement which arose from the precarious situation in which the poorer sectors of society found themselves or those who had been marginalised due to personal circumstances. This situation of living outside the law attracts other activities of the same nature, thus generating a flow between the progressive abandonment of homes and the rise in criminal activities – drugs, alcohol, delinquency – which simply serve to increase the difficult situation of those residents who live in such accommodation on a permanent basis. Thus, an undesirable habitat is created for the younger generation living there, they lack motivation for personal development or for pursuing job opportunities²²³.

La misma Michela, bastante incline a saltarse las leyes, ha resuelto sus problemas habitacionales ocupando un piso descubierto durante un caso policial que nunca se esclareció:

Lo único que había en marcha era el microondas. Seguía dando vueltas. [...] Se acercó a mirar. Había algo dentro. [...] Dos manos, una sobre otra sin anillo, como en las poses de los retratos renacentistas, completamente quemadas, girando despacio en el pequeño escenario circular. Negras. Eran manos de mujer. El cuerpo de la mujer no apareció nunca, ni en Benidorm ni en ninguna parte. Tampoco el dueño del apartamento. Pasados unos meses sin que nadie diera parte sobre el tema, Michela acabó mudándose y quedándose a vivir ahí. Es un piso silencioso y casi escondido al final del pasillo de la duodécima planta del edificio al lado del Hotel Lido, el de las enredaderas²²⁴.

Todo esto es posible porque allí el sistema vigente se rige según unas lógicas propias que casi nada tienen que ver con las de otros contextos, una visión desencantada y pragmática que en la novela, al presentar el grupo musical de Martin, se sintetiza de la siguiente manera: «A veces se juntan con unos grafiteros que intervienen fachadas y

²¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²²⁰ Véase *ibid.*, pp. 77-81, 83-85, 126.

²²¹ *Ibid.*, p. 34.

²²² *Ibid.*, pp. 33-34.

²²³ Echarri-Iribarren, Víctor y Mas, M., «Social Conflicts in Coastal Touristic Cities. Holistic Renovation of Buildings in Benidorm», cit., p. 480.

²²⁴ García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 22.

hacen mensajes antisistema en las paredes de Benidorm. Como si esto fuera Europa»²²⁵. La falta de escrúpulos y la corrupción son moneda corriente en el entramado de intereses benidormense –cuyo eje es la especulación inmobiliaria– y se ejemplifican a través de una operación policial realizada por Michela y su compañero Vilches en la que graban y detienen a dos catalanes y a un sevillano que, en una habitación de hotel, se están repartiéndose cinco solares de terreno urbanizable²²⁶. Los efectos de ese frenesí constructor y demoleedor, cebado por la codicia, se hacen visibles en los hoteles a medio construir²²⁷, en algunos edificios abandonados a su destino de ruinas posmodernas que albergan las miserias de nuestra sociedad²²⁸ y en los solares que, como clapas, afean el tejido urbano y se convierten en parkings improvisados²²⁹. Emblema de la sed de ganancias que hay que saciar rápidamente y de un presentismo que cubre con sus materiales relucientes el tufo a podredumbre que el pasado irónicamente anunciaba, es el casino:

El horario de apertura del Casino Mediterráneo da igual porque el sitio no tiene ventanas ni vistas al exterior, como ningún casino, para que no te hagas nunca a la idea si es de día o de noche o qué. El casino está en la esquina del Rincón de Loix, es de vidrio azul noche y luce una enorme palmera de neón en la fachada de la avenida [...] ²³⁰.

La tendencia a ocultar bajo el felpudo de la modernidad aquello que en su día dio vergüenza –o abrió heridas que todavía supuran– no constituye una excepción, puesto que

²²⁵ *Ibid.*, p. 24. También el arte en Benidorm parece obedecer a sus propias reglas y a seguir unas pautas diferentes, un poco trasnochadas y provincianas: «El núcleo duro de lo moderno en Benidorm es tan moderno que aquí no lo conoce casi nadie, pero viene gente de media Europa igual que venían en los noventa derechos a la Ruta del Bacalao, el Levante español siempre a la vanguardia de Occidente, una vanguardia entre excesiva y extraterrestre y con ocurrencias tan desorbitadas como cubrir el suelo de la Plaza Mayor de Valencia capital con lonchas de jamón serrano, es bonito eso, o prenderle fuego a todo: ninots, arrozales, niñas muertas. Nino Bravo de tuxedo color púrpura cantando por micrófono al fondo de la Albufera en llamas». *Ibid.*, p. 114.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 107-110.

²²⁷ «Martin está tocando con los Fonedá Cox en uno de los aparcamientos del Hotel Fenicia, esa mole cerrada a cal y canto en medio de la ciudad, el hotel que nunca se llegó a inaugurar y lleva ahí sentado treinta años, enorme y grave y como a medio hundir, la punta flotante de la deep web real de Benidorm.» *Ibid.*, p. 113.

²²⁸ «La Casa de Freddy fue una de aquellas primeras discotecas monolíticas de Benidorm, a medio camino de la empinada carretera de la Sierra Gelada, muy al borde del precipicio y de la que ya no quedan más que las ruinas adonde los chavales vienen a meterse miedo primero y mano después, la casa encantada del pueblo, plató de pelis porno gratis y refugio de yonquis y marroquíes recién llegados en patera.» *Ibid.*, p. 93. También en la película *Sueñan los andróides* se insiste en los siniestros esqueletos de las construcciones que hubieran podido ser y no fueron como símbolo de ese Benidorm menos refulgente: véase Sosa, Ion de y López Carrasco, Luis, «Sueñan los andróides», cit., p. 123.

²²⁹ «–Ya sé adónde vamos a ir –dice Michela. Se dirige a una callejuela y va directa a un solar donde entra con el coche a duras penas sobre los cascotes y los ladrillos rotos, un solar enorme junto a un edificio abandonado.» *Ibid.*, p. 46. Se trata de un elemento del paisaje que ya aparecía en *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm*: «Pablo salió del hotel y recorrió calles y atravesó solares donde si se descuidaba era facilísimo perderse». Maestre, Pedro, *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm*, cit., p. 29.

²³⁰ García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., p. 29. La ubicación del casino resulta sumamente significativa si se considera que «En valenciano, *oix* significa arcada o náusea. Y el Rincón de l'Oix (una zona de Benidorm) se llama así porque era el vertedero local»: Castillo, Alberto del, «Purgatorio semántico», cit., p. 96.

«Benidorm, como España, prefiere mirar adelante en lugar de atrás»²³¹. Si por un lado esto alivia la ciudad del peso de la historia²³², por el otro, la aboca a la intrascendencia:

[Michela] Pensó que en Londres todo parece usado dos veces, una por la historia y otra por el individuo, y se preguntó qué es lo que mueve a la historia a trascender en un lugar como Benidorm, si las vacaciones de doce meses y las borracheras de una semana y el ocio de veinticuatro horas producen algún tipo de acontecimiento histórico, de revolución, de clímax, de conquista, y pensó que no, que aquí la ambición calza la pequeña escala de la delincuencia, el trapicheo, las escaramuzas, el pelotazo urbanístico y político, si piensas a lo grande. Y nada más. Nos queda eso. Ya no hacemos historia. Hacemos sangría²³³.

5. CONCLUSIÓN: BENIDORM PATRIMONIO DE LA (MEJOR Y PEOR) HUMANIDAD

A lo largo del recorrido literario propuesto, conscientes de que Benidorm despierta sentimientos encontrados y frecuentemente un rechazo esnob, sobre todo en el gremio de los escritores²³⁴, se ha intentado abordar la complejidad de este «paradigma del desarrollismo y [...] paraíso para jubilados»²³⁵ desde tres perspectivas que glosaran, secundando sensibilidades y cronologías diferentes, una observación iluminadora de Rafael Chirbes:

Benidorm es una ciudad que (naturaleza aparte) exige de cierto rigor de la inteligencia para ser apreciada en su verdadera dimensión, o bien (en el otro extremo) de la inocente y entregada adscripción a alguna de las cofradías que cultivan esos ritos migratorios del sol. Para entender su configuración hay que haber mantenido algún contacto con la forma de mirar que piden ciertas cristalizaciones estrictamente contemporáneas: Singapur, Shanghai y Hong Kong mantienen –guardando las distancias– rasgos comunes con este modelo de ciudad²³⁶.

Las cuatro novelas tomadas en consideración, de hecho, abren un abanico de posibles lecturas de la ciudad que van de la más banal y parodiadora, si bien con algún que otro destello significativo, de *Benidorm*, *Benidorm*, *Benidorm* de Pedro Maestre –centrada en un turismo masivo de comedia veraniega grotesca de los años noventa– a las cáusticas y plurisensoriales disecciones de *La lección de anatomía* y *Un buen detective no se casa jamás* de Marta Sanz –dos radiografías seminostálgicas de una localidad amnésica embelesada y complacida frente a su propio espejismo– hasta llegar a la ácida lucidez

²³¹ Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», cit., p. 103.

²³² La misma García Llovet declaró que «Precisamente lo refrescante de Benidorm es que se renueva todo el tiempo. [...] Por muy cosmopolita que sea nunca va a ser una ciudad que tenga el peso cultural o histórico que puede tener Berlín, por ejemplo. No lo tiene y no lo tendrá nunca. Bienvenido sea». Galindo, Juan Carlos, «Esther García Llovet: “Benidorm es lo más cosmopolita que hay en toda España”», cit.

²³³ García Llovet, Esther, *Spanish Beauty*, cit., pp. 41-42.

²³⁴ Villena, Miguel Ángel, «Benidorm también como fascinante material literario: mafiosos, guiris y tenientes corruptos», cit.

²³⁵ García Llovet, Esther, «Benidorm a vista de pájaro, la vida en un rascacielos de 40 pisos», cit.

²³⁶ Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», cit., p. 141.

de *Spanish Beauty* de Esther García Llovet –una tragicómica esquirra de la modernidad quebradiza de una España de charanga y pandereta y rascacielos futurísticos–. Cada uno de ellos, a su manera, cumple con su deber de visitante y/o morador del espacio urbano, recoge y ordena sobre la página el manojo de imágenes rotas de sus vagabundeos físicos y mentales para elaborar una síntesis que es y no es el objeto de sus observaciones²³⁷ y, precisamente por ese mismo motivo, resulta más verdadera y completa. He ahí que esta ciudad de más de seis millones de turistas al año y de aproximadamente setenta y tres mil habitantes (según las últimas estadísticas), sin dejar del todo de ser un decorado de cartón piedra, revela su esencia más profunda que, quizás, se podría resumir modificando ligeramente una afirmación de Marc Augé sobre Disneyland²³⁸: Benidorm es el mundo de hoy, en lo que tiene de mejor y peor: la experiencia del vacío y de la libertad. Entonces, puede que incluso tuviera razón Mario Gaviria: «Es un sitio donde empiezan a bailar los abuelos a las doce de la mañana y si pueden ligan. Las mujeres se sienten seguras, libres y Benidorm forma parte de esa cultura europea liberadora, por eso debía ser Patrimonio de la Humanidad»²³⁹.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alcaraz, Roberto, «Sorpresas te da la vida», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, Sevilla, Barrett, 2019, pp. 125-136.
- Augé, Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999.
- «Benidorm tendrá más plazas hoteleras que la capital de España en apenas un año», <https://www.hosteltur.com/01867_benidorm-tendra-plazas-hoteleras-capital-espana- apenas-ano.html> (fecha de consulta: 05/10/2022).
- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, 9ª ed., Barcelona, Kairós, 2008.
- Bou, Enric, *The Invention of Space. City, Travel and Literature*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Campos, María Teresa, «Modista», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, Sevilla, Barrett, 2019, pp. 27-33.
- Carro, Iago, «Urbanista», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, Sevilla, Barrett, 2019, pp. 35-45.
- Castillo, Alberto del, «Purgatorio semántico», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, Sevilla, Barrett, 2019, pp. 93-99.
- Becerra Mayor, David, «Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)», en Becerra Mayor, David (coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Ciemponzuelos, Tierradenadie, 2015, pp. 107-159.
- Cattaneo, Simone, *La cultura X. Mercado, pop y tradición. Juan Bonilla, Ray Loriga y Juan Manuel de Prada*, Madrid, Carpe Noctem, 2017.

²³⁷ Véase Resina, Joan Ramon, «The Concept of After-Image and the Scope Apprehension of the City», cit., p. 17.

²³⁸ «Disneyland è il mondo di oggi, in quello che ha di peggiore e di migliore: l'esperienza del vuoto e della libertà.» Augé, Marc, *Disneyland e altri non luoghi*, cit., p. 25.

²³⁹ Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», cit., p. 88.

- Chirbes, Rafael, «Desde el Estado de bienestar», en *Mediterráneos*, Barcelona, Anagrama, 2018, pp. 135-145.
- , «Prólogo», en Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama Compactos, 2018, pp. 7-15.
- Echarri-Iribarren, Víctor y Mas, M., «Social Conflicts in Coastal Touristic Cities. Holistic Renovation of Buildings in Benidorm», *International Journal of Sustainable Development and Planning*, 12, 3 (2017), pp. 477-487.
- Fernández Porta, Eloy, *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- Ferrater, Carlos y Martí, Javier, «Arquitectos», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, Sevilla, Barrett, 2019, pp. 73-82.
- Ferrer, Carlos, «El retrato literario de Benidorm: Tremlett, Posadas y Royuela», *Sarrià. Revista d'investigació i assaig de la Marina Baixa*, 3 (2010), pp. 78-83.
- Galindo, Juan Carlos, «Esther García Llovet: “Benidorm es lo más cosmopolita que hay en toda España”», *El País*, 20 de enero de 2022. <https://elpais.com/cultura/2022-01-20/esther-garcia-llovet-benidorm-es-lo-mas-cosmopolita-que-hay-en-toda-espana.html#:~:text=%E2%80%9CMe%20parece%20una%20ciudad%20que,vez%20tiene%20algo%20muy%20cutre> (fecha de consulta: 28/10/2022).
- García Llovet, Esther, «Benidorm a vista de pájaro, la vida en un rascacielos de 40 pisos», *El País*, 23 de junio de 2019. https://elpais.com/elpais/2019/06/17/eps/1560769259_549134.html (fecha de consulta: 28/10/2022).
- , *Spanish Beauty*, Barcelona, Anagrama, 2022.
- Guedán, Manuel, «Benidorm, dominada por las mafias guiris en la nueva novela de Esther García Llovet», *El Periódico de España*, 29 de enero de 2022. <https://www.epe.es/es/cultura/20220129/benidorm-dominada-mafias-guiris-nueva-13161176> (fecha de consulta: 28/10/2022).
- Hernández Sonia, «Caso de duplicaciones», *La Vanguardia*, 23 de mayo de 2012, p. 14.
- Ivars i Baidal, Josep, Rodríguez Sánchez, Isabel y Vera Rebollo, José Fernando, «The evolution of mass tourism destinations: new approaches beyond deterministic models in Benidorm (Spain)», *Tourism Management*, 34 (2013), pp. 184-195.
- Maestre, Pedro, *Benidorm, Benidorm, Benidorm*, Barcelona, Destino, 1997.
- Mancha, Luis, *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2006.
- Martín Cerezo, Iván, «Breve urbanización del género policiaco», en Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, pp. 23-39.
- Martín-Serrano Rodríguez, Gabino-Antonio, «El crecimiento urbano de Benidorm según los expedientes de obras (1950-1970)», *Investigaciones geográficas*, 30 (2003), pp. 119-133.
- Martínez, Laura, «Guiris, corrupción y paella: el imaginario de Benidorm en la ficción española», *eldiario.es*, 28 de enero de 2022. https://www.eldiario.es/comunitat-valenciana/guiris-corrupcion-paella-imaginario-benidorm-ficcion-espanola_1_8694689.html (fecha de consulta: 11/10/2022).
- Matas Pons, Álex, *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010.
- Mazón, Tomás, Delgado Laguna, Elena y Hurtado, José A., «El éxito de un destino turístico: el Benidorm de Mario Gaviria», *Revista de Casa de Geografía de Sobral*, 14, 1 (2013), pp. 81-95.
- Navarro Martínez, Eva, *La novela de la Generación X*, Granada, Editorial Universidad de Granada, 2008.
- Peinado, Juan Carlo, «Benidorm, Benidorm, Benidorm. Aftersun», *Reseña. Revista de literatura*, 286 (1997), p. 29.

- Perles-Ribes, José Francisco, Rodríguez Sánchez, Isabel y Ramón Rodríguez, Ana Belén, «Is a cluster a necessary condition for success? The case of Benidorm», *Current Issue in Tourism*, 20, 15 (2017), pp. 1575-1603.
- Piqueres, Josan, «Historias de sal», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, Sevilla, Barrett, 2019, pp. 61-69.
- Pozuelo Yvancos, José María, «Desafío al lector», *ABC*, 28 de abril de 2012, p. 13.
- , «Cutre melancolía en un Benidorm de tinieblas», *ABC Cultural*, 29 de enero de 2022. https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-cutre-melancolia-benidorm-tinieblas-202202030239_noticia.html (fecha de consulta: 28/10/2022).
- Resina, Joan Ramon, *El cadáver en la cocina*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- , «The Concept of After-Image and the Scope Apprehension of the City», en Resina, Joan Ramon e Ingenschay, Dieter (eds.), *After-Images of the City*, Ithaca, Cornell University Press, 2003, pp. 1-22.
- , «Geografías escenificadas en negro», en Martín Escribà, Álex y Sánchez Zapatero, Javier (eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 2009, pp. 15-20.
- Rey, Enrique, «Sangre y crema solar: una conversación con Esther García Llovet sobre *Spanish Beauty* y su inmersión en Benidorm», *Mercurio*, 07 de febrero de 2022. <https://www.revistamercurio.es/2022/02/07/sangre-y-crema-solar-una-conversacion-con-esther-garcia-llovet-sobre-spanish-beauty-su-inmersion-en-benidorm/> (fecha de consulta: 18/10/2022).
- Ríos Carracatalá, Juan A., *De mentiras y franquistas*, Sevilla, Renacimiento, 2020.
- Rodríguez, Aloma, «De Londres a Benidorm, la mafia contada a través de un mechero», *El Mundo. La lectura*. 07/02/2022. <https://www.elmundo.es/la-lectura/2022/02/07/61ef1c15fdddff83608b4596.html> (fecha de consulta: 28/10/2022).
- Rodríguez, Emma, «Marta Sanz: “No hay que tener miedo a los cambios”», *Turia* https://www.ieturolenses.org/revista_turia/index.php/actualidad_turia/cat/conversaciones/post/marta-sanz-no-hay-que-tener-miedo-a-los-cambios/ (fecha de consulta: 20/10/2022).
- Sanz, Marta, «El buen y el mal futuro de la novela negra», *Viento Sur*, 127 (2013), pp. 31-42.
- , *La lección de anatomía*, Barcelona, Anagrama Compactos, 2018.
- , *No tan incendiario*, 2ª ed., Cáceres, Periférica, 2019.
- , *Un buen detective no se casa jamás*, 3ª ed., Barcelona, Anagrama Compactos, 2021.
- Savelli, Asterio, *Sociología del turismo*, Milano, Franco Angeli, 1998.
- Soja, Edward W., *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, London, Blackwell, 2000.
- Sosa, Ion de y López Carrasco, Luis, «Sueñan los androides», en VV.AA., *Ensayo y error Benidorm*, Sevilla, Barrett, 2019, pp. 101-124.
- Tremlett, Giles, «De cómo el bikini salvó a España», en *España ante sus fantasmas. Un recorrido por un país en transición*, Madrid, Siglo XXI, pp. 99-127.
- Varón González, Carlos, «The Long Goodbye of Marca España: affect, politics and modernity in Marta Sanz's crime novels», *Journal of Spanish Cultural Studies*, 21, 2 (2020), pp. 255-273.
- Villena, Miguel Ángel, «Benidorm también como fascinante material literario: mafiosos, guiris y tenientes corruptos», *eldiario.es*, 27 de enero de 2022. https://www.eldiario.es/cultura/libros/benidorm-fascinante-material-literario-mafiosos-guiris-tenientes-corruptos_1_8695176.html (fecha de consulta: 11/10/2022).
- «We'll always have Benidorm», *The Independent*, 29/10/2008, p. 6.

Personalidad, enfermedad y estrategias de sanación del enfermo a través de *A flor de agua* de Luis Miguel Iruela

DROH JOËL ARNAULD KEFFA

Université Félix Houphouët Boigny
jojokeffa@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

Damos por hecho que vivimos constreñidos en los reflejos de este mundo globalizado, donde lo bueno y lo malo ocupan un lugar central en la dimensión agrídulce de la realidad humana en el Ser. Evidentemente, este pensamiento puede parecer duro; sin embargo, ayuda a definir lo que es el hombre ante su realidad. Con esto no pretendemos contradecir el existencialismo sartriano con su doctrina de libertad, de responsabilidad individual inherentes a la condición humana como «una doctrina que hace posible la vida humana y que, por otra parte, declara que toda verdad y toda acción implican un medio y una subjetividad humana»¹. Tampoco queremos correr el riesgo de disipar las verdades marxistas necesarias para cambiar el mundo. Solo es importante recordarlo, porque nuestra lectura del libro poético de Luis Miguel Iruela ha confirmado que estas dos doctrinas filosóficas han permeado su discurso literario, haciendo de ello un precioso medio para hacer partícipe al lector de la vida colectiva de los enfermos.

A través de *A flor de agua* (2020), el autor reclama un cambio social y humanístico cuyo objetivo es alcanzar el mejoramiento de la suerte de los enfermos en el hospital. Así encuentra su camino a través de la poesía contemporánea para exteriorizar una rebelión enmascarada contra el sufrimiento patógeno y psicológico de los enfermos. En efecto, hay que subrayar que Iruela, desde el punto de vista de su profesión muy conocido, tiene poca audiencia en el ámbito de la poesía española contemporánea. Es además médico-psiquiatra, articulista y exjefe del servicio de psiquiatría del Hospital Universitario Puerta de Hierro de Madrid.

Su pasión por la lectura y la escritura le ha llevado a publicar *Tiempo diamante* (2019), *Disclinaciones* (2022) y *A flor de agua* (2020) que aquí ocupa nuestra atención. Con su lenguaje y sus versos, que van desde la autenticidad al convencimiento del efecto que

¹ Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, trad. Victoria Praci de Fernández, Barcelona, Edhasa, 2009, p. 23.

produce la poesía en la sociedad, Iruela nos demuestra que «la poesía no es solo una práctica lingüística y estética, [...] sino también una práctica “política” desde el momento en que es una práctica social e ideológica, una práctica en la historia»². Esta práctica social, política e histórica que abarca su compromiso poético, no solo avala su escritura ideológica sino que también hace de él un portavoz de esos enfermos a los que quiere rodeados de algún círculo de atención médica, desafiando así lo que Foucault llama el juego de los tres tipos de prohibiciones:

Uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla: he ahí el juego de las tres prohibiciones que se cruzan, se refuerzan o se compensan, formando una compleja malla que no deja de modificarse³.

Con sus versos, Iruela intenta aliviar las asperezas de los enfermos, haciendo brotar sus verdades ocultas una a una. Para él es inconcebible «permanecer en calma ante el padecimiento de los demás»⁴ lo que, lógicamente, ha supuesto que su historia sea leída y comprendida poéticamente. Y como dice el mismo poeta, esto solo «es posible si somos capaces de entender al paciente. Entender a alguien supone captar sus emociones, sus sentimientos y los motivos de su conducta. En definitiva, ver el mundo con sus ojos. Justamente lo que la empatía logra»⁵. Justamente esta empatía ha logrado en su libro poético que aparezca una temática diversa, que va desde las alteraciones de la personalidad del enfermo –entre vida y muerte, miedos y dudas, memoria y locura, silencios y olvidos, risas y dolores– a las estrategias ideológicas que le permiten resistir su enfermedad.

En virtud de estas realidades observadas en la condición de esos enfermos nos preocupa entender: ¿cómo describe el autor a través de figuras retóricas y poéticas las dimensiones de la patología mental y corporal del enfermo? ¿Cuáles son los métodos terapéuticos que mejoran su salud psicológica y fisiológica a través de esta obra? Nuestro objetivo es enfatizar el sufrimiento psicológico y físico del sujeto enfermo a través de la escritura poética del psiquiatra Luis M. Iruela. Partimos de la hipótesis según la cual el enfermo es víctima de enfermedades fisiológicas y psicológicas cuyo remedio se encuentra en las técnicas ideológicas de sanación del médico/psiquiatra. A la luz de las teorías de la psicopatología (*fenomenología*) de Karl Jaspers y el psicoanálisis de Sigmund Freud, analizaremos no solo la dimensión patológica y psicológica del enfermo sino también las prácticas terapéuticas que favorecen su curación. Para ello, evidenciaremos, a través de algunos textos poéticos, las dimensiones psicopatológicas que sufre el enfermo, o sea, las enfermedades del cuerpo y del espíritu. Y, por otro lado, pondremos de relieve las estrategias ideológicas utilizadas por el médico/psiquiatra para facilitar su curación.

² García, Miguel Ángel, «Introducción», en García, Miguel Ángel (ed.), *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI). Antología comentada*, Granada, Comares, 2022, p. 4.

³ Foucault, Michel, *Enfermedad mental y psicología*, trad. Alcira Bixio, España, Mandius ePub r1.2, 2016, pp. 14-15.

⁴ Iruela, Luis Miguel, «La visión del sufrimiento», *Jano: Medicina y Humanidades Médicas*, 1593 (2006), p. 56.

⁵ Iruela, Luis Miguel, «Cine y empatía», *Humanidades Médicas*, (2011), p. 1.

2. LAS DIMENSIONES PATOLÓGICA Y PSICOLÓGICA DEL ENFERMO

Hablando de la enfermedad y de la conciencia del enfermo, Foucault declara al respecto:

La conciencia de la enfermedad está atrapada en el interior de la enfermedad; está anclada en ella y, en el momento en que la percibe, la expresa. El modo en que el enfermo acepta o niega su enfermedad y el modo en que la interpreta y da significación a sus formas más absurdas son elementos que constituyen una de las dimensiones esenciales de la enfermedad⁶.

Lo cual muestra que la enfermedad, tanto a nivel patológico como psicológico, es responsable del cambio de comportamiento del enfermo. De hecho, su personalidad sufre trastornos comportamentales y mentales. Foucault lo subraya igualmente de este modo:

La incapacidad de un sujeto alterado de ubicarse en el tiempo y en el espacio, las rupturas de una continuidad que se producen sin cesar en su conducta, la imposibilidad de superar el instante en el que está amurallado para acceder al universo del otro o para volverse hacia el pasado o proyectarse hacia el futuro son todos fenómenos que invitan a describir su dolencia atendiendo a las funciones que han sido abolidas: la conciencia del enfermo está desorientada, oscurecida, encogida, fragmentada⁷.

Ello quiere decir que en su estado de enfermedad, el enfermo tiene la conciencia fragmentada. O sea, se encuentra en un estado de inconsciencia caracterizado por impulsos y deseos que luchan por salir y que constituyen fuentes de angustia para él. En este sentido analizamos *A flor de agua* desde la perspectiva de la fenomenología: «la descripción de las vivencias y de los estados psíquicos, de su diferenciación y de su establecimiento, de modo que se pueda significar lo mismo siempre con los mismos conceptos, es la tarea de la fenomenología»⁸. Esta definición incluye igualmente un método que, según el propio Jaspers, puede resumirse en cinco procedimientos:

Una [primera fase], meramente descriptiva de la vivencia del sujeto. Una segunda fase estructural en la que se delimita la información en categorías o unidades temáticas para encontrar la estructura y significado de la parte del relato en el todo del sujeto. De allí se pasa a la identificación del tema central de la expresión de la persona y se integran los temas centrales en la estructura descriptiva de la misma. Por último, el diálogo con el entrevistado para intercambiar estos resultados⁹.

Este método vale para entender no solo el alma del enfermo sino también los metabolismos de su cuerpo.

Sobre la enfermedad fisiológica del paciente, cabe subrayar que, si Ndong-Bidyogo afirma no ser poeta –«todo escritor tiene alma de poeta, obligado a captar la vida con ojos

⁶ Foucault, Michel, *Enfermedad mental y psicología*, cit., p. 43.

⁷ *Ibid.*, p. 18.

⁸ Jaspers, Karl, *Psicopatología general*, trad. Roberto O. Saubidet y Diego A. Santillán, Buenos Aires, Editorial Beta, 1977, p. 43.

⁹ Campos, Cecilia Ana, «El método fenomenológico de Jaspers. La exploración de la subjetividad en la enfermedad y la muerte», *Ciencias Sociales/Psicología*, 2003, p. 6.

sensibles. A mí me faltó oficio, dedicación. [...], así, desde la legitimidad y la honestidad, me considero indigno de gozar del dulce arropo de las musas del Parnaso»¹⁰-, Iruela, en cambio, por su parte asume un claro compromiso social y ético a través de su libro poético, cuyo pensamiento ideológico está a favor de la defensa de los enfermos. Y si el pensamiento ideológico se funde con la poesía, entonces la poesía y el pensamiento son elementos culturales indisociables: «la verdad es que pensamiento y poesía se enfrentan con toda gravedad a lo largo de nuestra cultura. Cada una de ellas quiere para sí eternamente el alma donde anida»¹¹. El nido de esta alma sensible y defensora hace del arte poético de Iruela un espacio no solo estilístico sino también de libertad, o sea, de esa «otra figura de la conciencia, la libertad absoluta»¹². Así, a través de una voz poética en tercera persona del singular, este autor representa las figuras del “hospital” y de la “habitación” como espacios literarios de dolor para los enfermos. Genette nos aclara este lazo entre espacio y literatura:

C'est-à-dire qu'un mot, par exemple, peut comporter à la fois deux significations, dont la rhétorique disait l'une littérale et l'autre figurée, l'espace sémantique qui se creuse entre le signifié apparent et le signifié réel abolissant du même coup la linéarité du discours. C'est précisément cet espace, et rien d'autre, que l'on appelle, d'un mot dont l'ambiguïté même est heureuse, une figure : la figure, c'est à la fois la forme que prend l'espace et celle que se donne le langage, et c'est le symbole même de la spatialité du langage littéraire dans son rapport au sens¹³.

Notamos que lo que Genette llama “figura”, como símbolo espacial del lenguaje literario, es el lugar donde se hace visible el desenlace patológico del enfermo a través del discurso poético de Iruela, que entrevé la enfermedad como una encarnación del mal absoluto. Veamos el poema titulado “El día en la pared”:

Luz entre lamas
formando en la habitación
un espectro de sol vertical.
El día duda
al amanecer,
pero desde la
aguja del cielo
arriesga su claridad
de renuncia
en un desenlace
que en la pared espera.
La habitación ya sin drama
está sola,
aguardando al nuevo enfermo¹⁴.

¹⁰ Ndongo-Bidyogo, Donato, *Olvidos*, Madrid, Editorial Verbum, 2016, p. 27.

¹¹ Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 13.

¹² Hegel, Georg, W.F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. Wenceslao Roces, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 343.

¹³ Genette, Gerard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 47.

¹⁴ Iruela, Luis Miguel, *A flor de agua*, Madrid, Caligrama, 2020, p. 24. De aquí en adelante las referencias al libro de Luis Miguel Iruela irán entre paréntesis en las mismas citas.

Con un fondo patético, este poema de versos libres —como los demás que vienen a continuación— no es uniforme en el cómputo silábico. Se estructura en tres estrofas con metáforas que son, a primera vista, muy significativas. La voz poética nos llama la atención sobre el estado de ánimo del enfermo enclaustrado en una “habitación” que constituye su espacio de muerte. En efecto, cabe subrayar que hay cuatro aspectos llamativos en el poema. En primer lugar, el título “El día en la pared” sugiere, por un lado, la fugacidad del tiempo (el día) frente al espacio (en la pared); y, por otro, muestra el efecto a la vez pernicioso y positivo del tiempo que transcurre en este “espacio-prisión” donde sufre el enfermo. Lo que significa también que este tiempo es ambivalente desde el momento en que, no solo incrementa su angustia, convirtiéndose en un monstruo que devora sus esperanzas de salud gota a gota, sino que también le genera ciertas ilusiones para recobrar fuerzas de su flaqueza. En segundo lugar, notamos igualmente que al comienzo —«Luz entre lamas / formando en la habitación / un espectro de sol vertical» (vv. 1-3)— el poeta pone de relieve la irreversibilidad del tiempo en la vida del enfermo, convirtiéndole en un objeto incapaz de luchar contra su suerte. En tercer lugar, vemos que la segunda estrofa —«El día duda / al amanecer / pero desde la / aguja del cielo / arriesga su claridad / de renuncia / en un desenlace / que en la pared espera» (vv. 4-11)— nos muestra que la temporalidad es profunda en la conciencia del enfermo, ya que, entre espera y perseverancia, le sirve de resistencia a su enfermedad bajo el poder del tiempo. Por fin, en la última estrofa —«La habitación ya sin drama / está sola, / aguardando al nuevo enfermo» (vv. 12-14)— vemos la eterna sucesión del tiempo en la conciencia del enfermo, cuyo presente es igual al pasado y al futuro. Lo que desemboca consecuentemente en la monotonía que encarna esta habitación, donde todos los pacientes se parecen en su decadencia enfermiza.

Por ello no sorprende ver que Iruela profundice en este sufrimiento cotidiano de los enfermos en el poema “Nada sino padecer”. En él nos muestra que la salud y la muerte están determinadas por la aguja del tiempo que guía su vida:

La enfermedad
es tiempo
en eterno presente
espera vivida
en exilio
y contemplación
de una luz lancinante
que guía a la noche
como una estrella polar
del dolor. (p. 17)

Con diez versos libres y de arte menor reunidos en una sola unidad estrófica, Iruela apunta que la enfermedad es una sanguijuela —«La enfermedad / es tiempo / en eterno presente» (vv. 1-3)— que conduce al exilio metafórico que es la muerte como una especie de destino irremediable: «espera vivida / en exilio» (vv. 4-5). Convierte así al enfermo bajo la influencia del tiempo en un esclavo: «y contemplación / de una luz lancinante / que guía a la noche / como una estrella polar / del dolor». Además, es interesante notar dentro de este poema el lazo que hace el poeta con los símbolos «tiempo-luz-noche-dolor» y que da muestra de una existencia mórbida y marginada del enfermo. Es el caso de

la “niña-enferma”, fisiológicamente discapacitada y que sufre en el hospital el oprobio público. El poema se titula “La niña coja”:

Viene de lejos
apoyando
su equilibrio
en un calzo
de materia ruda.

Apremia el paso
para hallar
un asiento
que la iguale
a los demás.

Solo así
podrá mostrar
inocencia
en la mirada. (p. 9)

Con los mismos versos libres de arte menor estructurados en tres estrofas, el poeta, con su estilo metafórico, como queriendo esconder una verdad detrás de sus palabras, logra construir un teatro poético en nuestro imaginario. Su ambición es mostrar la cruda realidad de las niñas cojas víctimas de un doble sufrimiento por los defectos de su constitución biológica. Por un lado, un sufrimiento natural o, dicho de otra forma, biológico por ser coja: «Viene de lejos / apoyando / su equilibrio / en un calzo / de materia ruda» (vv. 1-4). En efecto, notamos que esta niña coja, por tener una «materia ruda», es víctima de marginación sin saber que su cuerpo «no está enfermo, sino que se ha formado la anomalía, localizada en alguna parte, en determinados órganos anatómicos o funciones biológicas»¹⁵. Y, por otro lado, se trata de un sufrimiento social racista por ser biológicamente distinta de las demás niñas: «Apremia el paso / para hallar / un asiento / que la iguale / a los demás» (vv. 5-9). Pensamos que esta diferencia puede ser racial o biológica, ya que no sabemos nada de la nacionalidad de la niña coja ideada por el poeta. Su discapacidad le empuja a sentirse acomplejada en público, esto es, siente un complejo de inferioridad: «C'est un sentiment né et développé naturellement et semblable à une tension douloureuse, qui exige une solution de soulagement»¹⁶. Por esta razón, psicológicamente le surge el urgente deseo de justificarse por su enfermedad y probar en la misma medida que no tiene ninguna culpa por ser así: «Solo así / podrá mostrar / inocencia / en la mirada» (vv. 10-13). Lo que significa que el contexto del sufrimiento biológico o fisiológico de los enfermos en la sociedad, que no consiguen recibir al máximo atención y derechos, intensifica sus ansiedades psicológicas.

Ello condiciona también el trastorno psicológico del enfermo, que se caracteriza por una perturbación aguda de sus pensamientos. En efecto, cabe añadir que sus trastornos de emotividad se explican a través de la tristeza, la inquietud o la ansiedad, que son justificables por «una *sintomatología* en la que se consignaron las correlaciones constantes

¹⁵ Jaspers, Karl, *Psicopatología general*, cit., p. 46.

¹⁶ Alder, Alfred, *Le sens de la vie. Étude de psychologie individuelle*, trad. de H. Schaffer, Paris, Éditions Payot, 1933, p. 62.

o simplemente frecuentes entre tal enfermedad y tal manifestación mórbida: alucinación auditiva, síntoma de tal estructura delirante; confusión mental, signo de tal forma demencial»¹⁷. Esto quiere decir que el enfermo ha perdido su percepción de la realidad y, de hecho, se ha vuelto maniático. Entrando así en la primera categoría de locos, “el ser hablado por otro” donde «el sujeto deviene hablado antes de poder tomar la palabra»¹⁸. De ahí la intensificación de su *neurosis obsesiva*, que acelera su crisis de angustia y que es visible a través del siguiente poema titulado “Alucinación”:

Una llama
que obnubila la luz
y confunde los lugares
nos hace extrañar
lo conocido
y lo muestra con
ribetes de angustia.

Un deseo
del cerebro
que nos fuerza
a crear
el mundo externo
cuando no podemos salir
de nuestras sombras. (p. 72)

Notamos que este poema se compone de dos estrofas. Y, con el mismo uso de metáforas, el poeta nos muestra a través de estos versos libres de arte menor que el enfermo se ha vuelto no solo una persona extraña sino también loca: «Una llama / que obnubila la luz / y confunde los lugares / nos hace extrañar / lo conocido / y lo muestra con / ribetes de angustia» (vv. 1-7). Vemos aquí que Iruela enfatiza la agitación psíquica del enfermo derivada de un estado colérico, esto es, una suma de excitación que se justifica a partir «d'une irritation du bulbe, et le malade apprend qu'il souffre d'une névrose du vague»¹⁹. Lo cual se intensifica con dudas obsesivas: «Un deseo / del cerebro / que nos fuerza / a crear / el mundo externo / cuando no podemos salir / de nuestras sombras» (vv. 8-14). Esto demuestra claramente que la alucinación es provocada por un síndrome depresivo y desordenado, como asevera Jaspers afirmando que «el delirio fue en todos los tiempos algo así como el fenómeno fundamental de la locura»²⁰. Por eso, esta locura ha inspirado a Iruela el poema “Depresión anestésica”, donde el personaje-enferma se caracteriza por cambios de humores tristes y reacciones de locura:

¹⁷ Foucault, Michel, *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Buenos Aires, Fabula Busquets Editores, 2005, p. 7.

¹⁸ Gemini, Damián, «De nuestros antecedentes: la cuestión de la locura», *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*, Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, 2014, p. 216.

¹⁹ Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, 1916, p. 107.

²⁰ Jaspers, Karl, *Psicopatología general*, cit., p. 116.

Sin aflicción ni
otra emoción posible,
vuelve
la enferma a
los ecos de sentimientos
antiguos,
a los pasos bajo el mar
de la inhibida lluvia,
hacia un tiempo
un tiempo cercano a la arista
geológica.

Convertida en razón pura,
observa la conducta
del hombre deformado,
que, ante el mal,
dibuja la flor
que aún recuerdan
sus ojos. (p. 74)

Con el mismo modo de expresión libre y metafórico, este poema revela el interés del poeta en contarnos todo sobre la vida anímica de la enferma. Por eso, describe su psicosis delirante percibida desde su mundo rígido: «Sin aflicción ni / otra emoción posible / vuelve / la enferma a / los ecos de sentimientos / antiguos / a los pasos bajo el mar / de la inhibida lluvia / hacia un tiempo / un tiempo cercano a la arista / geológica» (vv. 1-11). El retrato de esta enferma en su estado de delirio nos da noticia de su carácter no solo nostálgico sino pueril. La notamos retrotraerse a su infancia llena de fantasías, donde cobra forma su psicosis alucinatoria: «Convertida en razón pura / observa la conducta / del hombre deformado / que, ante el mal / dibuja la flor / que aún recuerdan / sus ojos» (vv. 12-18). Esto nos da cuenta también de su estado de esquizofrenia, como subraya Foucault:

Caracterizada, en términos generales, por un trastorno en la coherencia normal de las asociaciones —como una fragmentación o parcelamiento (*Spaltung*) del flujo del pensamiento— y, además, por la ruptura del contacto afectivo con el ambiente del individuo, debido a la imposibilidad de entrar en comunicación espontánea con la vida afectiva del prójimo (autismo)²¹.

Este fondo esquizofrénico oculto bajo síntomas obsesivos esconde «la existencia de una locura maníaco-depresiva»²². De hecho, el sujeto enfermo, con la conciencia escandalizada ante su situación de inseguridad, pierde la razón, o sea, el conjunto de las palabras sensatas y el sentido de nombrar cosas u objetos. Lo cual se considera un acto de olvido psíquico que forma parte dei «*processus psychiques inconscients*»²³. El poema titulado “La mujer sin memoria” confirma nuestro argumento:

²¹ Foucault, Michel, *Enfermedad mental y psicología*, cit., p. 9.

²² *Ibid.*, p. 10.

²³ Freud, Sigmund, *Introduction à la psychanalyse*, cit., p. 28.

Para ella, cada día
es parte de un día
abstracto
en que la luz no avanza
por un cielo viajero,
como si el ángulo solar
se detuviera siempre
a iluminar las cimas.

Para ella no hay declive,
sino constancia
en el comienzo del mundo,
un adolescente milagro
que el espejo no refrenda.

Para ella no hay usura
del cuerpo a cada instante,
tan solo un manantial de espacio
que el universo vive
en su expansión presente. (p. 58)

Hay algunos aspectos interesantes que sobresalen en este poema, dividido en tres estrofas con el mismo tono metafórico que hemos visto en los anteriores. El primero es que el poeta considera la pérdida de la memoria de la enferma como algo irracional. Ella se encuentra entre lo trágico y lo absurdo, es decir, en un estado de inercia, de desamparo y aburrimiento donde nada tiene valor: «Para ella / cada día / es parte de un día / abstracto / en que la luz no avanza / por un cielo viajero / como si el ángulo solar / se detuviera siempre / a iluminar las cimas» (vv. 1-8). El segundo es que pone de relieve la fe y la perseverancia que la enferma mantiene para recobrar su sentido de la razón: «Para ella no hay declive / sino constancia / en el comienzo del mundo / un adolescente milagro / que el espejo no refrenda» (vv. 9-13). Y el tercero es que describe su locura caracterizada por la frecuencia de unos hábitos incoherentes que solo afectan a su memoria y no a su cuerpo: «Para ella no hay usura / del cuerpo a cada instante / tan solo un manantial de espacio / que el universo vive / en su expansión presente» (vv. 14-18). Esto nos demuestra que su enfermedad no solo es corporal o fisiológica, sino también psicológica, y que por lo tanto el médico/psiquiatra desempeña un papel de pedagogía médica para su curación.

3. LAS ESTRATEGIAS IDEOLÓGICAS DE SANACIÓN DEL ENFERMO

Bajo el mismo lenguaje poético, Iruela se ha dedicado a componer también, al margen de lo ya observado, algunos textos poéticos en los que deja ver unas estrategias ideológicas que ayudan al enfermo a recobrar el cumplimiento normal de sus funciones. Entre ellos, hemos elegido tres que nos parecen abarcar esta dinámica. En efecto, según nos dice, para ayudar al enfermo hace falta un diálogo sincero con él y en el que fluyan bromas y sonrisas. Es justamente el propósito de la risa, a través del poema titulado “Silencio exigido por sonrisas”, donde realza la valía del humor como medio para contrarrestar el malestar del enfermo en su estado patológico:

Durante la visita,
las bromas fluyen
y el malestar se elude.
Entre flores y bombones,
lo trivial resbala
sobre confidencias
prohibidas.
Las quejas silenciadas
por encantadoras sonrisas
han de guardar su miedo
detrás de la mirada.
Cuando la ceremonia cierra
los últimos pasos,
conoce el enfermo
una libertad que nunca
había imaginado. (p. 62)

Con una estructura simétrica, este poema presenta un registro didáctico. Por eso, cuando nos abandonamos al movimiento de las imágenes metafóricas, notamos que el poeta relaciona la salud del enfermo con el mundo familiar, o sea, la alteridad. Esta constituye un apoyo moral y físico: «Durante la visita, / las bromas fluyen / y el malestar se elude» (vv. 1-3). Vemos que el calor familiar le aporta mucho para que sus angustias y miedos se desvanezcan en un ambiente parsimonioso y de confidencias: «Entre flores y bombones, / lo trivial resbala / sobre confidencias / prohibidas. / Las quejas silenciadas / por encantadoras sonrisas / han de guardar su miedo / detrás de la mirada» (vv. 4-11). Las relaciones familiares, a través de actos de bondad, alegran la vida del enfermo hasta alcanzar cierta libertad interior: «Cuando la ceremonia cierra / los últimos pasos / conoce el enfermo / una libertad que nunca / había imaginado». Esto da cuenta de que la comunicación es un método de alivio del enfermo ya que le brinda felicidad. Campos afirma al respecto que «el hombre es su actitud»²⁴, lo que quiere decir que su actitud es la que determina su fe a través de la plegaria, como vemos en este poema titulado “Plegaria del enfermo”:

El deseo convertido en fe,
en místico narcisismo
que alivia el cuerpo herido
con la acción del milagro.

Un cielo contra la angustia
y una vuelta a la gloria
de los días felices,
cuando el cerebro invulnerable
se alzaba sobre la vida
tocando la perfección. (p. 48)

²⁴ Campos, Cecilia Ana, «El método fenomenológico de Jaspers. La exploración de la subjetividad en la enfermedad y la muerte», cit., p. 4.

Animado por un amor a sí mismo, o sea, una «libido narcisista»²⁵, el enfermo saca fuerzas de flaqueza y confía en una mejora de su estado de salud. Iruela nos dice aquí que la plegaria es otra técnica de resistencia a la enfermedad y que es utilizada por el enfermo cuyo deseo es curarse. De este modo, entrega su suerte a un Dios azaroso que cree capaz de salvarle de su sufrida condición a través de un milagro: «El deseo convertido en fe, / en místico narcisismo / que alivia el cuerpo herido / con la acción del milagro» (vv. 1-4). A través del milagro el enfermo no sucumbe a la angustia, confiando en nuevos días de salud: «Un cielo contra la angustia / y una vuelta a la gloria / de los días felices, / cuando el cerebro invulnerable / se alzaba sobre la vida / tocando la perfección» (vv. 5-10). Esto permite ver que el milagro es también otra estrategia que ayuda al enfermo a tener la esperanza de una pronta curación. Por esta razón el poeta lo considera un héroe en el poema “Como héroe verdadero”, donde demuestra que su futuro es todavía posible:

Desde las sombras
remonta el enfermo
como un héroe verdadero
sin más vanidad
que el deseo
de una esperanza de gloria,
pues sabe que la esperanza
es la desgracia olvidada. (p. 19)

La estrategia de la esperanza, como tratamiento catártico, es un medio salvador que le evita sucumbir a la tristeza y al desamparo para que su experiencia enfermiza sea una desgracia olvidada: «Desde las sombras / remonta el enfermo / como un héroe verdadero / sin más vanidad / que el deseo / de una esperanza de gloria, / pues sabe que la esperanza / es la desgracia olvidada». A través de estos versos libres con una sola unidad estrófica, el poeta muestra que la situación difícil del enfermo no es una fatalidad, sino una posibilidad de progreso y superación para «vivir con dignidad a flor de agua» (p. 81).

4. CONCLUSIÓN

Hemos podido ver que el motivo inspirador de los poemas de *A flor de agua*, de Luis Miguel Iruela, es el sufrimiento derivado de la enfermedad, lo cual tiene en sí dos lados, uno negativo y otro positivo. En primer lugar, es la expresión de un estado físico y psicológico de depresión lleno de desconfianza y experiencias dañinas para el enfermo en el hospital. Y, en segundo lugar, es el símbolo de la lucha de este, entre vida y muerte, para recobrar la salud a través de algunas estrategias ideológicas como puertas de salida indicadas por el médico/psiquiatra para suprimir su dolor. Ello muestra que este último desempeña también un relevante papel para la curación del enfermo. La hipótesis de partida queda justificada porque en la escritura ideológica y poética de Iruela la existencia precede a la esencia. La confianza que se ha puesto en la esperanza abriga un futuro optimista. Este *leitmotiv* ha de tenerse presente ante cualquier situación difícil de superar. Sin embargo, dado lo interesante que ha sido indagar sobre la psicopatología del enfermo a partir de A

²⁵ Freud, Sigmund, *Obras completas. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992, p. 252.

flor de agua, valdría la pena estudiar mediante esta misma obra qué influencia o relación tiene el espacio en la curación de la enfermedad. Es un aspecto que dejamos para otra ocasión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alder, Alfred, *Le sens de la vie. Étude de psychologie individuelle*, trad. de H. Schaffer, Paris, Éditions Payot, 1933.
- Campos, Cecilia Ana, «El método fenomenológico de Jaspers. La exploración de la subjetividad en la enfermedad y la muerte», *Ciencias Sociales/Psicología*, 2003, pp. 1-8. Disponible en: <http://servicio.bc.uc.edu.ve/postgrado/manongo21/21-10.pdf> (fecha de consulta: 15/08/2022).
- Foucault, Michel, *Enfermedad mental y psicología*, trad. de Alcira Bixio, España, Mandius ePub base r1.2, 2016.
- , *El orden del discurso*, trad. de Alberto González Troyano, Barcelona, Tusquets, 2005.
- Freud, Sigmund, *Obras completas. Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, vol. XVIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1992.
- , *Introduction à la psychanalyse*, trad. de S. Jankélévitch, Paris, Éditions Payot, 1916.
- García, Miguel Ángel, «Introducción», en García, Miguel Ángel (ed.), *Para un canon del compromiso poético español (siglos XX-XXI). Antología comentada*, Granada, Comares, 2022, pp. 2-11.
- Genette, Gerard, *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969.
- Gemini, Damián, «De nuestros antecedentes: la cuestión de la locura», *VI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI Jornadas de Investigación Décimo Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires*, 2014, pp. 216-218. Disponible en: <https://www.academica.org/000-035/628> (fecha de consulta: 05/09/2022).
- Hegel, Georg, W.F., *Fenomenología del Espíritu*, trad. de Wenceslao Roces, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- Iruela, Luis Miguel, *A flor de agua*, España, Caligrama, 2020.
- , «La visión del sufrimiento», *Jano: Medicina y Humanidades Médicas*, 1593 (2006), p. 56.
- , «Cine y empatía», *Humanidades Médicas. Educación Médica*, 2011, pp. 1-3. Disponible en: <https://es.slideshare.net/PsiquiatriaProfesional/cine-y-empata> (fecha de consulta: 02/09/2022).
- Jaspers, Karl, *Psicopatología general*, trad. de Roberto O. Saubidet y Diego A. Santillán, Buenos Aires, Editorial Beta, 1977.
- Ndongo-Bidyogo, Donato, *Olvidos*, Madrid, Verbum, 2016.
- Sartre, Jean Paul, *El existencialismo es un humanismo*, trad. de Victoria Praci de Fernández, Barcelona, Edhasa, 2009.
- Zambrano, María, *Filosofía y poesía*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

TRASBORDI

ELSA LÓPEZ (*trad. di Danilo Manera*) ♦ ANELIO RODRÍGUEZ CONCEPCIÓN (*trad. di Danilo Manera*) ♦ NICOLÁS MELINI (*trad. di Danilo Manera*) ♦ GRACIELA PEROSIO (*trad. di Danilo Manera*) ♦ LUIS M. IRUELA (*trad. di Danilo Manera*) ♦ TANIA PLEITEZ VELA (*trad. di Rocío Bolaños*) ♦ TONY RAFUL (*trad. di Marina Bianchi*) ♦ JOAN FUSTER (*trad. di Simone Cattaneo*)



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 75-102. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

ELSA LÓPEZ

Tredici poesie tradotte da Danilo Manera

Me defiendo de la luz con las dos manos
y le digo que hable más alto.
Habla más alto que no sé de qué hablas.
Le digo.
Imagino que de amor por la forma de mirarme.
Por el leve movimiento de sus hombros.
Por la ligera inclinación de la cabeza.
Por el beso.

Mi difendo dalla luce con entrambe le mani.
e le dico di parlare più forte.
Parla più forte che non capisco di cosa parli.
Le dico.
Immagino che d'amore per il modo in cui mi guarda.
Per il lieve movimento delle spalle.
Per la testa leggermente inclinata.
Per il bacio.

La arrastro por las calles. La llevo en volandas
por las piedras redondas de la pequeña plaza.
Y la acerco al mar. Luego la dejo sola
para que sea ella la que llegue hasta el agua
a mojarse los pies y las sandalias.

La miro. Así, de espaldas,
el pelo blanco balanceándose en el aire,
la falda recogida y los pies tan de cera.

Parece la muchacha que tanto deseé aquella vez.
Primera vez que supe quererla para siempre.

La trascino per le strade. La porto in braccio
sulle pietre rotonde della piccola piazza.
E l'avvicino al mare. Poi la lascio sola
perché sia lei a raggiungere l'acqua
e bagnarsi i piedi e i sandali.

La guardo. Così, di spalle,
i capelli bianchi che dondolano al vento,
la gonna raccolta e i piedi come di cera.

Sembra la ragazza che ho tanto desiderato quella volta.
La prima volta che ho saputo amarla per sempre.

Se aleja de tu lado y tienes miedo a perderla.
Solo han sido unos pocos segundos
pero has sentido miedo,
el ácido sabor del abandono.
Se ha ido. Te repites inquieto.
La he perdido de nuevo.
Y te recorre el frío los brazos y la nuca.
Pero entonces la ves.
Está sentada al sol en el sillón de mimbre.
Donde siempre.
Y el miedo que tuviste se desvanece, cálido,
de nuevo entre tus piernas.

Si allontana dal tuo fianco e hai paura di perderla.
Sono stati solo pochi secondi
ma hai sentito paura,
l'acido sapore dell'abbandono.
Se n'è andata. Ti ripeti inquieto.
L'ho persa di nuovo.
E il freddo ti percorre le braccia e la nuca.
Ma allora la vedi.
È seduta al sole sulla poltrona di vimini.
Al solito posto.
E la tua paura si dissolve, tiepida,
di nuovo tra le tue gambe.

«¡Qué misteriosa la sombra que se refleja en el agua!
—Me dice—.
Parece una nave de metal oscuro
que avanza, tenebrosa, por debajo del mar y de las olas». Y se queda mirando el horizonte durante unos minutos dispuesta a recibir la visita de alguien de otra galaxia. Porque ella no distingue lo real de lo que inventa para hacerme reír o sorprenderme. Porque ella lo que quiere es un cambio, una guerra, un accidente mundial, una hecatombe que le demuestre lo que aún significa para mí, lo apetecible de su cuerpo, el escalofrío que recorre su espalda al escuchar mi voz cuando le digo: «Son las nubes, mi amor, pareces tonta».

«Com'è misteriosa l'ombra che si riflette nell'acqua!»
mi dice.
«Sembra una nave di metallo scuro
che avanza, tenebrosa, al di sotto del mare e delle onde».
E rimane a guardare l'orizzonte per alcuni minuti
pronta a ricevere una visita da un'altra galassia.
Perché lei non distingue la realtà da quanto inventa
per farmi ridere o sorprendermi.
Perché quello che lei vuole è un cambiamento,
una guerra, un incidente mondiale, una catastrofe
che le dimostri quel che ancora significa per me,
quanto il suo corpo sia desiderabile,
il brivido che le percorre la schiena nell'ascoltare la mia voce
quando le dico: «Sono le nuvole, amore, sembri sciocca».

No hubo un tiempo mejor y lo sabíamos.
Fue el tiempo de la luz.
El prodigio de la edad y su alegría.
Cuando subir la cuesta para llegar al cielo
era un juego de niños.
Pero eso fue otro espacio cuando todas las cosas
ocupaban el lugar tan exacto que les correspondía.
Luego vino otro tiempo, distinto y sin paisajes.
El llanto y la penumbra llenaron nuestra casa
y las cosas del mundo se volvieron opacas.
La mirada del hombre se fue tornando oscura.
Las guerras y los odios nos fueron separando.
Poco a poco murieron aquellos que yo amaba
Y aquellos que tú amabas se fueron para siempre.
Los hombres y el camino se hicieron de cristales
y el corazón, ya viejo y algo triste,
fue perdiendo su brillo y aquel suave aleteo
que me llevaba siempre a tus pies y a tus brazos.

Non c'è mai stato un tempo migliore e lo sapevamo.
È stato il tempo della luce.
Il prodigio dell'età e la sua allegria.
Quando salire il pendio per arrivare al cielo
era un gioco da ragazzi.
Ma quello era un altro spazio quando tutte le cose
occupavano il luogo esatto che gli corrispondeva.
Poi è venuto un altro tempo, diverso e senza paesaggi.
Il pianto e la penombra hanno riempito la nostra casa
e le cose del mondo sono diventate opache.
Lo sguardo dell'uomo si è fatto cupo.
Le guerre e gli odi ci hanno separati.
Poco a poco sono morti quelli che amavo
e quelli che tu amavi se ne sono andati per sempre.
Gli uomini e la strada si sono fatti vetro
e il cuore, ormai vecchio e un po' triste,
ha perso il suo scintillio e quel dolce fremito
che mi portava sempre ai tuoi piedi e tra le tue braccia.

La bruma llega del mar.
Asciende las laderas del inmenso barranco
y llega hasta tu cama.
Es entonces cuando yo te pregunto
qué te pasa y tú dices no sé,
puede que sea la bruma que me ha llegado al alma.

La bruma viene dal mare.
Sale su per le pendici dell'immenso burrone
e arriva fino al tuo letto.
È allora che ti chiedo
che ti succede e tu rispondi non so,
può darsi che la bruma mi sia arrivata all'anima.

Amanece.
El pequeño velero atraviesa sin miedo la bahía.
El viento lo empuja como a un niño
hacia los viejos prismas.
Desde el muelle parece como una mano triste
agitando un pañuelo.

Un pequeño velero. Solo eso.

El puerto se prolonga hacia el sur de la isla.
Yo duermo, boca arriba, en el fondo del agua.

Albeggia.
Il piccolo veliero attraversa impavido la baia.
Il vento lo spinge come un bambino
verso i vecchi massi del molo.
Dal pontile sembra una mano triste
che agita un fazzoletto.

Un piccolo veliero. Solo questo.

Il porto si prolunga verso il sud dell'isola.
Io dormo, supino, sul fondo dell'acqua.

Hoy te escribo, mi amor, para decirte
que lo que llevo dentro no es dolor
ni formas ni maneras de explicarlo.
Lo que quiero contarte es una historia
que tiene que ver con tus nostalgias.
Es el mar de tu nombre, por ejemplo.
Es la luz que no tengo.
Es el frío que me llega a zarpazos.
Es no saber vivir tu ausencia.
Es no tener respuestas.
Es tenerlas y sentir que me hieren
y me vuelven la pena más oscura.

Y así hasta el infinito enredado a tus pies.

Oggi ti scrivo, amore, per dirti
che quel che ho dentro non è dolore
né forme o modi di spiegarlo.
Quel che ti voglio raccontare è una storia
che ha a che fare con le tue nostalgie.
È il mare del tuo nome, per esempio.
È la luce che non ho.
È il freddo che arriva a zampate.
È il non saper vivere la tua assenza.
È il non avere risposte.
È averle e sentire che mi feriscono
e rendono la pena più buia.

E così all'infinito impigliato ai tuoi piedi.

Nos separan seis ríos,
una montaña,
el mar,
los huracanes,
dos islas imposibles
y un muro de cemento.

Ci separano sei fiumi,
una montagna,
il mare,
gli uragani,
due isole impossibili
e un muro di cemento.

Porque no tengo nada que ofrecerte
para aliviar un poco tanto dolor,
tanto llanto, tanta zozobra,
tanta oscuridad, tanto silencio,
hoy quiero regalarte lo único que es mío:
te regalo mi nombre, sus letras,
sus acentos y el amor que contienen
y que hoy, un trece de diciembre,
derramo como un bálsamo
sobre tu cabeza tan nublada y tan triste.

Poiché non ho nulla da offrirti
per alleviare un poco tanto dolore,
tanto pianto, tanta angoscia,
tante tenebre, tanto silenzio,
oggi voglio regalarti l'unica cosa che è mia:
ti regalo il mio nome, le sue lettere,
i suoi accenti e l'amore che contengono
e che oggi, un tredici di dicembre,
verso come un balsamo
sulla tua testa così rabbuiata e triste.

Voy a decir te quiero
y extendo tus pañuelos por el aire.
Ya no quedan abrazos para darnos
ni quedan labios malheridos
que puedan pronunciar todos tus nombres.

Me pregunto a estas alturas de tu ausencia
dónde escondes el vino tan amargo que me diste;
dónde el pan y la sal que me negaste;
dónde el cuerpo que no alcanzo a llevar entre mis brazos.

Sto per dire ti amo
e stendo i tuoi fazzoletti nell'aria.
Non rimangono più abbracci da scambiare
né rimangono labbra malconce
che possano pronunciare tutti i tuoi nomi.

Mi chiedo a questo punto della tua assenza
dove nascondi il vino così amaro che mi hai dato;
dove il pane e il sale che mi hai negato;
dove il corpo che non riesco a portare tra le mie braccia.

Camino por tus calles y miro tus ventanas.
Intento recordarte.
Recordar por un momento el timbre de tu voz,
un solo gesto tuyo, la forma de tus dedos.

Intento volver sobre tus pasos,
escuchar el rumor que desprendían al llegar a casa.
Cómo alertaba mi cuerpo el ruido de las llaves
al abrirme a la vida.

¿Dónde has ido? ¿Adónde tus caricias,
tu tono tan cercano, tus risas entre las sábanas?
¿Qué ha sido de nosotros y del tiempo que fuimos?

Cammino per le tue vie e guardo le tue finestre.
Cerco di ricordarti.
Ricordare per un istante il timbro della tua voce,
un solo gesto tuo, la forma delle tue dita.

Cerco di tornare sui tuoi passi,
ascoltare il rumore che facevano arrivando a casa.
Come poneva all'erta il mio corpo il rumore delle chiavi
che mi apriva alla vita!

Dove sei andata? Dove sono finite le tue carezze,
il tuo tono così intimo, le tue risate tra le lenzuola?
Cos'è accaduto a noi e al tempo che siamo stati?

Hay nubes de colores sobre mi cabeza.
Tengo miedo, me digo.
Tengo miedo de la sombra que prolongo.

Lloro sobre las huellas de unos pasos ajenos.
Lloro por las palabras que nunca he pronunciado.
Por ti lloro. Y por mí. Es bueno que lo sepas
y declares mi nombre antes de yo morirme.

Nuvole colorate sopra la mia testa.
Ho paura, mi dico.
Ho paura dell'ombra che proietto.

Piango sulle orme di qualche passo estraneo.
Piango per le parole che non ho mai pronunciato.
Per te piango. E per me. È bene che tu lo sappia
e dichiararti il mio nome prima che io muoia.

ELSA LÓPEZ è nata nel 1943 a Fernando Póo (oggi Malabo), Guinea Equatoriale. Nel 1947 la sua famiglia si è trasferita alle Canarie, sull'isola di La Palma, a cui è molto legata e dove vive attualmente. Nel 1955 si è recata a Madrid per frequentare le scuole superiori e l'università, dove si è laureata in filosofia nel 1965, dottorandosi poi nel 1980. Insegnante per molti anni, poetessa, narratrice ed editrice, ha ricoperto numerosi incarichi di alto livello, tra cui presidentessa della sezione letteraria dell'Ateneo di Madrid (1987-88); fondatrice e direttrice delle edizioni La Palma (Madrid, dal 1989 a oggi); fondatrice di «La Casa de Jorós» (Centro de Arte Popular, La Palma 1993); coordinatrice per il Governo delle Canarie dei progetti «El Papel de Canarias» (1993) e «Memoria de las Islas» (1994-2000); direttrice della Fundación Antonio Gala para Jóvenes Creadores (2002-2006) y presidentessa del Ateneo de La Laguna (2011-2013), nonché Ambasciatrice della Reserva de La Biosfera Isla de La Palma presso l'UNESCO. Tra i molti riconoscimenti ricordiamo i più recenti: la Medaglia d'Oro del Governo delle Canarie 2016, il Premio Taburiente 2018, il Premio Emilio Castelar 2019 e il Premio Canarias de Literatura 2022. Ha pubblicato le raccolte poetiche *El viento y las adelfas* (1973); *Inevitable océano* (1982); *Penumbra* (1985); *Del amor imperfecto*, Premio Internacional de Poesía Ciudad de Melilla 1987 (1987); *La Casa Cabrera* (1989); *La fajana oscura*, Premio Internacional de Poesía Rosa de Damasco 1989 (1990); *Cementerio de elefantes* (1992); *Al final del agua* (1993); *Tránsito* (1995); *Magarzas* (1997); *Mar de amores*, XII Premio Nacional de Poesía José Hierro (2002); *Quince poemas (de amor adolescente)* (2003); *La pecera* (2005); *A mar abierto, poesía 1973-2003* (antologia, 2006); *Travesía*, XIII Premio de Poesía Ciudad de Córdoba Ricardo Molina 2005 (2006); *Viaje a la nada* (2016) e *Últimos poemas de amor* (2018). Oltre a vari studi antropologici e sceneggiature, ha anche scritto i romanzi *El corazón de los pájaros* (2001), *Las brujas de la isla del viento* (2006) e *Una gasa delante de mis ojos* (2011). Nella quarta di copertina di *Últimos poemas de amor (A la memoria de Paul Éluard)* (Madrid, Hiperión, 2018) – una raccolta che è anche un omaggio alle poesie d'amore che il grande poeta francese scrisse negli ultimi anni della sua vita – l'autrice spiega l'origine di questi componimenti in apparenza nati da una voce lirica maschile: «Questo libro non è un esercizio mentale per i lettori, né una sfida che mi sono posta per dimostrare il mio antico e superato femminismo. È solo una prova d'amore, un tentativo di capire meglio chi è al mio fianco da oltre 44 anni. Qualcosa come l'amato nell'amata trasformato. Questa è la chiave. Il motivo. La causa. Ho voluto scoprire cosa sarei se fossi lui. Come mi amerebbe se fossi il suo corpo. Come mi desidererebbe se il desiderio fosse il suo. Addentrarmi nel suo corpo, nel flusso del suo sangue, nelle sue pulsazioni, nella sua pelle. Essere i suoi occhi e guardarmi cercando di capire come mi guarderebbe se io fossi lui. Cosa prova un uomo che ha amato una donna per tutti questi anni? Cosa pensa, cosa desidera, di cosa si nutre? Quali sono le sue inquietudini, i suoi pensieri intimi, i suoi tremori...? Tutto questo volevo scoprire mettendomi al suo posto. Insomma, l'ho scritto partendo da me stessa, pensando poi – perché no? – che lui potesse sentire proprio quel che sento io, senza poterlo esprimere, senza saperlo formulare a parole. Ho messo in lui parole mie, emozioni mie. Ho manifestato ciò che lui non sa dire ad alta voce, ma che mostra con gesti, sguardi e atteggiamenti che capisco essere gli stessi che sento io». Così in questi versi concreti e misteriosi, di cui offriamo un ampio estratto, c'è un senso d'addio e insieme di fusione, di distanze sempre seguite da nuovi incontri, di solitudine inevitabile con l'abisso della morte che incombe, ma anche di enorme gratitudine per l'amoroso compagno di una vita intera.

Danilo Manera



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 103-114 ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

ANELIO RODRÍGUEZ

CONCEPCIÓN

Cinque poesie tradotte da Danilo Manera

Conjuro del insomne

Como la noche venga al sesgo, sin aviso,
dispuesta a maniatarme,
no hallará resistencia:
me dejaré azuzar por este tedio lento,
me dejaré robar de arriba abajo,
sí, llévame contigo, le diré
cara al techo en el catre,
quieto
(como cuando de niños, a la hora de la siesta,
más acá de las rocas y del muelle,
hacíamos el muerto sobre el agua,
los brazos separados
en cruz, flotantes, lánguidos,
sin rumbo, mar afuera),
prohibida la lucha,
con la luz apagada, en silencio,
y la sábana tensa hasta el mentón,
mientras afuera truenan motos de adolescentes
o rumia la cadena de un ancla estremecida.

Scongiuro dell'insonne

Se arriverà la notte sbilenca e di sorpresa,
pronta a legarmi le mani,
non troverà resistenza:
mi lascerò aizzare da questa lenta noia,
mi lascerò rapire dalla testa ai piedi,
sì, portami via con te, le dirò
supino nella branda,
immobile
(come quando bambini, all'ora della siesta,
protetti dagli scogli e dal molo,
facevamo il morto a pelo d'acqua,
con le braccia aperte
in croce, a galla, languide,
senza rotta, al largo),
rinunciando alla lotta,
a luci spente, senza aprire bocca
e il lenzuolo tirato fino al mento,
mentre rombano fuori moto d'adolescenti
o rumina ondeggiando la catena di un'ancora.

Un gato lejos

Arribas a la arena oscura
y de rodillas clavas los pendones
con teatralidad, nítidamente
pronuncias en voz baja tu conjuro.
Dices:
me apropio de estas landas,
y declaras, solemne, que el exilio
ha comenzado.
Observas cómo pasan los pájaros
en el mismo reflejo del agua
hacia el sur.
Y esperas a que venga algún fotógrafo
con su flash explosivo y sus placas de magnesio
para inmortalizar el gesto en ese instante
sin límites.

Pero nadie responde.
Nadie viene.

Sólo se alcanza a oír
algún muelle herrumbroso del somier,
un temblor de ventanas por la brisa,
un gato afuera,
un gato lejos como un niño lejos
llamando por su madre entre castaños,
pero su madre duerme en otra parte,
y su llanto te anega el corazón,
aun lejos ese gato sin consuelo,
y te levantas,
y andas por el pasillo en busca de agua,
descalzo,
con la boca desierta,
quieres decir ya voy,
quieres,
y llegas hasta el fondo
de la sed.

Un gatto lontano

Sbarchi sulla sabbia scura
e inginocchiato pianti le tue insegne
con teatralità, nitidamente
pronunci a bassa voce la tua formula.
Dici:
prendo possesso di queste lande,
e dichiaro, solenne, che l'esilio
è cominciato.
Osservi gli uccelli che volano
nel riverbero stesso dell'acqua
verso sud.
E attendi che giunga un fotografo
con un flash detonante e lastre di magnesio
a immortalare il gesto in questo istante
senza limiti.

Ma nessuno risponde.
Non viene nessuno.

Si riesce a sentire solo
le molle arrugginite della rete,
sussulti di finestre per la brezza,
un gatto fuori,
un gatto lontano come un bambino lontano
che chiama la madre tra i castagni,
ma la madre sta dormendo altrove,
e il suo pianto ti annega il cuore,
per quanto sia lontano quel gatto sconsolato,
e ti alzi,
vai lungo il corridoio in cerca di acqua,
a piedi nudi,
con la bocca deserta,
vuoi dire eccomi,
vuoi,
e arrivi fino al fondo
della sete.

Temblor

Invoca, mudo, el nombre de una flor,
pero los techos crujen con el miedo;

busca el acre consuelo del tabaco,
tantea con los dedos,
a oscuras,

y la gaveta de la mesilla está llena de mar,

de aquel mar,

aquella negra playa de la infancia
dentro de la gaveta,
el pétalo mordido y remoto en el aire,
agrio pétalo,
agua va,
agua viene,
con su inconmensurable batir en la gaveta
el paisaje del primer temblor.

Llama con un suspiro sobre el lecho
a su mitad de sombra compañera,
mano sobre mano,
sin pronunciar su nombre,
y la mujer dormida se lo lleva
a su sueño de pez,
donde la zozobra.

Donde las piedras.

En la baja marea.

Turbamento

Invoca, muto, il nome di un fiore,
ma per paura i soffitti scricchiolano;

cerca l'acre conforto del tabacco,
tasta con le dita,
al buio,

e il cassetto del comodino è pieno di mare,

di quel mare,

quella spiaggia nera dell'infanzia
dentro il cassetto,
petalo morsicato e remoto nell'aria,
aspro petalo,
acqua che va
e che viene,
con il suo incalcolabile sciabordio nel cassetto
paesaggio del primo turbamento.

Chiama con un sospiro sopra il letto
quella metà di ombra sua compagna,
mano sulla mano,
senza pronunciarne il nome,
e la donna dormendo lo trasporta
nel suo sonno di pesce,
pieno d'agitazione.

Pieno di pietre.

Nella bassa marea.

El tiempo

Yo podría trazar largos versos de un largo poema
sobre el paso del tiempo,
pero la prisa me urge,
debo acabar cuando antes.

Me corre un tigre rojo palabras arriba.

Me pierdo en la confusa hora de las ausencias.

Pero ya es medianoche,
y he de enviarte ahora mismo un telegrama
que diga te amo stop
te espero
stop.

Il tempo

Potrei comporre lunghi versi di una lunga poesia
sullo scorrere del tempo,
ma la fretta mi pungola,
devo finire al più presto.

Corre una rossa tigre su per le mie parole.

Mi perdo nell'incerta ora delle assenze.

Ma è già mezzanotte,
e devo mandarti subito un telegramma
che dica ti amo stop
ti aspetto
stop.

Pregunta

Sobre la mesa, un vaso de vino
en sombra
ha dejado en su base
una mancha rojiza que se torna añil:
el mapa de un país fuera del atlas
—el plano de un oasis sin tesoro—:

el círculo truncado de un mal sueño.

Sobre la mesa crece el país del sur,
en sombra,
todo desierto,
hollado hasta sus límites sin nombre
por los descalzos pies del que pregunta
con la voz medio rota
qué dirección conviene tomar,
y espera.

Espera.

Domanda

Sul tavolo, un bicchiere di vino
in ombra
ha lasciato alla base
una macchia rossastra che diventa violacea:
la mappa di un paese fuori atlante
-la pianta di un'oasi senza tesoro-:

il cerchio rotto di un brutto sogno.

Sul tavolo cresce il paese del sud,
in ombra,
tutto deserto,
percorso fino ai confini senza nome
dai piedi scalzi di chi domanda
con voce mezza rotta
che direzione conviene prendere
e aspetta.

Aspetta.

ANELIO RODRÍGUEZ CONCEPCIÓN (Santa Cruz de La Palma, 1963) è docente di Lingua e Letteratura nelle Scuole Superiori della sua isola natale e pittore. Dal 1995 al 2005 ha diretto la rivista “La fábrica (Miscelánea de arte y literatura)”, uno straordinario punto di riferimento nella vita culturale delle Canarie. Come scrittore si è distinto nel racconto, la dimensione che gli è più congeniale, con i volumi *La Habana y otros cuentos* (1990), *Ocho relatos y un diálogo* (1994), *El perro y los demás* (2004) e *El león de Mr. Sabas* (2004). In italiano, è disponibile l’ampia antologia *Baci e abbracci (e altre solitudini)*, Torino, Robin, 2019, a mia cura e con traduzioni di Erika Crespi. È autore anche di un “bestiario” fatto di raccontini fantasiosi e poetici, *Relación de seres imprescindibles* (1998), del romanzo *La abuela de Caperucita* (2008) e di un libro dove dedica un racconto e una foto a vari membri della sua famiglia, con il significativo titolo *Historia ilustrada del mundo* (2017). Un po’ sulla stessa linea va l’indagine narrativa *Historia de Mr. Sabas, domador de leones, y su admirable familia del Circo Toti*, Valencia, Pre-Textos, 2019. Il suo esordio è stato però in poesia, con le raccolte *Poemas de la guagua* (1984), *Poma* (1987) e *La ciudad se rompe y se levanta* (1990), cui si è aggiunto più di recente il volumetto *Vigilias* (Santa Cruz de Tenerife, Idea, 2008), dal quale sono tratti questi cinque componimenti. Uniti dal motivo conduttore dell’insonnia, della veglia obbligata che macina ricordi imprevisi e altera la percezione del reale, sono stati tradotti, con licenza dell’autore, subordinando spesso la letteralità e correttezza alla metrica o all’intuizione.

Danilo Manera



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 115-118. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

NICOLÁS MELINI

Un racconto tradotto da Danilo Manera

La vetta e i ragazzi

Giocavamo sulla strada. Noi bambini su e giù per la curva, accanto alle auto che salivano, l'autobus che scendeva, i *trailers* (così chiamavamo gli autoarticolati) che trasportavano il materiale per la costruzione dei telescopi. Non sapevamo con precisione dove li costruivano: nel punto più alto dell'isola, benché il luogo avesse un nome che si conoscevamo, il *Roque de los Muchachos*. Avremmo avuto quattro o cinque anni, non di più, quando fu annunciato l'inizio dei lavori. Guardavamo i grandi camion girare con difficoltà nella curva a gomito davanti a casa nostra e ci chiedevamo cosa contenesse, cercavamo di indovinare cosa fossero o a cosa servissero quei giganteschi moduli o i lunghi carichi di tubi avvolti in sofisticati imballaggi. Imparammo le parole telescopio e astrofisico e astronomo, e guardavamo le stelle con ingenuità, senza capire niente. Sul Lomo Machado le case continuavano, tra due burroni, proprio sulla linea della cresta, una casa dietro l'altra lungo le sinuosità della strada, e si allungavano sui terrazzamenti piantati a banane, sovrapposti giù per il pendio fino a interrompersi in qualche punto prima di arrivare al fondo del dirupo. Su per la strada di Las Nieves salivano le parti prefabbricate del complesso astrofisico in costruzione, come pure l'ambulanza, diretta all'ospedale Virgen de Las Nieves, e giù per la strada scendevano gli autocarri carichi di caschi di banane verso le ditte confezionatrici e il porto. *Las Nieves, carretera de Las Nieves, Hospital Virgen de Las Nieves, Iglesia de Las Nieves* e, infine, in fondo al tragitto dei camion, il *Pico de La Nieve* (2239 m s. l. m.), a pochi chilometri dal *Roque de los Muchachos*. I luoghi di solito sono così "endogamici" con i loro nomi e noi eravamo dei ragazzini che giocavano sulla strada, sul ciglio della strada, come se non ci fosse nessun pericolo. Il passaggio di camion tanto pesanti rese presto necessario che gli operai dell'amministrazione dell'isola rifacesero l'asfalto. Noi ci divertivamo a guardare lo spettacolare frotto di catrame nero e caldo, un frotto a triangolo che aderiva fumando agli strati precedenti di pietre e bitume. Poi, passava il rullo compressore (uno schiacciasassi in azione è un gran giocattolo da guardare), gli operai stendevano un manto di ghiaia e in seguito, con le auto che circolavano su e giù, la ghiaia finiva ai bordi della strada, che diventavano pericolosi perché potevamo derapare con le nostre biciclette o scivolare quando arrivavamo di corsa. Al centro, la strada saliva brillante, più nera, e la ghiaia accumulata sull'esterno delle curve ci offriva qualche divertimento, per assurdo e arbitrario che potesse sembrare: annoiati, facevamo disegni con un ramo o un bastone sui mucchi di ghiaia; ci giocavamo alle biglie, anche se le auto ci passavano a un metro di distanza e noi stavamo accovacciati sul ciglio della strada; poi prendevamo a calci di rabbia il mucchio di ghiaia, senza motivo, demolendo l'armonia delle sue curve e disperdendo le mille pietruzze sulla superficie grigia o bianca del cemento all'entrata delle case. Se ammazzavamo una lucertola, il suo cadavere poteva finire nel mezzo della carreggiata, spiacciato da quegli autocarri: qualcuno di noi aveva voluto sperimentare la sensazione di schiacciamento di un corpo sotto una di quelle ruote giganti, così aveva messo il corpo della lucertola kaputt proprio dove solevano passare le ruote, e tutti noi ragazzini avevamo aspettato insieme ansiosi il primo camion, per vedere se, effettivamente, le sue ruote percorrevano la traiettoria che ci aspettavamo. E se lo facevano, alla fine correvamo a controllare il risultato sviscerato, di solito una lamina rossa

a forma di foglia secca conservata tra le pagine di un libro, ma che ricordava in qualche modo lo schizzo o la mappa di una lucertola. Era come vedere i cartoni animati, ma sul serio. Altre volte, l'animale morto era un topo che durante la notte era stato abbagliato dai fari di un'auto mentre attraversava la strada, o un colombo sceso al buio per scomparire tra le ruote dei veicoli, che gli passavano sopra uno dopo l'altro finché non restava traccia dell'animale. La vita e la morte passavano così davanti ai nostri occhi. E noi eravamo come una di quelle foto di bambini che si divertono per le strade di New York, foto che ho visto tante volte dopo, solo che non si trattava di New York, ma di una piccola isola atlantica e africana, dove le autorità mondiali avevano deciso di fabbricare dei telescopi il più vicino possibile al cielo. E poiché i pesanti camion salivano molto frequentemente verso l'osservatorio astrofisico in costruzione, di tanto in tanto gli operai dell'amministrazione dell'isola erano costretti a rappezzare di nuovo la carreggiata e, uno strato sopra l'altro, la strada si alzava sui lati, creando un assurdo gradino davanti all'ingresso delle nostre case. Le ginocchia ci sanguinavano frequentemente e portano ancora le cicatrici rotonde delle pietruzze di ghiaia e della superficie ruvida della strada e della sua rustica fine in gradini di pietra bitumosa all'entrata o all'uscita, a seconda di come si guardi: proprio lì dove, troppo spesso, arrivava la nostra corsa prima di entrare a casa o iniziava la nostra corsa uscendo di casa. E quello era il nostro universo, la lucertola e l'asfalto e la finestra da cui la mamma ci chiamava e il tetto con il cane e l'autobus che sale o scende e la bicicletta e le assi della falegnameria e il suono della macchina che verniciava le carrozzerie nell'officina della curva sottostante, e il verde dei banani che si stagliava contro il pendio di un burrone molto lontano, e il verde dei banani che spiccava sullo sfondo del mare all'altezza dell'orizzonte, e le navi della compagnia Pinillos o della Transmediterránea che attraccavano sull'isola o che la lasciavano, e l'elicottero dell'Istituto per la Protezione della Natura che sorvolava il quartiere verso la montagna, vedendo da lassù solo strapiombi abitati, con case tirate su dagli abitanti come le nostre e percorsi da strade come la nostra.

Era divertente il nostro universo con le sue costellazioni. I dettagli del mondo visti dalla piccola statura dei nostri corpi mingherlini: sapevamo che ciò che stavano costruendo lassù era importante, ma non abbiamo mai giocato a osservare le stelle. Non abbiamo nemmeno giocato agli astronauti o cose del genere. Eppure, il modo in cui esploravamo tutto ciò che ci circondava, fino a farlo nostro, era il modo con cui si esplora l'infinito da questi telescopi. Anche lo scrittore cerca di vedere meglio lì dove il mondo diventa confuso, un po' più in là di dove comunemente arriviamo. Sicché suppongo che a questo ci dedichiamo tutta la vita; i bambini, gli astronomi e gli scrittori.

NICOLÁS MELINI è nato nel 1969 a Santa Cruz de La Palma, alle Canarie. Scrittore, sceneggiatore, giornalista, dal 1993 vive a Madrid e dal 2018 dirige il Festival Hispanoamericano de Escritores che si tiene sull'isola di La Palma. Ha pubblicato i romanzi *El futbolista asesino* (2000), *La sangre, la luz, el violoncelo* (2005) e *El estupor de los atlantes* (2019); le raccolte di racconti *Historia sin cariño de Remedios Quiero Besarte* (1999), *Cuaderno de mis mayores* (2002), *Pulsión del amigo* (2010), *Africanos en Madrid* (2017), *Brindo por el hombre más puro que conozco* (2018), *Aunque no sea el blanco mi color favorito* (2019) e *Talón* (2021); i libri di poesia *Cuadros de Hopper* (1999) e *Adonde marchaba* (2004). Il racconto che traduciamo qui, «El roque y los muchachos», appartiene al volume inedito *Así que las personas mueren sin dientes*. Fin dal titolo gioca con un luogo emblematico dell'isola di La Palma, l'altura su cui si innalzano i telescopi del centro astrofisico internazionale costruito sulla vetta dell'isola per le eccezionali condizioni climatiche di cielo sempre terso e non inquinato. Il *Roque de los Muchachos* (2426 m s.l.m.) deve il suo nome a un gruppo di piccole formazioni rocciose simili a una combriccola di ragazzi. L'autore rievoca la comitiva di bambini con cui giocava lungo la strada percorsa dagli autocarri che trasportavano i materiali per l'osservatorio e riflette sul bisogno di guardare verso l'oltre e l'ignoto.

Danilo Manera



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 119-146. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

GRACIELA PEROSIO

Tredici poesie tradotte da Danilo Manera

El privilegio de los años

“Chi teme più, chi giudica?”
Giuseppe Ungaretti, *Senza più peso*

El tiempo lentamente deforma el cañamazo de la vida, algunos hilos se sueltan. Aparecen pensamientos de hilván flojo, un sentir desflecado. Los recuerdos se hamacan en hilachas temblonas. La mirada elige enfocar al bias. Surgen treguas, espacios abiertos a la distracción de la lógica que antes encuadraba. Los colores del bordado se suavizan y los mismos bordes ondulan en el viento. Una manera de ser suelta, desplegada... Las turbulencias amainan. Escampa, el corazón.

Il privilegio degli anni

“Chi teme più, chi giudica?”
Giuseppe Ungaretti, *Senza più peso*

Il tempo lentamente deforma il canovaccio della vita, alcuni fili si slegano. Appaiono pensieri dall'imbastitura allentata, un sentire sfrangiato. I ricordi spenzolano in fili tremolanti. Lo sguardo sceglie di mettere a fuoco di sbieco. Emergono tregue, spazi aperti alla distrazione della logica che prima inquadrava. I colori del ricamo si ammorbidiscono e gli orli stessi ondeggiavano al vento. Un modo di essere sciolta, distesa... Le turbolenze si attenuano. Spiove, il cuore.

llega un punto en que
por todo lo vivido
conviene olvidar
quién se es
quién se espera que seas
y sobre todo, quién deberías ser

con la cara lavada
de estos maquillajes
y la mirada clara de un niño

como la yema de una rama
de sauce en septiembre
cuando el invierno
se desliza tan sólo
por un pequeño pliegue
hacia el Leteo

porque llega
—aunque no creas—
llega un punto

arriva un punto in cui
per tutto quanto si è vissuto
conviene dimenticare
chi si è
chi ci si attende che tu sia
e, soprattutto, chi dovresti essere

con il volto lavato
da questi trucchi
e lo sguardo puro di un bambino

come la gemma di un ramo
di salice a settembre
quando l'inverno
scivola solo
per una piccola piega
verso il Lete

perché arriva
– anche se non ci credi –
arriva un punto

al acercarnos a la vejez
los hechos adelgazan
se vuelven impalpables
como bruma
¿acaso esto era todo?
¿para llegar aquí
sufrimos tanto?
una golondrina
se balancea en la ventana
¿en qué pensaba?
¡oh! hay viento fuerte
algunas ramas se quiebran
entrar en la vejez
es un cambio en la luz
entrar ¿entrar, dije?
al alejarnos
del juicio
del temor
entrar no
sino salir
al viento
al acercarnos

avvicinandoci alla vecchiaia
i fatti si assottigliano
diventano impalpabili
come una bruma
forse questo era tutto?
per arrivare fin qui
abbiamo sofferto tanto?
una rondine
si dondola sulla finestra
a cosa pensava?
oh! c'è vento forte
dei rami si spezzano
entrare nella vecchiaia
è un cambio nella luce
entrare, ho detto entrare?
allontanandoci
dalla sensatezza
dal timore
entrare no
bensì uscire
al vento
avvicinandoci

cómo soportar la propia historia
el peso de todo lo que hicimos
y el de lo que no
sin poder cambiarlo y midiendo
ahora, las consecuencias
del vértigo
del miedo
o de la ineptitud

cómo soportar y soltar riendas
a ver qué hace el próximo jinete
y qué entregar aún
cuando hayamos
traspasado la montura
qué otra palabra
capaz de alquimia
o acaso de perdón
y aún así
cómo soportar
haber envejecido
y no saber

come sopportare la propria storia
il peso di tutto quel che abbiamo fatto
e di quel che non abbiamo fatto
senza poterlo cambiare e misurando
adesso, le conseguenze
della vertigine
della paura
o dell'incompetenza

come sopportare e sciogliere le redini
per vedere cosa fa il prossimo cavaliere
e cosa si debba consegnare ancora
quando avremo
ceduto la cavalcatura
quale altra parola
capace di alchimia
o magari di perdono
e anche così
come sopportare
di essere invecchiati
e non sapere

a pesar de los años nunca se sabe
cómo cruzar la calle ni
cómo abrir la puerta
ni cuál es el riesgo que se corre
qué hacer para evitarlo
o sondearlo
o bordearlo hasta llegar
a la orilla del otro
que nos llama nos dice
nos mira nos pregunta
¡ay! no se puede
averiguar por fórmula
y hay que saltar sin
ver el fondo de la grieta
que separa y une
por el ansia de aire
de abrazo
de anillo carnal
y de horas quietas
las ansias, el ansia
que no cesa
no cesa

nonostante gli anni non si sa mai
come attraversare la strada o
come aprire la porta
o che rischio si corre
cosa fare per evitarlo
o sondarlo
o aggirarlo fino ad arrivare
sulla riva dell'altro
che ci chiama ci dice
ci guarda ci chiede
ahi! non si può
verificare con una formula
e bisogna saltare senza
vedere il fondo della crepa
che separa e unisce
con l'ansia d'aria
di abbraccio
di anello carnale
e di ore tranquille
le ansie, l'ansia
che non si placa,
non si placa

a veces, raras veces
al mirar atrás hacia las raíces
con los ojos cuajados de relámpagos
porque los temporales se agazaparon allí
pensás “¿será verdad que es ésa nuestra vida?
¿será cierto que los hechos ocurrieron así?”
la memoria se divierte con la fragilidad
de nuestros sentimientos
y dibuja historias fáciles de confundir
la palabra “yo” nombraba algo
hace tres meses
que hoy no nombra
aún no había llegado el correo
que nos sumergió en la incertidumbre
ni había muerto ella
a quien llamaban mi *alter ego*
y su voz me inundaba de risa
en el teléfono
eso que dice la palabra “identidad”
es tan cómico
porque nunca es idéntico
lo idéntico y al mirar atrás
qué ves, acaso
¿el cuento de la noche
para poder dormir
o la esperanza
de despertar
y averiguarlo?

a volte, rare volte
guardando indietro verso le radici
con gli occhi costellati di lampi
perché i temporali si sono acquattati lì
pensi “sarà vero che è questa la nostra vita?
i fatti saranno accaduti proprio così?”
la memoria di diverte con la fragilità
dei nostri sentimenti
e disegna storie facili da confondere
la parola “io” indicava qualcosa
tre mesi fa
che oggi non nomina più
non era ancora arrivata la lettera
che ci ha sprofondati nell’incertezza
né era morta lei
che chiamavano il mio *alter ego*
e la sua voce mi inondava di risate
al telefono
quel che dice la parola “identità”
è così comico
perché non è mai identico
l’identico e guardando indietro
cosa vedi?, forse
il racconto della buonanotte
per poter dormire
o la speranza
di svegliarsi
e scoprirlo?

las otras personas creen que nos ven
pero en realidad
ofrecemos una pantalla
sobre la que proyectan
sus propias ficciones
argumentos de Hollywood
cada cual al gusto del género predilecto
por ejemplo: a mí me tocan
las comedias de Doris Day
¿se imaginan?
qué tengo que ver con eso
absolutamente nada
pero nada nada
y entonces mi vida
es toda *happy end*
qué curioso
aunque hay señoras que me ven más
Joan Crawford o Greta Garbo
hasta María Félix y
ocultan a sus maridos
creyendo que llega la mujer fatal
que no perdona
¡ah! identidad
identidad de quién
¿de los guionistas?

le altre persone credono di vederci
ma in realtà
offriamo uno schermo
su cui proiettano
le loro finzioni private
trame hollywoodiane
ciascuno secondo il genere prediletto
per esempio: a me toccano
le commedie di Doris Day
ve lo immaginate?
cosa c'entro io?
assolutamente niente
ma proprio niente
e allora la mia vita
è tutta *happy end*
che curioso
anche se ci sono signore che mi vedono più come
Joan Crawford o Greta Garbo
perfino María Félix e
nascondono i mariti
credendo che arriva la donna fatale
che non perdona
ah! l'identità
identità di chi?
degli sceneggiatori?

creció en la incentivación
constante del hacer
¡con cuánto esfuerzo y exigencia
sobrellevaba mes a mes
la laxitud de su regla!
recién al doblar los cuarenta
descubrió con verdadero asombro
que la suavidad periódica
—don de lo blando—
al disolver trincheras
abría las puertas
e hipnotizaba candados
sólo entonces
acertaba sin dudar
en el meollo del enigma
cuánto pagar hasta comprender
el poder del no poder
¡ah! el privilegio de los años

crebbe nell'incentivo
costante del fare
con quanto sforzo ed esigenza
sopportava mese dopo mese
la spossatezza delle sue mestruazioni!
solo al superare i quaranta
scoprì con autentica meraviglia
che il languore periodico
- dono della morbidezza -
dissolvendo trincee
apriva le porte
e ipnotizzava lucchetti
solo allora
indovinava senza esitare
il midollo dell'enigma
quanto pagare fino a comprendere
il potere del non potere
ah! il privilegio degli anni

mientras pelo las cebollas
que pondré en el horno
pienso: no quiero ser post
ni escribir postliteratura, ni leerla
ni mucho menos estudiarla
no quiero definirme por haber
llegado tarde a una fiesta
a la que creo, no fui invitada
estudiar el pasado, asumirlo
pero a la vez comenzar...

algo se me tiene que ocurrir
a pesar de la caída del muro
de la caída de las torres
de las caídas y de los caídos

de nuevo buscar mi palabra
y que no sea ruido de fondo
el resto que se irá por la cañería
cuando lavés los platos

en cambio, ofrecería un banquete

o acaso, quienes nacimos a la mitad del siglo
¿no pagamos ya bastante por todo?
¿cuándo vamos a festejar
el simple triunfo de estar vivos y en pie?
¿para cuándo entonces, el poema mayor?

mentre pelo le cipolle
che metterò in forno
penso: non voglio essere post
né scrivere postletteratura, o leggerla
e men che mai studiarla
non voglio definirmi per essere
arrivata tardi a una festa
a cui credo di non essere stata invitata
studiare il passato, prenderne atto
ma al contempo cominciare...

qualcosa mi deve venire in mente
nonostante la caduta del muro
la caduta delle torri
le cadute e i caduti

cercare di nuovo la mia parola
e che non sia un rumore di fondo
lo scarto che finirà nello scarico
quando laverai i piatti

invece, offrirei un banchetto

o forse, noi nati a metà del secolo
non abbiamo già pagato abbastanza per tutto?
quando festeggeremo
la semplice vittoria di essere vivi e in salute?
per quando allora, la poesia maggiore?

a veces pedía dormir en el sofá
de brocato damasco
estaba arrimado a la pared
debajo de la ventana
que daba a la vereda
entonces, por la mañana, se podía oír
el redoble de los cascos del caballo
del carro del lechero
en el adoquinado viejo
Paco era mi amigo
apenas oírlo saltaba a vestirme
y corría afuera
me dejaba subir al pescante
y lo acompañaba a hacer el reparto
por toda la cuadra
había aprendido a inclinar
el tarro grande sobre las lecheritas
de las vecinas
cuando sutilmente me acariciaba
la cabeza o me rozaba el hombro
era la señal:
llegada a la esquina
había que bajarse
fue mi primer amigo varón
puertas afuera de la guarida familiar
mi amigo Paco
dueño de lejanas madrugadas de escarcha

(a Fabio Morábito)

a volte chiedevo di dormire sul sofà
di broccato damasco
era appoggiato alla parete
sotto la finestra
che dava sulla strada
allora, al mattino, si udivano
risuonare gli zoccoli del cavallo
del carro del lattaio
sul vecchio acciottolato
Paco era mio amico
appena lo sentivo mi affrettavo a vestirmi
e mi precipitavo fuori
mi lasciava salire a cassetta
e lo accompagnavo a distribuire il latte
in tutto l'isolato
avevo imparato a inclinare
il recipiente grande sulle lattiere
delle mie vicine
quando mi accarezzava lievemente
la testa o mi sfiorava la spalla
era il segnale:
arrivati all'angolo
bisognava scendere
fu il mio primo amico maschio
al di fuori della tana familiare
il mio amico Paco
signore di lontane albe di brina

(a Fabio Morábito)

hubo en mi infancia un patio amarillo
hubo además, un acolchado rojo
que los años fueron destiñendo

lo tendía en el centro
para recostarme encima
con el propósito expreso
de mirar nubes
cuánto amaba seguir las transformaciones
de castillo a dragón, de princesa
a caballo, a pajarito, a mariposa

y mi vieja desde la cocina: *Graciela,*
andá al almacén, necesito manteca
y yo: *pero no puedo, mami, estoy ocupada,*
estoy pensando
mi vieja impávida, sin saber
qué hacer con su enojo
porque intuía que la hija
no le daba una excusa, sino que era cierto

el pensamiento siempre fue mi fortaleza
frágil e invencible
como las nubes
el deseo de la piel
en cambio
se me perdió
¿cómo encontrar hoy esa voz subterránea?
apenas, el gemido de una niña
que se quedó sola con las hadas
no del todo confiables

(a Leonardo Martínez)

nella mia infanzia c'era un cortile giallo...
e c'era anche una trapunta rossa
che gli anni hanno scolorito

la stendevo al centro
per coricarmi sopra
con l'esplicito proposito
di guardare nuvole
quanto amavo seguire le trasformazioni
da castello a drago, da principessa
a cavallo, a uccellino, a farfalla!

e mia madre dalla cucina: *Graciela,*
va alla bottega, mi manca il burro
e io: *ma non posso, mamma, sono occupata,*
sto pensando
mia madre imperterrita, senza sapere
che fare della sua arrabbiatura
perché intuiva che la figlia
non le dava una scusa, ma diceva la verità

il pensiero è sempre stata la mia forza
fragile e invincibile
come le nuvole
il desiderio della pelle
invece
l'ho perso
come ritrovare oggi quella voce sotterranea?
appena il gemito di una bambina
rimasta sola con le fate
non del tutto affidabili

(a Leonardo Martínez)

una sabe que las células cambian
no obstante quiere creer
que algo de ese cuerpo permanece
y sentirlo como un ser que acompaña
especialmente ahora, que
pasados los sesenta
reclama tantas veces
cuidados perentorios
ya no vinculados sólo con la estética
¡oh! si al menos de aquí en más
se consiguiera no desagradar demasiado...
¿no es verdad? sobre todo
a aquellos con buena memoria
que recuerdan bien la piel tersa
la extrema flexibilidad de las rodillas
la larga cabellera tumultuosa y brillante
¡ah! cómo haría ella para hablar
de ese cuerpo suyo que tan poco
ha sabido escuchar

so che le cellule cambiano
eppure voglio credere
che qualcosa di questo corpo rimane
e sentirlo come un essere che accompagna
specialmente adesso, che
passati i sessanta
reclama così spesso
attenzioni perentorie
non più connesse solo con l'estetica
oh, se almeno d'ora innanzi
si riuscisse a non risultare troppo sgradevoli...
non è così? soprattutto
a quelli con buona memoria
che ricordano bene la pelle tersa
l'estrema flessibilità delle ginocchia
i lunghi capelli agitati e lucenti
ah! come potrebbe parlare
di questo suo corpo che così poco
ha saputo ascoltare?

un buen día una se levanta liviana
aunque los huesos chirrían un poquito
no te importa
el aire circula espléndido por tus órganos
parece que pudieras volar
te acordás de todo y sabés que fue mucho
pero te olvidaste de cuánto pesaba
¡parece tan lejano! ¡tan ajeno!
y a la vez, los otros, tan próximos
tan iguales en la peripecia
aunque sean argumentos distintos
no entendés cómo pudo ocurrir
pero de pronto
brotó sin pensar
la alegría

un bel giorno ti alzi leggera
anche se le ossa scricchiolano un po'
non t'importa
l'aria circola stupendamente per i tuoi organi
ti sembra di poter volare
ricordi tutto e sai che
è stato molto
ma ti sei scordata di quanto pesava
sembra così lontano! così estraneo!
e al contempo gli altri, così vicini
così uguali nella peripezia
sebbene abbiano trame diverse
non sai come sia potuto accadere
ma d'un tratto
è sgorgata senza pensare
l'allegria

GRACIELA PEROSIO è nata nel 1950 a Buenos Aires, dove risiede. La sua famiglia proviene dalla Liguria. È stata insegnante universitaria di storia e letteratura e ha scritto studi su autori come Carlos Latorre, Ricardo Rojas, Juan Gelman, Alfonsina Storni, Norah Lange, Alejo Carpentier e Juan Rulfo. Ha pubblicato le raccolte poetiche *Del luminoso error* (1982), *Brechas del muro* (1986), *La varita del mago* (1990), *La vida espera* (1995), *La entrada secreta* (1999), *Regreso a la fuente* (2005), *Sin andarivel* (2009), *Balandro* (2014), *El privilegio de los años* (Buenos Aires, Editorial Leviatán, 2016) del quale pubblichiamo qui un ampio estratto di componimenti, *Escampa, el corazón* (antologia dei primi nove libri), *El Ansia* (2019) e *Fresias de octubre (partes de enferma)* (2022). In questo stesso numero della nostra rivista, ci regala un testo inedito di ricordi italiani e note sul suo cammino di scrittura.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 147-174. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

LUIS M. IRUELA

Tredici poesie tradotte da Danilo Manera

Noche en blanco

En horas sin luz
espera el enfermo
el aroma del sol.

Un canto de mirlo
le alivia el temor
de morir a tientas,
cuando vuelve
la boca de fuego
a incendiar su cuerpo.

Horas huidas
a la aguda blancura
de la enfermedad.

Como humo
hacia el cielo
se va deshaciendo
la noche sin que
el sueño y la calma
despunten aún.

Notte in bianco

In ore senza luce
aspetta il malato
l'aroma del sole.

Un canto di merlo
gli allevia il timore
di morire a tentoni,
quando torna
la bocca di fuoco
a incendiargli il corpo.

Ore sfuggite
all'acuto biancore
della malattia.

Come fumo
verso il cielo
si va disperdendo
la notte senza che
il sogno e la calma
spuntino ancora.

Alzheimer

Se disipa la memoria
esperando el horizonte
en retazos de la infancia,
cuando todo era comienzo
y la nieve aún era blanca
en la mente del anciano,
cuya mirada por fin
ha llegado al infinito.

Alzheimer

Si dissipa la memoria
attendendo l'orizzonte
in scampoli dell'infanzia,
quando tutto era inizio
e la neve era ancora bianca
nella mente dell'anziano,
il cui sguardo finalmente
è arrivato all'infinito.

Como héroe verdadero

Desde las sombras
remonta el enfermo
como un héroe verdadero
sin más vanidad
que el deseo
de una esperanza de gloria,
pues sabe que la esperanza
es la desgracia olvidada.

Come un vero eroe

Dalle ombre
risale il malato
come un vero eroe
senz'altra vanità
che il desiderio
di una speranza di gloria,
perché sa che la speranza
è la disgrazia scordata.

Piel suave

En la tarde
de hospital,
la anciana dormita
sombras
y algunas veces olvido.
Nadie
quiere saber
que la piel
de su rostro inclinado
guarda aún
la suavidad.

Pelle morbida

Nella sera
d'ospedale,
l'anziana dormicchia
ombre
e talvolta oblio.
Nessuno
vuol sapere
che la pelle
del suo volto chino
conserva ancora
la morbidezza.

Rechazo del naufragio

Brilla la mente
en la tensión
de un cuerpo
que disuelve
la agonía
y en la fuerza
y desmesura
del paciente
que resiste al naufragio.

Brilla la mente
en el temido desastre
como si en verdad
fuera un espíritu.

Rifiuto del naufragio

Brilla la mente
nella tensione
di un corpo
che scioglie
l'agonia
e nella forza
e dismisura
del paziente
che resiste al naufragio.

Brilla la mente
nel temuto disastro
come se davvero
fosse uno spirito.

El dedo en el corazón

El dedo de un niño
puede ahogar
el latido de un pájaro
y, a los quince segundos,
el animal cierra los ojos
para morir dulcemente.

Hay niños que oprimen
el corazón de un canto.

Es la frágil crueldad
de seres casi inocentes.

Il dito sul cuore

Il dito di un bimbo
può soffocare
il battito di un uccello
e, in quindici secondi,
l'animale chiude gli occhi
per morire dolcemente.

Ci sono bambini che schiacciano
il cuore di un canto.

È la fragile crudeltà
di esseri quasi innocenti.

Diario del enfermo

Cada vida es
incomunicable.

La enfermedad ahonda
ese abismo
y nos envuelve
en la inclemencia.

Mientras,
anhelamos contar
nuestros secretos,
aunque no haya un
oído que acceda
a comprenderlos.

Diario del malato

Ogni vita è
incomunicabile.

La malattia amplia
questo abisso
e ci avvolge
nell'inclemenza.

Intanto,
desideriamo raccontare
i nostri segreti,
anche se non ci sono
orecchie disposte
a capirli.

Esfinge

La enfermedad nos convierte
en límite
para el pensamiento.
Nos desune del mundo
en el que un día surgimos.
Acentúa la inercia
del cuerpo,
fijo como el presente
y fugaz como la empatía
del sano,
que solo puede ver en nosotros
la esfinge de la desgracia.

Sfinge

La malattia ci trasforma
in limite
per il pensiero.
Ci separa dal mondo
in cui un giorno nascemmo.
Accentua l'inerzia
del corpo,
fisso come il presente
e fuggevole come l'empatia
del sano,
che può vedere in noi soltanto
la sfinge della disgrazia.

La cita

Toda la vida
esperando una señal,
un acontecimiento
que indique
el principio de un
latido verdadero.
Pero cuando llega
la enfermedad,
ni siquiera sospecha
el paciente
que quizá vaya a acudir
a una cita ya extinguida.

L'appuntamento

Tutta la vita
in attesa di un segno,
un accadimento
che indichi
l'inizio di una
vera pulsazione.
Ma quando arriva
la malattia,
il paziente
nemmeno sospetta
che forse si sta recando
a un appuntamento già scaduto.

Cuando destiñen las lilas

Cada vez que la anciana
se queda sola
en el hospital,
puede oír la lluvia
golpear en las flores.

Es tiempo de pétalos
arrancados,
es la hora en que
las lilas destiñen
hasta llegar al
confín de la palidez.

Quando i lillà stingono

Ogni volta che l'anziana
rimane sola
nell'ospedale,
può sentire la pioggia
colpire i fiori.

È tempo di petali
strappati,
è l'ora in cui
i lillà stingono
fino ad arrivare al
confine del pallore.

Tortuga

Una niña corre
hacia la abuela
en el hospital.
Y le dice:
«¡Tortuga!».
Y la anciana
responde:
«¡Tortuga, tú!».

Nadie sabe por
cuánto tiempo
el futuro
y el pasado
podrán seguir
entendiéndose.

Tartaruga

Una bimba corre
verso la nonna
nell'ospedale.
E le dice:
“Tartaruga!”.
E l'anziana
risponde:
“Tartaruga sarai tu!”.

Nessuno sa per
quanto tempo
il futuro
e il passato
potranno continuare
a comprendersi.

El estado silencioso

El estado silencioso
de la salud
olvida en un día
su equilibrio
y la enfermedad llega
con pequeños pasos
de renuncia.

El paciente
se encuentra solo
frente al espejo del cuerpo.

Si en ese instante
mira la enfermedad,
podrá ver por sí mismo
un cristal sin esplendor.

Lo stato silenzioso

Lo stato silenzioso
della salute
dimentica in un giorno
il suo equilibrio
e la malattia arriva
a piccoli passi
di rinuncia.

Il paziente
si trova solo
davanti allo specchio del corpo.

Se in quell'istante
guarda la malattia,
potrà vedere da sé
un cristallo senza splendore.

Final

Siempre apartando sombras,
camina entre nosotros
quien está dejando de ser.

La condición de enfermo
es vivir con dignidad
a flor de agua.

Finale

Sempre scostando ombre
cammina tra di noi
chi sta smettendo di essere.

La condizione di malato
è vivere dignitosamente
a fior d'acqua.

LUIS M. IRUELA (Fuentelahiguera, Guadalajara, Spagna, 1951) di professione è medico psichiatra. Ha pubblicato le raccolte di poesie *Tiempo diamante* (Madrid, Caligrama, 2019), *A flor de agua* (Madrid, Caligrama, 2020) e *Disclinaciones* (Santiago de Chile, Hebel, 2022). La scelta di componimenti qui tradotti è tratta dal secondo volume, dedicato alla malattia e composto da folgoranti e leggeri disegni in versi, che miscelano filosofia e tenerezza, rispetto e compassione.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 175-192. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

TANIA PLEITEZ VELA

Undici poesie tradotte da Rocío Bolaños

Sondeo

El olor de la luz me anima a limpiar
las escamas de la pérdida
y converso con fósiles y piedras
apoyada, curiosa y en puntillas,
en el brocal tambaleante del pozo.

Nostalgia del presente

Heredé el insomnio de mi padre.
De día, un pez-mascota
que se mueve en la pecera.
De noche, añoramos el océano.

Nostalgia del presente.
Eso padecemos mi padre y yo.

Sondaggio

L'odore della luce mi spinge a pulire
le squame della perdita
e parlo con fossili e sassi
appoggiata, curiosa e in punta di piedi,
sulla bocca traballante del pozzo.

Nostalgia del presente

Ho ereditato l'insonnia di mio padre.
Di giorno, un pesce domestico
che si muove nell'acquario.
Di notte, desideriamo l'oceano.

Nostalgia del presente.
Ciò di cui soffriamo io e mio padre.

Landay

Tengo tu música adherida a mi nácar,
eco de océano atrapado en un caracol.

Vestimenta íntima

Eres la camisa blanca olvidada en el tendedero:
tu viento es un filamento pulcro a pesar de los tóxicos oleajes.

Landay

Ho la tua musica attaccata alla mia madreperla,
eco dell'oceano intrappolato in una chiocciola.

Abbigliamento intimo

Sei la camicia bianca dimenticata sullo stendino:
il tuo vento è un filamento pulito nonostante le mareggiate tossiche.

Quimera

Ya no aguardo a la muerte ni la invoco:
invento un charco que mira al cielo.

Vuelta al mundo

Distingo una piedra viva
una piedra que de lejos parece hermosa.
Desde la distancia me envía palabras y luz,
cuando intento acercarme para amarla
se fragmenta, inerte, opaca;
y tropiezo.

Chimera

Non attendo più la morte né la invoco:
invento una pozzanghera che guarda verso il cielo.

Ritorno al mondo

Distinguo una pietra viva
una pietra che da lontano sembra bellissima.
Dalla distanza mi invia parole e luce,
quando cerco di avvicinarmi per amarla
si frammenta, inerte, spenta;
e inciampo.

Tu casa es mi casa

Mi rotura es larga pero no lloro.
La angustia gatea en mí
pero no estoy sola. Estás tú,
pequeña en el umbral,
en el escándalo de mi sangre.
Nuestra casa,
la esfera abatida de la preguerra.

Casa tua è casa mia

La mia frattura è lunga ma non piango.
L'angoscia gattona in me
ma non sono sola. Ci sei tu,
piccola sulla soglia,
nello scandalo del mio sangue.
Casa nostra,
la sfera abbattuta dell'anteguerra.

pausa

dos caminantes
leen
bajo densas ramas
tropicales

hilos de sol
tierra seca & erosión

alguien quema
basura
polietileno cabalga el
aire

dos caminantes leen
& habitan un
paréntesis
antes de ser
devorados
por la quieta
zozobra
del camino

pausa

due viandanti
 leggono
sotto folti rami
 tropicali

fili di sole
terra secca & erosione

qualcuno brucia
 spazzatura
del polietilene cavalca
 l'aria

due escursionisti leggono
& abitano una
 parentesi
prima di essere
 divorati
dall'immobile
 irrequietezza
del cammino

alimento

el sendero es el
pan
de dos caminantes

emoción de
antílope
vibrante sílaba

juntos habitan
fragmentos
& se quedan
en el planeo
existencial

sin llegar a tierra
sin añorar la nube

alimento

il percorso è il
pane
di due viandanti

brivido di
antilope
sillaba vibrante

insieme abitano
frammenti
& rimangono
nel planare
esistenziale

senza scendere a terra
senza desiderare la nuvola

eufemismo

caravanas
les llaman

pies
éxodo
fronteras

no mires de
lado
no ignores la
piedra
que hunde tu
entraña

eufemismo

carovane
li chiamano

piedi
esodo
confini

non distogliere lo
sguardo
non ignorare la
pietra
che affonda le tue
viscere

el mozote, 1998

la brisa desequilibra
el vestido de
 rufina
su cabello deletrea
fortaleza
sus cuerdas vocales
laboriosas
guían a la entrevistadora
por la corriente de
 agua lechosa
incrustada en elementos
 arcillosos

aquí nos agruparon
apunta & su dedo desarma el silencio
era la última de la fila & me escapé
crujen sus pies sobre las hojas secas
allá mataron a mis hijos
un correr de lagartija protege su mirada
aquí enterré mi grito
un árbol cenizo apresura su voz

el cuerpo de la entrevistadora
se transforma en planta
machacada
cuya semilla es un paracaídas

la caída es diáfana
cuando hay arraigo

el mozote, 1998

la brezza squilibra
l'abito di
 rufina
i suoi capelli scandiscono
 forza
le sue corde vocali
 faticose
guidano l'intervistatrice
attraverso il flusso
 d'acqua lattiginosa
incrostata in elementi
 argillosi

qui ci hanno raggruppati
indica & il suo dito disarmo il silenzio
 ero l'ultima della fila & sono scappata
i suoi piedi scricchiolano sulle foglie secche
 là hanno ucciso i miei figli
la corsa di una lucertola protegge il suo sguardo
 qui ho seppellito il mio strillo
un albero di cenere affretta la sua voce

il corpo dell'intervistatrice
diventa una pianta
 pestata
il cui seme è un paracadute

la caduta è diafana
quando ci sono radici

TANIA PLEITEZ VELA è nata nel 1969 a San Salvador, El Salvador. La sua vita è stata segnata dalla migrazione. Negli anni '80 si è stabilita con la sua famiglia in California (Stati Uniti) per due anni. Negli anni '90 ha vissuto in Costa Rica per otto anni e poi a Barcellona per più di due decenni. Attualmente vive in Lombardia, dove lavora come docente di cultura e letteratura ispano-americana presso l'Università degli Studi di Milano e coordinatrice editoriale di FormArti. Le sue poesie sono apparse in antologie come: *Ojos de par en par. Antología de poetas hispánicas* (Bogotá, Sílabas, 2021), *Jardín de sangre. 10 poetas salvadoreñas contemporáneas* (Bogotá, Escarabajo, 2020), *Poeta soy. Poesía de mujeres salvadoreñas* (El Salvador, Ministerio de Educación, 2018), *Segundo índice antológico de la poesía salvadoreña* (Índole/Kalina, 2014), *25 poetas. Memorias de La Casa (2002-2010)* (Índole, 2011) e *àgora poètica* (Barcelona, Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison, 2005). Ha pubblicato due raccolte di poesie, *Nostalgia del presente* (San Salvador, Índole, 2014), da cui sono tratti i primi sei componimenti qui tradotti, e *Preguerra / Prewar* (San Salvador, Kalina, 2017), da cui è tratto il settimo. Nel 2023 la casa editrice Ediciones Sin Fin di Barcellona pubblicherà *Semillas desterradas*, che comprende l'edizione riveduta dei suoi due libri precedenti e le sue poesie più recenti, tra cui le ultime quattro qui tradotte, tratte da *cables polvo verde*.

ROCÍO BOLAÑOS (San Salvador, El Salvador, 1986), traduttrice e insegnante di inglese e spagnolo è in Italia dal 2009. È fondatrice dell'associazione di promozione sociale FormArti con la missione di diffondere in Italia, soprattutto e non solo, la poesia di voci latinoamericane con particolare attenzione al Centro America. Ha collaborato all'organizzazione di eventi culturali in Italia, come il Festival Internazionale di Poesia di Milano, Milano Latin Festival, CubeArt, Progetto 7Lune. Ha pubblicato un'edizione bilingue spagnolo-italiano de *La vida incierta* (Nautilus Ediciones, 2022). Attualmente è responsabile della sezione internazionale di Laboratori Poesia presso Samuele Editore.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 193-206. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

TONY RAFUL

Sei poesie tradotte da Marina Bianchi
(Università degli Studi di Bergamo)

Vértigos y abismos (fragmento)

Me despido, naufrago, retorno
Acontece
Fluye el torrente bermejo
Torbellinos de luz reunidos
Convocan
Retan a mi piel
Espacios convulsos suceden
Requisan signos y horóscopos
El domicilio del sueño humedecido
Lascivas la caligrafía y la imagen.

Tus colinas son mi vecindad
Alboroto en el nido azul del cielo
Caminata nocturna de luna y albur
Danza de las formas
Nombrar es crear

Vertigini e abissi (frammento)

Me ne vado, naufrago, ritorno
Accade
Scorre il torrente vermiglio
Vortici di luce riuniti
Convocano
Sfidano la mia pelle
Si succedono distanze convulse
Requisiscono segni e previsioni
Il domicilio dell'umido sogno
Lascive la calligrafia e l'immagine.

Le tue colline sono mie vicine
Disordine nel nido blu del cielo
Passeggiata notturna di luna e doppi sensi
Danza delle forme
Nominare è creare

Arte Poética

La poesía es un alto manantial de imágenes
un atajo de llamas para alcanzar el fuego
una soflama del alba para tejer metáforas
un mar azul a golpe de olas y misterio
alquimia de las alas
adamantina alondra del universo
anterior al vasto cielo y al mármol
cantina de aguas y sueños
la poesía es luz cantada
filigrana sutil del verbo
esencia glamorosa
donde balancea el alma
sus fantasmas de sonido y amor.

Arte Poetica

La poesia è una fonte elevata di immagini
un sentiero di fiamme per raggiungere il fuoco
un sospiro dell'alba per tessere metafore
un mare azzurro a colpi di onde e di mistero
alchimia delle ali
adamantina allodola dell'universo
anteriore al vasto cielo e al marmo
taverna di acque e di sogni
la poesia è luce cantata
filigrana sottile del verbo
affascinante essenza
dove l'anima culla
i suoi fantasmi di suono e di amore.

No fue un engaño

Si tú me dices que me amas
y no me amas
yo te digo que te amo
y no te amo
y finalmente
a fuerza de costumbre y ternuras
me amas
y yo te amo
entonces
el engaño no fue engaño
el amor acudió
ágape del corazón
a llenar de contenido
las palabras vacías.

Non fu inganno

Se mi dici che mi ami
e non mi ami
io ti dico che ti amo
e non ti amo
e finalmente
a furia di abitudini e dolcezza
mi ami
e io ti amo
dunque
l'inganno non fu inganno
sopraggiunse l'amore
agape del cuore
a colmare di sostanza
le futili parole.

Fundación

Yo fundaré de nuevo la ciudad
sobre el ala de una paloma y la dejaré volar.
Yo seré niño de nuevo para podar una vigilia de hadas.
Yo amaré una muchacha que habitará en la lluvia
su cintura de trigo: relámpago vencido.
Yo me iré con gnomos y duendecillos
a llenar de incienso y talismanes
el cofre de la luna,
su hospedaje de amantes,
tobillos del mar en noches de cuarto menguante.
Yo sesgaré tu piel, como leña del alba, y soltaré tus pechos
como guirnaldas que acampan en el abismo
su sosiego dulce y sus helechos de plata.

Fondazione

Io fonderò di nuovo la città
sulle ali di una colomba e la lascerò volare.
Io tornerò bambino per coltivare una veglia di fate.
Io amerò una donna che vivrà nella pioggia
la sua cinta di grano: un fulmine sconfitto.
Io me ne andrò con gli gnomi e i folletti
a riempire di incenso e talismani
lo scrigno della luna,
dimora degli amanti,
caviglie del mare in notti d'ultimo quarto.
Io ti solcherò la pelle, come legna all'alba, libererò i tuoi seni
come ghirlande accampate negli abissi
la loro dolce quiete e le felci d'argento.

El azul está de duelo

Cruza veloz la cigua
que alta en el cielo
la lluvia divisa
el ensueño feroz de una tigresa,
la luz de una pavesa.
El azul está de duelo
no perdura la sonrisa,
frágiles son las mejillas
que avecinan el amor,
mitiga la alegría el dolor
perdura el ocaso,
ya no habrá abrazo
ni dulce mentira,
ni esfera henchida
de rubor y caricias.
Nos hemos ido
fiambres noticias,
oficiantes del mar errante.
Hay olas que regresan,
ahora son otros,
¡los amantes que se besan!

L'azzurro è ora in lutto

Va il passero veloce
che in alto nel cielo
la pioggia scorge
il sogno feroce di una tigre,
la luce di scintilla.
L'azzurro è ora in lutto
il sorriso non dura,
le guance sono fragili
ospitano l'amore,
la gioia mitiga il dolore
il tramonto resiste,
non ci sarà l'abbraccio
né la dolce bugia,
né la sfera ricolma
di rossori e carezze.
Noi ce ne siamo andati
notizie ora stantie,
celebranti dei mari erranti.
Ci sono onde che tornano,
adesso sono altri,
gli amanti che si baciano!

Mirándote bailar (fragmento)

Péndulo de fuego que columbra abalorios y flautas
Hechura y vaciedad del mundo absurdo
Y tú danzarina rehaciendo la andadura del último universo
Lenguaje del cuerpo
Lindantes forcejeos de inmortalidad
Convidados a tu piel gacela de suavísimo oleaje
Gallardo talle voluptuoso
Formas que definen las arcadas
Una alfombra de jacintos
Concierta tu plácida fortuna
Ballerina que danzas en mi pulso
Florón de paloma
Que temple la ciudad ordinaria de mis sueños
Y la vuelves soflama.

Amores que maravillan el atardecer
De candelabros y esmeraldas los museos
La ciudad que danza cada noche contigo

Guardando te che balli (frammento)

Pendolo di fuoco che scorge flauti e chincaglie
Fattezza e vacuità del mondo assurdo
E tu danzatrice che riprovi l'incedere dell'ultimo universo
Il linguaggio del corpo
Contigue contorsioni imperiture
Chiamate alla tua pelle gazzella con sinuosità dolcissime
Spumeggiante figura voluttuosa
Forme che definiscono le arcate
Un tappeto di giacinti
Accomoda la tua fortuna grata
Ballerina che danzi nel mio battito
Bianca orchidea
Che scaldi la città ordinaria dei miei sogni
E la trasformi in fiamma.

Amori che affascinano il tramonto
Di candelabri e smeraldi i musei
La città che danza ogni notte con te

TONY RAFUL TEJADA, nato nel 1951 a Santo Domingo (Repubblica Dominicana) e attuale Ambasciatore della Repubblica Dominicana in Italia, è sempre stato molto attivo su diversi fronti. È Laureato in Scienze Politiche presso l'Universidad Autónoma de Santo Domingo e Dottore di Ricerca in Diritto presso la stessa università. Come politico, prima ancora che diplomatico, è stato Deputato del Congresso Nazionale (legislature 1982-1986, 1990-1994, 1994-1998), portavoce e Presidente del Partito Rivoluzionario Dominicano, Ministro di Cultura della Repubblica Dominicana negli anni 2000-2004 e, tra il 2010 e il 2016, Deputato del Parlamento Centroamericano (Parlacen), all'interno del quale è stato anche Vicepresidente in rappresentanza del suo Paese, nel biennio 2017-2018. Inoltre, è stato docente presso la Facoltà di Scienze Giuridiche della UASD per oltre vent'anni, così come Direttore della Biblioteca Nazionale e di Radio Televisione Dominicana, oltre che produttore di programmi radiofonici e televisivi. Ancora, è membro fondatore del Consiglio Mondiale del Progetto internazionale di solidarietà José Martí, sostenuto dall'UNESCO.

In qualità di scrittore, poeta poliedrico e saggista, è tra i maggiori esponenti della letteratura dominicana attuale, come testimoniano le evidenti ripercussioni delle sue opere sulle generazioni posteriori. Ha iniziato la carriera letteraria nel contesto del Movimiento Cultural Universitario de la Universidad Autónoma de Santo Domingo e del gruppo dei Poetas de la Joven Poesía, sorto in seguito alla rivoluzione d'aprile del 1965. La sua prima raccolta poetica, *La poesía y el tiempo*, è uscita nel 1972, seguita da oltre quindici titoli tra i quali: *Gestión de alborada* (1973), *Abril, nacen alas delante de tus ojos* (1980), *Visiones del escriba* (1983), *Pájaros y horizontes sitiados* (1984), *La dorada mosca del fuego* (1988), *La boda de Rosaura con la primavera* (1991), *Poesía: antología personal* (1995), *Poemas del amor y los mandalas* (2010). A continuazione, l'antologia *La barca y el gavilán, arengas del alba y la lengua* (2012) riunisce al suo interno cinque diverse opere: *Freya, señora, pájaro, Ritual onírico de la ciudad y otros poemas, Euridice, La ciudad y sus cantos e La danza del amor y los mandalas*; due anni dopo è la volta di *Mirándote bailar y la loca del café sublime* (2014) che ha vinto il Premio Nazionale di Letteratura della Repubblica Dominicana nel 2014. I suoi saggi, anch'essi molto noti, riguardano principalmente la poesia e la storia dominicana del XX secolo. Per la sua attività come intellettuale, nel 2011 è stato nominato Accademico numerario della Academia Dominicana de la Lengua.

La poesia di Tony Raful propone quattro elementi ricorrenti che la definiscono e che spesso si confondono tra loro: la città di Santo Domingo, l'amore, la danza e il sogno. Nei suoi versi, il sicuro dominio della parola, l'armonia del suono, la ricerca della verità e la riflessione filosofica convivono con un universo simbolico eclettico nel quale ritroviamo il mistero, i miti, la cosmogonia fondativa della città, la tenerezza, l'emozione, la bellezza, la profondità e la magia di uno sguardo colto, capace di cogliere il segreto di ogni dettaglio e di restituirlo in sorprendenti immagini plastiche. Il lettore rimane costantemente intrappolato nella trama delle metafore che, unita alla musica del linguaggio, lo incita alla scoperta dei significati occulti, a osservare dietro alla realtà per comprenderne le molteplici sfumature.

I sei testi qui proposti provengono da *Mirándote bailar y la loca del café sublime* (2014) e sono stati scelti dall'autore in occasione della sua presenza all'Università degli Studi di Bergamo, l'8 aprile 2022; l'ultimo è tratto dal lungo componimento che dà il titolo all'opera e che occupa quasi la metà delle sue pagine, mentre gli altri cinque, di cui il primo è il frammento iniziale, appartengono alla raccolta che costituisce la seconda parte del volume.

Marina Bianchi



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 207-241. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

JOAN FUSTER

Undici poesie tradotte da Simone Cattaneo

4

Solitud

Mai més no seràs com eres,
cor o galta concedida
ja des d'altres primaveres.
Se t'han desfet les darreres
colomes, i et treu florida
inútil un bes ofert.
En el revés de ma sang
no em tornarà a créixer fang
ni farà niu el vent gerd.
Seré un impuls xiprer blanc.

4

Solitudine

Mai più sarai come eri
cuore o guancia concessa
già da altre primavere.
Sono svanite le ultime
colombe, e in te inutile
fioritura estrae un bacio.
Nel rovescio del mio sangue
più non mi crescerà fango
né anniderà il vento fresco.
Sarò slancio cipresso bianco.

6

Chopin

Una gran, morta magnòlia
on recolzar el meu front.
Unes mans o arrels d'arcàngel
omplint-me de cendra el cor.

6

Chopin

Grande e morta magnolia
dove appoggiare la fronte.
Mani o radici d'arcangelo
riempiono il cuore di cenere.

7

Nu de noia, en la mar

Biaix de sedes espesses
si et vincles; i quan t'aixeques,
esqueix d'alba que es destria.
Esmena d'aquesta calma
tan dura. Estela d'un somni.
Ets com un somrís de déus
joves: rou sobre ametllers
florits. (L'ona es trenca en ales.)
El món és nou vora teu.
Penso en petxines celestes.

7

Nudo di ragazza, al mare

Scorcio di sete spesse
se ti fletti; e quando ti alzi,
talea d'alba che si staglia.
Ammenda di questa calma
così dura. Scia d'un sogno.
Sei un sorriso di giovani
dèi: rugiada sopra mandorli
in fiore. (Onda franta in ali.)
Il mondo è nuovo al tuo fianco.
Penso a conchiglie celesti.

10

Treva

Per què no, cor, per què no?
Si la mort és sempre igual,
si les roses no s'acaben,
per què no, amor, per què no?

10

Tregua

Perché, cuore, perché no?
Se la morte è sempre uguale,
se le rose non finiscono,
perché, amore, perché no?

2. Cançó inacabada

Des del seu racó el cel escampa
un atzur de diumenge, vastíssim,
quietament.

Déu va desfent-se
en roses noves, llunyanes,
i els rossinyols de sempre...

Mira, amor, mira quin vol,
quin pregon i tebi vol cerca ma veu
en ta veu recent collida!

Hi ha més abril als teus ulls
que en aquestes ribes dolces
de la tarda.

I acabe de sentir-me l'ànima
molt propet de mi,

quasi en els teus llavis!

2. Canzone inconclusa

Dal suo angolo il cielo spande
un azzurro domenicale, vastissimo,
quietamente.

Dio si dissolve
in rose nuove, lontane,
e i soliti usignoli...

Guarda, amore, guarda che volo,
che profondo e tiepido volo accanto alla mia voce
nella tua voce appena colta!

C'è più aprile nei tuoi occhi
che in queste pomeridiane
dolci rive.

E mi sembra di sentire l'anima
molto vicina a me,

quasi sulle tue labbra!

Era aquest carrer

Era aquest carrer. I aquesta,
la casa, la porta viva.
Jo hi venia a acompanyar-te,
a les nits. L'ombra madura
s'esqueia rere nosaltres
com un excés, imprevista,
conciliant son imperi
amb l'enyor que li deixàvem.
L'últim moment de mirar-nos
tenia color d'alarma,
sal i costat de pregunta:
l'últim moment de sorprendre'ns
s'hi esdevenia de pressa.
Després passaves la llinda,
t'ocultava un mur de pausa.
¿L'endemà? La prometença
l'abolia. Me n'anava
segur de tu, per la fosca,
ple de tu, entre les acàcies,
somrient-te encara, amb lluna
sobre els llavis i expertesa.
Un bleix forestal, un trànsit
d'ocelleria imprecisa,
advenia a les teulades.
El carrer, les cases ermes,
oh escenari inalterable!
Sense tu, sense mi, quina
ansietat que el declara!

Era questa la via

Era questa la via. E questa,
la casa, la porta viva.
Venivo ad accompagnarti,
di notte. L'ombra matura
cadeva dietro di noi
come un eccesso, improvvisa,
conciliando il suo impero
con la nostalgia lasciata.
Il nostro ultimo sguardo
era colore d'allarme,
sale e fianco di domanda:
La nostra ultima sorpresa
sopraggiungeva in fretta.
Poi, oltrepassavi la soglia,
dietro a un muro di pausa.
Il domani? La promessa
l'aboliva. Me ne andavo
sicuro di te, nel buio,
pieno di te, tra le acacie,
con un sorriso, con luna
sulle labbra ed esperienza.
Un ansimare silvestre,
un volo di uccelli incerti
accadeva sopra i tetti.
La via, le case vuote,
scenario inalterabile!
Senza di te, senza me,
quanta ansia lo dichiara!

Infant que jo vaig ésser

A Jaume Bru

Aquell món sobre el somni, amb jardins i sanefes
i un ocell invitat, i paraules de vidre,
aquell país real on no entrà la memòria,
¿és només la memòria?

¿Què resta ja de mi, l'infant que va habitar-lo?

Dins d'aquest cos que porta
el meu nom de dolor com un senyal inútil,
¿què resta ja de mi, de l'infant que vaig ésser?

Sí, només la memòria.
Sí, només la pau grisa,
l'eix dur de la nostàlgia
de cara a Déu que crema.
Només això: la crosta d'una vena exorable,
l'ombra després del grill, la via destrenada.

Mireu-me tots: ¡jo era
un infant de silenci!

Escoltava les tardes trair-se en llurs banderes,
m'incorporava al risc de les espigues santes,
queia sobre els papers que descriuen la joia,
portava a les genives
un desig de meduses i de roques fonent-se,
i agraïa que obrissen les nits llurs campanades
a fi de variar de perfil o de nombre.

Res no serve de tanta terrible saviesa.

D'amor i de manera, de coses obtingudes
amb llunyania amarga,
se m'han desavesat les mirades concretes.
Visc mudament, subjecte a una ala subterrània
o a un incert cauteri,
i arriben els diumenges i són com una roba
abandonada enmig d'un camp de calç i pressa,
i m'arriba un paisatge
i es despaga en oir-se,

Bambino che fui

A Jaume Bru

Quel mondo sopra il sogno, con giardini e fregi
e un uccello invitato, e parole di vetro,
quel paese reale dove non entrò la memoria,
è solo la memoria?

Cosa resta di me, bambino che lo visse?

Nel corpo che il mio nome
di dolore conserva come un segno inutile,
cosa resta di me, del bambino che fui?

Sì, solo la memoria.
Sì, solo pace grigia,
l'asse della nostalgia
in faccia a Dio che brucia.
Solo questo: la crosta di una vena esorabile,
l'ombra dopo il grillo, la via dispiegata.

Guardatemi tutti: io ero
un bimbo di silenzio!

Ascoltavo le sere tradire le bandiere,
m'incorporavo al rischio delle spighe divine,
cadevo sulle carte che dicono la gioia,
nelle gengive avevo
un'ansia di meduse e rocce che si fondono,
e ringraziavo aprissero le notti le campane
al fine di cambiare di profilo o di nome.

Nulla serbo di tanta terribile saggezza.

All'amore e al modo, alle cose ottenute
con lontananza amara,
non sono più abituati i miei sguardi concreti.
Vivo muto, soggetto a un'ala sotterranea
o a un incerto cauterio,
e viene la domenica ed è come un vestito
lasciato in mezzo a un campo di calce e di fretta,
e viene un paesaggio
e si ascolta scontento,

i el lacre es descompon, i els cauts retrats m'ofeguen.

Mireu-me bé: jo era,
goludament jo era, segurament jo era.
Sóc només la memòria.

si sfa la ceralacca, e i ritratti mi soffocano.

Guardatemi bene: io ero,
golosamente io ero, sicuramente io ero.
Sono solo memoria.

Poema sobre València

A Richart i a Ventura

Amb l'alba, la ciutat és més bruta i extensa.

Darrera el serení, després del llum amable
que situa els cantons, quan el son es completa,
l'alba intenta assolir les primeres comarques
del cel i els campanars, i despulla i espolsa
els carrers, les palpebres, els geranis dels testos.

Amb l'alba en les parets, la ciutat sembla un càstig.

A les finestres altes,
un llençol perd les vores.
El vi i el llibre tornen.
¿No sentiu congregar-se
l'alè dels matrimonis colpejant contra el clima?
El peix, en les parades, bota com un silenci.
¿No veieu com s'afanyen
el taulell detingut, la campana que es trenca?
Un home sense dents busca un tren o una alosa.
¿No es reintegra el càlcul
al curs del cansament i al cos llarg de les dides?
El neguit apareix sota les fiambres.

Una olor insistent, de llautó o de feblesa,
comunica la nova d'haver-se obert el canvi.
El vell impuls atònit que domina les boques
s'amplia en els vestíbuls.

La ciutat, presonera de la teula, s'hi esgota.

El sol, o la nit plena, potser la protegeixen:
ara és nua, principi,
indecisa, corrent –poder que s'aventura
cap a dins, pels racons, pels seus bastidors negres.
Més bruta i més extensa,
i l'alba, malgrat tot també ací és alba.

El pa acabat de coure,
un pa pastat amb ferros,
sense sal, sense força,

Poesia su València

A Richart e a Ventura

All'alba, la città è più sporca ed estesa.

Dietro alla rugiada, dopo la luce amabile
che dispone gli angoli, quando il sonno è completo,
l'alba prova a raggiungere i primi territori
del cielo e i campanili, e spoglia e poi spolvera
i vicoli, le palpebre, i gerani nei vasi.

La città, con sui muri l'alba, sembra un castigo.

Dalle finestre alte,
perde un lenzuolo i lembi.
Il vino e il libro tornano.
Non sentite riunirsi
il fiato degli sposi che sbatte contro il clima?
Il pesce, al mercato, salta come un silenzio.
Non vedete l'affanno
del bancone immobile, della campana in pezzi?
Un uomo senza denti cerca un treno o un'allodola.
Non si reintegra il calcolo
alla stanchezza e al corpo oblungo delle balie?
L'inquietudine appare sotto i portavivande.

Un odore insistente, di latta o debolezza,
comunica la nuova che si è aperto il cambio.
Il vecchio slancio attonito che domina le bocche
si amplia nei vestiboli.

La città, prigioniera dei tetti, si esaurisce.

Il sole, o l'alta notte, può darsi la proteggano:
ora è nuda, principio,
indecisa, di corsa – potere che si spinge
all'interno, negli angoli, tra le sue quinte nere –.
Più sporca e più estesa,
e l'alba nonostante tutto anche qui è alba.

Il pane appena cotto,
impastato con ferri,
senza sale né forza,

avança sordament, lleuger, contra la urgència.

La ciutat, l'alba, el cor, dins la humitat profunda,
dins la humitat lluent i apegalosa,
dubten per un instant entre el plor i la venda.

avanza sordamente, lieve, contro l'urgenza.

La città, l'alba, il cuore, nell'umidità fonda,
nell'umidità lucida e vischiosa,
dubitano un istante tra il pianto e la vendita.

inicial

no sé si ho saps lector però quan l'oci
fa del poeta un poeta i se l'usa
s'esdevenen al món tres coses clares

una dent mor en mig d'un bosc de cera
els fronts dels nens confonen l'esperança
i el mateix món reprèn la seua fúria

açò darrer el justifica a estones
el món s'hi justifica i el poeta

iniziale

se non lo sai lettore quando l'ozio
fa del poeta un poeta e lo si usa
al mondo accadono tre cose chiare

un dente muore in un bosco di cera
confondono i bambini la speranza
e recupera il mondo la sua furia

tutto ciò lo giustifica a tratti
giustifica il mondo e il poeta

art poètica

no sé si parle clar no sé si parle
per a altri o m'enfonse en la tenebra
potser l'únic que faig és repetir-m'ho

tanmateix jo sustente un axioma
l'home té una llavor sota la llengua

els mots que se m'escapen com a hienes
tenen algun sentit enllà dels signes
enllà de pompeu fabra i els diaris

realment jo no puc comunicar-te
res que tu ja dins tu mateix no tingues

o bé arribe al teu fons i allí retrobe
la vespa consagrada i els molls àgils
i tu lector així t'ho reconeixes

o bé és inútilment que estàs llegint-me

quan es tracta d'obrir la sang o l'ungla
perquè els altres hi vegem i se'n tornen
amb l'ungla incandescent o la sang balba
quan es tracta d'això germà que escolte
la viola de gamba és impossible
jugar a la retòrica dels tímids
fóra traïció fóra negar-se

la poesia llisca entre les brases
delicada com una viscereta
de granota com una rosa dèbil

tot just ha començat deia aquell home
i és plena de virtuts inconegudes

arte poetica

non so se parlo chiaro o se parlo
per altri o se sprofondo nelle tenebre
forse non faccio altro che ripetermelo

eppure io sostengo un assioma
l'uomo ha un seme sotto la sua lingua

le parole che come iene mi sfuggono
hanno un senso al di là dei segni
al di là di pompeu fabra¹ e i giornali

in realtà io non posso trasmetterti
nulla che tu già non abbia in te

o arrivo in fondo a te e lì ritrovo
la vespa consacrata e le molle agili
e tu lettore ammetti che è così

oppure è inutile che tu mi legga

quando si deve aprire il sangue o l'unghia
perché vedano gli altri e se ne tornino
con l'unghia incandescente o il sangue esanime
quando si fa ciò fratello che ascolti
la viola da gamba è impossibile
giocare alla retorica dei timidi
sarebbe tradirsi ripudiarsi

la poesia scivola tra braci
delicata come piccola viscera
di rana come una rosa debole

è all'inizio diceva quell'uomo
ed è già piena di ignote virtù

¹ Pompeu Fabra i Poch (Barcellona, 1868-Prada, 1948) è stato una figura fondamentale per la lingua catalana moderna perché, sebbene fosse ingegnere di formazione, si è dedicato con costanza agli studi di carattere linguistico. È stato membro della sezione filologica dell'Institut d'Estudis Catalans e a lui si devono le *Normes ortogràfiques* (1913), la *Gramàtica catalana* (1918) e il *Diccionari general de la llengua catalana* (1932).

beneït maragall de sostre màgic
tu sí que ets ple de llum inconeguda
burgès emmanillat parent de l'aigua
per tu som i serem dins la paraula

maragall² santo dal soffitto magico
tu sì sei pieno di luce ignota
borghese in manette affine all'acqua
per te si è e si sarà nella parola

² Joan Maragall i Gorina (Barcellona, 1860-1911) è il grande poeta del Modernismo catalano, traduttore di Novalis e Goethe. Ebbe una relazione contraddittoria con le sue origini legate alla borghesia, classe che disprezzava per la sua grettezza ma a cui non potrà fare a meno di appartenere per tutta la vita. Questa condizione sociale, inoltre, gli permetterà di ricevere un'ottima preparazione culturale e di dedicarsi con assiduità alla scrittura sia poetica che giornalistica, partecipando attivamente ai dibattiti politici dell'epoca. Pubblicò le raccolte *Poesies* (1895), *Visions i Cants* (1900), *Les disperses* (1904) ed *Enllà* (1906), mentre ha esposto la sua concezione dell'arte poetica in *Elogi de la paraula* (1903) ed *Elogi de la poesia* (1909).

La cigarreta, l' hora

La cigarreta, l' hora, la mica de cafè amb llet
que li cerciora el llavi,
i aquell tros de rímel on porta amagat el nom
entre més coses igualment reprovades,
i la manera de somriure,
i els llençols que recorda,
tot això té un preu,
i ella ho diu.
Es gira,
mira de pressa, com una rata, de pressa,
com si trobés en mi (o en tu) la por que li sobra,
de pressa
mira, i es gira, i taral·leja
mòdicament,
com una rata o com ella ahir.
Espera.
Fuma, espera, beu, espera, mira (de pressa, ja ho he dit),
espera, resa, espera, cantusseja,
espera, es gira
i espera,
que és el que tothom fa quan espera.
Té tard,
sempre és tard al seu rellotge
i a la seva artèria femoral,
però espera.
Ella no ho sap,
no sap que espera ni que cobra –quan cobra– per esperar.
Posa la seva mamella hospitalària.
Hi ha un tango circulat entre les pauses.
Maquinalment, ella fa una ganyota,
el gest que hi cal i li demanen,
i de seguida repassa els bitllets, se'ls col·loca
junt a la memòria.
Tot això, encara és esperar.
¿No és una luxúria anomenar-ho sarcasme?
Un després de l'altre,
monòtonament solitaris, com ella,
els homes li deixen a sobre diverses secrecions exasperades
i se'n van
a prolongar-se en racons insòlits o de veres.

La sigaretta, l'ora

La sigaretta, l'ora, quel poco di caffelatte
che le rimarca il labbro,
e quel grumo di rimmel dove tiene nascosto il nome
tra altre cose ugualmente rinnegate,
e la maniera di sorridere,
e i lenzuoli che ricorda,
tutto ciò ha un prezzo,
e lei lo dice.
Si gira,
guarda in fretta, come un topo, in fretta,
come se trovasse in me (o in te) la paura che ha in abbondanza,
in fretta
guarda, e si gira, e canterella
moderatamente
come un topo o come lei ieri.
Attende.
Fuma, attende, beve, attende, guarda (in fretta, l'ho già detto)
attende, prega, attende, canticchia,
attende, si gira
e attende,
che è quello che fa chiunque attenda.
È in ritardo,
è sempre tardi sul suo orologio
e nella sua arteria femorale,
però attende.
Lei non lo sa,
non sa cosa attende né cosa guadagna – quando guadagna – nell'attesa.
Appoggia la sua mammella ospitale.
Un tango circola nelle pause.
Macchinalmente fa una smorfia,
il gesto che le si confà e le chiedono,
e subito racconta le banconote e se le colloca
vicino alla memoria.
Tutto ciò, ancora, è parte dell'attesa.
Non è una lussuria chiamarlo sarcasmo?
Uno dopo l'altro,
monotonamente solitari, come lei,
gli uomini le lasciano addosso diverse secrezioni esasperate
e se ne vanno
a prolungarsi in angoli insoliti o per davvero.

Cap d'ells no és un home, en definitiva,
sinó una ombra,
i ella espera.
Tots esperem,
amb més o menys originalitat.
Però ella no ho sap i per això no plora.
Ni tan sols quan es morirà no ploraria.
O probablement no es morirà mai.
¿En direm alienació?
Vostè mateix!
Quan la nit la imita, ella se'n torna a casa.
El carrer, aleshores, s'acumula,
sens dubte, o cau contra l'aire.
Algú –un matrimoni, un metge,
un que ve de pernoliar-se– la veu
i murmura
o pensa:
«Putà!».
I ella passa cap a l'altre llit, el darrer, el seu,
desert, enmig del silenci, a esperar dormint,
a l'abast d'uns i d'altres
o sota un exemplar de sabata improductiva,
i es pensa que li paguen la condescendència.
I no,
no,
no senyor.
Surt de casa cada vespre,
previsora,
amb mitges practicables i combinació ràpida,
i ja el carrer li dóna una primera
oportunitat d'esperar.
El carrer li fomenta les orelles, la caspa, una piga,
i és de sobte notòriament buit,
o ple,
o tant se val.
Ben mirat, el carrer és buit, continua buit
de registradors de la propietat, de bisbes,
buit de reis, d'estrategs amb sou de rei,
de consellers d'Anònimes delicades,
buit de diputats provincials i tot:
comptat i debatut,
buit de sort per a ella.
I comença a caminar
cap a l'última cafeteria de l'any.
Reflexiona: «Je suis pure conscience des choses et les choses, bla, prises
dans le circuit de mon ipseité, bla bla, m'offrent leurs potentialités

Nessuno di loro è un uomo, in fin dei conti,
bensì un'ombra,
e lei attende.
Tutti attendiamo,
con più o meno originalità.
Però lei non lo sa e per questo non piange.
Nemmeno se dovesse morire piangerebbe.
O probabilmente non morirà mai.
La chiameremo alienazione?
Fate un po' voi!
Quando la notte la imita, lei torna a casa.
La via, allora, si accumula,
senza dubbio, o cade contro l'aria.
Qualcuno – una coppia sposata, un medico,
uno che si è appena dato l'estrema unzione – la vede
e mormora
o pensa:
«Puttana!».
E lei va verso l'altro letto, l'ultimo, il suo,
deserto, in mezzo al silenzio, in attesa mentre dorme,
a portata di mano degli uni e degli altri
o sotto un esemplare di scarpa improduttiva,
e pensa che le paghino la condiscendenza.
E no,
no,
no signore.
Esce di casa ogni sera,
previdente,
con calze praticabili e sottoveste rapida,
e già la via le offre una prima
occasione di attendere.
La via le fomenta le orecchie, la forfora, un neo,
ed è di colpo palesemente vuota,
o piena,
o fa lo stesso.
Pensandoci bene, la via è vuota, continua a essere vuota
di notai, di vescovi,
vuota di re, di strateghi con uno stipendio da re,
di consiglieri d'Anonime scrupolose,
vuota di deputati di provincia e di tutto il resto:
a conti fatti,
vuota di fortuna per lei.
E inizia a camminare
verso l'ultima caffetteria dell'anno.
Riflette: «Je suis pure conscience des choses et les choses, bla, prises
dans le circuit de mon ipseité, bla bla, m'offrent leurs potentialités

comme réplique de ma conscience non-théatrique (de) mes possibilités
propres, bla bla bla; cela signifie que, derrière cette porte, un spectacle
se propose comme “à voir”, une conversation comme “à entendre”: bla
bla
bla.»

Tots els dies va a la cafeteria
a esperar
i a repetir-se.
¿Qui objectarà en el seu negoci allò de la plus-vàlua?
Amb el seu genoll
amb la seva història,
amb uns versos que ha oblidat,
espera.
Un home,
un altre,
set homes, massa, cinc, tres,
li auscullen les genives,
li regategen el bidet o qualsevol altre misteri,
li compren per fi uns minuts sense gaire confiança.
Un home,
set homes, sis, cinc, quatre, tres, dos:
són, en efecte, el mateix home,
amb una cara distinta,
una, dues, tres, quatre, cinc, sis, set cares,
i un pes aproximadament igual.
Las fàbriques de pa o de confetti
s'aguanten la còlera mentrestant.
Estudiants
oficinistes, arquitectes rurals, marits,
d'altres marits amb banyes desfícioses,
poetes furtius,
un manyà opulent, un corredor de finques, un músic,
ocupen si fa no fa un espai idèntic
sobre tots els llits del món
(fèretres inclosos).
¿No és un sarcasme anomenar-ho luxúria?
Dins la cambra insegura, ella ho calcula.
A esperar encara,
ella, la lenta,
itinerant,
acusada,
honestíssima puta.

comme réplique de ma conscience non-théâtrique (de) mes possibilités
propres, bla bla bla; cela signifie que derrière cette porte, un spectacle
se propose comme “à voir”, une conversation comme “à entendre”: bla
bla
bla.»

Tutti i giorni va alla caffetteria
ad attendere
e a ripetersi.
Chi obietterà nella sua attività quella cosa del plusvalore?
Con il suo ginocchio,
con la sua storia,
con alcuni versi che ha dimenticato,
attende.
Un uomo,
un altro,
sette uomini, troppi, cinque, tre,
le auscultano le gengive,
tirano il prezzo sul bidet o su qualsiasi altro mistero,
le comprano alla fine qualche minuto senza nessuna fiducia.
Un uomo,
sette uomini, sei, cinque, quattro, tre, due:
sono, in effetti, lo stesso uomo,
con un volto diverso,
una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette volti,
e un peso approssimativamente uguale.
Le fabbriche di pane o di coriandoli
nel frattempo trattengono la collera.
Studenti,
impiegati, architetti rurali, mariti,
altri mariti con corna irrequiete,
poeti furtivi,
un fabbro opulento, un agente immobiliare, un musicista,
occupano a occhio e croce uno spazio identico
su tutti i letti del mondo
(feretri inclusi).
Non è un sarcasmo chiamarla lussuria?
Dentro la camera insicura, lei lo calcola.
Ad attendere ancora,
lei, la lenta,
itinerante,
accusata,
onestissima puttana.

JOAN FUSTER I ORTELLS (Sueca, 1922-1992), giornalista, saggista, intellettuale poliedrico e attentissimo osservatore di una realtà locale in grado, attraverso il prisma del suo sguardo, di divenire universale, è uno dei grandi nomi delle lettere catalane del XX secolo. A lui si deve, infatti, lo sviluppo di una scrittura al passo con i tempi e di un'identità autoctona soprattutto per quanto riguarda l'area della *Comunitat Valenciana*, un territorio che, con l'avvento della dittatura di Francisco Franco, vedrà il prevalere della lingua castigliana e rimarrà a lungo isolato dalla sfera di influenza della cultura barcellonese. Fuster, cresciuto in una famiglia umile e in un contesto prevalentemente rurale contraddistinto dalla scarsa disponibilità di letture – il padre era intagliatore di immagini sacre e docente di disegno presso il Col·legi Politècnic di Sueca –, pur oscillando nei suoi primi tentativi letterari tra la lingua spagnola e quella catalana, ben presto propenderà per quest'ultima, saggiandone la flessibilità in componimenti che risentono fortemente sia della tradizione ispanica – Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Jorge Guillén, Rafael Alberti, Pablo Neruda, ecc. – sia di quella locale – Jordi de Sant Jordi, Ausiàs March, Teodor Llorente, ecc. –. A partire dal dopoguerra, nel desolante vuoto dell'ambiente letterario valenzano, palliato in parte dalla creazione nel 1948 della *Institució Alfons el Magnànim*, la sua opera pionieristica sarà spesso un termine di paragone per chiunque cercasse di scardinare il provincialismo e il folclorismo a cui era stato relegato il catalano dalle circostanze storiche. Per lui, invece, la poesia sarà un banco di prova personale dove acquisire dimestichezza con la metrica e il lessico classici per poi trasgredirli in favore di un approccio sempre più antilirico e caustico, con un verso restio a qualsiasi limite, travolto dalla foga di una mente in ebollizione costante, preludio di uno stile riconoscibilissimo che ben presto l'autore applicherà esclusivamente alla prosa di migliaia di articoli e decine di libri dedicati alla letteratura o a temi vari, tra cui vale la pena citare almeno *Judicis finals* (1960), *Nosaltres, els valencians* (1962), *Poetes, moriscos i capellans* (1962), *Diccionari per a ociosos* (1964) – disponibile in italiano: *Dizionario per oziosi*, Napoli, Tullio Pironti, 1994, trad. di Donatella Siviero –, *Causar-se d'esperar* (1965), *Combustible per a falles* (1967), *Literatura catalana contemporània* (1972) e *Babels i babilònies* (1972).

In occasione del centenario della nascita di Joan Fuster è sembrato quindi opportuno proporre in questa sede un "ritorno alle origini" del suo mondo e offrire le traduzioni di undici poesie, appartenenti alle sei raccolte da lui scritte, per mettere in evidenza l'evoluzione sia stilistica sia tematica di un genere che, sebbene dal 1954 non coltiverà più, gli era stato utilissimo per capire come trasferire sulla pagina la sua visione della vita e dell'arte. Di fatto, da buon autodidatta anticonformista, si era mosso in maniera assolutamente libera, sicuro di doversi adattare di volta in volta alle esigenze del testo e del momento, in una combinazione di forma e contenuto insofferente alle mode o ai consigli altrui. Da qui le difficoltà riscontrate nel dare alle stampe la sua opera, palesi nelle non rare discrepanze tra i tempi di stesura e quelli di pubblicazione. Di *Sobre Narcís* (1948), volumetto composto da un poema dedicato a Narciso – in quanto simbolo dell'autocoscienza creativa del poeta – e da una serie di altri scritti più brevi, si sono selezionati, tra questi ultimi, «Solitudine», «Chopin», «Nudo di ragazza, al mare» e «Tregua» perché ben rappresentano la volontà dell'autore di inserirsi all'interno di una tradizione lirica amorosa, con evidenti allusioni all'alta cultura, per mezzo sia di un utilizzo reiterato del verso ottonario sia di metafore e similitudini poco originali, anche se di tanto in tanto si coglie il brillare di qualche immagine insolita. Nel titolo successivo, *Ales o mans* (1949), è di nuovo l'amore a essere l'asse attorno cui ruota un discorso poetico che traccia una parabola ascenden-

te dalla disillusione iniziale alla pienezza finale, particolarmente evidente in «Canzone inconclusa». Sulla stessa falsariga si colloca *Escrit per al silenci*, ultima raccolta di Fuster a vedere la luce nel 1954, ma scritta tra il 1949 e il 1952, dove con ogni probabilità si rievoca la stessa relazione sentimentale di *Ales o mans*, qui declinata malinconicamente, in ottonari, attraverso il ricordo della separazione di due amanti davanti alla porta di casa in «Era questa la via». *Terra en la boca* (1953) costituirà invece un primo scarto nella sua traiettoria perché i testi eterogenei lì riuniti segnano un distanziamento dal lirismo amoroso e un'approssimazione al mondo collettivo e alla politica. La sintassi si fa più franta e meno lineare, quasi a enfatizzare il repertorio di immagini surrealiste da cui attinge il poeta che però gioca a costringere il suo onirismo, non completamente irrazionale, all'interno di una metrica rigorosa, scandita dall'endecasillabo o, come in «Bambino che fui» e «Poesia su València», dall'alessandrino e dal settenario. La riuscita tensione tra classicismo e surrealismo del libro è testimoniata inoltre dal prologo, non a caso redatto da J.V. Foix. In *Ofici de difunt*, la cui elaborazione risale all'inizio degli anni Cinquanta, Fuster porta all'estremo il contrasto tra l'elegante e perfetto endecasillabo, impiegato con ostinata regolarità, e l'assenza di punteggiatura o la frase spezzata da *enjambements* sorprendenti che rendono ancora più ardua l'interpretazione delle sue associazioni a prima vista arbitrarie. Eppure, proprio questo è l'obiettivo del poeta: costringere il lettore a colmare le apparenti lacune di senso, vivendo quindi in maniera attiva un'esperienza poetica che deve possedere la forza dirompente di una rivelazione. Ottimi esempi di un simile giro radicale – non bisogna però dimenticare che l'autore aveva dato alle stampe, in collaborazione con José Albi, una *Antología del surrealismo español* (1952) –, sono «iniziale» e «arte poetica». L'inattesa complessità e l'amezzatura di quello che in fondo è un componimento unico, frammentato in più parti e battuto a macchina su un rotolo di carta igienica in segno di sprezzo per il contesto sociale dell'epoca, di certo non contribuirono alla sua diffusione e nessun editore, a causa oltretutto del timore di un intervento della censura pressoché scontato, osò pubblicarlo e si dovrà aspettare il 1987, con il volume *Set llibres de versos*, in cui viene proposta l'intera poesia di Fuster, perché possa riemergere dal limbo in cui la storia l'aveva condannato. La stessa sorte spetta a *Poemes per fer*, libro terminato nel 1954 che, sulla scia della nota «Elegia a Rabelais» – un poema di circa quattrocento versi in cui si celebra in modo goliardico il quarto centenario della morte del padre di Gargantua e Pantagruele –, assume un tono più prosaico, senza badare alla ricercatezza formale, tessendo un dialogo disincantato con realtà ormai incompatibili con il lirismo degli esordi e contraddistinte da esistenze e ambienti torbidi. Specchio annerito di quella società franchista, corrotta e ipocrita, è «La sigaretta, l'ora», testo che il censore incaricato nel 1960 di valutare se la raccolta aderisse o meno ai valori del regime aveva considerato indegno di circolare tra una popolazione quotidianamente immersa in una fanghiglia morale ben peggiore, costretta, come la prostituta protagonista, a un'interminabile attesa prima di potersi liberare da una rassegnazione e un silenzio durati quasi quattro decenni.

Simone Cattaneo

NOTE

MIKEL HERNÁNDEZ ABAITUA
GRACIELA PEROSIO
JUAN CARLOS ABRIL
SARA SANTA-ÁGUILAR

Los años de plomo

MIKEL HERNÁNDEZ ABAITUA

hz.abaitua@gmail.com

Comencé escribiendo cuentos bastante oníricos en mi época universitaria, pero los años de terrorismo en el País Vasco pronto hicieron inevitable que acabara narrando la cruda realidad que me rodeaba. Ese es el tema de esta novela, *Ohe bat ozeanoaren erdian*, publicada en lengua vasca en el año 2001. Mis primeros textos sobre el conflicto vasco fueron escritos y editados en la década de los años ochenta del siglo XX. Todos ellos y los que se publicaron después son producto de un sufrimiento y un dolor inmensos. Dolor de las víctimas y dolor de los que presenciábamos con impotencia todo aquel horror.

Existe el peligro de que todas estas historias queden con el tiempo como una especie de ficción tan irreal como la literatura onírica que comencé a escribir en mis años más juveniles. Jamás podremos hacer sentir por medio de nuestras narraciones la terrorífica realidad de aquella época negra en toda su intensidad. Desde el mundo en el que estoy escribiendo ahora aquella realidad de hace muy pocos años parece casi de ficción. Es muy probable que las siguientes generaciones vean los años de plomo del conflicto vasco por medio de novelas, películas y series de televisión como simples aventuras inventadas. Jamás podrán comprender en su verdadera crudeza el horror que sufrimos y el dolor que sentimos. Y aun así hay que escribir sobre ello, dejar constancia de lo que ocurrió.

Empero, bastantes de aquellas historias reales se van a quedar sin ver la luz, van a desaparecer con sus protagonistas. Hay mucha gente que no quiere contar nada. Simplemente quieren olvidar, pasar página. O cuentan cosas anecdóticas no demasiado importantes. Sólo preguntarles resulta embarazoso. Claro que también está lo que nos ha tocado vivir de cerca a los que escribimos. Eso sí que lo conocemos, y lo podemos relatar de primera mano, como lo hacemos en esta novela.

Ahora hay demasiada gente que quiere contar el relato de los años de terrorismo desde su punto de vista como si ése fuera el único posible. No se trata de construir “el relato”, sino de contar todos los relatos de lo que pasó, lo que sólo se puede realizar intentando ser objetivo y reflejando las historias de las víctimas y los testigos de todos los bandos. Muchos políticos hablan de “ganar el relato”, lo que consiste en conseguir que la gente recuerde más unos asesinatos que otros. Pero debemos intentar contar la realidad entera, la verdad completa, no por equidistancia, sino por objetividad. “Equidistancia” era antes una palabra que no tenía sentido peyorativo, pero alguien la pervirtió con fines políticos. Todo aquel que acusa de equidistancia a un escritor, o a cualquier persona, está pidiendo que denuncie los asesinatos cometidos por el otro bando, pero que olvide los cometidos

por el suyo. Como si dijeran: mira toda la gente que mató ETA, pero no quiero que me recuerdes toda la que mataron los GAL¹ ni a los políticos que crearon el terrorismo de estado. O lo contrario: mira toda la gente que mataron los GAL, pero no me recuerdes toda la gente que mató ETA, sobre todo no me recuerdes los niños que mató en las casas cuartel. Claro que la realidad era más compleja: además de los GAL y ETA militar también estaban ETA político-militar, la Triple A, el Batallón Vasco Español, los Comandos Autónomos Anticapitalistas, GRAPO, FRAP, Terra Lliure...

Dijo Fernando Aramburu cuando se publicó su novela *Patria* que los escritores vascos que escribimos en euskera no somos libres de contar toda la verdad (por miedo, porque nuestra literatura estaba subvencionada por un gobierno nacionalista vasco, etcétera) y que nunca nos habíamos preocupado por las víctimas causadas por ETA, sólo por las del otro bando (generalizar es peligroso, es injusto y suele faltar a la verdad). El miedo al terrorismo de todos los colores lo recuerdo bien, pero si algunos escritores nunca se manifestaron contra ETA, no fue por miedo, que también, ni porque su literatura estuviera subvencionada por el Gobierno Vasco (afirmación muy errónea), sino porque estaban a favor de ese terrorismo como arma política para conseguir la independencia del País Vasco. Me temo que ahora algunos lo negarán y se enfadarán si se lo recuerdo.

Sin embargo, algunos pocos escritores vascos nos pronunciamos pronto en contra de todos los terrorismos, incluido el independentista. Por ejemplo, en mi primera novela, *Etorriko haiz nirekin? (¿Vendrás conmigo?, 1991)*, que se escribió durante los años de plomo, narré el sufrimiento de las víctimas de ETA desde su tragedia (un atentado contra una casa cuartel de la Guardia Civil, una carta bomba que recibe y le estalla a una persona “por error”, el asesinato de una exdirigente de ETA delante de su hijo de corta edad a manos de sus excompañeros terroristas...), porque era una manera de intentar mostrar a la gente que en la calle gritaba “ETA mátalos” el horror de la ignominia que estaban pidiendo. Y porque lo necesitaba escribir casi como una terapia. Pero eso no me impedía ver también el sufrimiento de los torturados por la policía, los asesinados por el terrorismo de estado o el padecimiento de los familiares de los presos de ETA («las madres de los etarras sufren mucho cuando les matan a sus hijos, pero sobre todo cuando sus hijos matan», escribió el gran escritor Gabriel Aresti).

Los peores años de plomo fueron los de la década de los 80 del siglo XX, como todo el mundo sabe, y en nuestros artículos literarios algunos nos preguntábamos por qué, con todo lo que había ocurrido y estaba ocurriendo, no se escribía literatura sobre esa realidad. Por ejemplo, recordemos que en el sangriento año de 1980 hubo más atentados que días (395, según algunas fuentes²), y sufrimos un promedio de más de dos asesinatos por semana, no todos de ETA por cierto (la extrema derecha mató a veintiocho personas). La

¹ Lo que durante muchos años resultó muy polémico de afirmar, ahora hasta la Wikipedia lo dice con toda naturalidad: «Los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL) fueron agrupaciones parapoliciales que practicaron terrorismo de Estado o “guerra sucia” contra la organización terrorista Euskadi Ta Askatasuna (ETA) y su entorno entre 1983 y 1987, a la orden de los dos primeros Gobiernos de Felipe González. Durante el proceso judicial contra esta organización fue probado que estaba financiada por altos funcionarios del Ministerio del Interior. Aunque combatían a ETA y “los intereses franceses en Europa”, a estos últimos por responsabilizar a Francia de “acoger y permitir actuar a los terroristas en su territorio impunemente”, también realizaron acciones indiscriminadas debido a las cuales fallecieron ciudadanos franceses sin adscripción política conocida». <https://es.wikipedia.org/wiki/Grupos_Antiterroristas_de_Liberaci%C3%B3n> (fecha de consulta: 21/02/2022).

² Por ejemplo: <https://cadenaser.com/emisora/2020/01/02/radio_bilbao/1577991438_607261.html> (fecha de consulta: 24/02/2022).

evolución de la literatura en euskera sobre el conflicto vasco fue comenzar por no escribir sobre el tema (si bien antes de la muerte del dictador era imposible publicar en el País Vasco español narraciones con la dictadura como victimaria, es verdad que se podía en el País Vasco francés sin ningún problema legal) o escribir sobre el mismo pero no publicarlo. Después se empezó a escribir literatura con alguna crítica solapada contra el terrorismo vasco (muy poca cosa), sin dejar de ver como victimario principal al estado español. Y por fin comenzaron a aparecer abiertas críticas contra el terrorismo vasco (bastante minoritarias), sin dejar de ver también al estado español como victimario, y ocupándose por fin del dolor de las víctimas provocadas por la actividad violenta de ETA (y por supuesto, presentando a sus militantes como victimarios). Pero esto último no ha sido todavía suficientemente reflejado en la literatura vasca (en este texto estamos hablando de la escrita en euskera principalmente, aunque no hay que olvidar que existe una excelente literatura vasca escrita en castellano).

Yo mismo me preguntaba por qué no escribir del tema, cuando nuestra misma familia había sido víctima del terrorismo (ETA político-militar secuestró en 1979 al hermano de nuestra madre, Luis de Abaitua, por ser el director de la factoría Michelin de Vitoria; uno de los componentes del comando secuestrador fue Arnaldo Otegi³, junto con un gran amigo de mi infancia, entre otros). Personalmente, al principio pensé que no era un buen tema literario. Y que era demasiado cercano para que surgiera de ahí buena literatura. O que era una forma de literatura comprometida, muy mal vista para no pocos escritores de entonces. También podía ser por miedo, pero no a ETA al principio, sino al estado español, a su policía y sus jueces, que seguían siendo casi los mismos del franquismo. Teníamos el ejemplo de la segunda novela de Ramón Saizarbitoria, *100 metro (100 metros)*, 1976), la primera que se editó sobre el conflicto vasco, que había sido secuestrada por orden judicial y su autor acusado de separatismo (no de ninguna manera por apología de terrorismo); tuvo que ir a juicio por ello, y eso que el dictador ya había muerto. Ese era el miedo que podían tener los escritores vascos entonces, ya que a nadie se le ocurría escribir en euskera desde el punto de vista de los asesinados y heridos por las bandas terroristas de izquierdas. Y en caso de hacerlo sobre la violencia de estado, se corría el riesgo de seguir la suerte de Saizarbitoria. En su novela las víctimas eran los pobres combatientes vascos matados a tiros por la policía, los pobres alumnos vascos adoctrinados por frailes católicos franquistas, los pobres ciudadanos vascos torturados por error, etcétera. En el libro había una crítica subliminal contra la violencia terrorista antifranquista (la novela se acabó de escribir antes de la muerte del dictador y no se pudo publicar hasta su desaparición), pero era tan sutil que casi nadie la percibió⁴. Y la crítica no era de carácter ético, sino pragmático: aquella era una lucha inútil en la que David no podía vencer a Goliat. La historia le dio la razón, por supuesto. Se presentó al concurso literario Mugalde del País Vasco francés y ganó sólo el segundo premio, quedando el primero desierto. Hoy en día tiene un lugar muy importante en la Historia de la Literatura Vasca, ya que fue una de las primeras novelas modernistas en euskera (en el sentido en que utilizan el término los anglosajones).

³ Actualmente, político dirigente de la izquierda independentista vasca y exmilitante de los grupos terroristas ETA militar y ETA político-militar.

⁴ Es algo que me quedó muy claro cuando hice mi tesis doctoral sobre la primera etapa de la novelística de Saizarbitoria (*Ramon Saizarbitoriaren lehen nobelagintza*, Euskal Herriko Unibertsitateko Argitalpen Zerbitzua, Bilbo, 2008). Más de uno ha escrito que es la novela peor entendida de nuestra literatura, el escritor y profesor universitario Jon Juaristi por ejemplo.

De esa época es el relato largo “Nota urdinak” (que significa “notas azules” o, mejor, “blue notes”) de mi primer libro de cuentos, *Panpinen erreinua* (*El reinado de los muñecos*, 1983), que trata del terrorismo de estado, la guerra sucia contra el nacionalismo vasco de extrema izquierda en los primeros años de democracia tras la muerte del dictador, antes de los GAL. Para escribirlo me basé en acciones de grupos españoles de extrema derecha como el Batallón Vasco Español y la Triple A⁵. Sobre esa *nouvelle* Mario Onaindia me comentó en cierta ocasión que yo había utilizado los idiomas de forma maniquea, los buenos hablaban en euskera y los malos, en castellano. No lo entendió bien al parecer, ya que el asesino del relato, activista de extrema derecha o elemento parapolicial (algo que no se decía en la narración y que había que deducir de la polifonía textual), se expresaba en euskera. Precisamente ese mismo año se publicó su novela *Grand Placen aurkituko gara* (*Nos encontraremos en Grand Place*, 1983), cuyo protagonista era un alter ego del propio Mario Onaindia, donde se hablaba de su militancia en ETA, su paso por la cárcel y su liberación, después de la muerte del dictador, por el procedimiento del extrañamiento. Era una novela de autoficción, aunque en aquella época no se utilizaba ese apelativo. En ella el héroe militante de ETA protagonista de la novela nunca aparece como victimario sino como víctima de la dictadura (incluso dice que nunca mató a nadie y que prefiere dejarse matar antes de asesinar a alguien). Cuenta las torturas que padece, pero no los atentados que sufren las víctimas de la banda en la que milita (como mucho, un terrorista mata a un policía en defensa propia). Los terroristas vascos eran considerados en el País Vasco de entonces, por una gran parte de la población (e incluso en el de ahora, minoritariamente), como héroes antifascistas, simplemente. También en el mundo, sobre todo en Europa. Recordemos que el que fuera primer ministro de Suecia por dos veces, el socialdemócrata Olof Palme, también asesinado en los tristes años 80 del siglo XX, hizo pública campaña contra la pena capital que la dictadura franquista impuso a militantes de ETA tanto durante el proceso de Burgos en que fueron condenados a muerte Mario Onaindia y otros, como en el caso de los últimos fusilados de la dictadura. No fue el único. El primero que nos viene a la mente es el filósofo Jean-Paul Sartre. Por cierto, tomo entre mis manos esa novela de Mario Onaindia para releerla y me doy cuenta de que la portada es de Joseba Pagazaurtundua, asesinado por ETA años después. Militó como Onaindia en ETA político-militar durante la dictadura, y acabó siendo amenazado y luego asesinado por ETA militar. Como policía municipal tuvo un trabajo relevante en la detención de terroristas tanto de extrema izquierda como de extrema derecha (por sorprendente que pueda parecer para un sargento de una policía municipal de pueblo).

La siguiente novela sobre el tema la escribió Txillardegi (José Luis Álvarez Emparanza), uno de los históricos fundadores de ETA. Se publicó en 1988 y llevaba por título *Exkixu*, sobrenombre del héroe protagonista que contaba sus experiencias en primera persona al final de la dictadura franquista. En esta narración los militantes de ETA se ven como víctimas del estado dictatorial victimario, que tortura y mata. El sufrimiento de las víctimas del terrorismo no se contempla. Como mucho, los etarras oyen en la radio que la organización armada en la que militan ha matado al almirante Carrero Blanco (a la sazón presidente de gobierno de la dictadura franquista), pero ellos no asesinan nunca a nadie. Durante unos cuantos años esa novela formó parte del programa curricular de

⁵ Esos que en la Wikipedia son descritos como “grupos españoles terroristas parapoliciales”, cosa que casi todo el mundo daba como cierta por aquel entonces en el País Vasco sin necesidad de investigar nada. <https://es.wikipedia.org/wiki/Batall%C3%B3n_Vasco_Espa%C3%B1ol> (fecha de consulta: 25/02/2022).

la asignatura de Lengua y Literatura Vasca en no pocos centros de Bachillerato. Incluso existió un grupo vizcaíno de rock con ese nombre.

La última novela sobre el conflicto vasco publicada antes de la década de los 90 del siglo XX fue *Mugetan (En las fronteras, 1989)*, del periodista Hasier Etxeberria (conocido locutor de radio y presentador de televisión). Narración algo autobiográfica al parecer. Cuenta la historia de un periodista vasco torturado a manos de la policía española “por error”. Paradojas de la vida, años después Hasier Etxeberria sufrió duras críticas desde la izquierda *abertzale*⁶ por su posicionamiento público en contra de ETA. Le llamaron traidor por ejercer su derecho a la libertad de opinión.

Resumiendo, durante bastante tiempo no se publicó en la literatura en euskera sobre el conflicto vasco y sus víctimas casi nada. Las causadas por ETA ni siquiera se consideraban dignas de ser ficcionadas como algo censurable, a pesar de que la década de los 80 del siglo XX fue, como ya hemos recordado antes, la más sanguinaria de esa banda terrorista. Antes de la década de los 90 hay muy poca narración en euskera (y lo mismo se puede decir de la literatura en castellano) que tenga como tema el conflicto vasco, y siempre, además, presentando como víctimas a los terroristas de ETA o a ciudadanos vascos sin actividad política alguna y “por error” (incluida la *nouvelle* de mi primer libro de relatos que ya he citado). Fue entonces cuando escribí el artículo «ETAre kontra, negoziaketaren alde» («En contra de ETA, a favor de la negociación»)⁷ publicado en diciembre de 1990. Vio la luz en el periódico *Euskaldunon Egunkaria*, escrito íntegramente en euskera, que se había empezado a publicar sólo 17 días antes, y cuyo director era conocido mío de las asambleas huelguísticas del campus donostiarra de la universidad de Deusto⁸. Pensé que no lo publicarían, pero lo hicieron. Me contestó muy duramente, veintiún días después, un tal J. L. Azkue (nadie ha sabido nunca decirme quién era, jamás volví a tener noticias de tal persona) con un artículo cuyo título era «Mikel Hernández Abaituaren kontra, negoziaketaren alde»⁹ («En contra de Mikel Hernández Abaitua, a favor de la negociación») justo el día de mi cumpleaños, qué casualidad, un 16 de enero de 1991. Bonito regalo. Desde la actual coyuntura histórica es difícil comprender lo arriesgado que era en los años de plomo que alguien publicara un artículo en contra de ETA (y en euskera para colmo), y que le contestaran con otro artículo de título tan rotundo contra su autor. En él se decía, entre otras cosas, que «los artículos con apariencia de objetividad son los más peligrosos e intoxicadores». Así que, al parecer, yo era peligroso e intoxicador para la izquierda *abertzale*. Contesté con otro artículo. El director del periódico me pidió entrevistarse conmigo, me dijo que lo publicarían si aceptaba que me volviesen a contestar sin volver a hacerlo yo. Escogí el mal menor a pesar de la censura. En su segundo artículo el tal J. L. Azkue me contestaba con mayor dureza que en el anterior, aprovechando que sabía que yo no podría volverle a replicar. Aun así, era mucho más de lo que cualquier medio cercano a la izquierda *abertzale* habría publicado en aquella época. Un amigo mío, conocido editor

⁶ Izquierda independentista vasca.

⁷ Hernández Abaitua, M., *Euskaldunon Egunkaria*, 26-XII-1990, p. 3. Yo pensaba, tan erróneamente como los gobiernos españoles de derechas y de izquierdas que lo intentaron, que algún tipo de negociación sería inevitable para lograr la desaparición de ETA.

⁸ El mismo que años después fue detenido y torturado junto con otros componentes del rotativo. Pasaron bastante tiempo en la cárcel hasta ser llevados a juicio, tras el cual fueron absueltos de todos los cargos. En vísperas de la sentencia (el 6 de febrero de 2010) el diario *El País* publicó (sólo en la edición vasca al parecer) una carta al director en la que yo manifestaba mi convicción de su inocencia (como así fue). Eran los tiempos en que muchos políticos, policías y jueces funcionaban con la hipótesis de que “todo era ETA”.

⁹ Azkue, J.L., *Euskaldunon Egunkaria*, 16/01/1991, p. 3.

y crítico literario, me dijo en más de una ocasión que temía que algún día me dieran una paliza en la calle. No sólo por aquel artículo, sino también por otros que llegaron después, así como por el tema y punto de vista de mis novelas.

Pocos meses después de la publicación de esos artículos, en junio de 1991, vio la luz mi susodicha primera novela, en la que narraba tanto el sufrimiento de las víctimas causadas por ETA (por primera vez en la literatura vasca) como el de las víctimas de la policía, la Guardia Civil y el terrorismo de estado. De esta novela dijo el escritor Iban Zaldúa: «a Hernández Abaitua le corresponde el mérito de haber escrito una de las primeras novelas que criticaba de manera rotunda el terrorismo de ETA (“aunque también el de la policía y el Estado en general”, añade en otro lugar¹⁰), (...) lo que le trajo no pocos problemas en su día –su editor puede dar cuenta de los anónimos que recibió durante mucho tiempo, a consecuencia de la publicación de aquel libro–»¹¹. Varios conocidos míos recibieron anónimos en los que se me difamaba y se decía que yo los difamaba a ellos. Algunos me lo contaron, el editor de la novela y la asociación de escritores vascos Euskal Idazleen Elkartea, por ejemplo, así como Hasier Etxeberria, a la sazón presentador del único programa televisivo de literatura en euskera, quien me llamó para preguntarme si lo que se decía en el anónimo era verdad (la duda ofende, le respondí). Yo me pregunto si hubo más anónimos contra mí de los que entonces tuve noticia. También Idoia Estornés Zubizarreta citó este libro en un artículo de *El País*: «Respecto al tema “víctimas de ETA” Raúl Guerra Garrido llevaba más de diez [años] en el filón, casi en solitario: a *Lectura insólita de El Capital* (1978) le sucedieron *La costumbre de morir* (1981) y *La carta* (1990). Salvo Guerra, tanto la literatura en euskera como en castellano “sobrevuelan” el tema. Guerra fue un adelantado, como lo fue Mikel Hernández Abaitua con *Etorriko haiz nirekin?; Ventrás conmigo?* (1991, 2010) y *Ahotsak* (1996). O Roberto Herrero (*Los abrazos perdidos*, 1996), teatro»¹². Creo que no fui del todo consciente de tan triste mérito hasta que Ramón Saizarbitoria me lo comentó haciendo autocritica durante un paseo donostiarra por las orillas del río Urumea. Me dijo con pesar que a él le había costado más tiempo llegar a ese punto. Sin embargo, en los años siguientes se manifestó a menudo y muy claramente en contra del terrorismo. También recuerdo la cara de sorpresa de Bernardo Atxaga tras una conferencia en San Sebastián en 1990, de camino al restaurante donde íbamos a cenar con varios escritores, cuando le dije que estaba escribiendo una novela en la que narraba el conflicto vasco desde el punto de vista de todas las víctimas. Atxaga hasta entonces nunca había publicado narración alguna que hablara del conflicto vasco. Por aquella época ya había comenzado a recibir críticas a ese respecto, pidiéndosele que narrara menos de su arcaico mundo de realismo fantástico y se decidiera también a escribir del contemporáneo realista, cosa que llevó a cabo con su novela *Gizona bere bakardadean* (*El hombre solo*, 1993), en la que los protagonistas eran exmilitantes y militantes de ETA, o sea, de nuevo los victimarios que parecían más bien víctimas. La novela llevaba implícita una cierta condena contra el terrorismo, dentro de una crítica más general contra los

¹⁰ Zaldúa, I., «Un paseo por la zona negativa (I)», *Contexto y Acción*, 18 de octubre de 2017. <https://ctxt.es/es/20171018/Culturas/15706/literatura-euskera-ETA-La-Cosa-Iban-Zaldua-ctxt.htm> (fecha de consulta 05/02/2022).

¹¹ Zaldúa, I., *Ese idioma raro y poderoso*, Lengua de trapo, Madrid, 2012, p. 75. Fue premio Euskadi de ensayo en 2013.

¹² Estornés Zubizarreta, I., «Memoria de violencia», *El País*, 26 de abril de 2013. https://elpais.com/cultura/2013/04/26/actualidad/1366978361_705432.html (fecha de consulta: 23/05/2021).

errores de la izquierda política más radical. En años sucesivos Bernardo Atxaga se reiteró en las críticas contra el terrorismo, como todo el mundo sabe.

Por supuesto que denunciar públicamente la violencia conllevaba ponerse a mucha gente en contra. A mí bastantes conocidos me dieron la espalda. Pero no la editorial Elkar ni su editor Xabier Mendiguren, que publicaron esa primera novela mía¹³. En el ámbito de la cultura vasca el que más rechazo sufrió por parte de la izquierda *abertzale* fue sin duda el cantante Imanol Larzabal tras su condena del asesinato de una antigua dirigente de ETA, Yoyes (María Dolores González Catarain)¹⁴, a manos de sus excompañeros (Imanol fue otro más de los que comenzó militando en ETA durante el franquismo y acabó enfrentándose a la banda armada en la democracia, lo que acabó con su carrera musical).

Esa primera novela mía sobre el conflicto vasco que se escribió durante los años de plomo se publicó quince años antes de *Los peces de la amargura* de Fernando Aramburu y veinticinco antes de *Patria* (incluso cinco años antes de su primera novela, *Fuegos con limón*, cuyo tema no es el conflicto vasco en absoluto). Por tanto, como ya he dicho antes, fue totalmente injusto que dijera que los escritores vascos nunca habíamos escrito desde el dolor de las víctimas causadas por ETA. Resulta que Fernando Aramburu vive en Alemania, no sabe euskera y cree que no existe lo que ignora. No se puede generalizar así sobre algo que no se conoce más que por las traducciones de un par de libros. Y se lo dije en un mensaje de chat aprovechando las facilidades de Internet, donde además de subrayarle su error le traduje un capítulo de mi citada novela en el que se narra un atentado de ETA. Resulta que él se fue de aquí, pero nosotros nos quedamos y sufrimos mucho más de cerca todo ese horror. El terror entero. Algunos nos manifestamos en las calles y escribimos en euskera contra la violencia. «Sólo quería salir de aquí. A donde fuese. Y por azar fue Alemania»¹⁵, declaró Fernando Aramburu en una de las entrevistas sobre su novela *Patria*. Su literatura pasó por todos los años de plomo con un silencio cómodo respecto al terrorismo. Pero también le dije que en su narración había muchas cosas que me habían gustado, a pesar de los clichés y los arquetipos. Además de preocuparse por el dolor de las víctimas, más por las de un bando que por las del otro, creo que refleja muy bien el miedo que tenía una amplia parte de la ciudadanía vasca al terrorismo independentista. Y es que, al contrario de lo que ocurrió durante la dictadura franquista, la mayoría del pueblo vasco temía ya mucho más a ETA que a las policías españolas (y vascas). Fernando Aramburu me respondió con gran amabilidad. Él y yo nacimos el mismo año, y coincidimos en el campus donostiarra de la Universidad de Deusto, antes de que se fuera a Zaragoza a proseguir su carrera universitaria. Él estudiaba Filología Hispánica y yo Filología Vasca. Él fundó con unos amigos la revista literaria *Cloc*, y mis amigos y yo otra de nombre *Susa* (uno de cuyos colaboradores más asiduos fue Mikel Antza -años después máximo dirigente de ETA en la clandestinidad durante 12 años-, pseudónimo literario de Mikel Albisu, que en un principio no era un alias terrorista como decidió la policía en su momento). Ellos publicaban en castellano y se daban a conocer en la prensa

¹³ Quedó finalista en el concurso literario Resurrección María de Azkue de la Real Academia de la Lengua Vasca (Euskaltzaindia) en 1990. El primer premio se lo llevó *Afrikako semea* (*El hijo de África*), que se publicó luego en una colección de literatura juvenil de la editorial Elkar (no sé si de esto último se puede sacar algún corolario).

¹⁴ Esta famosa dirigente de ETA durante la dictadura franquista fue la primera mujer que ocupó un cargo importante en la cúpula de esa banda armada.

¹⁵ Lucas, A., *El Mundo*, «No he escrito *Patria* para servir a ningún partido», 30 de abril de 2017. <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2017/04/30/590632de268e3e264f8b45ea.html> (fecha de consulta: 06/02/2022).

local. Nosotros escribíamos en euskera y éramos más tímidos e invisibles (por escribir en un idioma muy minoritario, principalmente, y porque había muy poca prensa en lengua vasca). Por eso puedo decir que yo le conocí en la universidad pero él a mí no, a pesar de que una vez incluso aparecimos en la misma antología¹⁶, junto a los escritores Jon Juaristi, Álvaro Bermejo, Francisco Javier Irazoqui, Miguel Sánchez-Ostiz y otros. Antes de eso, Fernando Aramburu comenzó a escribir en la revista *Kantil* de Raúl Guerra Garrido y amigos. Recuerdo la presentación que hicieron en nuestra universidad, sentados todos tras una larga mesa, en la pequeña sala de la parte alta del paraninfo. Dijeron que aquel joven escritor había estado dejándoles textos literarios en su buzón firmados como “El diablo”, y lo habían acabado incorporando a su revista. Era entonces un chico muy delgado, de greñas largas, barba y aspecto ácrata, muy diferente al actual. Yo les pregunté si tenían cabida en su revista «los textos literarios escritos en euskera, al editarse en una zona bilingüe de un país trilingüe» (nunca hay que olvidar que una parte del País Vasco está en Francia, algo que muchos soslayan), y dijeron que sí, como luego se demostró en la praxis. Fernando Aramburu era en aquella época un poeta vanguardista, cuyos poemas me gustaban mucho. Para mí era claro que tenía un gran talento (y humor, en aquella época firmaba a veces como Aramburucópulos). Jamás escribió entonces nada en contra de ningún tipo de terrorismo. Cuando tres lustros después publicó su primera novela, con casi cuarenta años, me sorprendió mucho, pensaba que era un poeta nato y que escribir narrativa no le interesaba. El tema de la violencia terrorista y las víctimas de ETA no lo abordó hasta bastante más tarde, con el libro de relatos que hemos citado antes, que se publicó cuando él tenía cuarenta y siete años. O sea, que se pasó media vida sin abordar el tema de las víctimas causadas por ETA, el cual aparece en su literatura personal quince años más tarde que en la literatura vasca en euskera.

Esta segunda novela mía que el lector tiene ante sus ojos narra la historia de un profesor universitario amenazado por ETA (amigo del profesor universitario de mi primera novela), que huye del País Vasco para trabajar en una universidad italiana. Algunos fragmentos de esta obra se publicaron inicialmente, a modo de relatos, en el librito *Ahotsak* (*Voces*, 1996). El editor y escritor Mikel Soto (de la editorial Txalaparta, muy cercana a la izquierda *abertzale*) me pidió permiso para publicar el que narra un episodio de *kale borroka* (“lucha callejera”) como parte de una antología sobre el conflicto vasco, precisamente por ser, según me dijo, la primera narración en euskera sobre el tema, hecho del cual no me había percatado hasta entonces¹⁷. Decliné la invitación diciéndole que no me apetecía que nada mío se publicara en una editorial que había editado libros de militantes de ETA. Poco después me enteré de que unos años antes Mikel Soto había sido torturado a manos de la Guardia Civil “por error” (fue puesto en libertad sin cargos).

Otro de los pasajes de esta segunda novela mía (y que también se editó en el librito *Ahotsak*) está muy basado en el asesinato a manos de ETA (también “por error”) de una alumna del instituto de bachillerato en el que yo trabajaba entonces¹⁸, hija de un policía nacional, y que tenía una hermana gemela (como en la narración), que sobrevivió al

¹⁶ Maraña, Felix y Landa, Josu, *Anales de Trotromrotro*, Haranburu Editor S. A., San Sebastián, 1981.

¹⁷ Algunos años más tarde Iban Zaldua escribió sobre *Ahotsak*: «seguramente el primer libro que trató de la *kale borroka* -y sin ninguna complacencia, por cierto-» (en *Ese idioma raro y poderoso*, Ediciones Lengua de trapo, Madrid, 2012, pág. 75, premio Euskadi de ensayo). *Ahotsak* figura en esta obra entre los veintitrés libros de la literatura vasca actual que él recomendaría leer (concretamente, entre los no traducidos al castellano) además de los de Bernardo Atxaga.

¹⁸ Fui durante treinta y seis años profesor catedrático de Bachillerato de Lengua y Literatura Vasca.

atentado. Sus hermanos y su padre se libraron por muy poco de morir con ella. El relato tiene una segunda parte en la que el protagonista es un terrorista (luego arrepentido) que pone la bomba que mata a la hija del policía. Además de las razones de su arrepentimiento, en esta segunda parte del relato se narran las torturas que sufrió y la muerte de su compañero de comando a manos de la policía española. Lo presenté, traducido al castellano (para ver hasta dónde llegaba yo en este idioma en el que se presentaban muchos más cuentos que en euskera), al premio *Imagínate Euskadi* del Banco Hispano Americano en 1993. Logró un accesit. El primer premio fue declarado desierto. Raúl Guerra Garrido formaba parte del jurado. Tal vez el relato les pareció equidistante, aunque no lo era. Simplemente intentaba hablar de toda la realidad en su conjunto.

Otro de los capítulos del opúsculo *Ahotsak* que acabó integrándose en esta novela mía es una carta ficticia en la que el protagonista expresa a un amigo suyo, importante dirigente de ETA, su oposición a la violencia terrorista. Era como mi alter ego escribiendo a Mikel Albisu. La hermana de Mikel había sido condiscípula mía en la universidad y toda su familia era amiga de la familia de mi mujer (hay fotos de la infancia en que ella está con Mikel jugando en el suelo). Quiero decir con esto que realmente habíamos tenido una relación muy cercana, muy familiar. Por ejemplo, en cierta ocasión mi pareja y yo dormimos en la casa de estudiantes de Mikel en Bilbao, y él y su novia (hermana de la mía) habían dormido en las camas de mis padres una vez que aparecieron por Elgoibar porque alguien les había dicho que las fiestas de este pueblo eran magníficas (mis padres nunca se enteraron, claro, les habría dado un patatús saber que un futuro dirigente de ETA había pasado la noche allí). También dormí una vez en la buhardilla que Mikel tenía alquilada en la plaza de Guipúzcoa de San Sebastián con otros amigos, porque había ido a que me diera un premio literario que había recogido en mi lugar (sin pedírselo yo). Le encantaba oírme tocar la guitarra y cantar, y en aquella ocasión también me pidió que lo hiciera. Era un apasionado de la música, además de la literatura. Desde muy joven escribía muy bien. Su primer libro de relatos me gustó mucho. También era muy bueno en guiñol y teatro. Como ya he dicho más arriba, había sido asiduo colaborador de la revista *Susa* que creamos en los años universitarios y que luego dio lugar a una editorial que actualmente es una de las más importantes del País Vasco. Me lo encontré por casualidad en el bulevar donostiarra justo en vísperas de su acción más famosa: sacar de la cárcel de Martutene al escritor Joseba Sarrionandia y otro compañero (los dos de ETA militar) escondidos en los altavoces del cantante Imanol Larzabal, con ocasión de un concierto suyo en dicha prisión. Estuvimos charlando con la tranquilidad y simpatía habituales. Por todo lo dicho, no es de extrañar que me llevara una de las mayores sorpresas de mi vida cuando poco después me enteré de la fuga de la cárcel que Mikel planeó y llevó a cabo. Nunca había hablado de política con él, siempre de cultura (realmente pensaba que era apolítico). El padre de Mikel, Rafael Albisu, fue uno de los fundadores de ETA a finales de los años 50 del siglo XX junto con Txillardegui (José Luis Álvarez Emparanza), Iñaki Larramendi (tío de mi mujer) y otros, todos estudiantes de ingeniería y peritaje industrial en Bilbao. Al parecer ETA intentó hacer descarrilar un tren de falangistas que iban a San Sebastián a celebrar una reunión de excombatientes de la guerra civil. El atentado falló, pero detuvieron a unas cien personas (dicen los libros de historia), entre ellos a Iñaki Larramendi y Rafael Albisu. Txillardegui huyó a tiempo. Me imagino que a Mikel, de niño, le tocaría ir a ver a su padre a la cárcel franquista más de una vez.

Después de morir el dictador Franco, Txillardegui volvió del exilio en el que estaba desde el intento del descarrilamiento, y fue profesor mío de Fonética y Fonología Vasca en el campus donostiarra de la Universidad de Deusto. Recuerdo cómo nos contó en

plena clase que fue el creador del nombre de ETA, Euskadi Ta Askatasuna, (País Vasco y Libertad), y que al principio sólo eran un grupo intelectual para dar conferencias sobre la cultura vasca, de nombre Ekin (“acometer”). Yo le escuchaba estupefacto. Pocos años después, en 1989, estuvo en la cena en la que la extrema derecha mató en Madrid al parlamentario electo de la izquierda *abertzale* Josu Muguruza. Al principio este movimiento político se oponía a ir al parlamento y senado españoles. Josu Muguruza les convenció de que debían acudir, y por eso estaban cenando en Madrid varios cargos electos en vísperas de la toma de posesión de sus escaños. En el restaurante Basque concretamente. Dos encauchados de extrema derecha entraron, mataron a Josu Muguruza e hirieron a algunos de los presentes, como el abogado Iñaki Esnaola, vecino mío del donostiarra barrio de Gros, que al parecer era el verdadero y único objetivo de los terroristas. Txillardegui salió ileso.

Para aquella época, el padre de Mikel Albisu, otrora compañero de batallas de Txillardegui y demás, vivía ya muy alejado de la actividad política. Es probable que pensara que su hijo también. Tal vez se sorprendió tanto como yo de la acción que planificó y llevó a cabo para sacar de la cárcel a Joseba Sarrionandia. A éste nunca lo conocí personalmente, pero en 1984, cuando él estaba en una cárcel andaluza, me llegó, por medio de un compañero de la UNED de Bergara, donde trabajaba yo a la sazón dando clases de Teoría Literaria (igual que Sarrionandia unos años antes de Fonología Vasca), un manuscrito suyo (que se acabó publicando con el título de *Ni ez naiz hemengoa, Yo no soy de aquí*, 1985) para que le diera mi opinión. Me sorprendió mucho, ya que, como he dicho, yo no lo conocía personalmente (aunque me dijo que ya había leído mi primer libro y le había gustado), pero sí un primo mío, condiscípulo suyo en la Universidad de Deusto. Muchos años después, tras la desaparición de ETA, una prima de mi mujer, hija de Iñaki Larramendi, que visitó a Sarrionandia en Cuba, me transmitió un mensaje oral para mi primo en el que decía que sintió mucho lo del secuestro de su padre. También esto me sorprendió, porque a nuestro tío Luis de Abaitua lo secuestró ETA político-militar (banda terrorista que se disolvió muchos años antes que ETA militar, en 1982) y Sarrionandia había militado en ETA militar (tal vez sólo un vasco que haya vivido los años de plomo entenderá lo que quiero decir, pero no voy a extenderme aquí). ETA político-militar asesinó, un año después del secuestro de nuestro tío, a su mejor amigo y colaborador en la fábrica Michelin de Vitoria, el guipuzcoano Luis Hergueta¹⁹.

Menos de dos meses después de mi susodicho artículo contra ETA me llegó una carta con un remite falso del País Vasco francés, pero con matasellos de San Sebastián (en la dirección ponía Spain, como si estuviera enviada desde el extranjero). Era de Mikel

¹⁹ Cuando Josu Ternera (José Antonio Urrutikoetxea) en un juicio en Francia leyó un texto en el que declaró que no mató a Hergueta, porque él era de ETA militar, y el atentado fue reivindicado por ETA político-militar, dijo seguramente la verdad. Además, Josu Ternera recordó al juez que en el sumario del caso un informe policial adjudica el asesinato a ETA político-militar. Efectivamente, es lo más verosímil, y también tristemente siniestro, que esta última banda armada secuestrara a mi tío Luis de Abaitua en 1979 y al año siguiente asesinara a su compañero Luis Hergueta, como una manera, según ellos, de luchar a favor de los trabajadores. ETA militar, de hecho, actuaba más pensando en la independencia del País Vasco, por mucho que hiciera referencia a la lucha de clases sociales, que en defensa del proletariado, y ETA político-militar, justo lo contrario. Cuando mi tío Luis de Abaitua recibió la noticia del asesinato de su amigo en la factoría de Brasil adonde lo envió la multinacional, tuvo la certeza de que el muerto podía haber sido él. Eso y el asesinato de su amigo fueron algunas de las causas que aceleraron su muerte [cf. López-Fonseca, Ó., «Josu Ternera niega las acusaciones en su primera cita con la justicia española tras su arresto en Francia», *El País*, 17 de febrero de 2021. <https://elpais.com/espana/2021-02-17/ternera-niega-las-acusaciones-en-su-primera-cita-con-la-justicia-espanola-tras-su-arresto-en-francia.html> (fecha de consulta: 20/02/2022).

Albisu, que me escribía desde la clandestinidad. El matasellos llevaba fecha de febrero de 1991 (dos meses después de mi primer artículo contra ETA). Había sido escrita en un ordenador, como fácilmente se evidenciaba por el tipo de letra y la mala calidad de las impresoras rudimentarias de entonces. En la carta me pedía que no divulgara lo que decía, y ahora que ETA ha desaparecido y él está en la calle tras cumplir en prisión una larga condena, tampoco voy a entrar en detalles. Me hablaba de literatura y de un poema que le había dedicado yo seis años antes. Y contestaba a mis artículos contra ETA rebatiendo mis ideas una por una. Se despedía como “tu amigo M. (...) con todos los respetos, reverencias y saludos necesarios, y con un terrible dolor de espalda”. En la postdata me decía que “esperaba sin duda mis obras literarias con la misma pasión que tal vez esperaba yo las suyas”. Muy pocos años después, un viejo amigo de los tiempos universitarios me dijo que Mikel Albisu le había encargado que me pidiera que tramitara mi pasaporte y se lo diera. El amigo común añadió que no entendía por qué me lo pedía a mí, que le sorprendía mucho. Por supuesto, no dudé mentalmente ni un segundo en rechazar tal petición, aunque nunca respondí.

Puedo contar más trágicos sucesos que me han tocado de cerca. Y son muy numerosos los vascos que por desgracia pueden decir lo mismo, no soy ningún caso raro. Por ejemplo, al año siguiente del secuestro de nuestro tío Luis de Abaitua, y en el mismo pueblo de Elgoibar donde todavía tenía su residencia mi familia, los Comandos Autónomos Anticapitalistas mataron a Jaime Arrese, tío de un profesor que durante muchos años fue compañero mío de instituto, exalcalde franquista de esa localidad, y que fue el que puso la *ikurriña* (bandera vasca) en el balcón del ayuntamiento por primera vez desde la guerra civil. Era a la sazón militante de la UCD. Sus hijos eran alumnos de la misma ikastola en la que estudiaba una de mis hermanas.

Después siguieron acaeciéndome a mí alrededor más cosas terribles. Por ejemplo, un cuñado mío recibió un balazo de algún elemento incontrolado (“parapolicial” dijo la prensa de la izquierda *abertzale*) en las fiestas de un popular barrio donostiarra. Le atravesó un muslo, con la suerte de no dañarle ninguna parte vital. Y más. Ya he hablado antes del asesinato de la hija de un policía nacional, alumna del instituto de Bachillerato donde yo trabajaba. En ese mismo centro educativo tuve dos alumnos cuyo padre, militante de los Comandos Autónomos Anticapitalistas, fue asesinado por el Batallón Vasco Español, de extrema derecha, en el País Vasco francés. Uno de los hijos jamás conoció a su padre, porque todavía estaba en el vientre de la madre cuando el atentado sucedió. Los dos hijos acabaron en la cárcel por actividades terroristas. En el momento de escribir estas líneas hay otro exalumno mío de ese mismo instituto cumpliendo condena por el asesinato de un *ertzaina* (policía vasco). Hace años, cuando su padre me veía por la calle, siempre me preguntaba si creía yo que ETA desaparecería pronto, pues pensaba erróneamente que eso conllevaría una amnistía por la que su hijo saldría enseguida de la cárcel. Una vez me comentó muy enfadado que los dirigentes de la izquierda *abertzale* vivían estupendamente mientras su hijo, carne de cañón, se pudría en la cárcel porque lo habían embaucado siendo un adolescente huérfano de madre y con un padre a menudo ausente por ser camionero. También se quejaba de que la cárcel estaba muy lejos, en Andalucía, y que él y su hija no podían ir a visitarlo a menudo. Años después leí en el periódico que había sido por fin trasladado a una prisión de Burgos, mucho más cerca de su casa.

Y podría seguir contando más cosas cercanas. He tenido amigos torturados por la policía española o la Guardia Civil y que salieron sin cargos ni acusaciones tras sufrir esos malos tratos. Entre ellos una compañera mía de piso y universidad, novia de un hermano de Yoyes, que también militó en ETA durante el franquismo y fue encarcelado por ello.

Cuando la policía apareció en nuestro piso, lo registraron todo y se llevaron a mi amiga. Acababan de detener a su novio, sin nosotros saberlo, aquel mismo día, poco después de salir de nuestra casa, donde había pasado la noche. Un policía lo reconoció en la estación de tren, cuando volvía a su pueblo; no sabía que ya había cumplido condena en la cárcel y no había vuelto a militar en ETA. Al llegar a Madrid lo primero que hicieron fue propinarle un puñetazo diciéndole: «¡esto por ser hermano de Yoyes!» (quien todavía vivía en Méjico exiliada). Fui yo quien abrió la puerta a los policías cuando tocaron el timbre a la hora de la comida. Me pusieron manos contra la pared, me cachearon y me hicieron un exhaustivo interrogatorio, tras el cual decidieron que no me detenían, pero que lo harían si salía de allí antes de dos horas, de lo que se enterarían enseguida porque iba a quedarse uno de ellos de guardia junto al portal. En el piso no teníamos teléfono y los móviles no existían. Me senté a la mesa con la comida fría. Fui incapaz de ingerir nada. Estuve muy tranquilo durante el registro, pero mi nerviosismo creció al quedarme solo. Una hora después apareció Eva Forest en nuestro piso²⁰, acompañada de otra persona. Me hicieron unas cuantas preguntas, registraron la habitación de la detenida y desaparecieron. Después de tener a mi amiga y su novio varios días incomunicados, torturándolos, los soltaron sin cargos. El relato de las torturas se publicó en la prensa de la izquierda *abertzale*. Mi amiga también me habló del tema sin dar demasiados detalles. Una versión muy ficcionada de esta historia se cuenta también en esta novela.

La persona que acompañaba a Eva Forest cuando aparecieron en nuestro piso era una hermana de Yoyes, también militante de ETA durante la dictadura, quien quedó sorda de un oído por las torturas de la policía franquista. Un primo mío, hijo del secuestrado Luis de Abaitua (el mismo que fue condiscípulo universitario de Joseba Sarrionandia), me dijo hace pocos años que coincidió con ella en un autobús y que hablaron mucho durante el viaje (ya se ve que el País Vasco es un lugar muy pequeño donde han ocurrido demasiadas cosas terribles). Ahora es psicóloga. Parece que mi primo me nombró en la conversación y ella le dijo que me conocía y que me diera recuerdos de su parte. En ningún momento le contó que era hermana de Yoyes y exmilitante de ETA durante la dictadura. Mi primo se quedó muy sorprendido cuando le hice saber con quién había estado hablando (como hijo de secuestrado por banda terrorista vasca, cualquiera que hubiera militado en una de sus organizaciones le ponía los pelos de punta, claro). Dijo que era una mujer muy simpática y amable. Yo la vi en la televisión tras el asesinato de su hermana, y dijo que ETA había sido una organización necesaria para luchar contra una dictadura de corte fascista y represora de la cultura vasca, pero que se había convertido con los años en un monstruo que devoraba a sus hijos. A ella y a sus hermanos los conocí en un piso de estudiantes anterior al que nos registró la policía. En alguna ocasión también pasó por allí el marido de Yoyes. Llegué incluso a dormir en la casa de sus padres una vez que los hermanos de Yoyes me invitaron a unas fiestas de su pueblo, Ordizia. Se empeñaron en llevarme porque decían que yo estudiaba y leía demasiado y que también había que divertirse en esta vida. Cuando pocos años después ETA militar asesinó a su antigua dirigente, el horror se hizo ya insoportable. No sabía todavía cuánto más faltaba por suceder. Como ya he dicho antes, narré casi como una terapia personal el asesinato de Yoyes, en su pueblo, delante de su hijo, un niño en su más tierna infancia, y lo incluí en mi primera novela.

²⁰ Además de conocida escritora feminista antifranquista, acusada de participar en un atentado terrorista de ETA, y esposa del autor teatral Alfonso Sastre, era madre de un condiscípulo mío de universidad, también escritor de literatura en euskera y colaborador asiduo en la primera época de nuestra revista literaria *Susa*.

Yoyes había comenzado a alejarse de la lucha armada durante la transición democrática. La ley de amnistía de octubre de 1977 anuló todas las causas judiciales contra ella. Era alguien que había dejado la banda terrorista de forma unilateral, algo imperdonable entonces. Yo oí a algún dirigente de la izquierda *abertzale* sentenciar en un programa de la televisión vasca (ETB) que a un general desertor y traidor se le fusilaba inevitablemente. Tenían mucho miedo a una desertión generalizada. Éste fue un argumento que oímos frecuentemente a los militantes de la izquierda *abertzale* por aquel entonces.

Una buena parte de esta novela también habla de la historia de mi familia durante la guerra civil en Vitoria, sobre todo del asesinato a manos de los franquistas de mi abuelo materno José Luis de Abaitua, padre del secuestrado Luis de Abaitua citado más arriba. Mi abuelo fue asesinado de un tiro en la nuca (en un monte cercano a la capital alavesa), y su hijo estuvo a punto de morir de igual manera (recordemos que así fue asesinado, al año siguiente del secuestro, su amigo y compañero Luis Hergueta). Podría contar muchos más acontecimientos cercanos a mi experiencia vital. Mejor narrarlos por medio de la ficción.

Todas las vicisitudes que viven los protagonistas de esta novela están basadas en hechos reales más o menos ficcionados. Algunos me tocaron muy de cerca, como acabo de contar, y aunque otros no son tan de mi entorno próximo, me impactaron profundamente cuando ocurrieron. Hubiera preferido no tener que escribir de estos sucesos tan dolorosos, pero hay que dejar constancia de la memoria histórica también desde la literatura e intentar completar el gran relato de lo ocurrido desde la narración de los sucesos singulares que nos tocaron sufrir a muchos en aquellos años tan terribles. Repito que no soy ningún caso raro. Hay muchísimas más víctimas directas o indirectas de lo que la gente cree. Y siguen sufriendo por lo ocurrido. Nunca dejarán de hacerlo. Incluso hay victimarios que sufren por los atentados que cometieron. Todas las bandas terroristas citadas ya no existen, pero la sociedad vasca sigue estando muy dividida. El enfrentamiento no se manifiesta demasiado en la convivencia diaria, pero sigue estando latente, bastante irreconciliable por desgracia.

MIKEL HERNÁNDEZ ABAITUA è nato a Vitoria-Gasteiz, Paese Basco, nel 1959. Con una laurea e un dottorato in Filologia Basca, ha insegnato Lingua e Letteratura Basca nelle scuole superiori dal 1983 al 2019. Ha pubblicato i volumi di racconti *Panpinen erreinua* (*Il regno delle bambole*, 1983), *Ispiluak* (*Specchi*, 1985), *Bazko arrautzak* (*Uova di Pasqua*, 1995), *Ahotsak* (*Voci*, 1996) e i romanzi *Etorriko haiz nirekin?* (*¿Verrai con me?*, 1991), *Ohe bat ozeanoaren erdian* (*Un letto in mezzo all'oceano*, 2001) e *Airearen isla* (*Il riflesso dell'aria*, 2016). *Ohe bat ozeanoaren erdian* è una narrazione che si svolge negli ultimi anni del XX secolo, giusto prima dell'euro. Il protagonista, docente universitario, abbandona il Paese Basco, esasperato dal clima di tensione e dal recente divorzio dalla moglie, e si dirige in auto verso l'Italia, concretamente Bologna, dove spera di rifarsi una vita. Nel corso del viaggio, anche per confermare i motivi della sua scelta, rievoca episodi della Guerra Civile, della dittatura franchista e dell'epoca democratica (i primi due decenni, gli "anni di piombo") ambientati quasi tutti a Vitoria e all'interno della sua famiglia. Ragiona anche su alcuni noti scrittori baschi, sulle lingue senza Stato come l'*euskera*, sui sanguinosi attentati dell'ETA, sulle torture della polizia. Alternati ai suoi ricordi, altre voci raccontano frammenti delle stesse vicende da altri punti di vista e il quadro generale è una diagnosi precisa: il radicalismo soffoca ogni possibile dialogo e il cammino violento non porta all'indipendenza, ma all'autodistruzione. E non c'è nessuna giustificazione ideologica per il dolore delle vittime di entrambi i terrorismi (nonostante la fondatezza delle rivendicazioni e la brutalità della repressione). Per la traduzione in spagnolo del suo romanzo del 2001 (ancora non pubblicata), l'autore ha scritto questo prologo, ricchissimo di episodi pubblici e privati e di spunti di riflessione. Lo anticipiamo volentieri, perché riteniamo sia una testimonianza di grande interesse per comprendere il conflitto basco e il suo impatto sulla vita culturale e letteraria di Euskal Herria.

Danilo Manera

Italia me ha esperado fielmente

GRACIELA PEROSIO

gracielperosio@gmail.com

Nací en Buenos Aires, capital de la República Argentina, el 14 de junio de 1950. Tanto mi abuelo paterno, Marco Perosio, como el materno, Giuseppe Podestà, habían llegado aquí desde la Liguria y se dedicaron a negocios relacionados con la comida. La familia paterna (mi abuelo, su hermano, mi padre) fue propietaria del Restaurante Perosio que funcionaba en Suipacha y Diagonal, plena city porteña. Un lugar muy tradicional de Buenos Aires, frecuentado por personalidades de la política, la cultura, las artes, el deporte. Bioy Casares lo menciona en su *Diccionario del Argentino Exquisito*. El profesor Fiorenzo Toso, estudioso del dialecto genovés, me hizo llegar de su archivo personal, un aviso de los años '40, calculo yo, o tal vez más antiguo, redactado en lengua genovesa: DAI FRAE PEROSIO. In Suipacha 268. “Se mangia comme a Zena e se spende poco.” El abuelo Podestà, por otra parte, tuvo varios negocios en el barrio de Belgrano. Entre ellos la fábrica de pastas nombrada con su apellido, cuyos productos ganaron un premio a la calidad, en Génova, también en aquellas décadas, anteriores a la mitad del siglo XX. A su vez, estaba casado con Emma Bison Croce, familiar de Benedetto, de quien mi madre me hablaba seguido durante mi infancia. Imagínense, entonces, la emoción y importancia que reviste para mí ser traducida al italiano y que mis poemas aparezcan en una revista de la Universidad de Milán. Más aún porque mi vida –como la de Benedetto Croce– ha estado atravesada por las pérdidas familiares de signo trágico. Tanto mi madre como mi hija se suicidaron, acorraladas por enfermedades contra las que lucharon cuanto pudieron y mi hermana Beatriz, Presidenta de la Asociación de Psicólogos/as de Buenos Aires y de la Federación de Psicólogos/as de la República Argentina, fue secuestrada, torturada y asesinada durante la última dictadura militar.

Siempre Italia ha estado en mi vida en multitud de narraciones de recuerdos, fotos familiares, instantáneas de vacaciones –Rapallo, Portofino, Chiavari, Venezia, Capri– que en mi niñez se volvieron sitios legendarios, lugares mágicos, guardianes de la belleza, la felicidad, el origen, la añorada infancia de los mayores. Sólo pude ir allá una vez, en el 2014, debiera haber vuelto en el 2020, pero lo impidió la pandemia. La vez que viajé, venía yo de París y el avión me llevó a Nápoles y de allí un remis me arrimó a Sorrento. Apenas dejé el equipaje en el hotel, salí a caminar hacia el mar y no dudé en el camino a elegir. Ya de lejos, junto al portón de una villa, se veía una chapa de bronce y mármol que me intrigó inmediatamente. Allí se leía: “Nel cinquantenario della sorrentina dimora di Benedetto

Croce. Tra nuove incertezze per il destino dell'Italia e in spirituale consonanza con la religione della libertà". Créase o no, fue el primer detalle que vi al poner mis pies sobre tierra italiana. Sin duda, allí, los míos me estaban esperando.

Desde chica tuve una inclinación marcadamente artística. Ya fuera el dibujo, la música, la danza, los libros. ¿Pero cómo se manifiesta esto? Bueno, son muchas las anécdotas. Voy a elegir una con la señora Marisabel quien dirigía una compañía de danzas españolas en la que yo bailé. Tendría cuatro o cinco años y me eligió para el personaje de la piconera, una canción típica de esa zona rural que dice: "ahí viene el día, ahí viene, madre, alumbrando su clara los olivares". La profesora me preguntó si yo había visto salir el sol y le contesté que justamente había viajado en tren para mis vacaciones y mi abuela me había despertado para que viera el amanecer. "Entonces, vas entender, vos vas a salir desde el fondo del escenario bailando y el público tiene que sentir que amanece. No se trata de que vos seas el sol, vos tenés que hacer que la gente sienta al verte, eso que vos sentiste al remontarse el sol." Creo que Marisabel me enseñó la capacidad de transmisión por la metáfora de un modo muy particular y mágico. Y yo sentí que eso, esa capacidad de metaforizar para decir lo que no se puede decir de otra manera, era la llave que quería conquistar en mi vida. Aún no sabía si lo haría con el cuerpo, la voz, los colores, pero ser un puente con ese mundo paralelo me atraía cabalmente. Y no se trataba de sumergirme en ese mundo y soltar amarras. No, me gustaba volver y compartir. Es más, me apasionaba tocar la puerta del que nunca salía y tratar de interesarlo a aventurarse en ese viaje a lo distinto. Es decir que, junto a lo fantástico y a la leyenda, fue apareciendo una certera vocación de transmisión y docencia.

Me acuerdo de una infancia con momentos muy íntimos. En mi casa había un altillo donde mi papá guardaba botellas de vino para añejar. Yo solía guardar mis papelitos entre las botellas cuando quería que nadie los espíase. Y aún antes de saber escribir recuerdo comenzar a componer canciones, muy rimadas para que fuera fácil memorizarlas. Pero hay un instante de deslumbramiento. Alrededor de los once o doce años leo un poema de Pedro Salinas. ("A la noche se empiezan a encender las preguntas".) Lo encontré en una antología escolar de Lacau y Rosetti, pero después conseguí *La voz a tí debida*. Creo que fue el primer libro que compré por mi cuenta, con mis ahorros. Leer a Salinas me reveló mi vocación. Quería hacer eso y sobretodo estudiar eso. También, paralelamente, se me había ocurrido copiar un poema de Carlos Latorre, poeta argentino con tendencia surrealista, en un cuaderno que siempre llevaba conmigo, una especie de talismán. En cuanto a imitar nunca se me ocurrió como proyecto –al menos, no recuerdo– hasta mucho más tarde. Hablo de los treinta y pico cuando leo los mosaicos de Carlos Enrique Urquía y me pongo a jugar con esa técnica. Lo que quedó de ese intento se puede leer en algunos textos de *Brechas del muro*.

Cuando digo que se me reveló la poesía como objeto de estudio, quiero hacer hincapié en que yo en mi infancia y adolescencia no me imaginaba escritora sino "erudita", investigadora, docente universitaria. Por eso cuando había sido nombrada "Ayudante de Primera Rentada en la Universidad de Buenos Aires", sentía que estaba a las puertas del Paraíso. Pero ni llegué al umbral cuando la Dictadura nos echó a todos y cerró durante un tiempo la Universidad que estuvo intervenida. Y ya no volvería a retomar la docencia universitaria. Algo que ha sido una gran frustración de mis proyectos iniciales. Sin embargo, en un momento me llaman para hacerme cargo del primer grupo de taller que había tenido Nicolás Bratosevich en la localidad de Martínez. Y esto significó un cambio importantísimo. Ayudar a escribir a los otros me llevó a escribir a mí también y quise publicar una selección de textos guardados, textos que fueron escritos para quedar en la

intimidad, pero decido mostrarlos como signo vital frente a la opresión de la Dictadura. Así nace mi primer libro. Y después los demás van a ir llegando con otra conciencia profesional de la escritura, otra reflexión. Pero en mi obra hay búsquedas que disparan para distintos lugares. Cada libro es bastante diferente. Podríamos nombrar dos grupos principales: algunos parten de vivencias, en observaciones del entorno, otros tienen un trasfondo de estudio, son más cercanos al trabajo ensayístico o académico. Entre los últimos tal vez el que más trabajo de estudio tuvo sea *Regreso a la fuente*. Detrás de él está la lectura detenida de los ensayos de Emanuela Kretzulesco-Quaranta sobre el *Poliphilo*. Y allí también, obviamente, mucha conexión con Italia ya que ella estudia el significado simbólico de ciertos jardines como el de Bomarzo, la Villa Adriana, el Palacio Pitti, en Florencia, el Palacio Real de Caserta, en Nápoles. Por pura casualidad en mi viaje, caminando por una calle de Florencia, entré en una Galería de Arte donde estaban por desarmar una muestra de la semana anterior, no sé por qué se adelantó el recepcionista y me dijo –ignoro si me confundió con otra persona– que si quería pasar a la muestra cerrada aún me permitirían verla. Para mi sorpresa, allí estaba en vitrinas la *Hypnerotomachia Poliphili* con los bellísimos grabados de León Battista Alberti.

A este libro siguió *Sin andarivel*, un poemario completamente diferente, de observación de lo cotidiano a través de una mirada orientada por la meditación budista. Es de mis textos, el más universal. Etéreo, fresco, en un tono menor, tal vez el más íntimo de mis libros. En su presentación el querido amigo, Luis Bacigalupo, poeta y editor, leyó un extraordinario ensayo que tituló *Delicia del instante*. *Balandro* es el libro que sigue con la novedad, en su segunda parte, de poemas más largos, narrativos, que antes no habían aparecido en mi escritura. Tiene una convivencia del uso del voseo y del tú como consecuencia del intercambio con varios autores latinoamericanos a través de la red. Me pareció interesante dejar esa marca lingüística derivada del uso cotidiano de la tecnología digital, dudo de si ha sido una decisión correcta. Tuve la suerte de que acompañara esta publicación una contratapa de Fabio Morábito, escritor que con justicia, podemos considerar italo-mexicano, aunque el trabajo de su padre lo haya llevado a nacer en Alejandría, Egipto. A este libro le sigue *El privilegio de los años* del que hablaré al final por ser al que pertenecen los poemas traducidos. *El Ansia*, de alguna manera, sostiene una tesis: estamos frente a un cambio de época. Vemos caer todas las certezas del pensamiento que estructuraron nuestros estudios y aunque no sabemos hacia dónde va la humanidad, tenemos la certeza por experiencia histórica de que un nuevo paradigma está creciendo. Obviamente, como es nuevo no podemos describirlo, sólo lo captamos por deducción y por intuición. Este poemario recibió el 3er Premio de Poesía de la Ciudad de Buenos Aires. En este caso la contratapa significó un privilegio enorme. Justamente la mañana de Navidad llegó a mi computadora un bellissimo texto de Jaime Siles, poeta, políglota y docente universitario especializado en la antigüedad grecolatina. Un verdadero regalo navideño. Mi último libro recientemente publicado, se titula *Fresias de octubre (partes de enferma)*. En él se abrazan la narrativa y la poesía, a mi entender a la manera de los cantares de gesta, es decir de la épica. Sólo que el territorio a conquistar aquí es el propio cuerpo, la salud del cuerpo. Una batalla en la que creo está implicada toda la humanidad en estos años, sea consciente o no de la crisis del sistema de salud.

Hubo también una antología de los primeros nueve libros que lleva un estudio de la profesora Silvia Calero y se titula *Escampa, el corazón*. El criterio de la selección fue mostrar una trayectoria de trabajo con sus caminos dispares. Como quien muestra la labor de un artesano que fue viajando y componiendo con lo que halló en cada lugar, con lo que se topó en su búsqueda por vivir. (A veces he pensado que si hubiera contado con

la capacidad suficiente, tendría que haber organizado mi obra con heterónimos como Pessoa, porque conviven enunciaciones muy diversas.) Silvia Calero, además de una querida amiga, es una investigadora muy empeñosa, muy trabajadora, que conoce mi escritura desde el vamos. Presentó mis dos primeros libros y desde hace tiempo quería organizar sus notas sobre mis escritos en un ensayo y finalmente llegó la oportunidad de hacerlo. Fue muy agradable trabajar entre las tres (Silvia, Patricia Bence Castilla, la editora, y yo). Curiosamente recién me doy cuenta de que en la tapa de la antología hay tres mujeres (tomadas de una vieja pintura mía). Un tema que aparece en un poema de *La vida espera* con el título “trío”, pero ese poema no quedó en la selección. Sara Cohen en el texto de la presentación, relacionó el primer texto de la antología “Lluvia”, que puede leerse como un autorretrato, con el título (*Escampa, el corazón*) que indicaría un cambio importante, pero se trata de un cambio interno. Otra manera de ver; “la mirada elige enfocar al bies”, dice el poema que cierra con la frase que dio nombre a la antología. Con los años, los sucesos se enfocan de otro modo, aun los más trágicos. Una especie de estoicismo que trae la experiencia y se abandona cierta ansiedad, cierto anhelo por arreglar lo inarreglable. Una se entrega al poder omnímodo de la vida. No es que se renuncia, al contrario. Se comprende. No creo que del todo, pero un poco más. Entonces aceptás lo que es. Y hay allí algo sagrado. Un sentimiento de respeto hondo a lo que es, tal cual es. Una se experimenta como una mota de polvo danzando una música inaudible pero que está. Una cierta armonía que está, a pesar del ruido pavoroso y del silencio a veces, más pavoroso aún... Por eso dice *El privilegio de los años*: “entrar en la vejez es un cambio en la luz”. Hay la posibilidad de detenerse y descubrir un resquicio, un claro entre bloque y bloque de la experiencia.

En cuanto a la “coherencia estilística” también cambié mi pensamiento, de joven me preocupaba ese cambio tan marcado de un libro a otro porque inclusive a veces me habita un castellano de otra época totalmente anacrónico, como en la experiencia de escribir *La entrada secreta* o *Regreso a la fuente*. Pero fui eligiendo como principio fundamental de trabajo, el llevar eso que apareció al inicio a su mejor forma posible. A la suya ¿me explico? Pero lo primero que aparece no se traiciona. No lo “debo” llevar a mi mejor forma posible, eso sería bastante cómodo. La tentación es grande. No sólo dudo sino que experimento pudor, a veces un pudor extremo, una sensación de desnudez frente a los otros, de completa indefensión. Pero, Graciela, me digo, lo primero no se borra, se trabaja o de última, se guarda en el cajón o se desecha, pero no se maquilla. El inconsciente no se maquilla. Eso es hacer trampa. Nos autoengañamos, y no sirve. Y a veces lo que aparece realmente no me gusta, para nada me gusta, peleo mucho con esto. Pero en fin, siempre trato de no traicionar. Soy implacable en este cuestionamiento conmigo misma. Foucault concibe la palabra como “la inexistencia manifiesta de aquello que designa”. Y agrega a continuación: “ahora se sabe que el ser del lenguaje es la visible desaparición de aquel que habla”. Sobre estas citas planteo mi posición desde un concepto que tomo de las enseñanzas de Buda. Hay una verdad absoluta y una verdad relativa. Nosotros nos movemos con ambas a la vez. En la verdad absoluta puede que el sujeto no tenga entidad y lo pongo en subjuntivo por algo obvio: no tengo acceso a la experiencia directa de lo absoluto. Mientras sea este ser en proceso hacia una mente completamente libre, voy a pensar y decir desde un sujeto o tal vez, desde varios, pero de a uno por vez. Ese “se sabe” de Foucault es un saber teórico o si querés filosófico, pero no es un saber de experiencia. Eso no quiere decir que no sea válido. Pero no lo podemos comprobar del todo, al menos, no por ahora. Es decir: nadie está eximido de una cierta responsabilidad en lo que dice. Decir que “una es escrita”, es un poco como lavarse las manos ¿no? Definir en qué consiste esa “cierta responsabilidad” podría exigir un tratado y no voy a hacerlo ahora.

El libro al que pertenecen los poemas elegidos para la traducción se titula *El privilegio de los años* (2016). Y me gusta contar que ese título está tomado del guión de la película belga *El profesor de música* (1988), del regista Gérard Corbiau. La escena muestra a la esposa del cantante retirado, devenido profesor, hablándole a la alumna, deslumbrada por su marido: “Usted tiene la ventaja de la edad pero yo tengo el privilegio de los años”. Cuando vi el film, a fines de los ’80, pensé que al llegar el momento de sentirlo así, iba a escribir un libro llamado *El privilegio de los años*. Y el momento llegó con el nacimiento de Laura, mi primer nieta a quien está dedicado. Sin embargo, como mientras lo escribía nació Gael, el segundo nieto, decidí no publicar hasta tener otro libro escrito para el hermano. Y ese fue *El Ansia* (2019). Lleva varias citas de Erri De Luca, uno de los escritores italianos que admiro muchísimo.

Fue en *El privilegio* donde empecé a trabajar con citas de canciones. Tal vez influenciada por los varios años en que trabajé en la Sociedad de Músicos al frente del taller de letrística. Entonces, introduje ciertos elementos de *performance* en mis recitales, llevando la lectura hacia un mayor compromiso teatral. Movimiento que se acentúa en el libro publicado recientemente, *Fresias de octubre*, donde incluí en los poemas citas de arias de ópera italiana e inclusive, con algunos textos, produje junto a Daniela Bazzano, tres videopoemas que se pueden encontrar en la red. Consideré necesario dejar, al menos, este documento de los videos porque la experiencia me indica que lo que sucede cuando el público me escucha y accede a mi obra desde allí, es una comprensión distinta, como si la voz, el gesto, la presencia, agregaran un significado o tal vez ayudaran al público a encontrar un lugar interno especialmente sensible que permite una captación mucho más directa, intuitiva, emotiva. Se me ocurre por lo que las personas comentan cuando van a un recital mío que se da como un estado de relajación, inducido por una voz que arrulla, un estado donde se diluyen los elementos defensivos que la violencia del mundo actual mantiene siempre en alerta. En cambio, frente a la voz, hay una entrega confiada como la del bebé que es acunado por la madre. Y agradezco especialmente este pensamiento a un comentario de una colega mucho más joven, la poeta Verónica Pérez Arango, quien al escucharme por primera vez entró en un llanto profundo a pesar de no saber absolutamente nada de mi vida. Algo en los textos que escuchaba la llevaron a una comprensión instantánea de un largo viaje por desfiladeros peligrosos. Desfiladeros también milagrosos, porque al fin, aquí estamos reencontrándonos como Ulises con lo orígenes lejanos.

Graciela Perosio, primavera argentina del 2022

Notas para un comentario a «El sur», de Jorge Luis Borges

JUAN CARLOS ABRIL

Universidad de Granada

jca@ugr.es

Posiblemente el título de este cuento, «El Sur»¹, sea lo menos importante, teniendo en cuenta su función, claramente sígnica respecto al total de la historia, y que vendría a sumar otro significado más o, mejor dicho, otra significación que se acumularía respecto a otra u otras. Quiero decir que el sur como elemento semiótico representa otro significado más superpuesto al trasunto argumental del cuento. Y en ese sentido nos exigiría otra exploración desde diferentes estratos narrativos.

En el campo desaforado, a veces no había otra cosa que un toro. La soledad era perfecta y tal vez hostil, y Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur [...]. Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies. Era como si el Sur hubiera resuelto que Dahlmann aceptara el duelo².

El sur —la estancia— funciona como un actante³, como un personaje con el que en principio nadie cuenta, pero resulta en definitiva que es el que maneja los hilos. Sabe más incluso que el propio narrador, pues controla a los personajes y la acción. Ya desde el texto, existe un narrador heterodiegético (quiere decir que no pertenece al relato narrado), omnisciente, que todo lo ve y lo sabe, y que sitúa la acción de la historia (esto es, desde el punto de vista del plano del contenido), a través del discurso (plano de la expresión), fuera de la historia. Externo y excéntrico. Esto se realiza a través de una mecánica urdida con referencias ciegas, vacías de contenido concreto o, incluso, en multitud de casos, vaciadas expresamente con tal fin...

¹ Publicado inicialmente en 1953 en el periódico *La Nación*, y en 1956 en el libro *Artificios*, la segunda parte de *Ficciones* (véase Mesa Gancedo 1996: 152; y Saona 2002: 140).

² Borges, Jorge Luis, «El Sur», en *Ficciones*, en *Obras Completas 1941-1960*, tomo II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992 [1953], pp. 119-120 y 125.

³ Penas Ibáñez, M^a Azucena y Alonso Perdiguero, Milagros, «Procesos inferenciales de semiotización en “El Sur” de Borges y Erice», *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 41 (2010), p. 112.

El mecanismo que sostiene esta consciente elaboración es un juego de espejos donde las referencias se tocan, al ser difusas, se entrelazan, se parecen, se confunden... pero no solo desde el recíproco influirse y reflejarse unos en otros, y así formar una infinita cadena especular de ilusiones, sino también desde la opacidad. No por casualidad el término «especulativo» deriva etimológicamente de la palabra latina *especulum*, que significa espejo, y que si pudiéramos aplicar una definición —en general, lo que no deja de constituirse a su vez como una arriesgada hipótesis— de las narraciones borgianas, habría que incluir en ella la palabra *especulación*: de tipo teórico o, dicho de otro modo, psicoteórico, se observa claramente que la sustancia organizativa de este cuento, como en general —insisto— en la cuentística de Borges, reside en una muy destacada complejidad estructural. Complejidad performativa que, además, se esconde tras una aparente *fabula* plana, lineal y explícita, excepto una incursión hacia el pasado, hacia 1871, que llamaríamos anacronía o analepsis, con la que curiosamente comienza el relato, el cual transcurrirá desde febrero de 1939 hasta el otoño de ese mismo año. Digo curiosamente porque no hay ninguna diferencia rítmica en la marca temporal que nos muestre ese cambio en el tiempo; por tanto, podemos apreciar que desde la primera frase, y bajo la apariencia sencilla de una historia cualquiera, el narrador nos sumerge en una confusión (confusión en sentido profundo) que mantendrá como constante hasta el final, y que enmascara, a manera de ficción, un misterio no exento de relieves y cordilleras, con sus ramificaciones y estribaciones.

Las diversas referencias a las *Mil y una noches* no son vanas (menos importante, al menos a mi juicio, la de *Pablo y Virginia*) y vendrían a sumarse a esa macroestructura de pasillos equívocos y pasadizos trampeados por los que el lector caminaría: ¿es esto literatura? Sí, por supuesto, pero habría que tener en cuenta que si el código reclama una competencia, por parte del receptor, en su desciframiento, ese lector no solo es el propio protagonista sino que somos nosotros mismos, sin excluir al propio autor, que no se esconde de mostrar su nacionalismo y ciertos ramalazos políticos que enturbian la pureza metaliteraria e ideológica de este artefacto, esta ficción literaria. Margarita Saona se hace eco de las controvertidas —por la disputa dialéctica que generaron— declaraciones de Jaime Alazraki, ya que este «considera que reducir toda la segunda parte a una alucinación sería hacer una lectura realista y dice que se debe considerar un análisis simbólico que contemple el cuento como cifra de la historia argentina»⁴. No podemos estar más de acuerdo. Y es que, siguiendo con Saona, «El conservadurismo político de Borges se manifiesta de formas extrañas»⁵.

Por otra parte, cada vez que se cita las *Mil y una noches* se convierte en una suerte de llave o *scaramanzia* hacia la irrealidad, como exorcismo de la palabra. La palabra salvadora que, a través de sí misma, por su carácter metadiscursivo, puede hablar de sí misma. La palabra y el cuento infinito de Sherezade —Borges transcribe Shahrazad— quien, noche tras noche, embauca al sultán para no ser ajusticiada:

Dahlmann recorrió los vagones y dio con uno casi vacío. Acomodó en la red la valija; cuando los coches arrancaron, la abrió y sacó, tras alguna vacilación, el primer tomo de las *Mil y una noches*. Viajar con este libro, tan vinculado a la historia de su desdicha, era una afirmación de que esa desdicha había sido anulada y un desafío alegre y secreto a las frustradas fuerzas del mal [...].

⁴ Saona, Margarita, «Borges, “El Sur” y la nación imaginada», *INTI. Revista de literatura hispánica*, 55-56 (2002), p. 140.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

Dahlmann, perplejo, decidió que nada había ocurrido y abrió el volumen de las *Mil y una noches*, como para tapar la realidad⁶.

El lector *debe* conocer, reconocer y dominar los códigos, lo cual no siempre sucede. Tal y como afirma Penas y Alonso, «El receptor interpreta un mensaje cuando lo recibe»⁷. Hay que poner en marcha el intertexto lector. La explicitación del odio a sí mismo, destrozando su propia identidad individual (si es que alguna vez la tuvo o creyó tenerla), supone una contradicción más dentro de las intervenciones del narrador, con un claro objeto: «El Sur» se convierte, más allá de su naturaleza signica, en un símbolo de la muerte, en una expresión visceral del espacio que nos determina, y tendría que insertarse dentro de un proceso dialéctico más amplio basado en la oposición civilización/barbarie —señalada por Tedio⁸ *et alii*— que segregan las sociedades mixtas, criollas, de las que forma parte el protagonista, así como el propio Borges. «En la medida en que Dahlmann desciende en el Sur, va viviendo una especie de catarsis, de refundición con la sangre gaucha amordazada por las lecturas y el ambiente de la biblioteca»⁹.

En suma: la correlación sur-muerte¹⁰, en cualquier caso, haría referencia a un conjunto vacío mientras que la vida urbana y capitalina designaría ese mundo de libros, es decir, posible, de la imaginación, que a veces puede ser también realidad, incluso más auténtica. No lo dudamos. No hay que olvidar que este tal Juan Dahlmann, el protagonista, es secretario de una biblioteca, y que (aprovechando el conocimiento que tenemos del propio Jorge Luis Borges, quien trabajó como director de la Biblioteca Nacional durante muchos años) incluso se le denomina una vez como ciego... «ciego a las culpas»¹¹ de sí mismo, de su propio destino. Lo cual entroncaría con la *gravitas* (la misma con la que mata al personaje, al final, en presente histórico) que encierra la frase que sigue, como si nos estuviera explicando en ese segundo párrafo la fútil proposición del tema de todo el cuento: «el destino puede ser despiadado con las mínimas distracciones»¹².

Pero sigamos con el inicio, en todo punto revelador, que podríamos calificar como una matriz no histórica sino histérica —haciendo etimología— de una de las concreciones cognoscitivas que el autor posee del tiempo, su concepción. El inicio, como el final, no existen: se trata de una especie de caos sucesivo que, al ser intangible, solo se puede

⁶ Borges, Jorge Luis, «El Sur», cit., pp. 119 y 121.

⁷ Penas Ibáñez, M^a Azucena y Alonso Perdiguero, Milagros, «Procesos inferenciales de semiotización en «El Sur» de Borges y Erice», cit., p. 109.

⁸ Tedio, Guillermo, «Borges y “El Sur”: Entre gauchos y compadritos», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 14, VI (2000). <https://bit.ly/3dNk9J9> (fecha de consulta: 26/08/2022).

⁹ *Ibidem*. Expertos en la narrativa argentina han señalado ciertas similitudes con «La noche boca arriba», de Julio Cortázar, comparando la construcción especular a partir de la enfermedad. También se ha abundado, entre otros estudios, en el análisis comparado de la película de Carlos Saura con nuestro relato en cuestión —véase Mesa Gancedo, Daniel, «Borges/Saura: “El Sur”», *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 2 (1996), pp. 152-176—. De igual modo, numerosos especialistas han destacado abundantemente la similitud con un trasunto biográfico del propio Borges y la misma enfermedad, una septicemia, que sufrió el propio autor, que casi acaba con él, y que pudo suponer un cambio en su escritura —véase Bianco, José, «Sobre María Luisa Bombal», en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, Ciudad de México, FCE, col. Tierra Firme, 1988, p. 239—.

¹⁰ Véase Cáceres Milnes, Andrés, «“El Sur”, de Borges: un espacio de muerte», *AdVersuS. Revista de Semiótica*, 25 (2013-2014), pp. 126-149.

¹¹ Borges, Jorge Luis, «El Sur», cit., p. 117.

¹² *Ibidem*.

aprehender desde la inteligencia de la eternidad o, por mejor decir, desde la ausencia del tiempo. *Ab initio*, por tanto, se nos cuenta que el personaje elige el nombre del antepasado que muere de una muerte romántica. Sin saberlo, y solo *a posteriori*, contemplamos en su totalidad este detalle, cuando descubrimos en su red de reverberaciones la muerte del protagonista, que viene a remedar la de su ancestro. La muerte del antepasado sería un indicio de la muerte del protagonista (entre tantos indicios, símbolos e iconos como existen en el entramado global del relato), y quizá, desde el plano funcional, una de las señales más esclarecedoras en el mapa de su significación profunda. Espejos que dialogan en una espiral de irrealidad, como la propia palabra, con sus continuos laberintos que remiten a sí misma, explicándose a sí misma. Leonor Fleming¹³ calificará estas insistencias en la propia palabra, coincidiendo con lo que he apuntado más arriba, como un «símbolo insistente de la irrealidad»¹⁴. Otra lectura interesante (y no menos interesada) debería determinar la fuerza semántica de la elección —por parte del protagonista— de un nombre que será metáfora de su propia muerte; como el estar inmerso en un sistema de pensamiento “libre” que, interpretando la realidad siempre determinada por el *fatum* (de origen divino o natural, lo cual, para el caso, no importa) supondría la propia autodestrucción; o sometida a la más estricta *tique* como red teleológica en la que todos estamos atrapados...

Sin duda que un análisis exclusivo del tiempo en este relato, que obsesivamente produce una distorsionada sensación en el lector, de la realidad, daría para interesantes elucubraciones. ¿Es una alucinación? ¿Un sueño? ¿Todo el viaje es un delirio del personaje desde que le clavaron la aguja?

El cuento de Borges presenta con estudiada ambigüedad la gratuidad de ese sueño y su paradójica inevitabilidad. No hay en el relato un sentido lineal o una lógica silogística, y, sin embargo, Borges ha articulado su cuento con lógica impecable. Los contextos de esa lógica no están en el silogismo. Su coherencia emana de una visión muy borgiana y muy textual, pero esa visión está contenida en su totalidad en el relato¹⁵.

Tiempo y espacio fluyendo como un cronotopo líquido.

C'est le cas dans «El Sur» où Borges parvient à perdre le lecteur dans un labyrinthe à la fois spatial et temporel où les temps se dédoublent, se confondent ou se superposent. Il n'y a ni plan unique ni temps linéaire mais des plans multiples et des temporalités qui tantôt divergent, tantôt convergent¹⁶.

No en vano un viejo gaucho, que representa el sur, «Era oscuro, chico y reseco, y estaba como fuera del tiempo, en una eternidad»¹⁷. El sur como un espacio fuera del tiempo. Un

¹³ Véase Fleming, Leonor, «Un dios múltiple. Una lectura de “Las ruinas circulares”», en «Homenaje a Jorge Luis Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992), pp. 467-472.

¹⁴ Borges, Jorge Luis, *Obras Completas 1941-1960*, tomo II, cit., p. 472.

¹⁵ Alazraki, Jaime, «Discurso del método: “El Sur”», en *Versiones. Inversiones. Reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, 1977, pp. 35-36.

¹⁶ Léglise, Florence, «Espace, temps et mort dans “El Sur”», de Jorge Luis Borges: construction spéculaire, labyrinthe de speculations», en Carmen Val Julián, ed., *La realidad y el deseo: Toponymie du découvreur en Amérique espagnole (1492-1520)*, Lyon, Ens Editions, 2011, p. 257.

¹⁷ Borges, Jorge Luis, «El Sur», cit., p. 120. Véase Enrici, Aldo, «Tolerar y sufrir la recuperación de la Tierra en “El Sur” de J. L. Borges», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 21 (2002), pp. 1-6.

poco después continúa: «Desde un rincón el viejo gaucho estático, en el que Dahlmann vio una cifra del Sur (del Sur que era suyo), le tiró una daga desnuda que vino a caer a sus pies»¹⁸. Como ya he indicado, el narrador usa categorías cuyo significado se desplaza, por ejemplo, cuando nos habla de que la muerte era una idea, con lo que vendría a plantearnos su abstracción, una suerte de estructura cognitiva... ¡y casi podríamos hablar de que el personaje está muerto desde que sube las escaleras e, inexplicablemente, se golpea con la arista de un batiente! La muerte, sin duda alguna, es una categoría material que, aunque sea susceptible de ser abstraída, en realidad se presenta solo como concreción: es un tópico que no existe como tal sino en su actualización; por eso vivimos, precisamente porque no pensamos en la muerte... Simplemente vivimos. Además, *idea* en griego significa «lo que se ve», y es lo que no se ve, la muerte del protagonista, que pende como espada de Damocles, creando inquietud desde los primeros compases, y que quizá se intenta ocultar tras el dédalo de referencias enganchadas unas a otras, y que rodean y enmarañan una lectura simple.

Es evidente que este cuento existe gracias a la incansable y escrupulosa *labor limae* que el autor practicaba exigentemente en todas sus obras, y que respondía a una cuidadosa articulación de la ficción en su contacto con la realidad empírica, en una *hybris* consciente de ambas. Esto supone una revisión constante y una alevosa desnivelación de los tiempos verbales en sus conexiones sintácticas. Esta fricción, que el autor lleva *ad libitum* hacia donde le interesa, estaría muy ligada, por supuesto, al mundo de los sueños, dormir y levantarse, recordar lo que el día anterior nos deparó, vivir experiencias nuevas, etc. Los sueños hablan siempre de nosotros mismos. Por eso el personaje es posible que nunca se levantara de la cama del sanatorio, y que todo lo que sucede después sea una ensoñación, una metáfora del momento justo de su muerte, que ocurriría unos pocos días después de su ingreso, o acaso tras varios meses de agonía, al comienzo del otoño. Quién sabe... Qué más da. De cualquier modo hay evidencias durante el relato que conducen, igual que el tren hacia el sur, hacia una especie de ambigüedad onírica, hacia la inestabilidad espacial y la proyección del tiempo real más allá de su valor de hecho, a través de una superación de la muerte. Una eternidad, en palabras del propio Borges. Ese presente histórico señalado antes confirmaría que el final, al igual que el inicio, no existe. Y la entrada a la muerte, a ese territorio de oscuridad, vendría determinada por un continuo juego de colores que se dispondrían de forma sensible. ¿Estamos en la antesala de *El Aleph*? No olvidemos que esta sería la obra que nuestro autor asimismo escribió durante aquellos años... Los colores nos ayudarían a entrar en ese espacio, a través de sus gamas policromas e intensidad de matices.

En fin, hemos querido —o al menos intentado— dejar constancia de unas notas para un comentario a este célebre relato, debido a sus connotaciones (pretendidamente infinitas), derivaciones, divagaciones... Solo una óptima *perspicuitas* ayudaría al lector a interpretarlo correctamente, pues debido a su complejidad basilar vendría a ser un engañoso espacio ucrónico donde lo único que existiría serían las palabras. Tal y como subraya Marjeta Drobnic: «A la realidad le gustan las simetrías y los leves anacronismos. La obra está construida sobre dos pilares, o mejor, sobres dos imágenes casi idénticas: una fuera, y otra dentro del espejo. La simetría de ambas dimensiones se establece en dos esferas fuertemente relacionadas»¹⁹. En conclusión, Borges no estaría de acuerdo con la afirmación de que las palabras son materia. Pero para nosotros lo son, y no hay duda de que la

¹⁸ Borges, Jorge Luis, «El Sur», cit., p. 121.

¹⁹Drobnic, Marjeta, «“El Sur”: destino y simetría», *Verba Hispanica. Anuario* 1, 1 (1991), p. 135.

realidad supera a la ficción. En este caso la realidad son las palabras, su compleja polise-
mia es un nexo, su propia sustancia a la vez miserable y fecunda.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alazraki, Jaime, «Discurso del método: “El Sur”», en *Versiones. Inversiones. Reversiones: El espejo como modelo estructural del relato en los cuentos de Borges*, Madrid, Gredos, col. Campo Abierto, 1977, pp. 27-45.
- Bianco, José, «Sobre María Luisa Bombal», en *Ficción y reflexión. Una antología de sus textos*, Ciudad de México, FCE, col. Tierra Firme, 1988.
- Borges, Jorge Luis, «El Sur», en *Ficciones*, en *Obras Completas 1941-1960*, tomo II, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992 [1953], pp. 117-122.
- Cáceres Milnes, Andrés, «“El Sur”, de Borges: un espacio de muerte», *AdVersuS. Revista de Semiótica*, 25 (2013-2014), pp. 126-149.
- Drobnic, Marjeta, «“El Sur”: destino y simetría», *Verba Hispánica. Anuario* 1, 1 (1991), pp. 135-138.
- Enrici, Aldo, «Tolerar y sufrir la recuperación de la Tierra en “El Sur” de J. L. Borges», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 21 (2002), pp. 1-6.
- Fleming, Leonor, «Un dios múltiple. Una lectura de “Las ruinas circulares”», en «Homenaje a Jorge Luis Borges», *Cuadernos Hispanoamericanos* 505-507 (1992), pp. 467-472.
- Léglise, Florence, «Espace, temps et mort dans “El Sur”, de Jorge Luis Borges: construction spéculaire, labyrinthe de speculations», en Carmen Val Julián, ed., *La realidad y el deseo: Toponymie du découvreur en Amérique espagnole (1492-1520)*, Lyon, Ens Editions, 2011, pp. 257-268.
- Mesa Gancedo, Daniel, «Borges/Saura: “El Sur”», *Variaciones Borges. Revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, 2 (1996), pp. 152-176.
- Penas Ibáñez, M^a Azucena y Alonso Perdiguero, Milagros, «Procesos inferenciales de semiotización en “El Sur” de Borges y Erice», *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 41 (2010), pp. 107-143.
- Saura, Carlos, *Cuentos de Borges: «El Sur»*, Buenos Aires, Iberoamericana Films/Quinto Centenario, 1992.
- Saona, Margarita, «Borges, “El Sur” y la nación imaginada», *INTI. Revista de literatura hispánica*, 55-56 (2002), pp. 139-148.
- Tedio, Guillermo, «Borges y “El Sur”: Entre gauchos y compadritos», *Espéculo. Revista de Estudios Literarios*, 14, VI (2000). <https://bit.ly/3dNk9J9> (fecha de consulta: 26/08/2022).

«Una humedad de ausencia, / una nostalgia»: Eduardo Santa y la poética líquida de la memoria

SARA SANTA-AGUILAR

Università degli Studi di Milano

Marie Skłodowska Curie Fellow

sara.santaaguilar@unimi.it

Poco se conoce y poco se ha estudiado la poesía de Eduardo Santa (1927-2020). Su intensa actividad como académico e investigador y su abundante producción narrativa primaron en el panorama de las letras colombianas convirtiendo su faceta lírica en una casa en la penumbra «hermosamente triste / y solitaria».

Su trayectoria de más de setenta años de actividad, publicaciones en grandes editoriales, revistas académicas, reediciones y traducciones solo nos deja dos poemarios publicados. Su primer libro, *Sonoro zarzal* (1947), es uno de ellos. Sin embargo, esta obra no solo no fue reeditada, sino que su única tirada sucumbió a las llamas sentenciada por su implacable autor, y hoy en día son muy pocos los ejemplares que se conservan para dar testimonio de una poesía que, «lánguida, ululante y penumbrosa como el alma del crepúsculo, deviene sobre la propia percepción del litoral de la tristeza»¹, tal como la describió Eliseo Pérez Cadalso en el prólogo que acompañó a esta *opera prima* bajo el sello editorial Espiral, dirigido por el intelectual español exiliado, impulsor de la literatura colombiana, Clemente Airó.

Casi cincuenta años, una vida de testigo, de contradictor, de cronista de los eventos más trascendentales y dolorosos del siglo XX en Colombia y una notoria carrera académica median entre la decisión de sacar a la luz su poemario juvenil y la edición de la que sería su segunda y última antología poética, publicada por cuenta propia: *El paso de las nubes* (1995). Sin embargo, son más los puentes que las distancias que hay entre ambas obras, pero, sobre todo, entre su producción poética y su narrativa. No estamos ante cincuenta años de silencio poético ni ante dos raros islotes líricos en la obra del narrador, sino ante un persistente desarrollo, a través de las décadas, de una poética de la memoria.

«Sombras, sombras, pasos lentos / de soledad que me acechan, / ¡Ingrávidas cosas idas, / cadáveres de voces muertas!»² gime la voz precozmente atormentada de *Sonoro zarzal*

¹ Pérez Cadalso, Eliseo, «Noticia», en Santa, Eduardo, *Sonoro zarzal*, Bogotá, Espiral, 1947, p. 8.

² Santa, Eduardo, *Sonoro zarzal*, Bogotá, Espiral, 1947, p. 14.

y allí da inicio a esa preocupación por la pérdida, el olvido y la naturaleza del recuerdo. Particularmente proféticos resultarán estos versos en la vida y en la carrera literaria de un autor que vivirá en carne propia la Violencia de los años 50 en Colombia, y que, en gran parte de su narrativa, asumirá la función de dar palabra a través de la ficción a esos «cadáveres de voces muertas», acechado por su doloroso recuerdo hasta el final de sus días.

La memoria, la pregunta por los que no están, es un eje que vertebra la obra de Eduardo Santa. Naturalmente, en su vena de narrador de la Violencia, la memoria adquiere los tintes de un compromiso político y moral, de un grito de denuncia que se proyecta al futuro como testimonio contra el olvido de los horrores de una época. Pero la memoria en la obra de Eduardo Santa es algo más complejo que la antítesis del olvido, y estas complejidades se exploran a lo largo de su obra siempre a través de la imagen poética.

Ausencia, olvido, memoria y metáforas marinas se conjugan incesantemente en la producción de este autor del interior de Colombia, hijo de los imperturbables paisajes montañosos del Tolima, para hablar de las realidades móviles e inestables y de las paradojas de los límites difusos. La memoria, en la hermenéutica poética de Santa, se nutre del olvido. Nace de la ausencia y se construye a partir del progresivo emborronamiento de los contornos de las realidades desaparecidas y de la selección, consciente o inconsciente, de fragmentos, filtrada siempre por un presente que se superpone para crear los paisajes imposibles de una paleta impresionista. Nos dice en su última novela, *La pipa del capitán* (2017):

El recuerdo mismo es como un naufragio que está en lo hondo del ser como un extraño bagaje de cosas muertas, de cosas perdidas, de cosas que tuvieron valor real y que hoy apenas son imágenes. Es un resumidero de desperdicios, y todos los rostros olvidados van a él aguas abajo, a lo hondo, a lo ignoto, a lo desconocido. Alguna vez el licor, la locura o el estupefaciente remueven esas aguas oceánicas, estos detritus estancados, esos desperdicios, y el cadáver de una realidad emerge lentamente y flota sin un nombre preciso, deformado y descompuesto, siendo a veces difícil lograr su identidad y su ubicación en el tiempo y en el espacio³.

Si el recuerdo es un naufragio, contiene al olvido. Es tanto lo que se hunde y desaparece como lo que sale a flote. Es la grieta entre presencia y ausencia, una grieta móvil, pues lo desaparecido, lo olvidado, siempre puede volver a emerger deformado por el tiempo. Un naufragio es también, metafóricamente, el protagonista de «La noche también es roja» (*Los espejos del tiempo*, 1978), un desplazado por la violencia con amnesia postraumática, quien, en su percepción enajenada de la capital frenética y hostil, va intercalando retazos de su pasado inmediato que lo condujo hasta allí:

Era muy poco lo que podía recordar en medio de ese vendaval que soplaba por su vida. Hacía cuatro días recorría esas calles grises, aturdido, entre esos desarticulados racimos de hombres que se movían como gusanos bajo los altos rascacielos. Cuatro días y cuatro noches. Sin rumbo. Sin amor. Sin dolor. Sin odio. Sin fe. Sin esperanzas. Como un naufragio abandonado a la furia de fuerzas superiores. Eso era. Un naufragio entre aquellas oleadas de hombres que viven para la urgencia de los días. [...] Nunca antes había estado en una ciudad. En realidad, ahora tampoco estaba en ella. Estaba en su propio

³ Santa, Eduardo, *La pipa del capitán*, Biblioteca Libanense de Cultura, Bogotá, AFRO editores, 2017, p. 29.

naufragio. ¿Cuál era su nombre? Tampoco lo sabía. De su vida no sabía nada en concreto. Digamos, pues, que no podía contarla. Su vida flotaba a trozos, como una película reventada en el magín de su inteligencia⁴.

El recordar no solo altera el pasado, altera el paisaje del presente con los despojos de lo que fue. El personaje de este cuento no está en la ciudad: está en su naufragio que mezcla las impresiones disgregadas de la ciudad con unos recuerdos que se articulan como metonimias de las situaciones vividas los días anteriores en una dialéctica feroz que, alienándolo del presente, lo conducirá a la muerte.

También en su novela *Cuarto menguante* (1988), donde los integrantes de una familia colombiana de principios del siglo XX entretejen sus monólogos interiores, vuelven las imágenes acuáticas apuntando al recuerdo. En este caso, el término metafórico para la memoria no es el mar sino el río. La elección no carece de fundamento, pues asumiendo el mismo significado de la imagen marina, el de movimiento que junta y revuelve fragmentos dispares de realidades destruidas, opera también como metáfora del fluir de conciencia que vertebra la novela:

El reloj de péndulo continuaba desgranando las horas nocturnas mientras la memoria de Adela corría como un río revuelto y turbulento arrastrando recuerdos como desechos de un vendaval, como detritus que deja una borrasca empujando su viento de soledad sobre las lomas, quebrando los tallos de los arbustos, estrujando los follajes colmados de nidos y de frutas que luego caen sobre los remolinos que va formando el agua que termina de despeñarse por las torrenteras de la montaña⁵.

Sobresale en estos tres ejemplos, además de la coherencia de los sistemas metafóricos acuáticos a lo largo de décadas de creación literaria y de la consistente noción de memoria que emerge de ellos, el ritmo poético. Construcciones anafóricas, paralelismos y polisíndeton forman la cadencia de una prosa que no solo es poética por la abundancia de tropos, sino por la estructura de la frase concebida y medida como un verso. Y es que Eduardo Santa empieza su relación con la palabra poética antes de *Sonoro zarzal* con esquemas métricos, tal como lo advierte Pérez Cadalso en su prólogo a la *opera prima* aludiendo a esa producción anterior hoy perdida⁶. Solo un ejemplo queda para ilustrar este comienzo poético. En 2017, la revista de su pueblo natal, *Expedición*, sacó a la luz, en primicia, el que podría ser su primer poema conservado, compuesto entre los nueve y los once años de edad, alrededor de 1936-1938:

Tus ojos, cual dos límpidos topacios,
la fuente son donde el amor culmina,
mas enclavados en tu tez divina
le roban esplendor a los espacios⁷.

⁴ Santa, Eduardo, «La noche también es roja», en *Los espejos del tiempo*, Bogotá, Ediciones Príncipe, 1978. p. 93.

⁵ Santa, Eduardo, *Cuarto menguante*, Bogotá, Plaza y Janés, 1988, p. 40.

⁶ Pérez Cadalso, Eliseo, *op. cit.*, p. 7.

⁷ Citado en Gutiérrez, José, «Eduardo Santa y su esposa en el templo de Artemisa», *Expedición*, 2 (2017), p. 15.

Sorprende la perfecta factura del endecasílabo en rima abrazada, el clásico cuarteto de soneto aurisecular, en este despertar poético del niño fascinado con el puzle de las palabras y las sílabas. Si bien en *Sonoro zarzal* se decanta por el verso libre y en *El paso de las nubes* continúa por este camino, el inicio con los esquemas métricos deja una huella característica e indeleble en el ritmo de su prosa y en su poesía posterior. Abundan en ambos poemarios publicados las reminiscencias del pie quebrado, los octosílabos y los alejandrinos.

Su verso es la misma frase cuidadosamente ponderada de su prosa, o viceversa, y en él Santa orbita con mayor insistencia alrededor de la memoria y los mares profundos. *El paso de las nubes* se estructura en cuatro secciones: «Los poemas del amor», «Los poemas del recuerdo», «Los poemas de la naturaleza» y «Los poemas de la muerte». Mucho hay en común entre los poemas del amor y los de la naturaleza. Podría decirse que forman un quiasmo, en cuanto en los primeros el término metafórico para aludir a la mujer como término de realidad es la naturaleza, mientras que en los segundos el término metafórico para aludir a la naturaleza como término de realidad es la mujer. Amor y recuerdo también se entrecruzan en la evocación de las pasiones lejanas, lo mismo que naturaleza y muerte, entendida esta última como una disolución en la primera. Pero los nexos más interesantes y complejos están entre los poemas del recuerdo y los poemas de la muerte.

En este poemario la muerte no es ausencia sino olvido. Todos los poemas que componen la sección de la muerte –exceptuando la elegía a Martín Pomala, poeta colombiano asesinado en 1951– son figuraciones de la propia muerte, a veces en primera persona, a veces haciendo uso del plural mayestático. En ellos Santa retoma el tópico manriqueño de los ríos que van a dar en el mar, pero en su *amplificatio* el río no es la vida, es el tiempo, mientras que el mar del morir es el olvido. Esta alteración, con la consistencia característica de sus sistemas metafóricos, se reitera en toda la sección. «El tiempo que es apenas / el camino más corto / de llegar al olvido»⁸, concluye «Dimensión del Hombre» en perfecta sintonía con el poema que abre esta parte de su antología, «Los jinetes sonámbulos»:

Solo en ese momento sabremos que la noche
nos ha borrado el rostro.
Solo en ese momento sabremos que el espacio y el tiempo
son los ríos oscuros de nuestra propia vida
deslizándose sus aguas
al país de la sombra, donde crece el olvido⁹.

La muerte, entendida como olvido, no se limita al fin biológico, a las ansias de disolución en el elemento natural que manifiestan varios de sus poemas. Incluye también la muerte lenta del hastío y el presentimiento, a través de los años, de que las ilusiones que se proyectan en el futuro son tan solo un espejismo que nunca romperá la monotonía de «Los días iguales». Espejismos, hastío, muerte y olvido se conjugan en la poesía de Santa para darle una dimensión activa y pasiva a la identificación entre muerte y olvido. Así, morir termina siendo tanto olvidar, sucumbir en la monotonía del tiempo percibido como presente estático y continuo, como ser olvidado, que en el caso del poeta no es otra cosa que la angustia ante la posibilidad de que su palabra no trascienda. Dice en «El olvidado»:

⁸ Santa, Eduardo, *El paso de las nubes*, Bogotá, Ediciones Príncipe, 1995, p. 153.

⁹ *Ibid.*, p. 130.

Yo soy el olvidado a través de los tiempos
y vivo entre la niebla de días imprecisos.
El mensaje de mi botella naufragó para siempre
en océanos turbios de espumas inasibles¹⁰.

Pero si la muerte no es ausencia, el recuerdo sí lo es. De este modo, es en la sección de los poemas del recuerdo, y no en la de la muerte, donde abundan las elegías. En el olvido se cifra la propia muerte, en el recuerdo la de los otros. La memoria huele a humedad en los versos de Santa. A humedad salina de mares reiterados, pero también a la humedad vegetal de las casas cerradas en los climas cafeteros. Por momentos, es un paisaje interior aparentemente estático al que accede la voz poética atravesando los vapores del tiempo. Así, en «La casa en la penumbra» nos dice:

A veces me asomo
a la casa
hermosamente triste
de mi infancia.

Es como si viajara
horas interminables
por entre el túnel
húmedo,
fragante,
hecho apenas
con todas las hojas
de los árboles muertos
a la hora del alba¹¹.

El recuerdo parece entonces la patria ilusoria de un pasado preservado en la memoria. En este mismo sentido cierra también «Bosque de pinos»:

¿Recuerdas aquel bosque, de sombras y misterio?
¿Recuerdas que sus hojas caían como lluvia
de finos alfileres para hacer un sendero,
de tapices rojizos cual crepúsculos muertos?
¿Recuerdas ese bosque de pinos que fulgían
sus ramas verdeclaras bajo el azul de enero?
No debes olvidarlo porque llevo en el alma
un bosque igual a ese para que lo transites
pensando en lo que fuimos un día en el recuerdo¹².

Sin embargo, esa humedad constante que se respira en sus poemas del recuerdo resulta un elemento inquietante, movimiento de materia orgánica que señala el corrosivo paso del tiempo sobre el que se erige la memoria y la muerte implícita en sus paisajes. Volviendo a sus metáforas marinas, esos parajes del recuerdo no son otra cosa que «un barco fantasma

¹⁰ *Ibid.*, p. 159.

¹¹ *Ibid.*, p. 67.

¹² *Ibid.*, p. 84.

/ que a veces sale a flote / en el mar del olvido»¹³. Son vacío, ausencia, espejismo que se nutre de lo que no está, que depende del naufragio, en definitiva, reconstrucción mental del barco hundido sobre el tornasol del presente.

Recuerdo, olvido y muerte se entrelazan en la lírica de Eduardo Santa. La misma historia editorial de su poesía parece entrar en esta dialéctica. Dos poemarios editados, uno de ellos incinerado, y otros dos inéditos que yacen en el fondo de sus archivos personales son el frágil legado de una palabra poética que clama con sus méritos literarios por el recuerdo y recuperación póstuma.

Eduardo Santa era mi padre, un padre que ya no está y que reconstruyo siempre en el paisaje interior de mi memoria. Un padre siempre presente en cada uno de mis pasos en la carrera de los estudios literarios. Su sección de «Poemas del recuerdo» contiene una elegía a su padre que he decidido escoger, recordándolo, para ilustrar con su reproducción completa y traducción al italiano a cargo de la profesora Maria Rosso (Universidad de Milán) la poética marina de la memoria de la que me he ocupado en estas páginas.

Elegía a la memoria de mi padre

Padre mío: sombra que pasas
por los recuerdos de mi infancia.
Ave noctámbula
capaz de incinerar sus alas
en vuelos misteriosos;
capaz de unir abismos
y subir a las nubes
y convocar la tempestad
con tus palabras.

Padre mío: sigues viviendo como un náufrago
sorprendido en mis sueños
cada vez que despierto recordando tu nombre
que flota todavía
entre las escolleras del olvido.
A veces veo tu figura enigmática
entre una niebla densa
donde una luz extraña
se enciende como un faro.
A veces veo tus manos
tras la ventana de un recuerdo
que se niega a morir:
tus fuertes manos
tocando la guitarra.

Llegabas por la noche
con tu pesado abrigo de sombras y recuerdos.

¹³ *Ibid.*, p. 79.

El peso de tu cuerpo de bronce
balanceaba oscuros corredores,
detenía relojes,
cristalizaba el aire
y el viento se llenaba de incógnitos presagios.

Al traspasar el patio
hasta llegar al muro derruido en tu ausencia
donde llegabas siempre a deshacer tus pasos
se sentía en la casa,
en los oscuros cuartos,
algo así como el trote de tu caballo negro,
como cuando viajabas a otros mundos
por caminos de sombras
y luego sobre el viento
venía la tempestad y se escuchaba
tu música lejana.

Tu canto era como la tempestad
sacudiendo las ramas del granado,
limpiando el horizonte en la mañana,
golpeando los tejados.
Tu canto, como la tempestad,
fuerte, seguro,
iba cayendo entre la noche
dejando en cada flor, como el rocío,
una humedad de ausencia,
una nostalgia.

Padre mío: te veo como una roca fuerte y dura
en mitad del océano. Ave noctámbula,
solitaria,
sombra que pasa
por los recuerdos de mi infancia.
Puedo escuchar tu voz inconfundible
en el oscuro corredor del tiempo. Tu voz metálica.
Y puedo ver tus manos rasgando los silencios,
convocando crepúsculos y estrellas
y tus pasos pausados en la niebla
acortando las distancias.

Puedo decirte ahora que estás lejos
que he venido corriendo sin descanso
detrás de tu caballo negro
como cuando cabalgabas en silencio
por los países de la ausencia.
Y que tu voz me sigue persiguiendo,
me persigue tenaz y a todas horas,

y que por entre aquella luz de la ventana
sigo viendo tus manos poderosas
detenidas por siempre en tu guitarra.

Padre mío: sombra que pasas
por los recuerdos de mi infancia.

Elegia in memoria di mio padre¹⁴

(trad. di Maria Rosso)

Padre mio, ombra che passi
nei miei ricordi dell'infanzia.
Uccello nottambulo
capace di incenerire le sue ali
in voli misteriosi;
capace di unire abissi
e alzarsi sulle nubi
e convocare la tempesta
con le tue parole.

Padre mio, ancora vivi come un naufrago
sorpreso nei miei sogni
quando mi sveglio ricordando il tuo nome
che resta a galleggiare
in mezzo alle scogliere dell'oblio.
Ti vedo a volte figura enigmatica
in una nebbia densa
dove una luce strana
si accende come un faro.
A volte vedo le tue mani
nella finestra di un ricordo
che non vuole morire:
le tue forti mani
suonando la chitarra.

Giungevi nella notte
con un pesante manto di ombre e ricordi.
Il peso del tuo corpo di bronzo
cullava oscuri corridoi,
fermava orologi,
cristallizzava l'aria
e il vento si colmava di incogniti presagi.

¹⁴ Testo originale spagnolo in Santa, Eduardo, *El Paso de las nubes*, Bogotá, Príncipe, 1995, pp. 80-82.

Quando varcavi il patio
fino a arrivare al muro crollato nell'assenza
dove giungevi sempre a sciogliere i tuoi passi
si udiva nella casa,
nelle oscure stanze,
il vago suono del trotto del tuo cavallo nero,
come quando viaggiavi in altri mondi
su sentieri di ombre
e poi insieme al vento
giungeva la tempesta e si sentiva
la tua musica lontana.

Il tuo canto era come la tempesta
che scuoteva i rami del melograno,
puliva l'orizzonte del mattino,
picchiava sopra i tetti.
Il tuo canto, come la tempesta,
forte, sicuro,
mentre cadeva nella notte,
lasciava su ogni fiore, come rugiada,
un'umidità di assenza,
una nostalgia.

Padre mio, ti vedo come una roccia forte e dura
nel mezzo dell'oceano. Uccello nottambulo,
solitario,
ombra che passa
nei miei ricordi dell'infanzia.
Posso sentire la tua voce inconfondibile
nell'oscuro corridoio del tempo. La tua voce metallica.
E vedo le tue mani che stracciano i silenzi,
convocando crepuscoli e stelle
e i tuoi passi scanditi nella nebbia
accorciando le distanze.

Ora che sei lontano posso dirti
che son giunto correndo senza sosta
dietro al tuo cavallo nero
come quando cavalcavi in silenzio
nei paesi dell'assenza.
E che mi insegue sempre la tua voce,
ostinata mi insegue ad ogni ora;
e che là fra la luce della finestra
ancora vedo le tue mani poderose
per sempre ferme sulla tua chitarra.

Padre mio, ombra che passi
nei ricordi della mia infanzia.

INTERVISTA

RAFAEL REIG

[intervista di Rodrigo Bacigalupe Echevarría]

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 281-290.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Un caníbal estereoscópico: entrevista al escritor Rafael Reig

RODRIGO BACIGALUPE ECHEVARRÍA

Universidad de Salamanca

bacigalupe25@usal.es

Hablar de Rafael Reig Carriedo (Cangas de Onís, Asturias, 1963) significa hablar de un escritor que está hecho de amalgamas y reactivos. Por un lado, es sin duda uno de los narradores que en mayor medida ha contribuido para unir (o re-ligar) a su generación con una línea de la tradición, con un cierto grupo de escritores y de obras que, siendo clásicos, transitan por la senda de lo popular en el más puro sentido del término (en contraposición a una adulterada cultura *pop*, según el propio narrador), por otro lado, también es cierto que ha sido uno de los pocos narradores que ha tenido el valor de afrontar la labor crítica tanto en la prensa como desde su propia literatura sin ningún tipo de remilgos, atacando duramente aquellas obras que, según su modo de ver el arte, se encuentran en orillas opuestas a lo que a su entender es el camino más interesante de la literatura, obras que confunden complicación con complejidad y defienden una suerte de lector implícito de élite.

De sus novelas podemos destacar, entre las catorce publicadas hasta la fecha, la trilogía policial compuesta por *Sangre a borbotones* (2002), *Guapa de cara* (2004) y *Todo está perdonado* (2011) (VI Premio Tusquets Editores); sus también premiadas *Lo que no está escrito* (2012) (Premio Pata Negra 2014 a la mejor ficción policíaca) y *Para morir iguales* (2018) (Premio de la Crítica de Madrid), así como a la más autobiográfica de sus creaciones, *Amor intempestivo* (2020), una confesión «al estilo de las de San Agustín», en palabras del propio narrador. Pero su cima en los términos aludidos anteriormente —en tanto que capacidad crítica y combinación entre lo clásico y lo posmoderno— probablemente sean los dos volúmenes que componen su *Manual de literatura para caníbales: La cadena trófica* (2006) y *Señales de humo* (2016). En estos el autor hace gala de una erudición para nada petulante y de un conocimiento de la historia de la literatura española (y europea) del que pocos de sus colegas podrían presumir.

En la obra del narrador asturiano podemos hallar un manejo de técnicas otrora experimentales como las propias de la metaficción utilizadas con absoluta naturalidad, haciendo del artificio un recurso más, que nunca trabaja en contra del argumento; un bienpreciado en un autor que ha reivindicado siempre el modo en que se cuentan las historias como el centro de toda narración y la ligazón de estas con la tradición y el mundo clásico a través de una de las prosas más metaliterarias de su generación, la de aquellos escritores que empezaron a publicar sus primeras novelas en la década de los 90.

La entrevista que viene a continuación fue realizada al autor en la localidad de Cercedilla, Comunidad de Madrid, en la Sierra de Guadarrama, donde reside actualmente, tan solo unos días antes de que se publicara su última novela hasta la fecha, *El río de cenizas* (2022).

Para comenzar quisiera consultarle respecto a dos ideas muy proclamadas en sus obras como lo son, primero, la de que el campo cultural es un campo de batalla en el que se disputan las «representaciones imaginativas» (Reig, 2016), y en segundo lugar, en relación a su concepción del canibalismo como *modus operandi* que todo joven escritor debiera aplicar para enriquecer dicho campo. ¿Podría profundizar en estas ideas? Como dijo en cierta ocasión ¿cree que siguen faltando jóvenes caníbales?

Cada vez falta más canibalismo, una actitud agresiva de querer reclamar un lugar, pero para comenzar por el principio de su pregunta debo decir que representaciones imaginativas son todas las ficciones narrativas, Netflix, por citar un ejemplo. Y para qué sirven, pues para enseñarnos qué es ser un buen empleado, qué es ser un buen marido, cómo tienes que reaccionar en un divorcio, cómo tienes que tomarte un cáncer, etc. Son docentes, nos explican cómo tenemos que vivir. Yo creo que en muchas ocasiones estamos desarmados. Nos cuentan esto desde arriba. Por eso es que insisto también en esa idea de *leer en defensa propia*: el que sabe leer y escribir ya no está desarmado, ya puede deconstruir esa ficción y decir “no”. Y lo mismo pasa con el humor, que funciona en defensa propia. Creo que las ficciones narrativas son nuestros cinturones, aquello que nos ata. Tenemos que deshacernos de esa lógica de *Quién robó mi queso* (1999)¹, eso no es natural. Insisto en que hay que armarse contra las representaciones imaginativas creando otras que se les opongan, otro discurso, otra narración que venga a decir “esto no es así”, hay que dar batalla y morir de pie. Pensemos, por ejemplo, en *L'Étranger* (1942) de Camus ¿en el fondo de qué le acusan? De no mostrar los sentimientos adecuados ante la muerte de su madre. ¿Quién decide cuáles son los sentimientos adecuados, o incluso por qué hay que mostrarlos?

¿Y qué pasa con la idea de que la literatura puede llegar a mostrar un discurso alternativo, amén de que no sea verdadero?

El valor de eso radica en que ahí tienes un modelo de vida que cuestiona el imperante y te fuerza a buscar el propio. A lo mejor no existe una alternativa, una verdad, pero al menos no nos sometemos. Quizás el tema radique en que gran parte de la literatura ha tenido desde siempre un propósito didáctico que pretende explicarnos cómo hemos de vivir. Yo me pregunto ¿nos vamos a tragar todo eso sin masticarlo o escupirlo? Se puede ser un buen padre sin tener que obligarse a leer cuentos infantiles todas las noches. ¿Y si eres un padre que llega del trabajo cansado y no te apetece? ¿Eres un mal padre? Por eso creo que la buena literatura es una labor de resistencia contra esos discursos, pero aún más importante: la buena lectura, como creía Borges, es la que permite defendernos y de la que hay que estar orgullosos.

¹ Se refiere al discurso inherente al texto de Spencer Johnson *Who Moved my Cheese?*, que pregona la adaptación en el mundo laboral y la idea de toda crisis como oportunidad de cambio, en buena medida una maniobra más para la imposición de la lógica neoliberal del emprendedor resiliente, una metamorfosis del buen empleado que puede llegar a cumplir su *american dream*.

¿Cree que en ocasiones ese canibalismo del que usted habla se confunde con el cainismo?

Son cosas diferentes. La historia de la literatura y la de la vida doméstica consiste en matar al padre, traicionar a los amigos o a los hermanos. Todo eso forma parte de la vida. Hay que defender incluso esa posibilidad de traición, pues en ella está la idea de que no somos angelitos, que nos hacemos hombres y mujeres haciendo esas cosas. Así sucede cuando se malinterpretan sentimientos como el rencor, que es una de las mayores fuerzas creativas que existen —fundamental para el canibalismo—. Yo viví la España de los 80 en la que un chico que quería ser escritor era un imbécil; todos eran músicos, diseñadores, futuros directores de cine. Para querer escribir una novela y dedicarte a la literatura hace falta mucho rencor, una actitud de “a mí se me debe algo y me lo van a pagar”, de lo contrario, no escribes.

En *Señales de humo* (2016) usted argumenta que el verdadero novelista es el que consigue narrar en estéreo, con humor y compasión, también ha planteado una teoría estereoscópica de la narrativa desgajada de dicha visión. ¿Qué novelistas españoles a su entender son un ejemplo en estos términos?

Primeramente, Galdós. Es imposible obviar a Galdós, que escribía en estéreo, con un ojo narraba desde la compasión, con el otro desde el humor. Yo pienso que es la única forma de escribir, puesto que la visión monoscópica es plana. Cuando los personajes alcanzan relieve es porque has alcanzado a verlos con ambos ojos, con humor y con compasión, con profundidad. Lo mismo sucede con *El Lazarillo*, para mí una novela emocionante si las hay; es el inicio de la ficción narrativa, una novela vertiginosamente atractiva. También advierto esa visión en *Los pazos de Ulloa* (1887) o *La madre naturaleza* (1887), de Pardo Bazán. Creo que los narradores no estamos inventando nada. Y si tuviera que nombrar a alguien de mi generación, aunque no me gusta demasiado hablar de ello, diría que Antonio Orejudo o Javier Azpeitia lo han conseguido. De hecho, Chavi (Azpeitia) tiene una visión panóptica (dice entre risas). También me gustan bastante Isaac Rosa, Marta Sanz, Belén Gopegui, que tiene una ambición y un propósito narrativo muy claros y no escribe *pour la galerie*. Su novela *Lo real* (2001) me parece muy interesante a ese respecto.

Creo que en buena medida esa teoría estereoscópica se pone en práctica en toda su obra, pero particularmente en *Guapa de cara* (2004) adquiere una combinación exquisita al narrar desde el punto de vista del muerto. ¿Por qué resulta indispensable que sepamos manejar la distancia justa para poder narrar?

Hay una frase que se le atribuye a Walter Benjamin, y yo utilizo en mi novela *Señales de humo*, que se puede aplicar a Lola Eguíbar (protagonista de *Guapa de cara*), que dice que un hombre que muere a los treinta y cinco años siempre será, para toda su vida, el hombre (o el personaje, para el caso de la narrativa) que ha muerto a los treinta y cinco años. Esa frase, en apariencia tan sencilla, me impactó muchísimo y por eso la uso. Genera muchas preguntas: ¿voy a ser recordado como el tipo que murió a los treinta y cinco como si fuéramos un libro de poemas inacabado? La vida es muy triste. En el caso del personaje de *Guapa de cara*, Lola es alguien que con su muerte tomó conciencia de que durante toda su vida fue una mujer que muere a punto de cumplir, en este caso, los treinta y siete años. Es una idea que ya está en *Sunset Boulevard* (William Wilder, 1950), cuando advertimos que toda la película ha sido contada por el muerto que está ahogado en la piscina, algo similar sucede en *American Beauty* (Sam Mendes, 1999). Hay narraciones en que este

recurso está utilizado solo para epatar, sin que llegue a profundizar en ese imposible que es preguntarse por cómo un muerto debe ver la vida, con esa distancia y conocimiento que los humanos no tenemos. Viene a cuento una anécdota de cuando trabajaba en la redacción de un periódico. Por un lado, tenemos al típico periodista famoso, con colilla entre los labios. Por otro, al director joven que se encontraba leyendo un artículo de aquel periodista sobre un asesinato. El director lo interpela acerca de una descripción en la que el periodista se refería al cadáver y la fosa en la que se encontraba con la expresión «a seis metros de altitud», a lo que el director corrige: «¿Serán de profundidad, no?». Ante esta actitud el periodista, risueño, responde: «No, de altitud. Es que yo escribo desde el punto de vista del muerto». Otro ejemplo de ello son las *Memorias póstumas de Brás Cubas* (1881) de Machado de Assis. Allí están todos los temas clásicos de la novela decimonónica, el adulterio, el *bildungsroman*, pero contados después de muerto. Ya quisiera yo haber narrado algo de ese nivel.

Tanto en su blog como en varias de sus novelas (por ejemplo en *Sangre a borbotones*) hace referencia explícita a diversos procedimientos literarios y metaliterarios como el caso de la *mise en abyme* o el *working progress*, entre otros. ¿Con qué objetivo los utiliza? ¿Cree que puede ser una forma de acercar a los lectores a la teoría?

Lo hago para desacralizar —un poco de coña, con ironía—, pero no sé si funciona como una forma de acercamiento, ya que hay cosas que son muy específicas de un tipo de lector del que en buena medida me río, porque también he sido yo mismo ese lector ‘especialista’. No te olvides que yo también estudié un doctorado, pero en letras (bromea). Y cuando estudié todo ese rollo terminológico en Estados Unidos pensaba ¿pero, qué es todo esto? Por eso decidí reírme de esas cuestiones. En aquel momento era el auge de la *deconstrucción*. Ve tú a meterte con Derrida: “La escritura es previa a la palabra”. ¡Venga ya!

En dos de sus novelas —*Sangre a borbotones* y *Guapa de cara*— los personajes que han salido de su nivel diegético piden a sus creadores que los escriban para devolverlos a la ficción. ¿Podemos considerar ese recurso como una forma de tematizar el retorno al ‘oasis’ de la ficción?

Bueno, como he dicho, yo creo firmemente que nuestra vida se basa en ficciones. Cuando iba al cine y leía: «Esta película está basada en hechos reales», pensaba: «¡Pero si mi vida son hechos reales basados en películas!». Por eso pienso que el verdadero juego es el que va de la realidad a la ficción (y viceversa). Siempre estamos contando historias que no son del todo ficción, pero tampoco realidad. Yo creo que es como una pila que tiene dos polos que se retroalimentan y así vivimos, oscilantes. Yo no escribo metaficción porque me gusta la etiqueta —¡lo hacía antes de que la etiqueta existiera!—, lo hago porque creo que así funciona nuestra vida. Mi vida, como la de todos, es falsa desde este punto de vista. Está alimentada por la ficción. No creo que la metaficción sea algo extraño, es algo que ha ocurrido siempre. La metaficción tiene mala prensa porque parece que solo consiste en una literatura que se mira el ombligo, pero no, nos habla de la vida misma, de cómo la ficción forma parte de nuestro tejido vital. Cuando en *Lo que no está escrito* (2012) utilizo la metaficción, lo hago también para contar la relación entre un padre y su hijo. Yo no he sido ese padre tan duro y hostil, pero lo he podido ser. Orejudo (Antonio) también se vale de ese juego de las posibilidades que ofrece la metaficción cuando en *Grandes éxitos* nos habla de los vasos comunicantes de la ficción. Es la misma idea que la que comentaba

antes, de la pila y la retroalimentación. Es solo demostrar de qué estamos hechos, cuál es la urdimbre a la que estamos sujetos, cuál es la vida que le contamos a otros y nos contamos a nosotros mismos. Es un tejido muy complicado, una especie de bastidor tras el cual se revelan los hilos de nuestra textura, que son muchísimos. Ninguno de nosotros somos uno, somos multitud. Al convertir nuestra vida en ficción vamos recargando la batería. Necesitamos ficción. No estamos todos en la tesitura de *Johnny Guitar* (Nicholas Ray, 1954), «miénteme, dime que me quieres» (ríe), pero la necesitamos.

Parece ser que la parodia es uno de los recursos más abundantes en su producción literaria (*Hazañas del capitán Carpeto, Para morir iguales, Sangre a borbotones*). ¿Cuáles son a su entender los beneficios de este género o modalidad?

Yo creo que la parodia es fundamental desde Cervantes, desde Swift. La parodia viene porque la literatura está dentro de la literatura. Toda literatura es metaliteraria. Hay que parodiar, no queda otra. La parodia es también una forma de homenaje. Yo lo hago con Clot, como tributo a Chandler (Raymond).

Quisiera consultarlo en relación a esa generación vuestra de la que habla en *Amor intempestivo* (2020). ¿Qué piensa del concepto de generación literaria y de qué manera se aplica a su obra?

Yo creo que todos los escritores de mi edad hemos sido un poco maltratados y esquinados, nunca nos han hecho mucho caso. Siempre hemos sido una generación un poco aparte. Lo que resulta doloroso para el ego, pero saludable para escribir. Al no recibir grandes elogios tampoco me han comprado y por eso me siento más libre. No somos escritores oficiales ni nos han dado el Premio nacional de literatura. No formamos parte de ningún *establishment*. Nacimos encajonados entre la primera generación que volvió a recuperar el contacto con el público en lengua española, lo que no es poco mérito. La gente volvió a tener ganas de leer autores en español gracias a Muñoz Molina, Millás, etc. Esos autores tuvieron muchísimo éxito —y merecido, además—, cosa que nosotros no. Por eso mismo nos hemos sentido siempre fuera de lugar, “intempestivos”. Y luego, cuando tuvimos veinticinco o treinta años empezó a surgir la Generación X, Z, y yo qué sé. Y nosotros en medio. Yo creo que en aquel momento el mercado editorial estaba cambiando y se buscaban jovencitos como Mañas (José Ángel) y Loriga (Ray), y por eso quedamos un tanto afuera.

¿Pero tiene realmente un sentimiento de pertenencia generacional?

Sí, ahora sí. No lo tuve, pero ha pasado mucho tiempo. Antes sentía que éramos Orejudo y yo tirando desde un árbol. Hay algunas concomitancias, rasgos comunes. No es casual. Hay gente de mi edad, como Azpeitia, Cercas, Gopegui, Isaac Rosa, Marta Sanz, que la veo conmigo en la misma generación.

Se ha referido a la Transición democrática como *transacción* y como el producto de un contexto propio de la picaresca. De un modo directo o figurado sus obras suelen transitar por una suerte de revisionismo histórico de un periodo que poco tendría de positivo (*Un árbol caído, Todo está perdonado, Para morir iguales*, etc.). ¿Sigue siendo necesaria esa revisión o la siguiente novela que toque el tema será *Otra maldita novela de la Transición*?

No lo sé. Creo que no, que no está desgastado. Me cuesta mucho responder a esto. Tiendo a repetirme. Cuando Faulkner escribió sobre Yoknapatawpha, ese condado imaginario y sus personajes, claramente vinculados a las secuelas de la Guerra Civil Norteamericana, ¿cuánto tiempo había pasado? Menos de cien años, y seguía siendo un tema vivo. No solo Faulkner, Thomas Wolf también escribió sobre la Guerra Civil, todo el mundo lo hizo. Entonces, ¿por qué no podríamos seguir escribiendo aquí (en España) sobre nuestra Guerra Civil, que aún no han pasado cien años? Y ni hablar de la Transición, que no van ni cincuenta. Yo me he referido a la Transición pero siempre en clave, usando otros modelos que el de la novela histórica, como la picaresca o el policial. Y es que en nuestra Transición hubo dos grandes pícaros: el pícaro andaluz, como *El Guzmán*, que fue Felipe González, y el castellano, como *El Lazarillo*, que fue Adolfo Suárez, ambos seductores y embaucadores. Y la novela policial, que la he usado como modelo en mis novelas para hablar de la Transición, también tiene mucho que ver con la picaresca. Esta tiene que ver con un viaje horizontal a nivel de estratos sociales, y el policial representa un viaje desde los bajos fondos a las élites, es decir, un viaje en vertical. Pero en el fondo son lo mismo. El policial era el gran antisistema, como lo fue la picaresca. En *Cosecha roja* (Hammett, 1929) descubrimos mientras viajamos con el personaje, Sam Spade, que todo está podrido en la ciudad en la que lleva a cabo su investigación, lo mismo que hace Lázaro en la picaresca al decir que ha hecho lo que le han enseñado ¿y qué le han enseñado? Pues a ser un sinvergüenza.

Usted ha presentado una clara oposición a la generación anterior y, sobre todo, al petrarquismo bubónico destilado por el intelectual arquetípico, como lo llama en el *Manual de literatura para caníbales*. ¿Cree que para combatir esa figura del intelectual debe afianzarse una actitud reactiva a una literatura con esas ínfulas?

Antes que nada, una acotación. No soy yo el único que habla del petrarquismo. En *Grandes éxitos* (2018) Orejudo también hace referencia a Petrarca como el inventor de esa figura del intelectual y a otra faceta del petrarquismo, como es la idealización femenina que no es sino otra forma de machismo. En esa poesía petrarquista las mujeres no tienen voz. Es una construcción unilateral del amor. Sí, hay que reaccionar.

El crítico Ángel García Galiano habla de vuestra generación como herederos cervantinos de la mejor estirpe, no obstante, pienso que en su caso es la picaresca la verdadera herencia trascendente. ¿Cree que es realmente ese el género que más ha marcado su trayectoria literaria?

Sin ninguna duda, yo soy un modesto lector de Cervantes en comparación, por ejemplo, con Orejudo: el más cervantino de todos nosotros. En mi caso la picaresca me ha marcado mucho más. La que más de todas, *El Lazarillo*, evidentemente, como usted lo ha mencionado hace un momento en relación a la teoría estereoscópica, pero también *El Guzmán*, de Mateo Alemán, que me interesa mucho. No obstante, el *Buscón* (Quevedo), por ejemplo, no me agrada. Me parece que traza una línea humorística que siguen autores como Cela en su *Viaje a la Alcarria* (1948) que es de mal gusto, con chistes sobre cojos, gangosos, personas con problemas mentales. Un humor español en el peor sentido de la expresión.

En *Señales de humo* se habla del capítulo 31 de nuestra vida, al que todos llegamos, según se cuenta en las *Aventuras de Huckleberry Finn* (1885). Yo pienso que *Amor intempestivo* es en buena medida ese capítulo 31 de la obra de Rafael Reig. ¿Cree que en esa novela se encuentra la tematización de una serie de decisiones morales equivalentes a las de la obra de Twain?

Muy bien visto, sinceramente. Me encanta lo que has dicho. Yo he pensado mucho en ese capítulo 31 de Mark Twain, es decir, en la llegada simbólica de nuestras vidas a ese capítulo. Uno piensa: ¿qué hago? ¿incurro en una delación para salvar mi propio pellejo o no? Es el momento de la verdad. Es una enseñanza moral. Al escribir *Amor intempestivo* no me he dado cuenta de manera consciente de estar hablando exactamente de eso. Para mí, esa novela era el momento de la verdad, ese capítulo, el *hasta aquí hemos llegado*. ¿Qué haremos? ¿Vamos a no denunciar al esclavo, como en la novela de Twain? Cuidado, porque el esclavo soy yo. Por eso es una confesión, aunque ya sabemos lo que se dice de las confesiones, desde San Agustín hasta hoy... Son una verdad a medias.

Usted ha hablado de que todo novelista busca escribir la gran obra maestra, pero trabaja también con la decepción ante la certeza de que nunca se escribirá esa novela consagratoria. ¿Cuándo se es mejor novelista, antes o después de saber que no se escribirá esa obra?

Yo creo que internamente el novelista no deja nunca de buscar escribir esa obra maestra, nunca pierde la esperanza, por ridícula que sea, de llegar a lograrlo. Yo sigo intentándolo.

En su compilación periodística *Visto para sentencia* afirma: «Escribir una novela también es una forma de leer la tradición literaria y, por lo tanto, un escritor siempre es también un crítico» (2008, p. 4). ¿Qué puede decirme de su experiencia como crítico?

Bueno, he de decirte que me he arriesgado bastante al escribir eso porque no existe esa visión de la crítica en España. Nadie quería aceptar ese trabajo. Todo el mundo prefiere hacer crítica de autores extranjeros, de quienes nunca se encontrará en una reunión, en un evento o en la calle. Eso no lo conciben. Esa obra podría leerse como una novela, incluso, pero es, sobre todo, un ensayo literario extenso. Si puedo estar orgulloso de algo de ese libro es de su prólogo, precisamente, del que tú has citado un fragmento. En él hablo de lo que a mí entender es opinar, la doxa. La gente está acostumbrada a creer que opinar es cualquier cosa y opinar es hacerlo sobre algo discutible, pasible de error. Tiene que existir esa posibilidad de estar equivocados. A mí, que soy muy aficionado a la literatura decimonónica, me encantan las querellas literarias y con esa intención, tomando ese riesgo, es que escribí ese libro. Con la intención de agitar el campo cultural, el campo de batalla.

Algunas de sus novelas tienen episodios bukowskianos combinados con una literatura claramente hecha por literatos. ¿Cree que puede ser una herramienta más para combatir una excesiva intelectualización de la novela?

A mí me gusta hablar a la gente de Ovidio, de Apuleyo, pero también que se lo pasen bien en el proceso. Creo que la gente se merece acceder a eso. Existe la posibilidad de que la novela sea transformadora, no solo como pasa en *El asno de oro*, sino en la vida. Yo siempre he pensado que las novelas tratan de las transformaciones y desde ese punto de vista ¿quién es el verdadero protagonista de las novelas? Todo aquel que se transforma. Y si es el lector, pues mejor aún.

¿Qué novelas le quedan por escribir?

No lo sé, pero la próxima saldrá a la luz en unos días, se llama *El río de cenizas*. Su protagonista es alguien que debe tomar decisiones tan importantes como las que se toman en *La peste*, de Camus, o en *La muerte en Venecia*, de Mann. Una novela imprescindible (ríe).

RECENSIONI

RODRIGO BACIGALUPE ECHEVARRÍA

DANILO MANERA

MARIA MAFFEI

FRANCISCO RODRÍGUEZ SÁNCHEZ

ANTONIO DÍAZ MOLA

GAIA BIFFI

DIEGO A. VÉLEZ

DROH JOËL ARNAULD KEFFA

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 11 (2022), pp. 291-324.

<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>



El río de cenizas

RAFAEL REIG

Barcelona, Tusquets, 2022, 254 pp.

reseña de Rodrigo Bacigalupe Echevarría

El escritor español Rafael Reig (Cangas de Onís, 1963) ha publicado a comienzos de junio su novela *El río de cenizas* (2022) que, como suele ser ley en el autor, no se parece en nada a sus predecesoras, pero presenta todas las señas de identidad del narrador. Crítico incisivo, Reig es autor de catorce novelas y varios libros de creación colectiva, así como un volumen, *Visto para sentencia* (2008), que recopila parte de su valiente trabajo como articulista, en el que no vacila en llevar ante el tribunal de su pluma a más de una figura consagrada de las letras españolas, haciendo uso de dos de sus armas literarias predilectas: el humor y la –nunca ostentosa– erudición. Con esta novela el escritor parece alejarse aún más de la senda marcada por obras como el *Manual de literatura para caníbales* (2006), de exquisita factura metaliteraria, o las heteróclitas narraciones sobre la aún vigente cultura de la transición democrática: *Un árbol caído* (2015), *Todo está perdonado* (2011) o *Para morir iguales* (2018) –Premio de la Crítica de Madrid–. En *El río de cenizas* nos encontramos con un Reig que, como en su penúltima creación, *Amor intempestivo* (2020), afianza una veta de carácter confesional con rasgos del *roman à clef*, aunque sin llegar a instalarse en el terreno de la autoficción, amén de que podamos reconocer trasuntos autobiográficos que emparentan al autor con el narrador y el personaje. En esta novela de tono melancólico Reig nos sitúa en un espacio que recuerda por momentos a *La peste* (1947) de Camus o a la

Perorata del apestado (1989) de Gesualdo Bufalino.

En un residencial para la tercera edad, luego de haber sufrido un ictus, el narrador autodiegético, mientras ve caer uno a uno a sus nuevos compañeros a causa de una peste-pandemia (otra, pero con claros guiños a la del Covid-19), se dedica a escribir unas memorias que hacen las veces de confesión a partir de una serie de ‘fotografías mentales’ que el protagonista describe en detalle, como si aquellas tuvieran un soporte físico, incluso más nítidas, por no haber sido descoloridas por el tiempo, sino más bien coloreadas por los años. Dichas instantáneas comparten protagonismo con los recuerdos de las charlas con su hijo –quien también guarda un secreto que confesar–, los paseos hasta un cercano pueblo innominado –construcción en clave del lugar de residencia del propio Reig, Cercedilla, en la Sierra de Guadarrama, donde transcurre otra de sus novelas: *Lo que no está escrito* (2012)– y sus partidas de ajedrez con Nicanor, el encargado del «siniestro Ministerio de la Verdad» (p. 32), un residente que se empeña en desenmascarar las fabulaciones que sus compañeros construyen para sobrellevar la doblemente dura realidad del paso de los años y la lucha contra la pandemia.

A medida que transcurren las páginas cierto humorismo inicial va dando paso a una atmósfera elegíaca y se instala la reflexión implícita sobre el estatuto de los propios recuerdos que parecen deformarse en anacronismos, mostrando tanto la

fragilidad como la productividad de la memoria del protagonista, al narrar y meditar sobre el carácter ficticio de toda evocación. Cobra dimensión entonces la lógica del simulacro baudrillardiano. Es esta otra de las características inherentes a las obras de Reig en las que la reflexividad literaria pone en el centro de la diana el ontológico debate entre realidad y ficción.

El contexto de la pandemia permite un espacio al autor para parodiar desde la ficción el manejo que en España se hizo –entre la clase política y los medios de comunicación– de la emergencia sanitaria, dando lugar a disparatadas conjeturas o recomendaciones de parte de un tal Felguerosa (trasunto del vocero oficial del Gobierno) o a las decisiones y actitudes ególatras del presidente Madelman (clara *boutade* enfocada en parodiar la figura de su homólogo, Pedro Sánchez).

El elemento metaliterario, entendido de manera amplia como el lugar que ocupa la propia literatura dentro de la obra del escritor, representa otra de las marcas distintivas de las novelas de Reig. En *El río de cenizas* se evocan textos y autores aparentemente tan dispares como *La conjuración de Catilina*, de Salustio, el *Libro de la vida* de Santa Teresa, *La sanción de Loo*, de Trevanian o los clásicos *Teogonía* y *Trabajos y días*, de Hesíodo. Además de las referencias, hallamos intertextos en forma de citas como también otros, que funcionan de manera solapada, integrados a los parlamentos de los personajes, quienes, no por afectación ni pedantería –sino acaso como parte de una estrategia metafictional del autor que permite narrar desde la ironía literaria ajena– se enredan en diálogos que parecen evocar imposibles conversaciones entre autores de generaciones y orígenes tan disímiles que su concreción solo puede ser factible en la ficción. Al recordar a una amante del pasado, por ejemplo, el narrador se dice a sí mismo, parafraseando las *Metamorfosis* de Ovidio: «Fuimos una multitud, una mujer y un hombre en representación del resto de la humanidad» (p. 121). También forman parte de la novela los metadiscursos oníricos compuestos por

fragmentos de los sueños y fantasías sexuales del protagonista, no ayunas estas últimas del sentido del humor que caracteriza las obras de Reig, entre la evocación culta y la ocurrencia escatológica.

A medida que transcurren las páginas de la novela la literatura se consolida como la verdadera protagonista. La obra parece trasladarnos a atmósferas tan disímiles como las de *La muerte en Venecia* (1912), de Thomas Mann o *La leyenda del santo bebedor* (1939), de Joseph Roth. Acompaña el baile final de los residentes la banda sonora imaginaria del bolero *Dos gardenias para ti*, de la cubana Isolina Carrillo, que el narrador evoca. Entre música y lecturas el protagonista se hermana, a través del tono confesional de sus recuerdos, con la figura del lector, a quien considera, como Baudelaire, *su semejante, su hermano*, el otro yo que el soliloquio del personaje conjura en su desdoblamiento, quien lo acompañará cuando llegue el final de la historia y de su vida, para perderse en las aguas de ese *río de cenizas* que es metáfora de esperanza y redención.



Queridos niños

DAVID TRUEBA

Barcelona, Anagrama, 2021, 456 pp.

recensione di Danilo Manera

L'ultimo lungo romanzo di David Trueba (Madrid, 1969) si svolge dopo la pandemia (si fa riferimento alla *crisis sanitaria* appena finita) ed è il resoconto di tre settimane di carovana elettorale. Il partito conservatore e cattolico spagnolo ha tutti i suoi esponenti di spicco sotto processo per corruzione e si trova costretto a lanciare una candidata alla presidenza con scarsa esperienza (è stata ministro per pochi mesi), colta e di vecchia scuola, un'insegnante universitaria di storia di 62 anni, originaria di una zona rurale della provincia di Teruel, Amelia Tomás, che quasi nessuno conosce e parte svantaggiata nei pronostici. Si propone con gli slogan *La mujer que necesitas* e *España Regresa*. La sua squadra personale è composta dall'eminenza grigia Carlota, una sua ex alunna venticinquenne rampante ed efficiente; la segretaria Tania, una formosa trentenne venezuelana che controlla tutte le agende; Arroba (soprannome dal simbolo informatico @), l'esperto di reti sociali; e Cuca, un'anziana truccatrice e costumista che sbaglia tutte le scelte e viene infatti sostituita sul finale dalla giovanissima influencer Aitana Banana. Ma la persona chiave, che Amelia insiste per avere al suo fianco come autore dei discorsi e consigliere, è Basilio, un budda di 119 chili e 54 anni, calvo, con gli occhiali. Ex giornalista e scrittore anche di successo, sempre in ambito conservatore, viene soprannominato *el Hipopótamo*. Ha moltissime conoscenze e nessun amico. Beve senza ritegno (di nascosto) e mangia

moltissimo: è un buongustaio e ovunque trova ristoranti eccellenti o critica spuntini che non sono all'altezza. Va a letto tardi e odia alzarsi presto. Dall'apparenza placida, è cinico e feroce. Attraverso i suoi occhi disincantati, cattivi e scorretti, vediamo senza veli il mondo della politica, specchio della società. Autodistruttivo e con tratti misogini, Basilio è divertente e mordace, ha il compito di dinamitare tutto quanto remi contro la sua candidata con l'unico obiettivo accettabile: vincere.

Il testo che il lettore ha di fronte è scritto da Basilio e diretto ad Amelia e ciò orienta tutta la narrazione. Il "Cari bambini" del titolo è l'appellativo con cui il narratore si dirige agli elettori, che considera infantili, superficiali e capricciosi, in cerca di lodi e di menzogne presentate come caramelle, oltre che della panacea di qualunque campagna: promettere denaro. Si dispiega così tutto il ventaglio della satira: vediamo in pillole ogni variante della corruzione e della bassezza, sordidi interessi, ambizioni inconfessabili, rancori, vendette, sfacciataggine. A un certo punto, alcuni ignoti registrano e diffondono una conversazione rilassata tra Basilio e Amelia dopo un'intervista televisiva, che riassume in estrema sintesi l'intero romanzo. Lì Basilio dice che i giornalisti sono narcisisti scemi mentre dall'altro lato dello schermo li ascoltano dei "memos que se tragan todo lo que les ponen delante del hocico" (p. 242), e che i capi del partito di Amelia le dovrebbero fare un monumento, perché ora potranno "seguir robando a

manos llenas” (*ivi*). In televisione, conclude, “hay que venir a mear fuera de la taza. A marcar territorio” (*ivi*), perché sappiano chi comanda. In tale occasione, i capi del partito vorrebbero licenziare Basilio, ma Amelia lo difende e lo tiene presso di sé.

Il pullman della comitiva, seguito dal pulmino dei giornalisti, percorre molta della geografia spagnola, specialmente Castiglia, Andalusia, Galizia, Aragona e Canarie, ma anche Paesi Baschi e Catalogna (dove ovviamente vengono contestati). L’obiettivo è sempre lo stesso: guadagnare la foto del giorno sui giornali e in internet, manipolando storie lacrimevoli come quella dell’ultraobeso che non riesce a trovar un’ambulanza capace di trasportarlo in ospedale e devono caricarlo su un camion con una gru; oppure quella della ragazza spagnola prigioniera in Africa per aver tentato di procurarsi della droga; o ancora questioni locali legate a imprenditori fedeli, allo smaltimento dei rifiuti, allo sport, all’allevamento e così via, fino a scritturare un gruppo per adolescenti, il duo Conjuntivitis, perché cantino nella festa di chiusura della campagna. Alcuni degli episodi sono comico-macabri, come quello dell’anziana che muore gonfiando un palloncino di propaganda, altri toccanti, come quello della bambina rumena che perde l’intera famiglia in un incidente, ma vengono tutti triturati nel frullatore mediatico della politica. Tutto è meticolosamente preparato dai responsabili del partito in ogni località, ogni cosa è costruita per ottenere l’immagine che batte quelle degli avversari: a volte basta un tacco che si rompe o una tuta da ginnastica per finto jogging. I giochi si fanno sotto il tavolo e non ci si ferma davanti a nulla pur di scovare una macchia squallida negli altri candidati. I soprannomi dati a costoro (*el Mastuerzo, la Cachorra, el Santo, el general Cojo*), nonché ai giornali e ai partiti sono un trucco per non rischiare di rendere troppo riconoscibili i possibili referenti reali. Si attacca ovviamente la sinistra: “A mis queridos niños que se consideran de izquierda lo más práctico es desanimarlos, convencerlos de que en vista de la bondad que guardan en

su interior aún no ha nacido el partido que les represente. Ese desánimo es nuestra gasolina, y nuestra misión es destrozarnos a cada Mesías que fabrican a la medida de sus ilusiones, pues la pureza es incompatible con la sobreinformación. Jesucristo hoy no duraría dos tertulias ni resistiría el escrutinio de sus andanzas por Galilea” (p. 51). Ma non viene certo risparmiata la destra estrema o il candidato cui Amelia contende l’elettorato cattolico conservatore. Tutto si svolge come una corsa a cronometro, come la *Vuelta* ciclistica. Con la scusa di voler conoscere i problemi del paese reale, anche se è puro teatro.

La galleria multicolore di episodi però non si limita agli incontri da *road movie* della campagna elettorale. Basilio racconta anche molto della propria vita (tra cui incisive scene del suo matrimonio disciolto a favore della solitudine e del rapporto di incomprendimento con il figlio), perché si vuole aprire ad Amelia, come a poco a poco comprendiamo. All’inizio del romanzo, Basilio sembra infatuato di Tania, così umana e solare in un ambiente sempre teso e arrivista, ma quando la venezuelana lo ammette nel suo letto è per una sceneggiata con l’amante lesbica e lui è ammanettato. Basilio l’ippopotamo si sente preso in giro, ma peraltro la dimensione sessuale in lui si riduce alle masturbazioni terapeutiche fornite dalla governante filippina quando rincasa ubriaco fradicio. La stessa Tania afferma che in realtà è innamorato di Amelia. E infatti, nell’ultima fase della campagna, Basilio si sente completamente identificato con la sua candidata in forte ascesa nei sondaggi. Il romanzo assume così in qualche modo anche la natura di una lettera d’amore.

Il finale del libro è però malinconico, con una sconfitta prevedibile in mezzo a una presumibile vittoria. Basilio è in uno stato pietoso: una lunga camminata a piedi con il suo peso gli ha rovinato le caviglie. Lo hanno anche avvisato che in ogni caso faranno a meno di lui, ma si reca comunque alla sede del partito per l’annuncio dei risultati a mezzanotte. La candidata gli aveva chiesto di prepararle il discorso in caso di sconfitta e quello in caso di vittoria. Ha

in tasca l'unico che ha scritto, quello per la vittoria. Ma non gli danno accesso agli uffici delle autorità. Attende l'arrivo del trio trionfatore: Amelia, Tania e Carlota. Amelia gli sorride ma con tre lampi negli occhi: quelli della distanza, dell'indifferenza e della precauzione: "Los tres disparos de tu mirada me hirieron de muerte. [...] Cuando las cosas caen por su propio peso, yo soy el primero en caer. Es lo que tiene ser gordo. Nos dio el tiempo justo para saludarnos por encima del vocerío. Yo llevaba en el bolsillo de la chaqueta el papel plegado con el borrador del discurso. Pero tú ni lo pediste, porque ya no lo necesitabas, ya no me necesitabas. [...] El papel no contenía nada especial ni inspirado, no vayas a pensar. Tan solo una certeza simple. Que la revolución pendiente consistía en una mujer conservadora y previsible que fuera honesta cuando llegara al poder de manera accidental. Ni cerebral ni visionaria [...]. Ninguna utopía inalcanzable, nada de sangre, nada de héroes [...]. Mis queridos niños y yo soñábamos lo mismo por una vez" (pp. 447-448). Basilio torna ad essere un "lobo sin luna" il cui destino è azzannare di nuovo, forse anche la mano che per qualche settimana gli ha dato da mangiare: "No te asustes. Como todos los lobos, yo también miro con afilada envidia al rebaño de mis queridos niños cuando regresan a casa sanos y salvos" (*ivi*).

Il finale è dunque insieme mesto e aperto: il circo meschino di politica e comunicazione ricomincerà all'infinito. La mera possibilità di parlarsi sinceramente è quasi impraticabile: il lungo scritto che abbiamo letto è rivolto a un destinatario che forse non lo leggerà mai. Le cose che Trueba racconta con vivacità sulla partitocrazia e i mezzi di comunicazione spagnoli (e di un qualunque Paese comparabile, come l'Italia) sono così verosimili e in fondo risapute che l'effetto del romanzo non è tanto quello di sorprendere e scandalizzare, ma quello di generare una sorta di scetticismo impotente che fa riflettere. Il libro offre un campionario completo delle malefatte, ruberie, finzioni, ipocrisie, falsità, illegalità, squalore dei politici di destra, senza peraltro

nascondere che a sinistra succede qualcosa di pressoché uguale, sicché non c'è nessun manicheismo e nessuna possibile salvezza. Il narratore Basilio, in particolare, è splendidamente disegnato: simpatico, sboccato, intellettualmente pungente, finissimo nelle osservazioni, coinvolto in momenti sguaiati accanto ad altri romantici. È un antidoto efficace davanti a tante donne forti e vincenti e a tanti uomini malvagi e vuoti. E dalle sue acrobazie verbali il ruolo centrale della lingua si estende a tutto il libro, perché in politica si tratta spesso di trovare il motto giusto, la parola azzecata, la "narrativa" efficace. Così, forse come vezzo, al testo sono collegate 19 note inventate, come se si trattasse di un saggio ben documentato. La trovata felicissima per superare lo scoglio di un narratore che difende un'ideologia opposta rispetto a quella dell'autore sono proprio i personaggi di Basilio e Amelia, gli unici nel libro a non essere macchiette o caricature, che sanno creare tra loro un magico ponte amoroso, per quanto falso e fragile, come tutto.

Vengo de ese miedo
MIGUEL ÁNGEL OESTE
Barcelona, Tusquets, 2022, 296 pp.

reseña de Maria Maffei

El malagueño Miguel Ángel Oeste (1973) en su cuarta novela, *Vengo de ese miedo* (2022), opta por sumirse en el pasado y devolver su lapidario retrato juntando los recuerdos que afloran y un abanico de brutales testimonios sobre una infancia violada. Lo hace entreverando diferentes técnicas narrativas con acierto: los testimonios directos de las personas entrevistadas se alternan con secuencias analépticas que rememoran un pasado infernal, así como fragmentos estilísticamente destacados perfilan la situación de ansiedad perenne en la cual el narrador se ha sentido sumido durante toda su vida, abarcando la intensidad emocional con un ritmo apremiante y una sintaxis quebrada. El resultado es una narración en primera persona que resulta fragmentaria, confusa, emponzoñada por el dolor, capaz de escarbar en el pasado que el narrador comparte con sus padres en el intento de encontrar una explicación a la raíz de “ese miedo” que sigue atormentándolo. Las constantes reflexiones metaliterarias sobre el mismo proceso de escritura, además, ensalzan aún más el efecto de flujo de conciencia reduciendo la distancia entre autor y lector, que se convierte en un mudo interlocutor testigo de la memoria evocada.

El título prefigura con insospechable sutileza los acontecimientos que se desarrollan en la novela: el arranque, «Quiero matar a mi padre» (p. 12), arroja inmediatamente en un contexto familiar complicado y violento, *leitmotiv* que el narrador hilvana en primera persona. El primer recuerdo que aflora

es la muerte de la madre, que remonta al 16 de julio de 2009 y abre el primer apartado, titulado «Padre»: esto permite dar voz a las innumerables peleas y palizas entre la madre y su marido. La huella que esto ha dejado en el narrador es imborrable, incluso porque con frecuencia él mismo y su hermano terminaban brutalmente golpeados hasta la humillación. Por esto en el segundo apartado, «Familia», se busca una motivación a la raíz de la inagotable violencia que ha inundado su cotidianidad infantil, y el narrador lo hace escarbando en el pasado de su madre y de su padre. Se pone de relieve el estado de precariedad en el que los dos han vivido sus infancias, así como sus existencias jalonadas de decepciones, alcohol, droga, excesos, pobreza y, otra vez, una violencia abrumadora. En el tercer apartado, «Madre», siguiendo el ritmo de la alternancia entre el presente de la narración, el pasado personal de quien narra y el pasado de sus padres, se perfila la relación que acercó sus progenitores en la juventud. La desmesura, los problemas de alcoholismo y drogadicción son una constante que les lleva más allá del límite: es como si la madre y el padre se incitaran mutuamente con los excesos. Los testimonios de la tía de Madrid y de la tía de Valencia, dos hermanas del padre, ayudan al narrador en la reconstrucción de los hechos de su infancia, lo que le lleva a tomar conciencia de que el recuerdo de la violencia no es completo. «Hijas», la cuarta sección, se abre en el presente, donde el narrador ocupa el rol de padre a su vez: la omnipresencia del miedo al padre, «ese

miedo primitivo y atávico a sus genes» (p. 130) que hasta aquí había quedado esbozado, a partir de este momento alcanza un poderío tajante. Define su infancia como un «constante estado de sobresalto» (p. 158) y una «prueba diaria de supervivencia» (p. 158), de ahí que en la actitud del narrador hacia sus hijas se vislumbre el legado del miedo a todo lo que le recuerda el padre. Esto lo empujará a actuar tomando siempre las distancias de lo que él solía hacer. Con el tiempo, la necesidad de arrostrar el inexorable terror al padre, de hablar con él, de cerrar las cuentas con el pasado se asoma cada vez con más insistencia. Los constantes titubeos frente al papeliño con el número de teléfono del progenitor se revelarán más poderosos de lo esperado, así como la incapacidad de tocar el timbre de su vivienda y hablarle. De repente, decide ponerse en contacto con él: tras numerosos intentos fallidos de llamarle, al principio del quinto y último apartado, «Padre e hijo», se entera de que ha muerto. Su muerte silenciosa y solitaria, en la precariedad de su cuarto de baño, abandonado por todos los que tenía alrededor, conlleva una última reflexión sobre las multifacéticas perspectivas que la narración arroja sobre este esquinado personaje: «Tu padre era un tío brillante, conversador, debía de tener un coeficiente intelectual alto, fue él quien me enseñó a jugar al ajedrez [...], lo respetaba y la gente también lo hacía, pese a las controversias que le rodearon» (p. 249), admite Nils, un amigo de la adolescencia, sin que el narrador empatice con estas palabras. Tampoco entiende cómo su propio hermano, que había vivido las mismas vejaciones que él, ha llegado a perdonarlo. «Hace tiempo que le perdoné, y tú debes hacer lo mismo» (p. 259), afirma delante del encono del narrador que no cesa ni con la muerte. El asunto del perdón y los múltiples vericuetos de lo que significa perdonar quedan perfectamente pincelados en el hiato entre estas dos perspectivas.

El narrador desata desde el principio un inagotable rencor hacia el padre, sin embargo, un sinfín de emociones matizan su relación con él a medida que se da voz a los recuerdos, entre los cuales “ese miedo” es una constante. “Ese miedo” infundido

por el padre es algo que afecta la vida del narrador mucho más allá de su relación con él, «El miedo ha sustituido a mi sombra y se ha pegado a mis talones. El miedo que tengo a los afectos, a recibir regalos, a encariñarme con las personas. El miedo atroz a que me hagan daño, a que hieran a los que quiero. El miedo irracional a las puertas abiertas cuando duermo» (p. 167), llegando a apoderarse de su cotidianidad de forma total y dejarlo anquilosado en el desamparo. Sobresale el sufrimiento que se ha intensificado, siempre desapercibido por los demás: los amigos de la infancia, su primera novia, una profesora suya admiten no haber ni sospechado el infierno que sufría el narrador en su casa. Los vínculos de sangre terminan poderosamente cuestionados en la transparencia del desahogo sin tapujos del narrador sobre el odio hacia su padre y madre, que nunca se mencionan con nombre propio, diluyéndose en una anonimía deshumanizante. Esto abre paso a una reflexión más honda sobre la necesidad de cultivar y cuidar las relaciones sin darlas por descontadas.

A lo largo de este atroz relato en primera persona, Ángel Oeste dedica mucha atención a las reflexiones metaliterarias sobre la escritura y el efecto catártico que ésta ejerce: «sé que la escritura no rectificará el pasado. Pero tengo la certeza de que si me detengo ahora, lo lamentaré. Sé que si no reconstruyo su historia, nunca me reconciliaré con la mía» (p. 74). La escritura del relato se convierte así en un elemento central del mismo, que describe el proceso creador desde el cuidado en recoger testimonios, en volver a mirar las anotaciones de la juventud, las fotografías, la determinación en querer reconstruir el armazón que apunta a “ese miedo” que lo hace sentir desamparado, vulnerable, irremediabilmente herido.



Feria

ANA IRIS SIMÓN

Madrid, Círculo de Tiza, 2020, 232 pp.

recensione di Danilo Manera

L'esordio narrativo di Ana Iris Simón (Campo de Criptana, 1991) non solo non è un romanzo, ma addirittura non c'è una storia centrale che mantenga la tensione e dia coerenza al testo. Ha una struttura frammentata in numerosi piccoli episodi e forse si può riassumerlo rifacendosi alla ricetta abbastanza precisa su cui poggia, composta di tre elementi principali: la memoria familiare; la controversia ideologica; la mitizzazione della Mancia.

1) *Feria* (termine che indica le feste di paese, specie quelle patronali, in occasione di mercati, spesso accompagnate da giostre e altri divertimenti e da bancarelle di dolci e giocattoli) s'inserisce nel genere delle memorie familiari, ma dato che l'autrice, giornalista, lo ha pubblicato prima di compiere trent'anni, contiene le sue note autobiografiche relative a infanzia, adolescenza e prima gioventù, senza un ordine cronologico, bensì disposte a grappolo attorno a temi e momenti. Sono pagine dettate da un profondo amore cui il lettore s'associa per empatia, arrivando a sentire affetto per i personaggi: i genitori e il fratello, i nonni, l'ampia serie di zii e cugini, nonché amiche e amici. Lo stile è di sapore colloquiale, spesso a imitazione del modo d'esprimersi dei bambini, con le frasi interminabili, l'ironia, gli sciami di nomi propri, le ripetizioni, l'accento dialettale e gergale dell'oralità. Le scenette sono brevi e divertenti, tenere, incantate, commoventi per il modo in cui sono presentate, più che per la sostanza, generalmente banale

(riunioni familiari, piccole esperienze, manie dei personaggi e la lettura delle cose del mondo da parte della bambina o ragazzina). Il tutto detto onestamente, pur senza grandi risultati letterari.

Il libro è preceduto dai disegni, in stile infantile, dei due alberi genealogici del ramo paterno e materno della famiglia, ed è accompagnato da foto d'epoca in bianco e nero, originali tratti dagli album dell'autrice. La prosa di Simón è letteralmente costellata di elementi culturali (canzoni soprattutto, ma anche cibi, oggetti, marche, usi, ecc.) tipicamente spagnoli e cronologicamente datati, che devono aver contribuito all'ampio successo in patria.

Il passato di cui si parla è molto recente, giacché risale solo a una trentina d'anni, salvo pochi affondi in tempi precedenti. I due rami familiari sono entrambi rurali e umili. Madre e padre hanno divorziato poco dopo la nascita del fratello. I Simón sono più sedentari, agricoltori che formano una sorta di clan con una solidarietà primaria. Il padre è comunista perché il nonno è comunista e il bisnonno è morto in esilio in Francia perché comunista. La famiglia della madre, detti Bisuterros, è più nomade perché composta da *feriantes*, cioè venditori ambulanti di giocattoli nelle fiere di paese. La bambina dapprima se ne vergogna, poi ne fa una ragione d'orgoglio. La madre non è come le altre madri dei compagni di scuola: "La Ana Mari nunca me decía que me abrigara ni que no llegara tarde a casa ni que no anduviera con tal o cual compañía

ni me preparaba el desayuno para llevarme al recreo [...], mi madre pertenecía a una comunidad errante y buhonera, sin horarios ni raíz alguna salvo la que agarra en el corazón” (pp. 86-87; le citazioni sono tratte dall’edizione Alfaguara del 2022). E riguardo al fondo spirituale, la voce narrante dice che la madre è “del realismo mágico, porque mi abuela María Solo era del realismo mágico y mi bisabuela era del realismo mágico. Y del sentido común” (p. 111). E c’è persino un particolare grafico di tutto ciò, quando il fantasma della nonna compare dopo la morte. La bambina narrante ha però coscienza di affacciarsi al mondo delle sagre e feste popolari nella fase della loro scomparsa, con l’arrivo di tempi radicalmente diversi: intervistato da Tele Criptana, il nonno Gregorio dice tutti gli anni “que la feria ya no era lo de antes porque la vida se iba poco a poco convirtiendo en una feria [...], así que su oficio y su caseta de dos por diez llena de juguetes y de bisutería tenía cada vez menos clientes y menos sentido” (p. 123). I genitori, entrambi postini, sono per Ana Iris un punto di riferimento formativo costante. Alle elementari, a sette anni, un giorno in classe appare un topo durante la lezione di inglese, creando un parapiglia. Le danno per compito una breve composizione scritta sull’incidente. Quando lo racconta al padre, questi le dice di immaginarsi lo spavento del topolino vedendo tutti quegli umani terrorizzati. Le consiglia di raccontare l’episodio dal punto di vista del roditore. La bimba lo fa e vince un premio. E conclude a posteriori che nei cinque anni della facoltà di Giornalismo nessuno le ha insegnato niente di più importante.

2) Il tono di fondo nostalgico di queste memorie ravvicinate è dovuto alla scomparsa di un mondo familiare e sociale, ubicato nelle campagne quasi spopolate a sud di Madrid, travolto dallo tsunami del “progresso”, cioè dei cambiamenti del XXI secolo (intesi soprattutto come neoliberismo, tardo capitalismo, globalizzazione, individualismo, ecc.). Il libro ha tratti ideologici marcati, per quanto miscelati e ambigui, e anche da questo aspetto deriva il suo successo e la sua capacità di destare

discussione. L’autrice offre in forma leggera alcune idee superficiali e umorali, che suscitano simpatia “politica” ad ampio raggio e si traducono nella difesa di un ritorno alla campagna, alla natalità, alla “spagnolità”, alla vita tradizionale, alla sovranità perduta. Fin dall’incipit del libro, è chiara questa volontà, presentata come controcorrente: “Me da envidia la vida que tenían mis padres a mi edad. Cuando lo digo en alto siempre hay quien pone cara de extrañeza y me responde cosas como que a mi edad mis padres habían viajado la mitad que yo o que a ellos envidia ninguna, que tienen que hacer muchas cosas ‘antes de asentarse’. Que ahora somos más libres y que nuestros padres no pudieron estudiar dos carreras y un máster en inglés” (p. 17).

Simón sottolinea che il “progresso”, inteso come europeizzazione e globalizzazione, porta con sé la fine dell’*eccezionalità* della Spagna, di cui bisogna invece recuperare l’essenza, perché la vita di oggi è più povera e più vuota e la Spagna sembra trasformata in un “non luogo” simile al terminal di un aeroporto. L’autrice discute se il pensiero nazionalista e il mero concetto di nazione siano di destra. Un punto d’incontro sembrerebbe poter essere la “patria” concepita come espansione della famiglia. Il padre comunista però è scettico sulla risemantizzazione della bandiera spagnola in chiave di riconciliazione. La presenza di questo padre *ateo monoteista*, spinge la narratrice bambina alla ribellione di andare a messa di nascosto e fare la comunione, quasi come in un gioco, anche se poi confermato dal battesimo tardivo.

Da un lato Ana Iris Simón, rappresentante dei *millennials*, mette a fuoco con chiarezza i problemi delle giovani generazioni: la precarietà, lo sradicamento, l’impossibilità di indipendenza economica (simboleggiata dai prezzi proibitivi di un qualsiasi alloggio), l’assenza di futuro in termini lavorativi o familiari, il disorientamento esistenziale, ecc. Ma dall’altro la soluzione implicitamente proposta sembra essere solo il ritorno alle piccole cose semplici e stabili del passato, alla condizione dei suoi genitori che a 29 anni avevano

una figlia di sette e una casa a schiera nel paesino di Ontígola (provincia di Toledo). Per questo il libro viene sentito come decisamente conservatore (alcune recensioni si spingono a definirlo *neofalangista*). I critici di Simón pensano che renda romantico un passato con più difetti e repressioni del presente, senza riflettere sugli aspetti positivi dell'abbandono di valori tradizionali (come la liberazione della donna, la rottura di modelli sociali arcaici, patriarcali e chiusi, ecc.). Di certo, nel libro, il "progresso" è presentato come un pericolo che ha rovinato la vita di varie generazioni. Il mondo di un "prima" molto vicino era più comprensibile e migliore e si sta perdendo irreparabilmente. Le famiglie estese nelle case di campagna, gli uomini e le donne all'antica, i bar di paese e la cultura popolare tradizionale e contemporanea (*flamenco e flamenquito*) vengono contrapposti ad autostrade e rotonde, megalopoli disumanizzate, maschi blandi e *deconstruidos*, *reggaetón* e *satisfyer* ("una manera de abrazar la precariedad también en lo sexual", p. 98). La semplicità del discorso di Simón fa sì che connetta con molti, in uno spettro di intuizioni comuni ragionevoli. Ma proprio perché semplice, sfuggono infiniti dettagli e sfumature, rendendo quel discorso abbastanza inefficace, meramente consolatorio. La caratteristica più originale è semmai la tendenza a smontare ogni schematica contrapposizione tra opposti. Simón presenta e miscela fonti d'ispirazione di sinistra e di destra, laiche e devote, retrograde e avanzate, con un risultato di ambiguità che tuttavia suona a superamento di concezioni anchilosate e, ancora una volta, intercetta un pubblico stanco delle ideologie contrapposte.

C'è, infine, un punto che ha fatto molto discutere. Simón propende palesemente per i modelli di genere tradizionali: le piacerebbe essere «un poco mujer florero» (p. 97), o meglio casalinga, una madre che si occupa dei figli, per cui gli uomini devono essere virili e la natalità va fomentata. Chiarisce però che una cosa è il fascismo storico, quello che ha incarcerato ed esiliato suo nonno, e un'altra tacciare di "fascista" ogni posizione controcorrente odierna

(come le sue appena esposte). Ad esempio, una gonna o una scollatura, che prima era simbolo di quello a cui si riducevano le donne: "dos piernas y poca tela" (p. 165), ora è simbolo di *empowerment*, ma nessuno deve guardarlo: "negar que un escote bonito es enseñado de cuando en cuando para ser visto [...] además de ridículo niega parte de nuestro poder como mujeres, un poder que no se reduce a lo bello y a lo sexual pero del que lo bello y lo sexual forman parte y no pasa nada y por eso toda mujer ama a un fascista: porque todo el que mira nuestros escotes lo es, [...] y según el nuevo canon, nuestros abuelos lo fueron y nuestros padres lo son" (p. 166). Chiacchierando con un'amica, è esplicita: "Concluimos [...] que queríamos tener hijos y poder cuidarlos, no pagarle cuatrocientos euros al mes a otro para que los criara, y en que para gustar los hombres tienen que *hacer* pero a nosotras nos basta con *ser* y en la posibilidad de que toda mujer ame a un fascista como escribió Sylvia Plath y en que Sylvia Plath también escribió que se preguntaba si no era mejor 'abandonarse a los fáciles ciclos de la reproducción y a la presencia cómoda y tranquilizadora de un hombre en casa', así que a ver cuánto tardaban en mandarla a la hoguera" (p. 99).

3) L'idealizzazione di un'epoca (la fine del XX sec.) s'accompagna all'idealizzazione di una terra di provincia, la Mancía, dove Simón è nata, nella pianura semiarida di Criptana, specie attraverso il suo simbolo più universale: il Don Chisciotte di Cervantes. Quando la voce narrante pensa al figlio che avrà, immagina di portarlo nel bel mezzo della Mancía e dirgli che quella terra arancione, quella distesa interminabile di sparto è la sua essenza: "y tendré que explicarte lo que es un pueblo y te diré como si aquello fuera una teoría irrefutable que el nuestro está atravesado por tres realidades: la ausencia total de relieve, el Quijote y el viento" (p. 179); "y que eres también nieto de familia postal, bisnieto de campesinos y feriantes, tataranieto de carabinero exiliado y de quincallera; [...] y que sintieras entonces que eres el heredero de una raza mítica, como de cuento popular"

(p. 191). La tradizione, la stirpe, la ricchezza del castigliano popolare paiono incarnate in questo territorio, cui rende uno speciale omaggio l'ultima parte del libro, una storia che si vorrebbe cervantina, su uno dei giganti trasformati in mulini a vento, che nelle poche ore in cui può riprendere le fattezze di gigante vuole recarsi a conoscere altri come lui in una località vicina, ma cade, si ferisce e lo portano via in un'ambulanza. Il racconto, scritto dall'autrice con il fratello, riprende un episodio vissuto con il padre e accennato varie pagine prima, ma è davvero poco brillante, uno strano tentativo fallito di cambiare il tono del libro, francamente non necessario.

Per concludere, *Feria* è un libro dalla fattura originale, non privo di ingenuità e scompensi, ma scritto con una grazia e una freschezza spiazzanti, oltre che con idee pronte a generare polemica.

«En sí perdura»: Tradición y modernidad en la obra de Rafael Ballesteros
 JOSÉ LARA GARRIDO, BELÉN MOLINA HUETE Y PEDRO J. PLAZA GONZÁLEZ (EDS.)
 Sevilla, Renacimiento, 2022, 514 pp.

reseña de Francisco Rodríguez Sánchez

Este extenso monográfico urde —sin ser un mero libro de actas— su origen en las ponencias y las comunicaciones del I Congreso Internacional de Poesía Española Contemporánea «Tradición, modernidad y contextos en la obra literaria de Rafael Ballesteros», celebrado en Málaga durante el mes de junio de 2021, cuyas páginas no han salido a la luz hasta febrero de 2022 dentro de la prestigiosa colección Iluminaciones de la editorial Renacimiento. Como reza su título, los estudios del volumen se dedican a profundizar en la producción literaria de Rafael Ballesteros Durán (Málaga, 1938), prolífico escritor, crítico literario, político y miembro de la Real Academia de Nobles Artes de Antequera y del Ateneo de Málaga.

Ya en el prólogo, sus tres editores —todos de una misma escuela filológica—, José Lara Garrido, Belén Molina Huete y Pedro J. Plaza González, detallan los objetivos filológicos y la disposición de los apartados bajo el nombre de «Modulaciones de un itinerario plural: asedios a la obra de Rafael Ballesteros», el cual introduce al lector en el estudio de la obra ballesteriana desde una óptica panorámica a la par que concreta, conjugando la presencia de obras publicadas con aquellos textos que están por llegar, de manera que todos los ensayos aquí presentes ilustran tanto el pasado como el futuro de su obra. Asimismo, se aúnan multitud de enfoques y metodologías de carácter filológico que, a pesar de su diversidad hermenéutica, vienen a coincidir en concreción, pulcritud y rigor crítico.

El primero de ellos pertenece al difunto Julio Neira, quien se centra en el diálogo que la poesía del malagueño entabla con la tradición española y con la modernidad más agitadora a través de un recorrido completo por toda su obra publicada (1966-2019) en el que, además, sitúa en el centro de su interés a aquellos poetas que la historiografía de la literatura ha relegado a los márgenes. Esta visión globalizadora es retomada por Rosa Romojaro, aunque la atención de su exégesis se localiza en *Turpa* (1972) con el objetivo de subrayar una obra que subvierte los límites de los recursos gramaticales y líricos mientras trae a colación elementos barrocos, surrealistas e incluso esperpénticos para configurar lo que Romojaro califica acertadamente como *texto-límite*. La tercera aportación de este bloque panorámico pertenece a Juan José Lanz y en ella destaca la compleja evolución de la escritura del autor y sus referencias literarias, que abarcan desde el siglo XVI hasta testimonios poéticos contemporáneos.

Los siguientes apartados están dedicados a un terreno aún poco explorado: la narrativa de Rafael Ballesteros. La primera aportación procede de Asunción Rallo Gruss y su análisis de las novelas *Huerto místico* (2005) y *Amor de mar* (2005). La primera sobresale por sus simbólicos protagonistas, caracterizados en el silencio del campo; la segunda, por erigirse como una tragedia áurea en la tormentosa travesía de un barco que supone una reflexión acerca de la naturaleza humana. Lorenzo

Cittadini completa los estudios narrativos de la literatura ballesteriana con el análisis de sus *Cuentos americanos* (2006). En ellos es el “viaje” lo que permite que el autor profundice en sus perennes incógnitas, relacionadas con los movimientos transterritoriales de los *workampers* en una sucesión de puntos de fuga identificados por Cittadini. Con el propósito de exponer todos los géneros literarios trabajados por Ballesteros, José María Balcells se ocupa de las cartas líricas en prosa de temática filosófica recogidas en los *Diálogos completos*, de los que, además, avanza las epístolas inéditas recogidas bajo el título de *Fugitantis*.

Seguidamente, se ofrecen al lector otros estudios exegéticos que revelan aspectos concretos de la producción ballesteriana. Con maestría, Antonio Jiménez Millán relaciona sus primeras obras con las tendencias literarias de posguerra y con las vanguardias a la vez que subraya las referencias intertextuales de Miguel Hernández o Blas de Otero para destacar el componente sociopolítico de nuestro poeta. Francisco Ruiz Noguera ilustra la “poesía del conocimiento” como un constante aprendizaje o como una eterna incógnita mientras argumenta la herencia barroca y, al mismo tiempo, simbolista de las literaturas francesa, inglesa y española. Para redondear la faceta ética y metapoética de Ballesteros, Antonio Aguilar analiza el poema «Sobre todo, el alba», dedicado a José María Hinojosa, en la búsqueda de los recursos y quiebros de su literatura.

José Ángel Baños Saldaña inaugura este nuevo bloque de teoría literaria, pues trasciende los textos poéticos para desarrollar el pensamiento literario de Rafael Ballesteros, de manera que va hilvanando los rasgos de la estética y la poética ballesterianas, las cuales aúnan creatividad, lenguaje y conocimiento. Así pasamos a la figura del autor-creador, tal y como analiza Beatriz Domingues López, conjugando a Aristóteles con María Zambrano —otro punto más de este compendio de tradición y modernidad— bajo la “razón poética” para destacar los rasgos fundamentales de su entidad e identidad poéticas. Jesús

Baena Criado contribuye a las dos aportaciones anteriores con la aplicación de la “inconmensurabilidad”, en términos de Wellek y Warren y Wittgenstein, en la poesía de Ballesteros como intento de respuesta a sus conocidos neologismos y a su deslocalización en cánones y generaciones reduccionistas.

Mención aparte merece Francesca Comella, al abordar otro aspecto más de la trascendencia y la recepción de la obra de Ballesteros: la traducción al italiano de *Contramesura*, el primero de los libros del conjunto *Jardín de poco. Poesía inédita* (2019). Su mérito reside en la dificultad formal de la naturaleza de los sonetos ballesterianos plagados, a su vez, de particularidades lingüísticas y rítmicas. Tras este ensayo se atisba un último bloque que trata las obras más actuales del poeta, así como los poemarios aún inéditos. En su profundo ejercicio hermenéutico, José Lara Garrido precisa la exquisitez expresiva y las reflexiones filosóficas en torno a la universalidad del sufrimiento que contiene *Almendro y caliza* (2017), obra en la que identifica las conexiones con Dostoievski, Pessoa y Carriedo. Francisco Morales Lomas, en su caso, vincula *Jardín de poco* con *El Aleph* (1949) de Jorge Luis Borges a través de las aporías en su proyección «del ser y del mundo» al detallar los mecanismos con los que el yo poético percibe y conceptualiza su universo.

Marina Bianchi descubre el sentido y el alcance de los tres últimos libros del autor en *Perseverancia. Poesía inédita (2018-2021)*, mediante el análisis de un poema representativo de los tres poemarios que integran este conjunto que, como no podía ser de otra forma, se desplaza entre la innovación y la tradición. Temáticamente, el epicentro es la emoción, y desde ella se propone un viaje desde el amor al dolor pasando, por supuesto, por la muerte, pero es en la escritura donde el autor encuentra el bálsamo que le permite superar los más oscuros avatares. Por último, Pedro J. Plaza González presenta su exégesis de otro libro inédito: *Góngora respira respira aún*. Sumamente destacables son la descripción y el análisis

de la estructura del poemario como un monólogo-diálogo dramático entre el yo poético y el personaje de Góngora, en el que se exponen hasta seis núcleos temáticos que manifiestan la imperecedera herencia gongorina en la poesía contemporánea.

Todas estas novedosas aportaciones integran el itinerario plural de *En sí perdura*, una pieza clave para todo aquel que pretenda acercarse a las «mil y una facetas de Ballesteros», como subrayan los editores del volumen, ya que, desde diversos puntos de partida y a través de múltiples metodologías hermenéuticas, los investigadores e investigadoras han ido puliendo con precisión el perfil creador de Rafael Ballesteros. Respondiendo al propósito de evidenciar la unión de la tradición y la modernidad en su figura y en su obra, estos ensayos enlazan sus textos con las producciones literarias presentes desde el siglo XVI hasta la actualidad sin olvidar las conexiones con la lírica, la narrativa y la filosofía de otros países europeos, lo cual destaca la proyección internacional y polidimensional de la escritura ballesteriana. En su sentido más pedagógico, la estructura de este volumen facilita el acceso de futuros lectores —investigadores o no— a sus páginas gracias a la disposición de los bloques descritos: de lo general a lo concreto, del pasado al presente y al futuro, y de lo vernacular a lo internacional desde el más absoluto rigor científico para dotar a esta obra de una visión de conjunto equilibrada, diversa y clarificadora.

Memoria del agua (Poemas sobre Granada)

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN

Granada-Úbeda, «Juancaballos de Poesía», Fundación Huerta de san Antonio, 2022, 104 pp.

reseña de Antonio Díaz Mola

Con *Memoria del agua (Poemas sobre Granada)*, editado por la Fundación Huerta de san Antonio dentro de la colección «Juancaballos de Poesía», Antonio Jiménez Millán reúne de forma cronológica una serie de poemas centrados en su ciudad natal, Granada. Un recuerdo a modo de homenaje que supone una pulsión constante a lo largo de la trayectoria del poeta granadino. Esto se aprecia con total claridad en diversos libros como *Restos de niebla* (1983), *Ventanas sobre el bosque* (1987), *Casa invadida* (1995), *Inventario del desorden* (2003), *Clandestinidad* (2011) y *Biología, historia* (2018). Con todos ellos articula la esencia temática de *Memoria del agua*, pero también aparecen incluidos algunos poemas inéditos escritos entre 2018 y 2019.

El agua como elemento integrador del título ya alude al fluir de la corriente en la memoria. Instaure así Jiménez Millán un alcance polisémico que simboliza tanto la propia identidad orgánica que nos compone como la transparencia de una mirada que apunta a una ciudad de encuentros y reencuentros. Cantaba Eliot en sus *Cuatro cuartetos* que «El tiempo pasado y el tiempo futuro, / lo que pudo haber sido y lo que ha sido / tienden a un solo fin, presente siempre». En efecto, la sucesión lineal de los acontecimientos queda salpicada continuamente por la evocación de un tiempo rescatado, y de tal modo el poeta dedica sus poemas, y por tanto su ciudad, a otros paisanos o amigos con los que compartió anécdotas y momentos, ya sean estos entrañables

o difíciles, cómodos o arriesgados. Nombres como Luis García Montero, Almudena Grandes, José Antonio Garriga Vela, Josep Maria Rodríguez o Joan Margarit, entre muchos otros, son los que circulan junto al autor, Antonio Jiménez Millán, por una senda de celebraciones y por un cosmos personalísimo en donde, con maestría, la voz del poeta se fusiona con múltiples horizontes y corazonadas que ahondan en la complejidad de hacer justicia a la memoria. Sin duda, esta voluntad de compartir la visión de la experiencia confiere al libro un rasgo de universalidad que trasciende el hecho poético.

En la sección «Restos de niebla» se nos presenta «Cruz de Quirós», un excelente tríptico en cuya tercera parte podemos leer: «Después de tantos años, / alguien recordará estas calles solas, / sus raros ventanales, / su exigua dimensión de laberinto / y su belleza oculta» (p. 12). Se explora el recuerdo del Mirador Cruz de Quirós, en la calle del mismo nombre, formada por numerosos recovecos donde pasear y perderse y, quizá, ganar ventaja de la ocultación para un flirteo adolescente o un paseo contemplativo. Todo ello se infiere a lo largo del poema, donde se destacan unas coordenadas exactas, un lugar de alivio y tierna remembranza por el que el sentido del lenguaje no cambia la función emotiva que provoca volver a un punto de partida. Mirador para ver el mar, pero en ojos ajenos: idea de una sublimación rotunda que otorga un dinamismo visual entre el sujeto lírico y su destinataria.

De la sección «Ventanas sobre el bosque» podemos transcribir por completo, dada su corta extensión, el poema «Azar»: «Qué vaga sensación de irrealidad, / qué recuerdos de alcohol y rostros turbios / en las sentinas de la noche / me llevaron hasta tu cuerpo, / aquella luz indecisa, / si solo eran posibles / las voces umbrías de una ciudad desierta / y el asombro escrito en tus ojos» (p. 16). En efecto, se asienta en este poema el borroso ideal de un pasado revisitado. La fijación del mundo externo se orienta a su condición de verdad, pese a la denominada «irrealidad», puesto que subyace en el concepto de intuición del poeta la soberana lucidez de potenciar un sentido de conciencia a partir del cual se crea y se recrea la máscara del tiempo. De nuevo el eco de un aroma adolescente conforma la alquímica sustancia de un himno de juventud, de un leve reflejo de aquellas sombras. Con estas herramientas va edificando la concepción de un recuerdo que se afianza al ser examinado. La máxima de dicho recuerdo es, por consiguiente, un propósito de introspección.

En la sección «Casa invadida» destaca el poema «Casa de conspiradores», de fondo político y de reivindicación generacional. En él podemos leer lo siguiente: «Todo parece un sueño repetido, / en tonos grises. / Sin embargo, / me encuentro alguna vez con esos rostros / en estaciones de autobuses, bares / o conciertos de jazz: supervivientes / de lo que pudo ser naufragio / y se quedó en memoria ambigua» (p. 24). Aquí se rescatan los cimientos del centro neurálgico para ejercer la disidencia, una oposición caracterizada por el peligro de ser descubierto. La concreción cromática de «tonos grises» revela el sentimiento común de aquel entonces, una visión de futuro poco esperanzadora dentro del régimen franquista. La militancia disidente de Jiménez Millán encuentra en el tiempo «supervivientes», camaradas que, como él, defendieron y defienden la libertad del individuo. El poeta, fiel a sus principios, asume en nítidas reminiscencias su condición de intelectual involucrado en la lucha hacia un ámbito pacifista, repugnando toda forma de censura y opresión. A partir

del texto es dable interpretar un verdadero compromiso histórico-político, así como que no existió nihilismo en esos jóvenes que pusieron su fuerza mental al servicio del progreso común. Esta inercia de pujanza y valentía actúa desde los márgenes, por lo que es igualmente posible interpretar el carácter revolucionario de las palabras que articulan la rebeldía plena del texto, aunque matizado de manera elegante a través de una contención que se acopla a un ritmo reflexivo que aspira a ser de nuestra incumbencia.

Ya en la sección «Inventario del desorden» encontramos poemas como «Irene», en el que puede leerse: «Hoy llegan solo imágenes dispersas / como pasos perdidos en la noche, / recuerdos imprecisos / de un tiempo que no fue del todo nuestro. / Han pasado los años / y quiero recordar / el brillo de unos ojos / que hicieron el verano más amable» (p. 40). Y en la sección «Clandestinidad», el poema homónimo, que dice: «Al cabo de los años / ha vuelto a visitar aquella casa. / El miedo sobrevive en la humedad / de ese rincón umbrío, / igual que algunas páginas borradas / entre la ropa vieja» (p. 48). La nostalgia sobrenada en estas secuencias que aventuran la importancia de no renunciar al privilegio de existir. Pocos dudan de que el sentimiento de un amor aporta flexibilidad a la existencia, y en ella celebra Antonio Jiménez Millán, verbigracia, el fundamento del propio ser con un acercamiento al «brillo de unos ojos». Se comunica y se afirma la legitimidad de un «verano amable», y en ella, además, cobra sentido la fuerte y distinguida sustancia de seducción que presta latido a numerosos fragmentos de la obra. Estos rasgos resultan significativos dentro de un plano filosófico, pues, tomando como referencia el trasfondo de un *Zaratustra*, se acuñan ideas que, en su condición de universales, se dimensionan como discurso personal y activan la implicación del autor con una naturaleza colectiva. La seducción clandestina también opera en el método de un caudal de impresiones con las que se alcanzan certidumbres que en un pasado fueron interrogantes. El poeta, desde

el tiempo actual, distingue la vitalidad de una atmósfera decadente de «humedad», de «rincón umbrío», de «ropa vieja», etcétera. En consecuencia, tanto la memoria de una época de difícil militancia política como la memoria indulgente que impone adornos al amor, se mezclan en una suerte de equilibrio enunciativo: tenso y ágil, sencillo y complejo, capaz de generar multiplicidades semánticas en distintas lecturas.

Por último, en la sección «Biología, historia», hay textos como «Nocturno». Si bien esta sección presenta grandes poemas articulados sobre la base de expresiones de la amistad, del recuerdo gamberro de la juventud o de la estética del realismo sucio, en el texto citado, «Nocturno», se dibuja con soberana precisión los matices de una imagen de ritual, de paseo a altas horas plenas de intemperie. Con la locución *ut pictura, poesis* se pueden explicar cláusulas como las que siguen: «Corta el frío la noche de Granada. / Dicen que ayer la nieve se deshizo / bajo la luz cobriza del invierno / en tejados y aceras: una fotografía / de ventanas insomnes, / reflejos grises, nubes de tormenta» (p. 70). A partir de tales evocaciones somos lector y espectador. Se asiste al paisaje de la ciudad que duerme, y a la meditación del poeta *flâneur* que acude «a la vieja costumbre de ir cerrando los bares». Cabe señalar la noche como tecla constante en el recorrido de Jiménez Millán, sustentada a partir de un ámbito de pubs y de copas, diseñada, tal vez, en el simbolismo de las sombras y, por qué no, integrada en la valoración positiva de alcanzar, después de transitar lo oscuro, el amanecer como final del ocaso. Se produce, así, el ciclo vital de cualquier nocturno convencido que invierte el tiempo a destiempo, y con ello actualiza la subversión de una realidad manipulable y, sobre todo, fronteriza, puesto que al otro lado espera la resaca y la rutina. Como no podía ser de otra manera, este «Nocturno» habita en Granada, ahí pertenece el sueño que explora los años en los que no es descabellado creernos invencibles.

Parece lógico concluir que el bagaje técnico de Antonio Jiménez Millán lo lleva a instaurar en *Memoria del agua* un sutil

caleidoscopio: en él ofrece una vasta amplitud transmisora de mensajes por medio de numerosos registros y perspectivas, y canta el recuerdo de una ciudad inagotable, Granada, con motivos de distinta naturaleza: historietas, amigos, vida universitaria, disidencia política, amores de juventud, paisajes urbanos y otros tantos resortes argumentales bañados de potencia y honestidad. El repertorio de esta memoria, cíclica y deslumbrante, contiene la virtud de concedernos una dialéctica que se apodera del pasado y lo transforma en celebración. Poesía y sabiduría aunadas en un estilo imperecedero. Y un gesto en el aire: la mano del poeta que brinda con nosotros.

Disclinaciones

LUIS M. IRUELA

Santiago de Chile, Hebel, 2022, 90 pp.

reseña de Francisco Torres Monreal

Sigo pensando que la poesía, como ahondamiento en la realidad y su repercusión en el Yo, está en cualquier ámbito de lo real. El ámbito en el que nos sitúa esta obra me era un tanto novedoso. El propio autor aclara, minimizando sus resultados, que su obra, *Disclinaciones*, insiste en lo imperfecto, lo deforme, lo monstruoso, lo cruel –«porque la crueldad / persiste en la lírica» (p. 55), nos advierte. Y en algo más, en mi opinión. Se cuenta que un buen día, Picasso, visitando el arte africano del Palacio de Chaillot de París, se quedó paralizado ante sus máscaras y tótems. A un periodista, que le preguntó si consideraba bellos aquellos objetos, Picasso respondió: «No se trata de belleza, se trata de magia».

Es sabido que una parte de la poesía parte de evidencias luminosas, de la propia locuacidad de las cosas, que nos requiere e irradia destellos poéticos en sí misma: la poesía que está en el mundo antes de la mirada del poeta, según Paul Valéry. Pero existen ámbitos de la realidad más ocultos en los que la mirada escrutadora es incapaz, por sí misma, de descubrir esa belleza o esa magia a la que se refería sin duda Picasso. Cuando, en estos casos, el poeta interpela la realidad, es posible que lo haga o porque ha venido frecuentando, con conocimiento y afecto, esas parcelas del mundo, o por haberlas contrastado con deseos inconscientes, probablemente los que conforman el arsenal de lo desconocido o ignoto que debe reclamarlo. Reclamarlo y desafiarlo. El desafío que le plantea la palabra, inadecuada,

por principio y constitución, para dar cumplida cuenta de los propósitos poéticos.

Luis M. Iruela es psiquiatra y poeta de ahondamientos en el alma humana. Reúne las condiciones necesarias para discurrir con tino por ese inframundo que todos llevamos dentro; inframundo que resulta más palpable en los casos especiales con los que se ha movido su vida profesional. Por todas estas razones y suposiciones, *Disclinaciones*, que se aparta de los terrenos trillados de la poesía –incluso de la llamada poesía intimista más habitual–, me parece un texto curioso, sugestivo y estimulante. Lo es, de modo evidente, en el ámbito de la expresión léxica, en la que aparecen términos que al creador le parecen ineludibles (*espículas, corcovado, nautilo, raquis, maculatura, concticinio, pecíolo, otolito, browniano, estasis, mitocondrias...*), o en impactantes asociaciones («En el principio / fue un silencio blanco», p. 56, o esa «asombrosa planicie» de la soledad, p. 53, por poner dos ejemplos).

Este libro se extiende desde la introspección del ser humano, su origen, las fuentes de su crueldad, hasta la vida del mundo en que nos movemos sobre el que la nieve –por mencionar solo esta imagen– se muestra como fenómeno que cambia su aspecto exterior y se convierte en parábola y agente. Sobre materias minerales –cristales, espejos, azogues, descomposiciones– se alza la vida y crece la deformación y la muerte. De hecho, el libro nos encamina hacia el interior en el que puede reposar, inquietante, la pregunta agazapada, la contradicción que

define o el monstruo al acecho. «Es tan fácil la crueldad / que pronto / descendemos / a la condición / de monstruos refinados, / la crueldad / de los falsos pacíficos, / simuladores de / sentimientos sublimes, / delicados / como el orgullo, / lisonjeros / como un espejo / que embriaga de vanidad» (p. 29). O esta otra cita: «... somos luz a la par / que lógica de niebla, / solución y frontera insaciable». O esta, con la que acabo la presentación de este recuento en el que he aprendido, con emoción y sorpresa, destellos de lo humano en el mundo que nos ha tocado en suerte en el inicio de este tercer milenio: «¿Qué ha perdido / el recuerdo? / Posiblemente / el sentido verdadero / de un yo inconexo / hecho de sombras y destellos / que alguna vez se esfumó / en espejos repetidos» (p. 51).



Max Aub y Guillermo de Torre. Epistolario, 1944-1968
MANUEL AZNAR SOLER (ED.)
Valencia, Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub, 2022, 202 pp.

reseña de Gaia Biffi

Un observatorio privilegiado para entender constantes y evoluciones del perfil ideológico-moral de Max Aub (París, 1903 - Ciudad de México, 1972), voz crítica de la diáspora española de 1939, es, sin lugar a dudas, su extensa y variada correspondencia con otros destacados intelectuales contemporáneos. En este sentido, son muchas las recopilaciones que se han publicado hasta la actualidad: cabe mencionar los epistolarios de Aub con Manuel Tuñón de Lara (Francisco Caudet, Valencia, Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub, 2003), Ignacio Soldevila Durante (Javier Lluch-Prats, Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub, 2007), Alfonso Reyes (Alberto Enríquez Perea, Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub, 2007), Jorge Guillén (M^a Paz Sanz Álvarez, Valencia, Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub, 2010), Vicente Aleixandre (Xelo Candel Vila, Sevilla, Renacimiento, 2015), Dario Puccini (Arianna Fiore, Valencia, Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub, 2015), Dionisio Ridruejo (Domingo Ródenas de Moya, Madrid, Instituto Cervantes, 2018), Juan Chabás, Juan Larrea y Luis Buñuel (Gabriele Morelli y Maria Luisa Molteni, Valencia, Biblioteca Valenciana-Fundación Max Aub, 2021), Victoriano Cremer y Eugenio de Nora (Ricardo Bellveser, Valencia, Biblioteca Valenciana, Fundación Max Aub, 2021). El último en orden de aparición, editado por Manuel Aznar Soler, es *Max Aub y Guillermo de Torre. Epistolario, 1944-1968* (2022), que reúne setenta cartas

intercambiadas desde el 12 de abril de 1944, fecha de la primera misiva de Guillermo de Torre (Madrid, 1900- Buenos Aires, 1971) a Aub, hasta el 27 de septiembre de 1968, fecha de la última de Aub a Torre.

En su riguroso y detallado estudio preliminar, Aznar Soler –profesor emérito de la Universidad Autónoma de Barcelona y especialista en la literatura escrita durante la Segunda República, la Guerra Civil y el éxodo antifranquista de 1939– traza unas líneas orientativas útiles para descifrar las dinámicas que subyacen al diálogo entre los dos autores, resaltando su significativa peculiaridad: «estas cartas están escritas por dos exiliados republicanos españoles, Aub en México y Torre en Buenos Aires. Pero se trata de una tipología de exilio muy distinta en cada uno de ellos [...]» (p. 15). Las divergencias a las que alude el catedrático levantino, amén de señalar el carácter heterogéneo de una diáspora larga y fragmentada, remiten a un aspecto de gran interés pero, al mismo tiempo, muy problemático de la historia española del siglo XX, es decir, el papel del intelectual y su relación con el poder político. Los pasajes más reveladores son los que se refieren a un ensayo escrito por Torre sobre la poesía de Miguel Hernández y a las sucesivas réplicas de Aub. El primero, en una carta fechada 29 de enero de 1955, se representa a sí mismo como «un hombre, un escritor rigurosamente independiente, que jamás tuvo compromiso con ningún grupo o partido [...] que si [...] prefirió no volver a vivir

después en España, fue esencialmente por razones morales [...]» (p. 99). Como bien explica Aznar Soler, estas “razones morales”, depuradas de todo matiz ideológico, reflejan una actitud posibilista y comprensiva hacia la situación de la España franquista, haciendo referencia sobre todo a una supuesta apertura por parte de algunas personalidades de la cultura procedentes del régimen (p. 27). El día 3 de marzo de 1955, Aub rebate la toma de posición de su interlocutor afirmando con convicción que «un intelectual es una persona para quien los problemas políticos son problemas morales» (p. 103), evidenciando la solidez de un compromiso según el cual quien tiene la facultad de generar ideas y la capacidad de expresarlas, no puede eludir cierta ética de responsabilidad colectiva: «Si lo que escribo tiene, casi siempre, un tinte político, es por razones mucho más hondas y porque creo que el destino político del mundo nos tiene tan a pecho que es mentir y mentirse huirlo en la obra literaria» (p. 105). No es casualidad que Torre haya podido viajar a Madrid en varias ocasiones a partir de 1952 sin ningún obstáculo diplomático mientras que, por otro lado, a Aub se le negó el visado reiteradamente hasta 1968. En directa relación con este asunto, se delinearán específicas conceptualizaciones de la literatura: Guillermo de Torre es un historiador y crítico literario que cuenta con una larga y prestigiosa trayectoria —no hay que olvidar que, en el Madrid prebélico, colaboró con *La Gaceta Literaria*, *Revista de Occidente* y *El Sol* y, en 1938, fundó la Editorial Losada junto con Gonzalo Losada, Attilio Rossi, Francisco Romero y Pedro Henríquez Ureña—, y que siempre ha defendido la autonomía del arte y condenado la politización de la cultura y el dogmatismo estético (p. 19). Muy distinta es la postura de Max Aub, quien, en una carta fechada 28 de diciembre de 1954, explicita con desarmante sinceridad sus limitaciones y su parcialidad como ensayista: «No sé si recibió usted mi ensayo acerca de la poesía española contemporánea, [...]. No es, ni intenta serlo, un libro crítico, lo es político. En cambio, su ensayo huye de ello [...]» (p. 97).

Pese a todas estas discrepancias, el epistolario evidencia también muchos puntos de contacto y mutuos elogios, ya que los dos van intercambiando sus obras a lo largo de esos veinticuatro años, desde *Campo Cerrado* (1943), *Crímenes ejemplares* (1957) o *Jusep Torres Campalans* (1958) de Aub hasta *Claves de literatura hispanoamericana* (1959) o *Al pie de las letras* (1967) de Torre quien, el día 28 de julio de 1957, se dirige al autor del *Laberinto mágico* escribiéndole: «¡Qué estupendos sus *Crímenes ejemplares* [...]: lo que pasa es que usted es un formidable *inventor de realidades*. A cuál más impresionante uno que otro, el conjunto resulta de una originalidad rara, única» (p. 123). Por su parte, Aub califica de «excelentes» (p. 124) los artículos del crítico afincado en Buenos Aires en una misiva del 12 de septiembre de 1957. Entre otras cuestiones, se desarrolla una continua y leal confrontación acerca de sus respectivos proyectos editoriales y de la situación global de la literatura en lengua castellana. Ambos coinciden en la voluntad primero de solucionar el problema de las difíciles comunicaciones interamericanas y, en un sentido más amplio, de reprimar el diálogo entre los intelectuales peregrinos y los del interior: después de unos intentos frustrados, de los que queda rastro en estas cartas, esta aspiración compartida desemboca en *El Puente*, emblemático nombre de una colección de la editorial Edhasa de Barcelona de la que Torre era director literario, y que en 1964 publica *El zopilote y otros cuentos mexicanos*, primer libro de Aub publicado en la España franquista, y que propiciará su contacto con la agente literaria Carmen Balcells, hecho determinante para la difusión de algunas obras del autor en el territorio peninsular a partir de la segunda mitad de los años sesenta (pp. 45-46).

Sin embargo, el verdadero *leitmotiv* de la correspondencia tiene a que ver con la promesa, hecha por Torre en 1948 de publicar un estudio crítico sobre la narrativa de Aub, promesa a la que el mismo ensayista se refiere en varias ocasiones y de la que asegura no haberse olvidado, aunque, al final, admitirá «no haber tenido aún

tiempo ni coyuntura para escribir el largo estudio que le prometí hace años» (p. 195). El escritor residente en México, por su lado, pone muchas esperanzas en su interlocutor mostrando cada vez más impaciencia: de hecho, el 22 de abril de 1953, confirma que «Alguna vez me prometió usted un estudio acerca de los *Campos*, nada me interesaría tanto, en el desierto en el que morimos» (p. 87). El tono de estos fragmentos y, sobre todo, la insistencia de Aub, ponen de manifiesto las necesidades comunicativas que laten debajo de su obra, dejando ver con absoluta claridad su profundo deseo, en perenne lucha con la realidad, de seguir abriendo fecundos espacios de confrontación y debate.

Esta relación epistolar, por lo tanto, viene a ser un valioso documento para aportar otros pequeños fragmentos al complejo y polifacético exilio de 1939, dos perspectivas cruzadas brillantemente glosadas por Manuel Aznar Soler que, con extremada precisión, facilita los recursos para acercarse al abanico de temas planteados por los dos autores, incluyendo también un rico aparato de notas que sirven para precisar fechas, personalidades citadas, episodios aludidos, amén de otorgar los datos editoriales completos de las numerosas obras mencionadas por Max Aub y Guillermo de Torre para que el lector pueda disfrutar con plena conciencia histórica de estas piezas fundamentales de la memoria cultural española.

La noche en el espejo

LUCÍA ESTRADA

Mérida, Editora Regional de Extremadura, 2017, 70 pp.

reseña de Diego A. Vélez

La noche en el espejo compila un conjunto de poemas en los que Lucía Estrada (Medellín, Colombia, 1980) acosa los límites de lo decible y, ante la imposibilidad de alcanzar sentido más allá de las palabras, decide acusarlas de insuficiencia para poner en su lugar una especie de silencio redentor. La palabra poética se convierte, así, en un recurso que va más allá de sí, que busca dar cuenta de un momento anterior, un silencio primordial que nos salva del abismo «¿Qué silencio me rescata en esta orilla? / ¿Qué pequeño agujijón me descubre lo invisible?» (p. 9) —se pregunta.

Una dicotomía atraviesa de principio a fin este libro de la poeta colombiana. Por un lado, la palabra poética aparece como el recurso disponible para edificar el sentido, para dar cuenta de un tránsito en el que la renuncia lleva, por la vía del mutismo, al anonimato: «[...] sin sentir compasión por lo que dejaba atrás. Ella, / la que arrojó el corazón a una jauría de perros hambrientos, / la que cruzó el cerco de sus propios límites con la cabeza en alto, / la que ahora espera —sin tiempo— a que alguien diga su nombre / cuando todas las bocas han sido sepultadas» (p. 10). Por el otro, son esas mismas palabras la evidencia de su insuficiencia, palabras que vagan indefensas y que no consiguen expresar el grito o el lamento, abandonando a la voz poética en una penumbra que mucho se parece a la nada: «TODAS LAS VOCES están huérfanas de sí, / y en esa orfandad se asisten, se acompañan. [...] // Me pierdo en

la penumbra de lo que quisiera gritar y no puede. [...] // Palabras como pájaros en la soledad del aire» (p. 14).

En su conocido ensayo, *La música y lo inefable* (2005), V. Jankélévitch reflexiona sobre la finísima distinción que existe entre lo indecible y lo inefable, lo que distingue «el encantamiento del embrujamiento». Según el francés, lo indecible es aquello sobre lo que no hay absolutamente nada que decir, tiniebla impenetrable, desesperante no ser que hace que el ser humano enmudezca postrando su razón y petrificando su discurso. Lo inefable, en cambio, es inexpressable por ser infinito e interminable cuanto hay que decir sobre ello; se consideran inefables el misterio de lo divino y el del amor, pues son fuente fecunda para lo poético. En ambos casos nos encontramos ante la experiencia del límite. Los poemas de *La noche en el espejo* explotan ese límite y se balancean entre la tiniebla del sentido («ABRO LA NOCHE para recibirte. En cada palabra / mis manos inician un largo recorrido hacia la sombra, / hacia lo que no es posible abarcar. [...] // Nombrarte es el comienzo del exilio. Y permanecer en ti, / una constante despedida») y la fecundidad abarcadora de lo inefable («HACER UN PACTO con la palabra: / que forme pedañitos para bajar al fondo de ella misma, / para entrever los castillos, la flor de lis, / la música más transparente») (p. 30).

De este modo, la palabra poética de Lucía Estrada aparece preñada de una ambigüedad irresoluble, solo la sensación del

límite parece cierta, pero va de un extremo a otro, de lo primigenio, lo anterior, lo in-nombrado, entorno natural del silencio que “ME TOMA del brazo / y como a un niño ciego me conduce. [...] // Queda su temblor en el aire. / Puedo tocarlo, / palpar sus formas, escuchar el sonido que produce / al entrar en el cuerpo vivo de una palabra, / la oscura vibración del silencio» (p. 21); a lo posterior, el más allá del sentido y de las cosas, aquello que está después de: «ESCRIBO PARA ABRIR un poco más la grieta / que traigo desde mí nacimiento. / Ser y no ser la palabra fisura, herida, abismo. / Ser y no ser lo que ellas contienen, / el temblor que las produjo, / [...] su sílaba, sin duda la verdadera, mucho antes de ser pronunciada. // Escribo para sentir, / para sumergirme en el oro que resplandece / bajo una fina capa de hielo» (p. 35).

Ante semejante disyunción, solo el silencio parece un lugar seguro, pues solo él posee la virtud de ser anterior y posterior, habitar el antes y el después del sentido. El silencio salva y redime. *La noche en el espejo* es quizás una exploración de ese silencio instalado en la experiencia del límite, se lo ubica bajo y sobre todo, es señal de identidad de la voz poética que solo en él se reconoce. Las palabras son, en este poemario, lugares extraños, nombres que las cosas no poseen y bajo los cuales se encuentra el refugio de lo no dicho, el punto cero del sentido donde no existe o simplemente no se impone la incertidumbre de ser y de saber. Acaso, escribe Estrada, «siempre fuimos ese silencio, / la conciencia infinita de la muerte, / todo el placer y el dolor / agazapados bajo un mismo nombre que no conocíamos [...]» (p. 63).

La virtud de la poeta, aquí, consiste en su capacidad para trazar un viaje que va de un límite al otro, del silencio primordial al silencio posterior, de lo inefable a lo indecible. En medio de ese viaje, una lucha entre el sentido cerrado de la palabra y la fuerza detonante de la poesía que obliga, que rompe la cerradura para que se filtre un fragmento, quizás el más profundo, de la experiencia poética, el resultado de esa contienda permanente entre el sentido y

la palabra. Por eso, nos dice la voz poética: «VUELVO A TUS PALABRAS / a lo que has nombrado siguiendo la línea de lo imposible // Vienen a nosotros / y el destino que llevan es interminable / como una condena en el corazón // Traen bajo su lengua el peso terrible / de un grito en medio de la noche // [...] Las palabras se multiplican / su sombra se multiplica / el vacío de la página / su unidad bajo los párpados // El mar incontenible de lo que no puede nombrarse / me cubre por completo» (p. 39).

El corazón de la revuelta

EMILIA PEREYRA

Santo Domingo, Archivo General de la Nación, 2021, 188 pp.

reseña de Danilo Manera

Emilia Pereyra (Azua, 1963) ya había demostrado su gran pericia en la escritura con trasfondo histórico en las novelas *El grito del tambor* (2012) y *El faldón de la pólvora* (2015), ambientadas a finales del siglo XVI y mediados del XIX, respectivamente. Con *El corazón de la revuelta* obtuvo merecidamente el Premio Enriquillo 2020 de Novela Histórica. Esta novela se sitúa a finales de 1795 y confirma la exhaustiva labor de documentación historiográfica sobre el periodo narrado y, al mismo tiempo, la capacidad de entrelazar la crónica con una exuberancia de ficción que constituye la columna vertebral del libro. Los acontecimientos narrados se sitúan durante la espera por la entrega de la parte oriental de la isla a Francia tras el Tratado de Basilea: se trata de la revuelta de los esclavos del ingenio de Boca de Nigua, el más grande y avanzado de la isla. Los insurgentes quemaron los cañaverales, mataron a los animales y devastaron los edificios. La sublevación fue rápidamente sofocada, los líderes rebeldes fueron condenados a muerte y los demás castigados con latigazos.

En la novela histórica contemporánea, existe una voluntad generalizada de reinterpretar la versión oficial, exponiendo así una lectura en clave a menudo ideológica. Esta no es la intención de Pereyra. Por el contrario, los dos bandos en conflicto son representados en su verdadera dimensión, con méritos y defectos, sin ir más allá de lo que razonablemente se podía hacer y pensar en ese momento. Los esclavos aparecen

animados por el legítimo anhelo de libertad, en la estela de las ideas de la Revolución Francesa y las revueltas de los esclavos en Haití, pero también burdos, desorganizados e impulsivos. Y los blancos están anclados en el pasado, incapaces de entender el presente o vislumbrar el futuro. Todos razonan según su propia cultura y posibilidades, sin impulsos visionarios, atrapados por la euforia o el miedo, la decepción o el dolor.

Entre los españoles, el personaje más completo es Juan Bautista Oyarzábal, administrador del ingenio. Resulta ser un hombre superado por los hechos, atónito, convencido de ser bueno (de joven quiso ser sacerdote), sorprendido por la ingratitud de los esclavos (a los que cree tratar bien), nostálgico de las tierras vascas, deseoso de abandonar la isla. En torno a él gira la principal intriga amorosa del libro: el afecto de la atormentada esclava negra Candela y la seducción de la astuta española Lala. Pero incluso hacia las dos mujeres Juan Bautista es incapaz de pronunciarse, de experimentar plenamente un sentimiento. Con Candela no va más allá de una cama compartida con alguien que le pertenece. Con Lala sólo supera una amabilidad siempre un poco a la defensiva cuando no le queda nadie y entonces acepta la intimidad que la dama le ofrece. Ninguno de los personajes, ni los esclavos rebeldes ni los españoles de la colonia, están fuera de la percepción de su tiempo; ni siquiera pueden imaginar que el colonialismo español está llegando a su

fin, pero el país de los hombres libres está todavía muy lejos de venir. Sin embargo, de la difícil mezcla de todos estos componentes, una multitud casi anónima de vecinos, en poco más de medio siglo turbulento, nacerá la República Dominicana.

Cabe destacar la gran habilidad de la autora para describir la exuberante naturaleza de La Hispaniola, espléndido telón de fondo de tan duros acontecimientos, y para entrar con precisión en los detalles concretos de la vida cotidiana: la atención a los alimentos y la cocina de las distintas clases sociales es un ejemplo. Pero, sobre todo, como tal vez era de esperar en una escritora, juegan un papel fundamental las mujeres (que habitualmente, en las crónicas oficiales, parecen tener muy poco peso). En el lado africano están Ana María, la esclava proclamada reina y convertida en patética por la borrachera, pero también Matisalé, una sacerdotisa vudú, seguidora del houn-gan Makandal, que se esfuerza por proteger e inspirar a los rebeldes, y Candela Cundeamor, la joven esclava cocinera y criada de Juan Bautista, a través de cuya inquietud percibimos todo el sufrimiento de la época. En el lado español está Lala Camellón, dueña del mesón, que aspira a la mano de Juan Bautista y también recibe ayuda, mediante adivinación, pócimas y otras hechicerías, de la pitonisa doña Catana. El conflicto entre ambas partes es resumido simbólicamente en la disputa por los favores de Juan Bautista. Candela confía en su afecto, le pide clemencia para los esclavos cautivos y luego la libertad para ella, pero el aristócrata se lo niega todo. Así Candela huye y en su huida está la única semilla de esperanza: a su manera es libre, como los cimarrones de los palenques, libre incluso de un amor imposible.

Historia de unas letras Nzassa. Trayectoria de la literatura marfileña en lengua española

JOSÉ MANUEL MAROTO BLANCO, KARIDJATOU DIALLO Y BI DROMBÉ DJANDUÉ (EDS.)

Barcelona, Ediciones del Serbal, 2022, 309 pp.

reseña de Droh Joël Arnauld Keffa

Parece esperpéntico preguntarse, si aparte de Guinea Ecuatorial, el único país hispanófono por su herencia hispánica, hay otros países africanos que, sin relaciones históricamente coloniales, se expresan en español. Se responde a esta pregunta con un rotundo sí, puesto que, en este mundo globalizado donde las fronteras lingüísticas y culturales africanas fueron permeabilizadas al simple contacto migratorio de las grandes potencias occidentales (coloniales o no), el español sigue influyendo en otras zonas. Y entre ellas, hay Benín, Camerún, Togo, y Costa de Marfil, donde «el mero proyecto de una antología de la literatura marfileña de expresión castellana habla mucho de la recepción que tiene el español en un territorio francófono de África occidental sin frontera con ningún país hispanohablante» (p. 10).

Este proyecto sobre la literatura marfileña de expresión castellana se ha hecho realidad con el volumen titulado *Historia de unas letras Nzassa. Trayectoria de la literatura marfileña en lengua española*. Ha sido publicado en 2022 en Barcelona por la editorial Serbal, bajo la dirección de los investigadores José Manuel Maroto Blanco, Karidjatou Diallo y Bi Drombé Djandué. Esta obra constituye no solo un importante hito para la difusión y el reconocimiento de las literaturas africanas en español, sino también participa en la promoción y recepción de esta joven, pero creciente, literatura marfileña de expresión castellana en los circuitos del campo literario

y crítico hispánicos. Vale también la pena reconocer el ímpetu y dinamismo de esos investigadores, que, a pesar de sus horizontes culturales distintos, pero con una visión común que es la de “marfileñizar” la literatura africana y abonar un nuevo terreno de investigación académica que abarcaría las realidades socioculturales y lingüísticas de Costa de Marfil. Lo cual no hubiera sido posible sin la financiación del Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad de Granada, de Diapó con África, del Instituto de Migraciones y del Instituto Cervantes que han permitido que esta obra, extraordinariamente rica en contenidos textuales y con una estructura teórica bien planteada, salga a la luz.

Cabe decir que es la primera antología marfileña —y no será la última en palabras de los investigadores— y se compone de tres grandes partes. Reúne a muchos autores, estudiantes, escritores e investigadores de diferentes campos de investigación, con diversas temáticas y varios géneros literarios, desde la poesía hasta la narrativa y el cuento, con textos inéditos y editados. Desde la introducción, «Una historia de relaciones culturales entre el mundo hispano y África desde el siglo xx: las producciones literarias marfileñas en español», los investigadores contextualizan esta literatura marfileña teniendo en cuenta tres significativas etapas. Parten del origen de la destacada presencia española en Costa de Marfil, que se debe, por un lado, a la labor del sistema institucional del país que se

nota a través de la difusión de esta lengua en las universidades marfileñas y la escuela normal superior (ENS); y, por otro, a los numerosos congresos y seminarios y a los programas de cooperación universitaria entre estas universidades con las universidades de Granada, Cádiz y Valladolid a través de becas de movilidad a estudiantes y profesores marfileños. Luego, hacen una cartografía de la literatura marfileña y sus influencias lingüísticas y culturales españolas, visibles a través del fútbol, la música, las telenovelas, sin olvidar tampoco los fenómenos sociolingüísticos llamados «hispano-ivoirismes» (p. 16) que contribuyen a reforzar el español en este país. Terminan este recorrido literario dando a conocer la orientación temática de esta literatura que es la de un compromiso ético y social, al igual que su homóloga, la literatura guineo-ecuatoriana de expresión castellana.

La primera parte del volumen recoge los textos editados de autores de tres generaciones diferentes: Seydou Koné, Yao N'guetta y Joël Keffa, cuyos textos poéticos, versan, desde distintos ángulos, sobre el amor, la libertad, el tiempo, etc. Junto a ello, aparecen también otros textos inéditos de autores como Kouï Théophile, Djandué, Blaise Amoa, Ana Maria Djé, etc., que tratan de temas como la locura, la esperanza, el desamor y el sufrimiento. En cuanto a la segunda parte, dedicada a la narrativa, los autores ponen de relieve el sufrimiento del hombre negro causado por el hombre negro, el amor desilusionado y el destino. Finalmente, con respecto al cuento, se recogen textos de autores como Albert Dago Dadie, Diallo Karidjatou, Kouassi Nogue Kouassi, Kouassi Konan Joseph, Viviane Assemien Adiko, Zinié Ella Diomandé, etc. Sus cuentos, sacados del fondo la tradición africana, tienen como finalidad aconsejar al individuo con una moraleja que ayude a alcanzar la edad de la sabiduría.

Esta nueva joya académica constituye una sólida contribución a la visibilidad de la literatura marfileña de expresión castellana. Será, sin duda, un libro fundamental que servirá de punto de partida y de base material para todos aquellos que se

interesaren o que ya trabajan en la literatura africana poscolonial producida por autores e intelectuales marfileños a la hora de entender no solo las variedades lingüísticas, culturales y tradicionales de la misma, sino también su orientación ideológica y literaria.

Me defiendo de la... con las dos manos
y le digo que... más alto.
Habla más alto... no... de que hablas.
Le digo.
Imagino que... por la forma de mirarme.
Por el leve... de sus hombros.
Por la lige... de la cabeza.
Por el be...

Elsa López

QUADERNI DI LETTERATURE
IBERICHE E IBEROAMERICANE

NUMERO 11 (NOVEMBRE, 2022)

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture
e Mediazioni

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO