

la onomatopeya del dolor es gubnal
como el silencio
Dr Fedricani que se porta tanta blancura
de algodón y manos esterilizadas
estériles en tanta muerdica
Dr Fedricani pero la pureza encarnada
en sangre y roscas y viscosidades
sobre el suelo afuera dentro
por eso me
de contradicciones o estómagos

QUADERNI DI LETTERATURE
IBERICHE E IBEROAMERICANE

NUMERO 12 (DICEMBRE, 2023)

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture
e Mediazioni

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO



*Quaderni di Letterature
Iberiche e Iberoamericane*

TERZA SERIE
NUMERO 12
DICEMBRE, 2023

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 Laura Rodríguez Díaz

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*)
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

REDAZIONE

Gaia Biffi, Tiziano Faustinelli

TINTAS
QUADERNI DI LETTERATURE IBERICHE
E IBEROAMERICANE

Numero 12, dicembre 2023

MONOGRAFICO

GIULIANA CALABRESE, SIMONE CATTANEO, <i>Mundo(s) en (poli)crisis: perspectivas hispánicas</i>	9-16
CLAUDIO CASTRO FILHO, <i>El discurso bajo sospecha en la dramaturgia española contemporánea: una mirada de Sanchis Sinisterra a María Velasco</i>	17-31
STEFANO PRADEL, <i>Arquitectura del desengaño: fragmentación del sujeto en Espejo de gran niebla de Guillermo Carnero</i>	33-44
ANA SAGI-VELA GONZÁLEZ, <i>Los acentos de la crisis en las voces de la migración</i>	45-57
YASMINA ROMERO MORALES, <i>Crisis y resistencia en la novela Ceniza en la boca (2022) de Brenda Navarro</i>	59-73
FERNANDA PAVIÉ SANTANA, <i>El espacio urbano de Valpore y su policrisis</i>	75-91
SIMONE CATTANEO, <i>Crónicas íntimas desde la(s) crisis: Tiza roja de Isaac Rosa</i>	93-109
DAVID GARCÍA PONCE, <i>Ilusiones hipotecadas: la ciudad y el problema de la vivienda en la obra literaria de Lara Moreno</i>	111-131
KATIUSCIA DARICI, <i>La maternidad como crisis personal en la nueva narrativa autobiográfica de la procreación en España (2017-2023)</i>	133-143
GIULIANA CALABRESE, <i>Krïnein, entre la vida y la muerte. Alternativas discursivas en el relato sobre violencia de género</i>	145-157

ARTICOLI

MATTEO PUPILLO, «Las mil caras de la bella malmaridada» nos autores do teatro português do século XVI	161-182
---	---------

TRASBORDI

PASTOR DE MOYA, <i>Sei poesie</i> (trad. di Danilo Manera)	185-200
HOMERO PUMAROL, <i>Otto poesie</i> (trad. di Danilo Manera)	201-218
LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ, <i>Sette poesie</i> (trad. di Giuliana Calabrese)	219-234
XELO CANDEL VILA, <i>Cinque poesie</i> (trad. di Andrea Alberti, Claudio Martelli, Anna Maria Iovino, Sara Sansavini e Irene Ghilardi)	235-246
IRASEMA CRUZ BOLAÑOS, <i>Dieci poesie</i> (trad. di Danilo Manera)	247-268
OMAR PÉREZ, <i>Sette poesie</i> (trad. di Danilo Manera)	269-288

NOTE

JAVIER BARREIRO, <i>Los memorialistas de la bohemia (1903-1924)</i>	291-305
YORDAN ARROYO CARVAJAL, <i>Dinámicas literarias y poéticas centroamericanas del siglo XXI</i>	307-331
ROSA MARÍA JIMÉNEZ PADILLA, <i>Hijos de la fábula de Fernando Aramburu: un intento de erradicar la dialéctica del “conflicto vasco”</i>	333-339
DANILO MANERA, <i>Leiah Luna: encuentro y poemas</i>	341-344

RECENSIONI

JUAN COLÓN, <i>Le mani del silenzio</i> [Maria Maffei]	347-349
LIYANIS GONZÁLEZ PADRÓN, <i>O que foi cidade / Lo que fue ciudad</i> [Juan Carlos Abril]	351-353
ÁLVARO SALVADOR, <i>Una flor de alegría. Poemas de amor</i> [Juan Carlos Abril]	355-356
RAFAEL BALLESTEROS, <i>Perseverancia. Poesía inédita (2018-2021)</i> [José de María Romero Barea]	357-358
BARBARA GRECO, <i>La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito (1953-1972)</i> [Gaia Biffi]	359-361
EMILIO SÁNCHEZ MEDIAVILLA, <i>Una dacha en el Golfo</i> [Danilo Manera]	363-364
GABI MARTÍNEZ, <i>Delta</i> [Danilo Manera]	365-367
JUAN MAYORGA, <i>Ellissi</i> [Alessandro Cassol]	369-371

MONOGRAFICO

CLAUDIO CASTRO FILHO
STEFANO PRADEL
ANA SAGI-VELA GONZÁLEZ
YASMINA ROMERO MORALES
FERNANDA PAVIÉ SANTANA
SIMONE CATTANEO
DAVID GARCÍA PONCE
KATIUSCIA DARICI
GIULIANA CALABRESE

Mundo(s) en (poli)crisis: perspectivas hispánicas

La propuesta monográfica *Mundo(s) en (poli)crisis: perspectivas hispánicas* ilustra la multidimensionalidad y, por tanto, el carácter complejo y poco descifrado de la fenomenología de la crisis que atenaza a la contemporaneidad, especialmente a aquella parte del mundo, predominantemente occidental, definida de forma estable por el modelo capitalista y democrático. Sobra aclarar que cualquier interpretación de la crisis debe abordarse desde una perspectiva articulada y con metodologías que remitan a distintos campos disciplinares y de conocimiento, no necesariamente complementarios.

La opción de permanecer en el recinto analítico de la economía, porque la crisis tiene raíces principalmente económico-financieras, parece reductora e insuficiente tanto para comprender el proceso en sus orígenes y desarrollos como para controlar sus efectos negativos y, eventualmente, proponer alguna solución. La crisis marca un estancamiento, pone de relieve sus propias contradicciones y su inevitable propensión a detenerse y redefinirse en sus modalidades y en su significado social, político y cultural. Las épocas en que, desde una perspectiva gramsciana, lo viejo muere y lo nuevo no acaba de nacer están marcadas por una incertidumbre estructural de dirección: la crisis puede detener el desarrollo para siempre, puede abrir una fase de estancamiento que preceda a la disolución de un orden socioeconómico, pero también puede ser la premisa necesaria para abrir escenarios innovadores. La crisis, por decirlo de otro modo, puede ser fatal o saludable, pero nunca deja las cosas como están tras su inicio.

Algunos artículos recogidos en este número tratan ciertamente de forma exhaustiva el perfil semántico de la categoría “crisis”, evaluando su pluralidad de significados y, por tanto, su inevitable ambivalencia. Aquí, en cambio, podemos destacar la amplitud así como la heterogeneidad del campo de manifestación del proceso de crisis actual, dimensión que ya se ha convertido en la metáfora absoluta de la época contemporánea¹ y sin desdeñar, no obstante, una reflexión que viene de lejos y que, desde un punto de vista heurístico, sigue pareciendo rica en estímulos.

Desde la modernidad tardía, el pensamiento filosófico siempre se ha inclinado a adoptar una perspectiva según la cual la crisis es esencialmente la crisis de una totalidad histórica. Se trata de una orientación propia de lo que entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX se denominó “cultura de la crisis”². Las ciencias sociopolíticas actuales, en cambio, optan por un modelo analítico que insiste en un segmento de la realidad,

¹ Cf. Revault d’Allonnes, Myriam, *La crise sans fin. Essai sur l’expérience moderne du temps*, Paris, Seuil, 2012.

² Cf. Nacci, Michela, *Tecnica e cultura della crisi*, Torino, Loescher, 1982.

en un ámbito parcial, aunque hace falta aclarar que la categoría de crisis está vinculada a los parámetros sociales y políticos que pueden asociarse al concepto de sistema. La crisis en sentido fuerte es siempre, en la literatura clásica y contemporánea, una crisis de sistema. Pero hay que ir más allá.

Con los límites de una perspectiva reflexiva europea, la categoría de crisis nos ayuda a leer la modernidad desde la Ilustración hasta Marx. Esto significa al menos dos cosas: la primera es que la crisis debe concebirse como un proceso, es decir, debe analizarse y comprenderse en su dinamicidad, que constituye su esencia, tanto si evoluciona positivamente y encuentra una solución en clave de progreso como si, por el contrario, conduce a un desenlace de decadencia y muerte de una civilización.

Las grandes crisis económicas del siglo pasado y de comienzos del siglo XXI, punto de referencia ineludible para cualquier reflexión comparada sobre la categoría de nuestro interés, ponen de manifiesto las profundas e irreversibles transformaciones del capitalismo y ven un protagonismo de las instancias planificadoras del Estado junto a un proceso de politización de la economía que evita los efectos catastróficos de la propia crisis. Es un hecho que, en la modernidad tardía, la dimensión crítica del cambio social se refleja en el pensamiento sociológico y se condensa a nivel analítico en la hipótesis de la crisis de legitimación del capitalismo maduro desarrollada por Jürgen Habermas a partir de los años setenta. La recomposición política del conflicto de clases, entrelazada con la intervención estatal en la economía y la expansión del bienestar, redefine social y políticamente los efectos críticos de la lucha de clases. También porque la subjetividad política de la clase obrera desapareció de la escena junto con su disminución cuantitativa y funcional. La despolitización progresiva facilitada por la democracia de masas y el mercado oculta la crisis del sistema, pero no corta sus raíces. Proliferan las crisis de racionalidad, motivación y legitimidad. La crisis del sistema se detiene, pero las crisis se atomizan y se generalizan. De la economía, la crisis se traslada al terreno de la vida cotidiana, sobre todo en las patologías inducidas por la colonización del mundo vital por un sistema administrativo autónomo³.

Probablemente el método marxista, que favorece un vínculo fuerte, regular y previsible entre crisis sistémicas (estructurales) y crisis sociales e identitarias, revela en la sociedad actual todas sus limitaciones y su carácter apodíctico si se intenta transponerlo de la sociedad capitalista de sus orígenes a la nuestra. En efecto, asistimos hoy a una tendencia disociadora entre varios tipos de crisis: cultural, económica, ecológica, científica, del sistema patriarcal y político-estatal. La crítica se ve obligada a intentar una sistematización de esta gran variedad de procesos críticos, recurriendo en la mayoría de los casos a un modelo de diferenciación y centralización de los subsistemas socioculturales. Parece haber una convergencia en la identificación de un desplazamiento de la crisis del marco socioeconómico al ámbito de las motivaciones para la acción social, al marco ético-normativo y a la cultura en su conjunto. Pero aceptar acríticamente este supuesto sin evaluar su inevitable biunivocidad revela una actitud demasiado ingenua y reductora en términos analíticos. La interdependencia de los subsistemas debe explorarse en profundidad como un hecho ineludible, al igual que es ineludible una perspectiva de replanteamiento holístico para comprender la complejidad de la crisis y sus direcciones, que ciertamente no son ni inmutables ni irreversibles y es lo que nos proponemos hacer en este número monográfico.

Puede haber una crisis de identidad del actor como sujeto y, soldada a ella o desarticulada, una crisis relativa a determinadas instituciones. Paradigmática es la crisis del

³ Cf. Habermas, Jürgen, *La crisi della razionalità nel capitalismo maturo*, Roma/Bari, Laterza, 1973.

Estado-nación que vive en particular el sistema político europeo, inmerso en un ciclo de transnacionalidad con resultados nada seguros. También puede haber crisis a un nivel más general de sistemas o ámbitos de acción tanto individuales como colectivos. A veces los ámbitos de crisis están separados o, más frecuentemente, en una sociedad compleja en la que la interdependencia de los sistemas es una piedra angular del orden social, los ámbitos están entrelazados, se superponen y contribuyen así a aumentar la intensidad del proceso crítico. En una sociedad individualizada como la occidental actual, la percepción de la crisis por parte de los actores representa una dimensión fundamental que influye en el curso y los efectos de la propia crisis. Del mismo modo, es igualmente incuestionable que la dimensión cultural de una sociedad posmoderna, que se presenta como una sociedad electiva, es decir, fundada en un mecanismo de elección que rige el mercado, pero quizás aún más el sistema de relaciones sociales, está endémicamente expuesta a los procesos de crisis e incluso los fomenta con el propósito latente de hacer del equilibrio inestable uno de los principios constitutivos de su funcionamiento.

El monográfico *Mundo(s) en (poli)crisis: perspectivas hispánicas* inserta en el vasto debate sobre la crisis algunas contribuciones que sugieren nuevas perspectivas. La secuencia de reflexiones se desenvuelve a través de una serie de artículos que tocan áreas temáticas diferentes, pero a menudo complementarias, con resultados que ciertamente no son capaces de descifrar de forma definitiva una cuestión tan compleja, pero que sin embargo representan una contribución articulada a la reflexión.

Debido a su polisemia, podría definirse como una caja de herramientas en la medida en que abarca el significado de otros conceptos y engloba una multiplicidad de significados, hasta el punto de que puede encontrarse en el léxico de todas aquellas disciplinas que se ocupan de los sistemas y comportamientos humanos.

Una crisis económica y la crisis de un modelo de sociedad no pueden considerarse procesos equivalentes. Más bien —hoy más que ayer— viajan a velocidades y con criterios muy diferentes. La primera afecta fuertemente a la segunda al dificultar la formación de un nuevo modelo de sociedad, es decir, al dificultar la emergencia de nuevos actores conscientes, nuevas acciones colectivas y nuevas relaciones sociales. La descomposición de las instituciones, actores y relaciones sociales procedentes del modelo de democracia industrial se ha visto acelerada por los procesos económicos de la globalización y las finanzas. Debemos ser conscientes de que, para mirar con confianza a lo que serán la economía y la sociedad después de la crisis, no hay atajos: necesitamos movimientos culturales capaces de reactivar la esencia de nuestras democracias, para que la parte más débil de la polarización pueda participar, ser reconocida y, finalmente, estar representada en los procesos y las decisiones.

GIULIANA CALABRESE
Università degli Studi di Milano

*

La sección monográfica de este número de la revista *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane* recoge algunas de las aportaciones presentadas en el XIII Congreso Internacional Beta-Asociación de Jóvenes Doctores y Doctoras en Hispanismo —celebrado entre los días 12 y 14 de septiembre en la Università degli Studi de Milán—, que aspiraba a constituirse en un polo de reflexión sobre el concepto de “crisis” en diferentes épocas, geografías y ámbitos de estudios dentro del hispanismo. No obstante, los

textos que aquí se ofrecen, como se verá, se ciñen a la contemporaneidad de las décadas finales del siglo XX y del primer cuarto del XXI, algo que no debería de extrañar ya que la segunda mitad de la última centuria del milenio anterior estuvo marcada por un encarnizado debate sobre el ocaso de los grandes discursos —o metarrelatos— y, en particular, sobre sus repercusiones en el campo socio-cultural⁴, mientras que los años 2000 surgieron de las cenizas de las Torres Gemelas neoyorquinas⁵, símbolo y presagio de una actualidad pautada por (poli)crisis de distinto cariz y debidas a múltiples fenómenos encadenados o solapados —el auge del terrorismo, la debacle económica, el cambio climático, el recrudescimiento del patriarcado, el revulsivo de las luchas feministas, la xenofobia que se ceba en los flujos migratorios, la pandemia de COVID-19, la invasión de Ucrania por parte de Rusia, el aterrador ataque de Hamas durante el festival Tribe of Nova y la consiguiente escabechina llevada a cabo por Israel en Gaza, etcétera—, que cunden tanto en lo colectivo como en lo individual⁶. En el fondo, son las dos caras de una misma moneda que se podrían rubricar, por un lado, bajo el posmodernismo y, por el otro, quizás, bajo el término “metamodernismo” —acuñado en 2010 por Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker— que pone el énfasis sobre una cierta preocupación é(ste)tica por un retorno a lo real⁷, confirmado, por ejemplo, por los libros *Bienvenidos al desierto de lo real* de Slavoj Žižec⁸, escrito inmediatamente después del 11-S, y *Manifiesto del nuevo realismo* (2012) de Maurizio Ferraris⁹, dos textos que invitan a repensar la posmodernidad desde la apre-

⁴ Obviamente, fundamentales a este propósito, entre una amplísima bibliografía, son los ya clásicos libros de Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Debolsillo, 2011 (ed. orig.: *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1965); de Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, Milán, Baldini & Castoldi Dalai, 2008 (ed. orig.: *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967); de Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna*, Milán, Feltrinelli, 2008 (ed. orig. *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979), de Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983; de García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1990; de Jameson, Frederic, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991; a los que se podrían añadir quizás algunos textos de Baudrillard, Jean, reunidos en *Cultura y simulacro* (Barcelona, Kairós, 2008) y el volumen de Lipovetsky, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006 (ed. orig.: *Les temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2004). Por lo que atañe las letras españolas, en particular en el ámbito de la novela, señalamos, entre los muchísimos estudios disponibles, el de Lozano Mijares, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2007 y el de Mora, Vicente Luis, *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba, Berenice, 2007.

⁵ Véase, por ejemplo, Chomsky, Noam, *9-11*, New York, Seven Stories, Press, 2001; Butler, Judith, *Precarious Life. The power of Mourning and Justice*, London, Verso, 2020 (2004).

⁶ El concepto de policrisis fue elaborado por Morin, Edgar y Kern, Anne Brigitte en *Tierra-Patria*, Buenos Aires, Nueva visión, 1998 (ed. orig.: *Terre-Patrie*, Paris, Éditions du Seuil, 1993) y, citando a los autores, se puede resumir de la siguiente manera: «En realidad, hay inter-retro-acciones entre los diferentes problemas, las diferentes crisis, las diferentes amenazas. Esto sucede con los problemas de salud, de demografía, de medio ambiente, de modo de vida, de civilización, de desarrollo. [...] En un sentido más amplio, la crisis de la antroposfera y la crisis de la biosfera se remiten una a la otra, como lo hacen también las crisis del pasado, del presente y del futuro. Se puede considerar que muchas de estas crisis son un conjunto policrítico o son, interramicadas y enredadas, crisis de desarrollo, crisis de la modernidad, crisis de las sociedades [...]». Morin, Edgar y Kern, Anne Brigitte, *Tierra-Patria*, cit., pp. 107-108.

⁷ Vermeulen, Timotheus y Akker, Robin van den, «Misunderstanding and clarification. Notes on “Notes on Metamodernism”». <https://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/> (fecha de consulta: 22/12/2023).

⁸ Žižec, Slavoj, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2005 (ed. orig.: *Welcome to the Desert of the Real*, New York, Verso, 2002).

⁹ Ferraris, Maurizio, *Manifiesto del nuevo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

mianente necesidad de recuperar una mayor conciencia de la dimensión real de nuestras existencias, cada vez más precarias¹⁰. Retomando la sugerencia etimológica que Giuliana Calabrese emplea para desarrollar su ensayo, se podría afirmar que, en efecto, estamos atravesando un período de transición, de crisis (κρίνειν, *krínein*: separar, decidir), en que se está asistiendo a la muerte de estructuras pasadas y al nacimiento de algo que todavía no sabemos muy bien qué es ni cómo será. En esta tarea de reconfiguración de la cultura —en su sentido más amplio— occidental desempeña obviamente un papel fundamental el lenguaje en tanto que medio de representación de la realidad y medio de expresión de comunidades, colectivos o individuos que, a través de sus voces y sus acciones, quieren hacer aflorar lo invisibilizado y lo reprimido para incidir en las sociedades en que viven con cambios concretos en su día a día —buena prueba de ello son las protestas estudiantiles en Chile de 2006 y 2011, las asambleas de los Indignados, las acampadas de Occupy Wall Street, las actividades de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca, los movimientos Ni Una Menos y #MeeToo, etcétera—. Todo este proceso que va desde la especulación sobre la vigencia y la efectividad de la palabra hasta su puesta en práctica queda bien reflejado en los nueve artículos reunidos en las páginas siguientes. A la hora de ordenarlos, pues, se ha intentado brindar al lector un recorrido coherente que, partiendo de cuestiones más generales vinculadas a la problematicidad del decir(se) en lo artístico y en lo vital, le llevara por los múltiples vericuetos de una(s) realidad(es) que se ha(n) intentado desglosar para que salgan a la luz —posiblemente iluminadas desde perspectivas insólitas y reivindicativas— situaciones críticas a menudo silenciadas o marginadas, porque las crisis pueden ser también puntos de inflexión que ayudan a cuestionar, refundar o reformular sistemas, pensamientos, conceptos heredados y asumidos por connivencia o pasividad.

Claudio Castro Filho, en «El discurso bajo sospecha en la dramaturgia española contemporánea: una mirada de Sanchis Sinisterra a María Velasco», traza un amplio panorama del reciente teatro español, interrogándose sobre la vigencia y el papel de la palabra en un medio que, desde Samuel Beckett, ha otorgado cada vez más importancia a la presencia de los cuerpos y a unos silencios que, además, en España habían sido condicionados por la dictadura franquista. Dicha crisis y puesta a prueba de los límites y de las potencialidades del lenguaje vertebró las trayectorias de José Sanchis Sinisterra, Juan Mayorga, Alberto Conejero, Pablo Gisbert, Angélica Liddell y María Velasco. En todas ellas, de hecho, es palpable la tensión entre la inanidad de una palabrería vaciada de significado por el poder o las convenciones y el intento de devolver al discurso una savia nueva capaz de desenterrar la memoria histórica o de expresar las tragedias individuales en un diálogo

¹⁰ De nuevo, entre una amplia bibliografía, destacamos aquí algunas obras que dan fe de la precariedad que caracteriza el final del siglo XX y el comienzo del XXI: Butler, Judith, *Precarious Life. The power of Mourning and Justice*, cit.; Bauman, Zygmunt, *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Roma-Bari, Laterza, 2022 (ed. orig.: *Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds*, Cambridge, Polity Press, 2003); Bauman, Zygmunt, *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge, Polity Press, 2010 (2007); Nachtwey, Oliver, *La sociedad del descenso. Precariedad y desigualdad en la era posdemocrática*, Barcelona, Paidós, 2017 (ed. orig.: *Die Abstiegs-gesellschaft*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2016). Con respecto al contexto español es posible señalar, por lo menos, Mecke, Jochen, Jurkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2017; Zafra, Remedios, *Entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, 2017; López Alós, Javier, *Crítica de la razón precaria. La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2019; Claesson, Christian (ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata, 2019 y el número monográfico de la revista *Orillas* al cuidado de Rossi, Maura y Becerra Mayor, David, *Literaturas de la crisis: precariedad y narración en el ámbito peninsular del siglo XXI*, *Orillas: revista d'Ispanistica*, 10 (2021).

activo y desgarrador con la colectividad y con las obras de dramaturgos y dramaturgas de otras generaciones. El estatuto ficcional de la escritura respecto a la realidad y, por ende, la imposibilidad de trazar con ella las señas de identidad auténticas y unitarias de un sujeto afligido por un desengaño amoroso y empeñado en un melancólico recuento existencial y poético, son los fulcros alrededor de los cuales pivotea el texto «Arquitectura del desengaño: fragmentación del sujeto en *Espejo de gran niebla* de Guillermo Carnero» de Stefano Pradel. De hecho, en él se muestra de manera diáfana cómo Carnero logra aprovechar la naturaleza autosuficiente de la poesía y la reflexión metapoética para restituir eficazmente la intimidad de un yo lírico que adquiere una dimensión textual en la que los versos son, al mismo tiempo, un espejo y un instrumento de representación de la voz autoral.

La dificultad de narrar en primera persona una específica condición conflictiva y de asumir la fragmentación identitaria impuesta por unas circunstancias adversas son dos escollos que también caracterizan la experiencia de la migración, marcada por una inestabilidad económica y psicológica que aflora en todo su alcance en las cuatro entrevistas realizadas por Ana Sagi-Vela González en «Los acentos de la crisis en las voces de la migración», donde las respuestas de un hombre y tres mujeres migrantes provenientes de América Latina dibujan un tapiz sombrío, en el que los hilos de la violencia y la inseguridad de los países de origen se entretajan con los del racismo, de la exclusión social y de las trabas burocráticas con que los ha acogido Italia. Yasmina Romero Morales, en «Crisis y resistencia en la novela *Ceniza en la boca* (2022) de Brenda Navarro», esta vez desde la ficción —pero anclada en dolorosos episodios recientes documentados por los periódicos—, describe las angustias y los padecimientos de dos hermanos mexicanos que se reúnen con su madre en un Madrid hostil y xenófobo, mostrando los esfuerzos de la protagonista para sobreponerse a los golpes que la vida le inflige y, sobre todo, para transformar esa ceniza real y metafórica que le llena la boca en palabras con que contar lo sufrido.

Sin embargo, en muchas ocasiones no queda más remedio que huir porque quedarse en la ciudad en la que uno ha nacido entrañaría el riesgo de ver hasta qué punto unas políticas patrimoniales bienintencionadas pueden llegar a desnaturalizar su esencia y su memoria, convirtiéndola en un parque de atracciones para turistas y en una pesadilla para sus habitantes. Precisamente este proceso de alteración y despersonalización del tejido ciudadano y social de Valparaíso es el protagonista de la vitriólica novela distópica *Valpore* (2009) de Cristóbal Gaete, que Fernanda Pavié Santana analiza en «El espacio urbano de *Valpore* y su policrisis» poniendo de relieve la espiral apocalíptica de embrutecimiento y destrucción a la que están abocados los seres marginales que la pueblan, ellos mismos símbolo y producto de un *milieu* que quizás habría que arrasar para luego reconstruirlo de cero.

La necesidad de una acción colectiva solidaria —aquí sin duda de signo más positivo con respecto a la narración de Gaete— con el fin de subvertir el sistema capitalista es la que sustenta la antología de cuentos *Tiza roja* (2020) de Isaac Rosa, por mí abordada en «Crónicas íntimas desde la(s) crisis: *Tiza roja* de Isaac Rosa» para resaltar la hibridación de los recursos propios de la narrativa breve y de la crónica llevada a cabo por el novelista sevillano en su tentativa de escribir unos contrarrelatos que, en contraposición con la visión dominante de los medios de comunicación, se centren en «historias de vida» útiles para romper el silencio que las rodea e interpelar al lector desde perspectivas que le incomoden. De un caldo de cultivo similar, producido por el imbricarse de los efectos de la crisis económica, de la gentrificación y de la pandemia de COVID-19, surgen las historias contenidas en el ensayo autobiográfico *Deshabitar* (2020) y en el texto ficcional *La ciudad* (2022) que David García Ponce disecciona en «Ilusiones hipotecadas: la ciudad

y el problema de la vivienda en la obra de Lara Moreno» para detallar la situación de precariedad habitacional y vivencial en la que se encuentran tanto la misma Moreno —en tanto que escritora sin trabajo fijo— como las tres protagonistas de su novela, sometidas a malos tratos, marginación social y explotación laboral.

Las mujeres, en efecto, dentro de la sociedad patriarcal, suelen ser relegadas a los márgenes o, de todas formas, tienen que lidiar cotidianamente con estereotipos o mitos que tienden a encasillarlas en papeles asignados de antemano por unos cánones masculinos. Entre dichos modelos, el de la madre es sin duda alguna uno de los más recurrentes, pero Katuscia Darici en «La maternidad como crisis personal en la nueva narrativa autobiográfica de la procreación en España (2017-2023)», a través de las obras de Silvia Nanclares, Laura Freixas, Nuria Labari y Mar García Puig, hilvana un contradiscurso elaborado desde la primera persona singular por autoras que buscan reapropiarse de la narración de la maternidad para desmontar los patrones vigentes y denunciar lo que demasiado frecuentemente se calla: la presión social que casi “obliga” a desear un bebé, la frustración por tener menos posibilidades en casi todos los ámbitos profesionales debido a las desigualdades de género, el imperativo moral de una entrega total al hijo que implica la anulación de una misma y, finalmente, las repercusiones sobre la salud mental que puede acarrear el alumbramiento de un ser humano. Una toma de posición parecida es la que auspicia Giuliana Calabrese en «Krínein, entre la vida y la muerte. Alternativas discursivas en el relato sobre violencia de género», aunque su propuesta, basada principalmente en *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga* (2020) de Itziar Ziga, *Violencia* (2020) de Bibiana Collado Cabrera y *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza, aboga por un replanteamiento de la violencia, sobre todo como arma de autodefensa, dentro del debate feminista y por una inversión radical de las narrativas convencionales sobre la mujer maltratada o asesinada —que en su mayoría hacen hincapié en la victimización lastimera o morbosa— para, en cambio, resaltar sus intentos de resistencia, rebelión o emancipación, otorgándole así el rol activo que le corresponde sin, voluntaria o involuntariamente, invisibilizar sus acciones ni acallar su voz.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 2008.
- Bauman, Zygmunt, *Amore liquido. Sulla fragilità dei legami affettivi*, Roma-Bari, Laterza, 2022 (ed. orig.: *Liquid Love. On the Frailty of Human Bonds*, Cambridge, Polity Press, 2003).
- , *Liquid Times. Living in an Age of Uncertainty*, Cambridge, Polity Press, 2010 (2007).
- Butler, Judith, *Precarious Life. The power of Mourning and Justice*, London, Verso, 2020 (2004).
- Chomsky, Noam, *9-11*, New York, Seven Stories, Press, 2001.
- Claesson, Christian (ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata, 2019.
- Debord, Guy, *La società dello spettacolo*, Milán, Baldini & Castoldi Dalai, 2008 (ed. orig.: *La Société du spectacle*, Paris, Buchet-Chastel, 1967).
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Debolsillo, 2011 (ed. orig.: *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1965).
- Ferraris, Maurizio, *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.

- García Canclini, Néstor, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México D.F., Grijalbo, 1990.
- Jameson, Frederic, *Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991.
- Lipovetsky, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006 (ed. orig.: *Les temps hypermodernes*, Paris, Éditions Grasset & Fasquelle, 2004).
- López Alós, Javier, *Crítica de la razón precaria. La vida intelectual ante la obligación de lo extraordinario*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2019.
- Lozano Mijares, María del Pilar, *La novela española posmoderna*, Madrid, Arco Libros, 2007.
- Lyotard, Jean-François, *La condizione postmoderna*, Milán, Feltrinelli, 2008 (ed. orig. *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979).
- Mecke, Jochen, Jurkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2017.
- Mora, Vicente Luis, *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*, Córdoba, Berenice, 2007.
- Morin, Edgar y Kern, Anne Brigitte, *Tierra-Patria*, Buenos Aires, Nueva visión, 1998 (ed. orig.: *Terre-Patrie*, Paris, Éditions du Seuil, 1993).
- Nachtwey, Oliver, *La sociedad del descenso. Precariedad y desigualdad en la era posdemocrática*, Barcelona, Paidós, 2017 (ed. orig.: *Die Abstiegs-gesellschaft*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2016).
- Rossi, Maura y Becerra Mayor, David, *Literaturas de la crisis: precariedad y narración en el ámbito peninsular del siglo XXI*, *Orillas: revista d'Ispanística*, 10 (2021).
- Vattimo, Gianni y Rovatti, Pier Aldo (eds.), *Il pensiero debole*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- Vermeulen, Timotheus y Akker, Robin van den, «Misunderstanding and clarification. Notes on “Notes on Metamodernism”». <https://www.metamodernism.com/2015/06/03/misunderstandings-and-clarifications/> (fecha de consulta: 22/12/2023).
- Zafra, Remedios, *Entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- Žižec, Slavoj, *Bienvenidos al desierto de lo real*, Madrid, Akal, 2005 (ed. orig.: *Welcome to the Desert of the Real*, New York, Verso, 2002).

SIMONE CATTANEO
Università degli Studi di Milano

El discurso bajo sospecha en la dramaturgia española contemporánea: una mirada de Sanchis Sinisterra a María Velasco

CLAUDIO CASTRO FILHO

Escuela Superior de Arte Dramático de Castilla y León
claudio.casfil@educa.jcyl.es

1. INTRODUCCIÓN

En una contundente reflexión sobre el valor o más bien el lugar de la palabra en su labor creadora, Angélica Liddell plantea lo siguiente:

La palabra nace fracasando, aniquilada ininterrumpidamente por lo real, inevitablemente frustrada. No me siento orgullosa de la palabra, me reviento la cara a golpes cada vez que escribo una palabra. No me siento capaz de salir en defensa de la palabra. Trabajo con la angustia que me produce su fracaso, para mí sólo es válida esa angustia, esa angustia que ruge a causa de un deseo insatisfecho, el profundísimo deseo de contar, es decir, la contradicción entre las ideas concebidas y la materialización de tales ideas. Y trabajo con la angustia por respeto a los muertos. Es lo único que puedo hacer por los que fueron exterminados, un estúpido recordatorio, como cualquier otro homenaje¹.

No deja de asombrar el hecho de que una de las más exitosas autoras teatrales del presente siglo embista en contra de la palabra. Sin embargo, el aparente desprecio por la palabra del que nos habla la autora de *La casa de la fuerza* se vino manifestando, en la escritura teatral española de las últimas décadas, como síntoma de una compleja crisis discursiva plasmada en la escena; una escena contemporánea que, por otra parte, ha generado textos y más textos, en ocasiones reconocidos no solamente por los dispositivos escénicos que catapultan, sino también por el valor literario que construyen y encierran.

El oxímoron que se instaura a raíz de una palabra que, en plena crisis, se traduce en vorágine y verborragia, no llega a ser novedoso. En un clásico ensayo, Peter Szondi² señalaba

¹ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», en Monleón, José y Diago, Nel (eds.), *La palabra y la escena*, Valencia, Universitat de València, 2003, p. 70.

² Szondi, Peter, *Teoría do drama moderno [1880-1950]*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

la crisis como condición de posibilidad del drama, que se siguió produciendo, en los siglos XIX y XX, precisamente como esfuerzo colectivo por reiterar los límites y encontrar soluciones o alternativas al problema de la palabra teatral. Su discípulo Hans-Thies Lehmann³ propuso, a finales del siglo pasado, aquella que hoy en día sigue resonando como posible categoría de análisis de una escritura teatral que pone la palabra en crisis al destronarla del centro organizador del discurso teatral, ahora permeado por un rizoma de dispositivos que se escapa o supera añejas categorías de análisis forjadas en la semiología tradicional; se trata, por supuesto, de la noción de “teatro posdramático”. Pero la teoría teatral sigue sin atender a la urgencia de nuestra indagación: ¿por qué, en medio de una crisis a la que diferentes autoras y autores a menudo aluden, se sigue escribiendo tanto? O, mejor formulado, ¿qué roles desempeña la palabra, en un contexto de pérdida de su sentido y credibilidad, en la escena teatral de la España del nuevo siglo?

El conciso corpus del que a continuación nos ocuparemos permite indagar en algunas pistas. La primera de ellas nos lleva a considerar la validez de la propuesta de Szondi al teorizar sobre la crisis del drama: la única salida a la crisis de la palabra se halla en la persistencia de la escritura, que pone en evidencia sus fronteras, sus limitaciones y su insuficiencia, pero también su campo de posibilidades expresivas, tentativas de salvamento y reformulaciones del sentido. En palabras de Szondi, «en épocas hostiles al drama, el dramaturgo se convierte en el asesino de sus propias criaturas»⁴. En segundo lugar, indagaremos en la imagen del «estúpido recordatorio»⁵, la cual evoca Angélica Liddell para nombrar al ángel de la historia y plasmar en la escritura la memoria del exterminio. El texto teatral como sepulcro que evoca a los fantasmas y remueve las ruinas para desautorizar el relato oficial del pasado se presenta como una constante en las obras que aquí nos ocuparán. El problema de la historia —y, consiguientemente, del mito— conlleva asimismo una problematización de la categoría autoral, la tercera pista que perseguiremos: la reescritura, el juego intertextual y la apropiación discursiva se asoman al panorama contemporáneo como única posibilidad de singularización de la voz autoral, una voz que ya no reclama la originalidad que anhelaban las vanguardias de comienzos del siglo XX, sino que reivindica la libertad de expresión como bandera estética y también política. Un discurso verdaderamente libre implicará incluso el derecho a hablar a través de palabras ajenas.

2. SUBJETIVIDAD Y EPICIDAD: LA CRISIS DEL DRAMA

La obra dramaturgica de José Sanchis Sinisterra reanudó la apuesta renovadora interrumpida por la Guerra Civil y ensombrecida por el franquismo. Su propuesta de un teatro “excéntrico”, centrífugo o marginal (en el sentido de estar al margen, pero nunca marginado) se nutre, como se sabe, del teatro inclasificable de Samuel Beckett (autor que da nombre a la sala fundada por Sinisterra en Barcelona, hasta hoy un punto de referencia para el teatro independiente en Cataluña) y del teatro épico de Brecht y Piscator. A esos referentes europeos habría que añadir el acercamiento de las experiencias dramaturgicas de Sinisterra a poéticas y tradiciones teatrales gestadas en Iberoamérica, que le han permitido desarrollar en España un teatro de compromiso con cuestiones decoloniales.

³ Lehmann, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

⁴ Szondi, Peter, *Teoria do drama moderno*, cit., p. 46.

⁵ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 70.

En este sentido, el teatro centrífugo tuvo que ver, en los años setenta y ochenta, con un movimiento de resistencia ante la aparente despolitización de la escena teatral española durante la transición. Observa José A. Sánchez que, en los ochenta, la

consolidación democrática provocó que la urgencia política que afectó el teatro independiente y la alegría y responsabilidad ciudadana que compartió el teatro de la transición desaparecieron de los escenarios... La estetización (que no tiene por qué ser sinónimo de pérdida de conciencia política de los creadores) afectó tanto al teatro institucional como al independiente⁶.

Para Sanchis Sinisterra, reclamar el propósito político del teatro en un contexto de reaprendizaje democrático como el de los ochenta forma parte, por un lado, de una reapertura estética hacia Europa, en la que no tiene sentido dar por consabidos o superados modelos de teatralidad que, durante la dictadura, no llegaron a florecer: «¿Cómo superar a Brecht antes de haber llegado a él?»⁷, se preguntaba el dramaturgo. Hay, por tanto, una reivindicación de la memoria histórica, de lo que el relato oficial ha silenciado, con claras implicaciones discursivas en su teatro. El relato bajo sospecha, síntoma evidente de una crisis de la palabra que también a la democracia española le atañe, se expresa en *El retablo de Eldorado*⁸ —obra que el Nuevo Teatro Fronterizo estrenó en Barcelona el 26 de febrero de 1985— en la incomunicación entre los protagonistas, Chanfalla y Chirinos, y la coadyuvante (evitamos, aquí, la noción de “personaje secundario”) Sombra, una india que solo habla en náhuatl y que fue raptada en México por el conquistador Rodrigo Díaz de Contreras. Chanfalla sigue con asombro la conversación de don Rodrigo con “su” Sombra en la lengua autóctona del mundo amerindio y, tras un rato, protesta:

CHANFALLA: (*Que ha seguido el diálogo mientras se ocupa en el adorno de la carreta.*) ¡Válgame el diablo, señor conquistador! ¿Esa maldita algarabía tienen que hablar entrambos? ¿Acaso comprende ella nuestra lengua castellana?
RODRIGO: Comprende sólo lo que yo quiero que comprenda...⁹

Claro está que la imposibilidad de comunicación con un personaje acotado como «una mujer de rasgos inequívocamente indios»¹⁰ imprime en el diálogo un ruido que, en realidad, pone de manifiesto la voluntad de poder que se expresa en el lenguaje. Al poner el lenguaje bajo sospecha, Sinisterra recupera la concepción foucaultiana de discurso y propone una relación con la palabra que busca problematizar un régimen de autorización discursiva. Se trata «de no pensar el discurso como un aglomerado de palabras o

⁶ Sánchez, José A., *Artes de la escena y la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006, p. 15.

⁷ Sanchis Sinisterra, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Madrid, Ñaque, 2002, p. 15.

⁸ A lo largo de este artículo, se opta por la grafía en cursiva para todos los títulos de obras dramáticas (incluso cuando se publicaron como “capítulos” en recopilaciones, como es el caso de *El retablo de Eldorado*). Se busca, con ello, preservar la autonomía estética de cada artefacto dramático en su relación contextual con la puesta en escena original, aquí entendida como obra autónoma, así como mantener la diferencia con respecto a los títulos de escenas, expresos entre comillas angulares.

⁹ Sanchis Sinisterra, José, *Teatro unido 1980-1996*, Segovia, La Uña Rota, 2018, p. 95.

¹⁰ *Ibidem*, p. 94.

concatenación de frases que pretenden un significado en sí, sino como un sistema que estructura determinado imaginario social, pues estaremos hablando de poder y control»¹¹.

La manipulación interesada del discurso que vemos en *El retablo de Eldorado* es uno de los múltiples juegos del lenguaje que Sanchis Sinisterra pone en marcha en su vasta obra teatral: al tomar distancia de la heroicidad típica de la tradición dramática y del relato unívoco y oficial de la Historia, su dramaturgia precariza la comunicación para dar voz a figuras antiheroicas que plasman su fracaso también o sobre todo en la palabra. En *El lector por horas* (1996), la invidente Lorena depende de los ojos de Ismael para leer los grandes clásicos de la literatura. En *Marsal Marsal* (1994) y en *Valeria y los pájaros* (1992) los fallos de cobertura complican las conversaciones telefónicas. En la trilogía del escenario vacío —la que conforman *Ñaque* (1980), *¡Ay, Carmela!* (1986) y *El cerco de Leningrado* (1989-1993)— la vacuidad, la oscuridad o la contaminación sonora propician nada más que diálogos de sordos¹². Es cierto que la cuestión de la incomunicabilidad en Sinisterra remonta al teatro europeo de la posguerra y a la generación a la que Martin Esslin¹³ etiquetó, en los sesenta, como teatro del absurdo. Pero, además de la confesa admiración hacia Samuel Beckett y Harold Pinter, Sinisterra en ocasiones se acerca a la crisis de la palabra que estalla en el teatro pánico de Arrabal, «un teatro que refleja la imposibilidad total de comunicación con un sistema que resulta extraño, ajeno, superior e inaccesible»¹⁴.

Más allá de las genealogías autorales, reseñemos que los textos paradigmáticos de Sinisterra coinciden en el tiempo con aquella que se considera la tercera fase de la producción de Beckett, la que va desde 1960 hasta 1987, fecha ya cercana a su desaparición, en 1989. En este largo periodo, la palabra beckettiana se caracteriza por una especie de “sobrecotación” del espaciotiempo, como si la acción tragase la palabra para poner en evidencia su crisis. Se trata de una palabra veloz, que le permite al yo reaccionar, como por reflejo, a los estímulos del mundo: «con la velocidad de las palabras no le interesa [a Beckett] llegar al intelecto del espectador sino a sus nervios»¹⁵.

Con esto quizás hemos llegado a una primera conclusión sobre la crisis de la palabra en el alba de la dramaturgia contemporánea: la palabra pierde fuerza ante la presencia ineludible del cuerpo en escena y, consiguientemente, del campo sensorial que de dicha presencia deriva. Desplazándose hacia la acción, el discurso toma distancia de la problemática literaria y se asoma a los retos propios de la teatralidad. Al fin y al cabo, desde el advenimiento, en el siglo XIX, de la puesta en escena como artefacto autónomo respecto al texto dramático, la palabra teatral a menudo se ha visto bajo el riesgo del silencio. Simbolistas como Maurice Maeterlinck ponían ya en entredicho la necesidad del diálogo (hasta entonces la razón de ser del drama) como forma estructurante del texto teatral. Los parlamentos descriptivos (en vez de dialógicos) y las extensas acotaciones de obras como *Los ciegos* estiran el texto hasta los límites de lo comunicable. Se establece aquí una genealogía de disolución de la palabra en signo escénico que alcanzará, como mínimo, el

¹¹ Ribeiro, Djamila, *Lugar de enunciación*, trad. Aline Pereira da Encarnação, Madrid, Ambulantes, 2017, p. 74.

¹² A ese respecto, véase Ripoll Sintes, Blanca, «Estudio preliminar», en Sanchis Sinisterra, José, *¡Ay, Carmela!*, Barcelona, Austral, 2016, pp. 15-40.

¹³ Esslin, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.

¹⁴ Sánchez Arnosí, Milagros, «Introducción», en Sanchis Sinisterra, José, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2013, p. 48.

¹⁵ García Arteaga, Ricardo, «Principales temas de Samuel Beckett», *Revista de Universidad de México*, 35 (2007), p. 98.

teatro estático de Marguerite Duras¹⁶. En palabras de Szondi, el contenido simbólico es lo que «salva la obra de la amenaza de enmudecimiento»¹⁷. La crisis de la palabra se insinúa en «indicaciones escénicas detalladas» que «revelan que la forma del diálogo no basta para la representación»¹⁸.

No es casualidad que la dramaturgia contemporánea encuentre sus antecedentes vanguardistas precisamente en autores y autoras que presintieron la escisión entre la forma dramática consolidada en el siglo XVIII —el drama burgués— y los paradigmas sociales que, desde las vanguardias hasta los días actuales, han cambiado a todo tren. Como respuesta dramática, explica Arnaud Rykner, cuando reflexiona sobre la dramaturgia del silencio, se intenta «disociar la palabra del personaje que la profiere» y se llega a un «borramiento del locutor en el seno del proceso dramático. Las voces hablan [...] como que liberadas de todo y cualquier vínculo»¹⁹. También nos dice que la «palabra yerra, privada de lugar, desviada, ya sea en relación con su objeto o en relación con su sujeto, que se hace cargo tan solo de hacer visible ese tercer personaje que ella intenta desesperadamente alcanzar y que es esencialmente inasequible»²⁰. En resumidas cuentas, lo poco que logra el diálogo es señalar la ausencia que sostiene materialmente la acción.

En las indicaciones escénicas de *El lector por horas* (1996), Sanchis Sinisterra informa que «los frecuentes silencios [...] se abren en los diálogos»²¹. En su pieza anterior, *Marsal Marsal o Conspiración Carmín* (1994), leemos que se «hace bruscamente el oscuro y, con él, el silencio»²², indicando una clara relación entre lo visual y lo sonoro, la cual corrobora la pérdida de vigor de la palabra literaria en pro de una teatralidad anclada en los sentidos y en la materialidad escénica. Los ejemplos son incontables, pero lo que interesa es percibir que la crisis de la palabra sigue vigorando en el teatro contemporáneo como sustentáculo de una indagación en los límites de la teatralidad.

Planteamiento análogo encontramos en el teatro de Juan Mayorga, deudor del acercamiento entre teatro y filosofía llevado a cabo por Sinisterra. Según el dramaturgo, miembro de la Real Academia Española, «el silencio [...] soporta el discurso y sobre el discurso indaga»²³. Mayorga se refiere, con precisión, a su obra titulada *Silencio* —publicada en 2019 y estrenada el 7 de enero de 2022 en el Teatro Español de Madrid—, que traslada a la escena el discurso proferido por el autor en la ceremonia de ingreso a la RAE y que, nos dice él mismo, indaga en un silencio «que se levanta sobre el decir y el callar»²⁴. La forma del discurso toma distancia de la tradición dialógica al tiempo que, por contradicción, se centra en los intersticios de la palabra teatral, deflagrando su crisis en aquello que la historia del teatro ha silenciado; una memoria que, quizás, ya no quepa en palabras, pero que, sí, sigue incrustada en el cuerpo. Así se refiere Mayorga, quien se ha doctorado con una tesis sobre el concepto de historia en Walter Benjamin, sobre su pieza:

¹⁶ Rykner, Arnaud, *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, trad. Dóris Graça Dias, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004, p. 361.

¹⁷ Szondi, Peter, *Teoría do drama moderno*, cit., p. 72.

¹⁸ *Ibidem*, p. 71.

¹⁹ Rykner, Arnaud, *op. cit.*, pp. 322-323.

²⁰ *Ibidem*, p. 329.

²¹ Sanchis Sinisterra, José, *Teatro unido*, cit., p. 588.

²² *Ibidem*, p. 577.

²³ Mayorga, Juan, *Silencio* (programa de mano), Madrid, Teatro Español, 2022, p. 3.

²⁴ *Ibidem*.

En mi discurso de ingreso a la Real Academia Española, casa de las palabras, especulaba con la fantasía de que quien lo estuviera pronunciando no fuese su autor, sino un actor que me representase. Al fin y al cabo, se trataba de un discurso sobre el teatro y, dentro de este, sobre aquello que, en el teatro, hallándose más allá de las palabras, pertenece, antes que a nadie, al actor: el silencio. Me fue en seguida muy claro que ese discurso sobre el teatro podía convertirse él mismo en teatro, es decir, en una experiencia poética en el espacio y en el tiempo...²⁵

El problema de la historia —es decir, de lo que calló o no supo decir el relato oficial—, se afirma como preocupación común a muchas voces de la creación teatral. También del intento de traducir en palabras la memoria histórica y las intrahistorias silenciadas por el franquismo va una parcela importante del teatro de Alberto Conejero. Aunque sus obras en las que la memoria histórica adquiere un sesgo documental, por no decir “forense”, se concentran en la trilogía formada por *La piedra oscura* (2013), *Los días de la nieve* (2017) y *El mar: visión de unos niños que no lo han visto nunca* (2022), el problema de la memoria silenciada también se coloca en títulos como *La geometría del trigo*, *Ushuaia* y *¿Cómo puedo no ser Montgomery Clift?*

Pese a la multiplicidad de propuestas estéticas y temáticas de su teatro, en el tema que aquí nos interesa es particularmente relevante el silenciamiento de la memoria homosexual en España, tema en el que Conejero bucea con aguzada sensibilidad en *La piedra oscura* y en *La geometría del trigo*. En el caso de la primera obra, basada en la biografía de Rafael Rodríguez Rapún, el último novio de Federico García Lorca, la idea de insuficiencia de la palabra comparece a través del esfuerzo agónico por convertir en discurso la ausencia y la confesión, aspectos que, según Eszter Katona, marcan estéticamente la obra²⁶. El ejercicio homoafectivo en el contexto rural de la España vaciada, marcado por los códigos morales de la familia heteropatriarcal, es el tema de *La geometría del trigo*, Premio Nacional de Literatura Dramática en 2019. Esta vez, el problema de lo indecible se convierte, según el estudio de Peio Lekumberri, en la inquietante expresión de un «deseo mudo»²⁷. ¿Qué papel desempeña la palabra con respecto a lo que no se puede contar? Retrocedamos a las palabras de Angélica Liddell sobre la insuficiencia de la palabra para constatar que, según las autoras y los autores que aquí nos interesan, el relato escénico constantemente se frustra en la inocuidad que es plasmarse en un «estúpido recordatorio»²⁸.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Katona, Eszter, «Dos dramas sobre el “amor oscuro”: *La piedra oscura* de Alberto Conejero y *Anatomía de un vencejo* de Antonio Miguel Morales Montoro», en Bellomi, Paola y Castro Filho, Claudio (eds.), *Entre el cuarto oscuro y la utopía queer: sexualidades no normativas en el teatro español contemporáneo*, Berlín, Peter Lang, 2023, pp. 38-39.

²⁷ Lekumberri, Peio, «Estructura primigenia, duda radical: la familia en *La geometría del trigo*, de Alberto Conejero», en Castro Filho, Claudio y Bellomi, Paola (eds.), *De la representación a la representatividad: disidencias del deseo en el teatro español y brasileño [siglos XX y XXI]*, Berlín, Peter Lang, 2023, p. 106.

²⁸ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 70.

3. LA DESUBICACIÓN DEL YO Y LA IMPOSIBILIDAD DE LA TRAGEDIA

La memoria histórica seguirá teniendo, en el teatro español más reciente, una relación con la pérdida o imposibilidad de una identidad discursiva. En la pieza *Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento*, de Pablo Gisbert, leemos:

Los catalanes se creen superiores a todos. Los vascos se esconden detrás de montañas o de pasamontañas. Los valencianos son el mayor exceso nunca visto. Los canarios son unos ex africanos. Los madrileños dejaron de existir hace años. Los mallorquines hablan como si tuvieran todo el día una ensaimada en la boca. Aragón es el desierto que separa Madrid y Barcelona. Los gallegos no saben ni por dónde les llueve. ¿Alguien sabe lo que quiere decir Castilla-La Mancha o Castilla y León? Da vergüenza decir que eres de Extremadura o de Murcia. Los andaluces... mira... déjalos allá abajo que a lo mejor se enteran de algo. Pero... ¿cómo no vamos a estar todos un poco locos después de 40 años en blanco y negro?²⁹

Pese a la comicidad que pueda generar el juego con los estereotipos regionales, la pregunta que nos hace el dramaturgo conduce a la indagación trágica que impone la Historia, la que desubica el sujeto (y, por consiguiente, la voz autoral) porque lo desplaza de un marco identitario común, de una vinculación a la tierra, expropiada por el horror. El texto es cómico, sí, porque quizás ya no hay manera de dar forma —es decir, de nombrar, de poner en palabras— la tragedia. En ensayos archiconocidos, George Steiner³⁰ y Raymond Williams³¹ aclaran la incompatibilidad entre la psique moderna y la forma clásica de la tragedia. La pérdida del sentido de pertenencia a un cuerpo colectivo —desde la *polis* griega hasta el feudo medieval— y la asunción del individualismo capitalista trataron de embargar una experiencia artística predramática, de corte ritualista y sacrificial, lo cual posibilitó la emergencia de una teatralidad, la del drama burgués, basada en la identificación y en la satisfacción sentimental del espectador.

Para Angélica Liddell, la desaparición de la tragedia acarrea una crisis del lenguaje sin precedentes en el campo del teatro, puesto que ante la ausencia de las condiciones de posibilidad de la tragedia nos quedamos sin una forma que hiciera justicia al sufrimiento humano. La búsqueda de nuevas formas literarias para expresar el dolor lleva a la autora a plantear una especie de tragicidad por la vía negativa. En lugar de proponer un regreso al sentido de colectividad, como hizo Artaud a comienzos del siglo XX, Liddell apuesta por la afirmación del llanto individual como posible plasmación trágica del sujeto contemporáneo. Según la autora (en referencia, precisamente, a la reflexión de Steiner):

Hace falta recuperar la intimidad contra la fosa común, hace falta representar la angustia privada en un escenario público para devolverle al hombre el llanto que le convierta en un ser lúcido. Convertir al espectador en una víctima, en un enfermo de las pasiones. ¿Y si la tragedia contemporánea consistiera en revelar la propia intimidad del autor, narrada por el propio autor? [...] Tal vez en la tragedia contemporánea haya que pasar de la decencia del personaje a la

²⁹ Gisbert, Pablo, «Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento», en Cornago, Óscar (ed.), *Manual de emergencia para prácticas escénicas*, Madrid, Continta Me Tienes, 2016, p. 228.

³⁰ Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, trad. Enrique Luis Revol, Madrid, Siruela, 2011.

³¹ Williams, Raymond, *Tragedia moderna*, trad. Betina Bischof, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

indecencia de la intimidad. [...] Y yo siento cada vez más deseos de mostrarme como ejemplo de miseria humana, deseo que mi proyecto sea mi catástrofe vital³².

Como podemos apreciar, no se trata tanto de insistir o creer en la dicotomía individuo versus colectividad, sino de entender el yo autoral como un ejemplo poco ejemplarizante. Liddell toma distancia de la concepción dramática propuesta por Diderot (ojo, uno de sus autores de cabecera), quien entendía el personaje como espécimen humano ideal y que «enseña la ideología burguesa de la ascesis intramundana»³³. En cambio, Angélica Liddell entiende el forcejeo de los límites de la ficción, el enseñar su catástrofe vital, como única posibilidad de implicar al público con el escándalo del sufrimiento, desde los horrores anónimos hasta el exterminio masivo. Pero, ¿cómo se traduce, en su obra, la reflexión sobre lo trágico?

El montaje de *La casa de la fuerza* consagró a Angélica Liddell como el nombre más relevante del teatro español del presente siglo. Galardonada con el Premio Nacional de Literatura Dramática en 2012 y con el León de Plata de la Bienal de Teatro de Venecia en 2013, la obra sigue siendo, más de una década después de su estreno, un vigoroso ejemplo para sintetizar el procedimiento compositivo de la autora. Hito sobre la tragicidad de la condición femenina en una sociedad patriarcal extremadamente hostil a la mujer, la pieza se desenvuelve en tres capas paralelas: (1) la recopilación del diario íntimo de la autora, durante su estancia en un hotel veneciano, tras una violenta ruptura amorosa; (2) la reescritura de fragmentos de *Las tres hermanas*, de Chéjov, poniendo en valor las voces de Masha, Irina y Olga; y (3) la escucha y escenificación de canciones —desde rancheras mejicanas, pasando por la *chanson française*, hasta el pop español— que se entremezclan con noticias periodísticas de feminicidios y reiteran los estereotipos del amor romántico y la violencia machista. Por supuesto que las tres capas no se articulan linealmente, ni tampoco se ordenan en una lógica de progresión dramática; en cambio, los fragmentos textuales y sonoros se presentan escénicamente como retales más o menos similares, los cuales la audiencia o el público lector tendrán que coser para formular un sentido global.

El peculiar, quizás pesimista, sentido de lo trágico de Angélica Liddell en realidad rompe con la dicotomía entre individuo y colectividad al permitirnos establecer analogías entre el duelo amoroso que confiesa la autora en su diario veneciano y los múltiples dramas femeninos que se exponen en paralelo. Alrededor del sufrimiento de Angélica, gravitan diversos horrores: las incontables mujeres violadas o asesinadas por sus parejas, los bombardeos en la Franja de Gaza y toda una tradición literaria, de Chéjov a La oreja de Van Gogh, que respalda la misoginia. Lo trágico es, desde Hegel, un problema sin solución³⁴, pero, para el tema que aquí nos ocupa, el discurso bajo sospecha, recordemos también lo que se escucha en la *Antígona* de Jean Anouilh: «El hombre, en su trágico destino, no puede hacer más que gritar, no lamentarse ni quejarse, sino gritar a todo pulmón lo que no se dijo nunca, lo que antes tal vez no se sabía, y para nada; solamente para decírselo a sí mismo»³⁵. La ausencia de finalidad, o incluso de sentido, de la apelación trágica dialoga,

³² Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 75.

³³ Szondi, Peter, *Teoría do drama burguês [século XVIII]*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify, 2004, p. 125.

³⁴ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, trad. Wesceslao Roces y Ricardo Guerra, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.

³⁵ Citado por Lesky, Albin, *A tragédia grega*, trad. J. Guinsburg, G. G. de Souza y A. Guzik, São Paulo, Perspectiva, 2003, p. 34.

por tanto, con la aflicción discursiva que nos relata Angélica Liddell: la palabra nace fracasando. En este sentido, ir más allá de la dicotomía entre el yo y el otro, el sujeto y el objeto, conlleva una disolución de la autoridad textual —en los términos consagrados por Barthes³⁶ y Foucault³⁷— cuyos síntomas Angélica Liddell patentiza muy especialmente en su obra *Perro muerto en tintorería: los fuertes*, publicada en 2008 tras estrenarse en 2007 en el Centro Dramático Nacional.

4. LA CRISIS AUTORAL

En *Teatro posdramático*, Hans-Thies Lehmann busca señalar los rasgos distintivos del teatro contemporáneo, entre los años sesenta y noventa del siglo pasado, amparándose, entre otros aspectos, en la creciente mediatización de nuestra sociedad. Según su interpretación, la necesidad del drama, a nivel sociológico, habría abandonado el teatro y migrado hacia otros soportes mediáticos, como el cine, la televisión y el periodismo, capaces de responder con mayor eficacia a la urgencia de emotividad y conmoción de las masas indiferenciadas, cuya recepción teatral es heredera de la estética de la identificación plasmada en el drama burgués del siglo XVIII³⁸. Pese a lo interesante de la reflexión, la tesis de Lehmann opta por omitir la distinción entre lo épico y lo dramático planteada por su maestro Peter Szondi a raíz del *Pequeño órgano para el teatro*, escrito de Brecht de 1948³⁹. El libro de Lehmann, o quizá la lectura que de él se hizo en estas primeras décadas del siglo XXI, establece una división de aguas en el teatro de la posguerra que puede llevarnos a la equivocación de mirar la tradición dramática anterior como un monolito, una totalidad cohesionada, que no se corresponde por entero con las particularidades de las diversas obras, voces autorales y contextos.

Desde nuestro punto de vista, el teatro contemporáneo —el español, en concreto— hereda muchos de los procedimientos épicos de renovación estética experimentados en las vanguardias: la implicación ética del público, el distanciamiento y la objetividad —es decir, el problema de la irrupción de lo real—, la disolución formal del drama en la épica y la lírica, etc. Sin embargo, hay un punto en el que el teatro contemporáneo efectivamente toma distancia del ideario de las vanguardias y que tiene que ver con el abandono de lo nuevo como prerrogativa de afirmación autoral⁴⁰. No perdamos de vista que autoras como Angélica Liddell escriben desde la sospecha del discurso. Sobre el problema de la originalidad de los textos, nos comenta la autora:

La renovación estética, lejos de tener que ver con la pirotecnia de lo nuevo por lo nuevo, o la originalidad, [...] tiene que ver con el derecho a la libertad de expresión, cimiento indispensable para las generaciones futuras, es decir, la renovación estética tiene también que ver con el surgimiento de un nuevo

³⁶ Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2019.

³⁷ Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Ediciones Literales, 2010.

³⁸ Lehmann, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.

³⁹ Szondi, Peter, *Teoria do drama burguês*, cit., pp. 133-139.

⁴⁰ En un tratado de 1911, Craig dictaminaba lo siguiente: «Sólo si tienes capacidad para encontrar en la naturaleza un material nuevo, que no haya sido jamás utilizado por el hombre para dar forma a sus pensamientos, entonces puedes decir que estás sobre buen camino para crear un arte nuevo», cf. Craig, E. Gordon, *El arte del teatro*, México, UNAM, 1987, p. 129. Este planteamiento también lo estudia Sánchez, José A., *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002, p. 35.

pensamiento, una nueva visión de la sociedad, una reflexión crítica sobre el hombre. No se trata simplemente de un formalismo vacuo⁴¹.

La distinción entre la prerrogativa de originalidad de las vanguardias y la necesidad de libertad de expresión,alzada a premisa estética, nos lleva a auscultar otro síntoma más de la crisis de la palabra en el teatro de Angélica Liddell: la libertad discursiva acarrea la disolución del autor en el acto de apropiación textual; ser libre implica el derecho a hacer suyas palabras ajenas. No hay derecho de propiedad sobre la palabra y liberarla también significa apartarla de toda explotación y mercantilización. *Perro muerto en tintorería* adelanta el modelo de costura temática y formal de tres capas semánticas, quizá como afrenta al modelo dramático de los tres actos, que años más tarde Liddell consolidó en *La casa de la fuerza*. A vista de pájaro, *Perro muerto en tintorería* es una reescritura del diálogo filosófico *El sobrino de Rameau*, de Denis Diderot, referente de la Ilustración repetidas veces aludido en la literatura de Angélica Liddell. La propia dinámica metaliteraria del hipotexto de Diderot posibilita a Liddell avanzar a una segunda capa de complejidad, la que conduce a su relato personal en torno al oficio artístico y a su condición de poeta expulsada de la *polis*. La tercera capa, la que conecta al público con la crudeza de lo real, incorpora noticias periodísticas de violencia contra niñas y niños. Esta tercera capa solo aparentemente discrepa de las dos primeras, la filosófica y la biográfica, puesto que los tres ejes que conforman *Perro muerto* se corresponden, por sinécdoque, con una mirada crítica sobre los fundamentos del moderno humanismo.

Perro muerto en tintorería compromete al espectador con la violencia del sistema: somos cómplices de un régimen de violencia que utiliza a los más débiles —la infancia, en este caso— como chivos expiatorios. El sufrimiento que padecen las niñas y niños se relata, a lo largo del texto, en diálogo con matrices míticas, como los filicidios de la tragedia, el sacrificio de Abraham o la imagen bíblica del pecado original. La necesidad de su denuncia se articula con la dimensión filosófica de la pieza en forma de defensa de la libertad de expresión. Al fin y al cabo, lo que a Liddell le interesa sacar de *El sobrino de Rameau* es la defensa de la libertad del bufón, aquel que actúa bajo la contradicción de dejarse explotar por el rey y, a la vez, reírse de él:

el bufón [...] combina la sumisión con el orgullo, de manera que se somete conscientemente a los caprichos de sus amos para poder engullir de vez en cuando, no sus propias manos esqueléticas, sino las manos obesas, imperiales y cerdunas de aquellos que a cambio del pan le han humillado⁴².

Claro está el paradigma de desautorización en el que se mueve Liddell: su escritura se apropia conscientemente de textos heredados o hurtados, desde los escritos ilustrados hasta el noticiario más soez de los telediarios, para defender la libertad discursiva como baluarte estético ante ninguna premisa de originalidad. Se trata de una idea que la autora difunde con reiteración. Tanto en el ensayo introductorio de la edición de la pieza como en el parlamento de una de las voces de la obra, la autobiográfica voz del Perro, leemos las siguientes palabras: «La libertad para decir lo que uno piensa es insignificante comparada con la libertad para comprar lo que uno desea»⁴³.

⁴¹ Liddell, Angélica, *Perro muerto en tintorería*, Madrid, Nórdica, 2008, pp. 151-152.

⁴² *Ibidem*, p. 150.

⁴³ *Ibidem*, pp. 153-154 y 195.

La reivindicación estética y política de la libertad de expresión en *Perro muerto en tintorería* deflagra la contradicción fundamental de la poética de Angélica Liddell, y que aquí nos interesa recalcar para abordar la crisis de la palabra. «No me siento capaz de salir en defensa de la palabra»⁴⁴, escribía la autora en 2003. Pero es precisamente el derecho a tener palabra, aunque sea una palabra indefensa e indefensible, lo que se reclama en sus piezas teatrales. Esta relación ambigua y dolorosa con la palabra —y, es más, con sus condiciones de posibilidad— también la encontraremos en el teatro de María Velasco. La genealogía que aquí se insinúa no es casual. En 2016 María Velasco defiende en la Universidad Complutense de Madrid una tesis doctoral sobre la obra dramática de Angélica Liddell. La tesis se centra en comprender el salto cualitativo del teatro de Liddell a partir de *La casa de la fuerza*, cuando la autora abandona la noción de fábula y la heterogeneidad triunfa sobre la unidad. Según la tesis, el teatro de Liddell es heredero de la rebelión contra el imperialismo textual llevada a cabo a lo largo del siglo XX, a la vez que se corresponde con una voluntad poética: Liddell es autora de la palabra y su teatro produce literatura⁴⁵. La ambigua relación con el discurso, puesto en crisis y al mismo tiempo puesto en valor como armamento literario, hermana el teatro de Velasco y Liddell. Sin embargo, si, como hemos visto, Angélica Liddell siente la palabra como una llaga de múltiples agujeros, para María Velasco, en cambio, la palabra se corresponde con una sintomatología. Según la autora:

La escritura es otro síntoma, un síntoma ineludible de cierto sentimiento de inadaptación [...].

Las palabras son hemorragia. La dramaturgia es un torniquete que detiene el sangrado con puntos, cesuras, espacios. Solo eso. [...]

Palabra (metáfora, sinestesia y aliteración), como droga natural⁴⁶.

Ficcionalmente autobiográfico, el teatro de María Velasco se nutre de la poetización de la experiencia vital en un mundo contaminante y asume la escritura como destino inevitable, en el que se plasman «abrazos a los árboles, la música electrónica, el Dios de Spinoza o la ternura (empatía texturizada)»⁴⁷. En su teatro, uno de los síntomas de la crisis de palabra y de la precarización de la condición autoral radica en asumir los riesgos de la apropiación textual. Como en un procedimiento de trasplante, la autora desplaza a *La soledad del paseador de perros* —obra estrenada el 14 de abril de 2016, Día de la República, en la sala Cuarta Pared de Madrid— el informe médico del servicio de urgencias al que acudió después de «una fuerte discusión con su pareja y que en el seno de esta ha cogido un blíster de orfidales y mientras forcejeaba ha ingerido cinco o seis comprimidos de Lorazepam»⁴⁸.

En la misma pieza, que se pasea por una catástrofe amorosa convertida en viaje potencialmente sanador, la deconstrucción lírica y autoral mediante la apropiación discursiva incorpora poemas dispares, de diversa índole y procedencia, desde Cartola hasta Leonard Cohen. Hagamos aquí un paréntesis nada casual: a finales de los años veinte, fascinado ante los hallazgos compositivos de aquel su libro «casi exclusivamente constituido de

⁴⁴ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 70.

⁴⁵ Velasco González, María, *La literatura posdramática: Angélica Liddell (La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo)*, Madrid, Universidad Complutense, 2016.

⁴⁶ Velasco, María, *Parte de lesiones*, Segovia, La Uña Rota, 2022, pp. 9-11.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 11.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 174.

citás», Walter Benjamin calificaba su escritura hecha de apropiaciones como «la más fantástica técnica de mosaico que se pueda imaginar»⁴⁹. La polifonía apropiativa tendrá que redundar en una poética fragmentaria, que se resiste no necesariamente a la fábula, sino a su linealidad, y que al público le lanza mónadas en cuyos flagelos tendrá que quemarse para esbozar un sentido. Podemos situar a Benjamin, cuando indaga en los orígenes del drama como expresión del duelo —el llamado *Trauerspiel*—, entre los fundamentos filosóficos de la fragmentación textual, e incluso del sentido trágico, de la obra de María Velasco:

El valor de los fragmentos de pensamiento será tan más decisivo como menos inmediata sea su relación con la concepción de fondo, y de ese valor depende el fulgor de la representación, en la misma medida en que el valor del mosaico depende de la calidad de la pasta de vidrio⁵⁰.

Pero el síntoma más flagrante de un discurso bajo sospecha en *La soledad del paseador de perros* se halla, con precisión, en las escenas tituladas «La noche de los cristales rotos»⁵¹ y «Vandalismo emocional»⁵². Ambas se estructuran como poemas contruidos a partir de un juego de libre asociación semántica entre palabras esparcidas. A la manera de los esquemas tipográficos de Sarah Kane, Velasco dispone las palabras sobre el folio como conformando diagramas de términos aparentemente aleatorios. Justo enseguida, los términos se van emparejando mediante flechas hasta acarrear un poema. Como se aprecia, la autora comparte con el público el *modus operandi* o más bien la intimidad de su procedimiento poético y, por consiguiente, sitúa las superficies textuales en una ambigua frontera entre lo azaroso y lo deliberado.

La singularidad autoral se revela, por otra parte, en una especie de abandono del relato a su propia suerte, y es así como la catástrofe emocional, en *La soledad del paseador de perros*, encuentra su correspondencia formal en un gesto de acumulación típicamente barroco. Nos dice Benjamin que «el poeta no puede disimular su arte combinatorio, porque el valor que él pretende enseñar no es tanto el todo, sino su construcción puesta a la vista. De ahí la ostentación de los procesos constructivos»⁵³. Esta plasmación acumuladora del lenguaje, que trasvasa de la pluma como «droga natural»⁵⁴, patentiza en la escritura de Velasco la necesidad o urgencia de que la palabra se convierta en cuerpo: «Cualquier palabra de consuelo sería más estúpida que una caricia»⁵⁵, dice Ella. La insuficiencia de la palabra se convierte en irrefrenable índice de teatralidad.

⁴⁹ Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, trad. João Barrento, Belo Horizonte, Autêntica, 2011, p. 288.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 17.

⁵¹ Velasco, María, *Parte de lesiones*, cit., p. 151.

⁵² *Ibidem*, p. 168.

⁵³ Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, cit., p. 191.

⁵⁴ Velasco, María, *Parte de lesiones*, cit., p. 11.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 169.

5. LA QUINTA PARED: A MODO DE CONCLUSIÓN

Otro síntoma de la problematización de la palabra en la dramaturgia de María Velasco se halla en el recurso a la quinta pared como dispositivo de deconstrucción del diálogo eficaz. Las voces que ocupan la escena en diversas de sus obras recuperan la tradición vanguardista del diálogo de sordos, en el que la estructura dialógica permanece tan solo como esqueleto (es decir, la secuencia parlamento-réplica), pero sin efectos progresivos para la comunicación, puesto que cada interviniente puede ocupar un espaciotiempo, esfera emocional o universo psíquico diferente. Este recurso se hace especialmente visible a partir de *Si en el árbol un burka*, obra de 2016 que inaugura la etapa ecofeminista de su teatro⁵⁶, fase que culminará en *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*, premio Max a mejor autoría teatral en 2022.

El recurso a la quinta pared como estrategia de deconstrucción dialógica se consolidó en el teatro simbolista y, según el antes mencionado estudio de Rykner, puso el teatro bajo el riesgo del silencio —la amenaza del enmudecimiento de la que también nos hablaba Szondi—. Lo interesante de este dispositivo, sin embargo, está en que el cierre del canal comunicativo entre las voces ficcionales pende, como efecto secundario, a una demolición de la cuarta pared, es decir, a una apertura de la escena al aquí y ahora de la función, a lo real que irrumpe como fuerza aniquiladora de la ficción, en ocasiones proporcionando una experiencia de coparticipación del espectador, con quien la obra pasa a compartir las coordenadas del espaciotiempo. La apertura de la escena reitera la rebelión contra el drama, puesto que, como observó Walter Benjamin, «el drama exige, por su propia naturaleza, una forma cerrada para llegar a la totalidad que es denegada a todo el trascurso temporal exterior»⁵⁷. El riesgo de silenciamiento de la escena como síntoma de la crisis de la palabra que marca estéticamente el teatro contemporáneo español conduce a la sospecha, por parte de creadoras y creadores, de que el teatro a fin de cuentas no es un hito comunicacional. De ahí que nos diga Angélica Liddell que «la literatura no debe imitar la comunicación, no es comunicación. Los conceptos están tan pastoreados por la comunicación que hay que volver a explicarlos»⁵⁸.

Volviendo a la indagación que motiva este trabajo, podemos concluir que la dramaturgia contemporánea en España concuerda con una pérdida del sentido y de la credibilidad del discurso que se coloca como problema histórico y estético en el trascurso del teatro europeo desde las vanguardias. Sin embargo, lo primero a recalcar como singularidad de la crisis de la palabra teatral en el contexto español tiene que ver con la construcción de un discurso dramático que se inscribe en el trauma de la dictadura: la frustración de la palabra radica en la imposibilidad de hacer justicia a los desaparecidos en la fosa común y el discurso teatral queda relegado al papel de «estúpido recordatorio»⁵⁹. La palabra somatiza, además, una desubicación del sujeto que pende a apartar las voces autorales de un marco identitario común. Pese a su insuficiencia, la palabra teatral sigue insistiendo en reivindicar la memoria histórica y reelaborar, desde los espacios íntimos, el relato intrahistórico.

⁵⁶ Véase Romero Morales, Yasmina y Hernández Rodríguez, Ana Isabel, «El teatro español contemporáneo desde una perspectiva de género: lo noticioso como denuncia en *Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco», *Talia: Revista de estudios teatrales*, 3 (2021), pp. 155-162.

⁵⁷ Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, cit., p. 72.

⁵⁸ Liddell, Angélica, «Llaga de nueve agujeros», cit., p. 73.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 70.

Esta reelaboración del relato implica, asimismo, la problematización del régimen de autorización discursiva y la denuncia de la palabra como engranaje del poder. Afrontar y afrentar la palabra, según demuestra el corpus al que aquí nos hemos asomado, significa también transformar su rol de cara a una posible definición de la teatralidad. La palabra teatral ya no determina el sentido de una función, sino que se coloca como un dispositivo escénico que en ocasiones se deja tragar por la acción: la palabra tiene que convivir con y tolerar la autonomía del artefacto teatral y de sus múltiples dispositivos.

Ya no hay tragedia, porque se han perdido sus condiciones de posibilidad, pero sí permanece en boga una tragicidad que se patentiza en el manejo del asombro, presente incluso en textos de corte humorístico. Como hemos visto a raíz de la reflexión de Angélica Liddell, la imposibilidad de la tragedia adviene de una ruptura de la dialéctica entre el individuo y la colectividad. «El dolor de los otros es como un país lejano»⁶⁰, escuchamos decir el Hombre en *La soledad del paseador de perros*, de María Velasco.

La superación del imperativo de lo nuevo que marcó las vanguardias propicia la defensa de la libertad de expresión por encima de cualquier prerrogativa de originalidad. La crisis de la palabra original conlleva estéticas literarias de apropiación textual que penden a juegos intertextuales e intermediales: el yo autoral abandona cualquier obligación con el diálogo y habla a través de voces fantasmales que poco respeto tienen por las formas. La profunda contradicción de la crisis de la palabra en el teatro contemporáneo español se sitúa sobremanera en la urgencia literaria de sus voces más audibles. Destituida del trono textocéntrico, la palabra teatral compone un discurso bajo sospecha: se arriesga con rozar el silencio, flirtea con la poesía y, por ende, se reencuentra con la literatura.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barthes, Roland, *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 2019.
- Benjamin, Walter, *Origem do drama trágico alemão*, trad. João Barrento, Belo Horizonte, Autêntica, 2011.
- Craig, E. Gordon, *El arte del teatro*, México, UNAM, 1987.
- Esslin, Martin, *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires, Ediciones Literales, 2010.
- García Arteaga, Ricardo, «Principales temas de Samuel Beckett», *Revista de Universidad de México*, 35 (2007), pp. 97-103.
- Gisbert, Pablo, «Observen cómo el cansancio derrota al pensamiento», en Cornago, Óscar (ed.), *Manual de emergencia para prácticas escénicas*, Madrid, Continta Me Tienes, 2016, pp. 216-231.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Fenomenología del espíritu*, trad. Wesceslao Roces y Ricardo Guerra, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Katona, Eszter, «Dos dramas sobre el “amor oscuro”: *La piedra oscura* de Alberto Conejero y *Anatomía de un vencedor* de Antonio Miguel Morales Montoro», en Bellomi, Paola y Castro Filho, Claudio (eds.), *Entre el cuarto oscuro y la utopía queer: sexualidades no normativas en el teatro español contemporáneo*, Berlín, Peter Lang, 2023, pp. 33-52.
- Lekumberri, Peio, «Estructura primigenia, duda radical: la familia en *La geometría del trigo*, de Alberto Conejero», en Castro Filho, Claudio y Bellomi, Paola (eds.), *De la representación a la*

⁶⁰ Velasco, María, *Parte de lesiones*, cit., p. 171.

- representatividad: disidencias del deseo en el teatro español y brasileño [siglos XX y XXI]*, Berlín, Peter Lang, 2023, pp. 101-116.
- Lehmann, Hans-Thies, *Teatro pós-dramático*, trad. Pedro Sússekind, São Paulo, Cosac & Naify, 2007.
- Lesky, Albin, *A tragédia grega*, trad. J. Guinsburg, G. G. de Souza y A. Guzik, São Paulo, Perspectiva, 2003.
- Liddell, Angélica, *La casa de la fuerza*, Segovia, La Uña Rota, 2011.
- , «Llaga de nueve agujeros», en Monleón, José y Diago, Nel (eds.), *La palabra y la escena*, Valencia, Universitat de València, 2003, pp. 69-81.
- , *Perro muerto en tintorería*, Madrid, Nórdica, 2008.
- Mayorga, Juan, *Silencio* (programa de mano), Madrid, Teatro Español, 2022.
- , *Silencio/ Razón del teatro: dos discursos*, Segovia, La Uña Rota, 2019.
- Ribeiro, Djamila, *Lugar de enunciación*, trad. Aline Pereira da Encarnação, Madrid, Ambulantes, 2017.
- Ripoll Sintes, Blanca, «Estudio preliminar», en Sanchis Sinisterra, José, *¡Ay, Carmela!*, Barcelona, Austral, 2016, pp. 15-40.
- Romero Morales, Yasmina y Hernández Rodríguez, Ana Isabel, «El teatro español contemporáneo desde una perspectiva de género: lo noticioso como denuncia en *Si en el árbol un burka* (2016) de María Velasco», *Talía: Revista de estudios teatrales*, 3 (2021), pp. 155-162.
- Rykner, Arnaud, *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*, trad. Dóris Graça Dias, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- Sánchez, José A., *Artes de la escena y la acción en España: 1978-2002*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2006.
- , *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Sánchez Arnosi, Milagros, «Introducción», en Sanchis Sinisterra, José, *Terror y miseria en el primer franquismo*, Madrid, Cátedra, 2013, pp. 9-78.
- Sanchis Sinisterra, José, *La escena sin límites: fragmentos de un discurso teatral*, Madrid, Ñaque, 2002.
- , *Teatro unido 1980-1996*, Segovia, La Uña Rota, 2018.
- Steiner, George, *La muerte de la tragedia*, trad. Enrique Luis Revol, Madrid, Siruela, 2011.
- Szondi, Peter, *Teoria do drama burguês [século XVIII]*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- , *Teoria do drama moderno [1880-1950]*, trad. Luiz Sérgio Repa, São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- Velasco, María, *Parte de lesiones*, Segovia, La Uña Rota, 2022.
- Velasco González, María, *La literatura posdramática: Angélica Liddell (La casa de la fuerza y la trilogía El centro del mundo)*, Madrid, Universidad Complutense, 2016.
- Williams, Raymond, *Tragédia moderna*, trad. Betina Bischof, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

Arquitectura del desengaño: fragmentación del sujeto en *Espejo de gran niebla* de Guillermo Carnero

STEFANO PRADEL

Università degli Studi di Trento
stefano.pradel@unitn.it

Espejo de gran niebla fue publicado en 2002 por la editorial Tusquets como segunda entrega de la que más tarde tomará el aspecto definitivo de una tetralogía bajo el título de *Jardín concluso* (Cátedra, 2020)¹. Componen dicha tetralogía los poemarios *Verano inglés*, *Espejo de gran niebla*, *Fuente de Médicis* y *Cuatro noches romanas*. Se trata también del decimocuarto poemario de Guillermo Carnero y, precisamente por su avanzada posición dentro de la trayectoria del poeta valenciano, esta obra establece una doble relación de intertextualidad con, por un lado, el poemario inmediatamente anterior, *Verano inglés*, y, por otro, con la obra anterior de Carnero en su conjunto.

La siguiente lectura, finalizada a destacar algunos elementos o, mejor dicho, modalidades expresivas, que resultan innovadoras con respecto a la producción anterior, se basa en un ejercicio de ideal colocación a la salida del poemario, es decir 2002, antes de que se revelara completamente el proyecto tetralógico de Carnero. De este modo, hay que entender esta lectura no a partir de ese punto, sino *en* ese punto.

El doble vínculo que *Espejo de gran niebla* entretiene con la obra carneriana, no menoscaba el estatuto de autonomía del poemario en examen sino que, por el contrario, refuerza la intención subyacente (que se hará definitivamente manifiesta con la publicación integral de *Jardín concluso*) de construir un discurso desmitificador con respecto a la producción anterior, entendiendo esto como espacio aparentemente paradójico de verificación y cambio plenamente coherente con la escritura de Carnero. En este sentido, *Verano inglés* representaría una cúspide ideal, es decir, el momento de mayor cohesión y manifiesta madurez estética desde el punto de vista de la coincidencia entre pensamiento

¹ La lectura que aquí propongo, casi una nota al margen, no deja de tener los límites de un estudio que, desde un punto de vista estructural y argumentativo, deriva de la grata invitación a presenciar al XIII Congreso Beta. Es esta la ocasión para señalar dos estudios que entran, de forma exhaustiva, dentro del poemario en examen. Por un lado, la tesis doctoral de Torres Badia, Marisa, *Introducción a la obra de Guillermo Carnero (1967-2002)*. De Dibujo de la muerte a *Espejo de gran niebla*, Tesis doctoral, Universidad de Lleida, 2009, de forma especial las pp. 340-354; por otro, el estudio de Elide Pittarello que acompaña la edición de la tetralogía en Carnero, Guillermo, *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, ed. de Elide Pittarello, Madrid, Cátedra, 2020, especialmente las pp. 113-154.

y escritura del poeta. Los aspectos esenciales de la poesía carneriana, en su mayoría asimilables a los usos estéticos propios de la generación de los novísimos (cultismo, metapoética, uso de máscaras o personas líricas y reducción de la presencia del yo empírico), se revelan aquí en su plenitud definitiva. Y es precisamente a partir de este clímax de donde se despliega el contradiscurso de *Espejo de gran niebla* que, al cuestionar los fundamentos mismos de la escritura de Carnero, labra un espacio inédito de exploración expresiva y de sorprendente confirmación de dichos elementos fundacionales.

La narración lírica, culta, intertextual e incluso hiperbólica del amor que nos presenta *Verano inglés* encuentra, en este segundo poemario, un punto de parada, una línea infranqueable, cuyo resultado es la radical puesta en juicio del sujeto y de sus modalidades de representación. Los cinco poemas que componen el libro («Noche de la memoria», «El tiempo sumergido», «Conciliación del daño», «Disolución del sueño» y «Ficción de la palabra») constituyen cinco etapas de elaboración de la pérdida del amor (y con este, de la identidad del enamorado), un viaje alegórico *à rebours* por la memoria y sus engañosos mecanismos de figuración de lo vivido y de la identidad. Se trata, en esencia, de una vuelta al origen de las preocupaciones de Carnero que, en esta segunda etapa de producción, vuelven a proponerse en su esencialidad primordial, aunque bajo directrices distintas².

Una huella importante de la intención discursiva de *Espejo de gran niebla*, primera y superficial aproximación a este poemario, se encuentra en el mismo título, que retoma un pasaje del *Libro de la vida* de Santa Teresa de Jesús (cap. XL, 5, 15): «Dióseme a entender que estar un alma en pecado mortal es cubrirse este espejo de gran niebla y quedar muy negro, y así no se puede representar ni ver este Señor, aunque esté siempre presente dándonos el ser»³.

Carnero, en la resemantización del sintagma teresiano dado por la *traslatio* intertextual, quiere definir dos símbolos para la descodificación del poemario, es decir, el espejo y la niebla, claves para entender el proceso de (des)estructuración y (des)enmascaramiento del sujeto lírico. El espejo velado por la niebla, que en Santa Teresa indica la pérdida de la gracia del alma, en Carnero representa el lenguaje poético, instrumento con el que el poeta se interroga a sí mismo en busca de su propia identidad, o en la definición de Pittarello: «el objeto que reproduce fielmente la cosa, pero sólo como imagen o ilusión. En términos actualizados, el espejo es también el metafórico dispositivo de constitución del yo, el *stade de miroir* donde, según Jaques Lacan, se forma la imagen idealizada de uno mismo»⁴.

De hecho, en el recorrido que nos propone el poemario, el lenguaje revela de forma evidente sus propios límites a la hora de reconstituir una imagen unitaria y auténtica de sí mismo. El espejo oscurecido, participio adjetival que denuncia inmediatamente la insuficiencia y el rechazo del pragmatismo que se suele atribuir a este objeto, se convierte

² Pittarello destaca «un cambio retórico adecuado» a la intensidad de la experiencia amorosa tal y como se figura en *Verano inglés*, desencadenado, a nivel de expresión de la subjetividad, por la pérdida de dominio sobre el mundo (entendiendo el sujeto como *subiectum*). De ahí la idea a la base de la lectura que aquí se propone, o sea, que el reverso de dicha experiencia, es decir la pérdida del amor, provoque una toma de posición retórica igualmente novedosa. Cf. *Ibidem*, p. 40.

³ Al título del poemario, que en la edición de Pittarello viene con una nota explicativa, hay que añadir la cita de Juan Ramón Jiménez que encabeza el poemario, «Quiero ser en mi espacio solo y otro», que se inserta en la estela rimbaudiana del «Je est autre», dentro de la cual el poeta se percibe y se declara como “otro” con respecto a sí mismo. La tercera cita que compone el epígrafe, «Far hidden from the reach of words» de Wordsworth, podría ser entendida más bien como una declaración general con respecto a la relación entre experiencia y lenguaje. *Ibidem*, pp. 335 y 337.

⁴ *Ibidem*, p. 43. Sobre el espejo Pittarello vuelve, retomando Platón, en las pp. 115-116 y 121.

en una lograda metáfora del lenguaje poético que ha asumido plenamente su incapacidad para ser simulacro de la realidad y del sujeto, así como vehículo de emoción y pensamiento auténticos⁵:

[...] un signo de extrañeza
en la luz que no viene desde el cielo
y no trae su ofrenda complacida
de realidad, el don de los sentidos
que no sabemos retener; se pierde
como espejo de agua entre las manos
esperando a existir al ser leído
en la distancia inmóvil de algún sueño.

(«Noche de la memoria», vv. 78-85)

O como en este pasaje de «Ficción de la palabra» (vv. 32-41), donde el espejo solo puede recoger lo residual de la experiencia y de la vida:

Huye la realidad rendida y abrasada,
con menor llama, con mayor ceniza
agua fugaz de imágenes dudosas
hacia lo gris y turbio de su ocaso
cubriéndose de frío y de gran niebla.
Si he de entregarlo en agua detenida,
en espejo enmarcado, allí será
sólo ceniza y heces de palabras
caídas hasta el fondo como cieno
desposeído del ardor de llama

Del mismo modo en que el espejo debilita la supuesta integridad del individuo al enseñarle su pluralidad y fragmentariedad intrínsecas, el poema convierte el soliloquio en un aparente diálogo⁶, reconociendo al lenguaje un estatuto de autonomía, al establecer una tajante diferencia entre experiencia vital y experiencia lingüística. En este sentido, *Espejo de gran niebla* lleva a cabo una transformación radical de las ficciones mono- y dia-lógicas que habían aparecido anteriormente en la obra de Carnero⁷, sustituyendo, por ejemplo, el uso del monólogo dramático por una forma dialógica explícita en la que el yo lírico conversa con la memoria en un intento infructuoso de recuperar un tiempo y unas identidades que, pertenecientes ya al pasado, están destinadas a la disolución.

⁵ Lanz, Juan José, *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia (Colección «Debats», 30), 2016, pp. 136-138.

⁶ En todo el poemario, como comenta Pittarello, los posibles interlocutores (entre los cuales destaca, evidentemente, la joven amada) adquieren un estatuto fantasmal, ya que son proyecciones y desdoblamientos creados por el espejo de la escritura y de la memoria, de modo que «el diálogo ficticio vuelve a ser lo que siempre ha sido, un soliloquio apesadumbrado», Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, *op. cit.*, p. 132.

⁷ Sobre el uso carneriano del monólogo dramático (pero también sobre la contextualización histórico-estética del mismo) remito al exhaustivo estudio de Pérez Parejo, Ramón, «El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 36 (2007).

Un buen ejemplo de esta estrategia se encuentra en el poema «El tiempo sumergido» (vv. 77-93), con esta apelación, o admonición, de uno de los «ahogados» por el tiempo ido, cuyo estado de desmemoración coincide con la potencialidad de una nueva vida:

Pero insiste
diciéndome: «Yo sólo
me acerqué a las primicias de mi tiempo,
sin probarlas. Estuve,
vagando sin saber, como una sombra, sembrando la cosecha
que debes recoger, o no habré sido,
y tú tampoco. Estás ausente,
no sabes que regiones hay detrás de tu nombre,
diseminado sin perfil ni historia
por tanto derrotero destejido.
Ven y repetiremos
la sorpresa y la duda del viaje.
Yo aún tengo la inocencia y la ignorancia,
los dones del inicio de la vida;
tú el lastre ineludible
de la memoria y del conocimiento»⁸.

O también en el poema «Conciliación del daño», que remite constantemente a un tú anunciado ya en el primer verso «Me llevas» (v. 1), aunque en muchas instancias el diálogo está explícitamente abolido por la función conativa del imperativo («Sálvame de la noche cuando escribo», v. 13; «[...] Quédate girando / como la figurilla de una caja / de música; devuélveme / las voces que latieron en la luz» o «Vete a ser una estatua de museo», v. 27, entre otras), hasta el verso 81, donde vuelve a irrumpir el yo («Tuve así retenida»), haciendo patente el hecho de que, hasta ese momento, todo el psuedo-diálogo ha tenido lugar en la memoria, a partir de este momento compartida y habitada por el otro en el uso intercalado del nosotros.

En este viaje de rememoración Carnero lleva, bajo la «máscara de la ensoñación», una *summa* de sus anteriores máscaras líricas, ya que la escritura se convierte en ejercicio de imaginación de uno mismo, dejando patente, a la vez, tanto la radical inconsistencia del sujeto en el acto de (auto)representarse, como la imposibilidad de detener, con y en la escritura, el vuelo de la realidad y el paso del tiempo⁹.

En esto, la metáfora del espejo encarna perfectamente toda la intención discursiva del poemario, explicitando la naturaleza fantasmal de la palabra poética, de la memoria y, en última instancia, del sujeto enunciador y enunciado:

El espejo asegura la presencia de dos figuras, la reflejada y la que refleja. Sin embargo, el metafórico espejo de la escritura desatiende este nexo necesario. La palabra es signo, remite a la cosa que nombra. Pero si es palabra escrita se convierte en signo de un signo, en la imagen legible de una imagen sonora o

⁸ Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, op. cit., p. 345.

⁹ «Las distintas voces del registro carneriano convergen en una sola voz: voz cubierta por la máscara de la ensoñación, indefectiblemente sabedora de la ineffectividad de la poesía», Torres Badia, Marisa, op. cit., p. 344.

vocalización desaparecida. La palabra escrita es la huella del fenómeno acústico que ya no se percibe, un asunto de la memoria y como tal un fraude en el marco de la nostalgia metafísica que tortura el yo lírico de *Espejo de gran niebla*. Por eso en el papel que escribe, metafóricamente convertido en una superficie reflectante, cuaja ahora un dudoso autorretrato¹⁰.

El recurso al referente místico en la cita en epígrafe, por extemporáneo que parezca, no es una práctica ajena a cierta poesía española de la segunda mitad del siglo XX. La acentuación en la literatura moderna y posmoderna de la necesidad de sanear la escisión platónica entre poesía y pensamiento filosófico tiene como resultado principal la intensificación de la actividad crítica de los poetas, por un lado, y la difusión de la metapoética, por otro. Esta línea poética, de matriz postsymbolista, manifiesta sus primeros signos ya en la Generación del 98 con Unamuno, y luego se desarrolla transgeneracionalmente con Juan Ramón Jiménez y Cernuda hasta alcanzar, a través de Crespo, Caballero Bonald y Valente, la generación de los novísimos. Este deseo impelente de una poesía-pensamiento ha llevado a la reconstitución y revalorización de una tradición que a menudo reconoce sus raíces en la literatura del Segundo Renacimiento y del Barroco, sobre la que destacan los esfuerzos líricos, narrativos y exegéticos de los místicos castellanos, que constituyen el punto de partida de una tradición literaria a la que se reconoce la misma preocupación esencial por el tratamiento del sujeto lírico y la relación entre lenguaje y experiencia¹¹.

En el caso de Carnero, sin embargo, la percepción del texto como lugar de realización propiamente inmanente y metalingüística es clara desde el principio de su labor poética, y descarta de inmediato la posibilidad de una metafísica. Más bien, la escritura de Carnero aboga por una expresión individual de esa realidad que tiende a eludir el lenguaje cotidiano y existe sólo como objeto lingüístico dentro del texto, que se muestra autorreferencial y renuncia a la ilusión mimética para entregarse por completo a la idea de ficcionalidad que es connatural a la propia escritura: «El poema, por lo tanto, sufre un proceso de ensimismamiento, de autorreflexión, no en cuanto a su relación con la experiencia de la realidad, sino en cuanto a su relación consigo mismo, se convierte en una reflexión hacia el centro de sí mismo, hacia el origen de su inadecuación»¹².

La poesía se distancia de la realidad y del sujeto lírico al asumir plenamente su naturaleza autotélica: no se dice a sí misma, sino que *es o sucede*. El aspecto metapoético, por tanto, es preponderante en la constitución del poema y su finalidad sería la de enseñar su propia vacuidad intrínseca, es decir, su incapacidad para decir algo más allá de sí mismo, asumiendo plenamente la falacia de los mecanismos convencionales de la ficcionalidad, propios de la modernidad literaria, con los que el yo intenta narrarse a sí mismo¹³.

¹⁰ Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, op. cit., p. 147.

¹¹ Sobre la crisis del sujeto cartesiano y su transformación de la época barroca a la contemporánea remito al exhaustivo estudio de Martín-Estudillo, Luis, «El sujeto (a)lírico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco», *Hispanic Review*, 3 (2005), pp. 351-370. Sobre la importancia de la mística castellana en definir la paradoja entre lenguaje y experiencia, remito a Valente, José Ángel, «Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión», en Valente, José Ángel, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 166-185.

¹² Lanz, Juan José, «Teoría y práctica poética: la metapoética de Guillermo Carnero a través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I. Domus aurea”», *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, p. 193. Cf. Carnero Arbat, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 1979, pp. 25-26.

¹³ Lanz, Juan José, *La Musa metafísica*, pp. 131 y 134-135. Lanz reconoce en esta autorreferencialidad la misma paradoja que Valente veía en la poesía mística: «Un poema que convierte en su propio tema el hecho

Dada esta premisa, parece tan solo natural que Carnero muestre de inmediato una atracción por la figura mítica de Orfeo, central en su producción poética y máscara predilecta sobre la cual se construye un discurso de aceptación de la muerte y de la imposibilidad epistemológica de definir la identidad personal a través de la escritura. Orfeo, cantor *par excellence*, encarna el fracaso de la poesía frente a la muerte, por un lado, y frente a la vastedad de lo real, por otro:

En la voluntad de ocultación del yo, Orfeo [...] refleja la intención del poeta, escondiéndolo tras sí, sin olvidar que su discurso ha de ser exento de cualquier viso de emoción. En esa desmembración de la identidad personal del yo en una multiplicidad de personajes ajenos, Orfeo es el máximo exponente de la batalla perdida contra la muerte, de la búsqueda infructuosa de la identidad personal¹⁴.

Esta postura resulta evidente en *Espejo de gran niebla* a partir del abundante uso de figuras de repetición y de la repetición de las mismas figuras, práctica que alude simbólicamente al carácter cíclico de una realidad cuya permanencia es siempre ilusoria y sujeta a la cadena de transformación que de la belleza (*Eros*) va hacia la muerte (*Thanatos*) y viceversa. Decir la realidad, al fin y al cabo, es asumir su abolición y, en definitiva, su ausencia, ya que el signo sustituye lo que representa. La realidad, parafraseando a Benjamin, es de por sí muda, en términos lingüísticos, y al dejar de ser muda deja también de ser realidad, para convertirse en simulacro, residuo fantasmal de sí misma¹⁵.

Así pues, la realidad deja de existir en el instante mismo en que se manifiesta y la experiencia empírica adquiere poco o ningún valor, ya que ella misma, para alcanzar una realidad propiamente lingüística, está sometida a un análogo proceso de destrucción y renovación. Además, la repetición y la variación circunscriben a menudo campos semánticos tan amplios como precisos, imágenes obsesivas calculadas geoméricamente que, sin

de su falta de confianza en el lenguaje, se encuentra en la incómoda situación de tener que hablar contra algo usando ese mismo algo», *Ibidem*, p. 137. Y también «Es el lenguaje el que impide una consideración real de la experiencia, pero, al mismo tiempo, es el lenguaje la materia sobre la que se constituye el poema. Y el poeta se halla de nuevo ante la paradoja cruel de tener que criticar un sistema con las mismas armas de dicho sistema; negando la capacidad del lenguaje poético para rescatar la experiencia de la realidad, afirma la validez del mismo instrumento», Lanz, Juan José, «Teoría y práctica poética: la metapoesía de Guillermo Carnero a través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I. Domus aurea”», pp. 194-195.

¹⁴ Sobre Orfeo véase Fernández López, Jorge y Mora de Frutos, Ricardo, «Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente. Guillermo Carnero y Antonio Colinas», *Anuario de estudios filológicos*, 27 (2004), p. 113. Es de notar como en esta cita se le atribuye a Orfeo también la supresión de la expresión emotiva, razón por la cual, a lo mejor, esta máscara culturalista tan aprovechada desde el Barroco, resulta insuficiente, en *Espejo de gran niebla*, para representar el conflicto identidad-realidad-lenguaje. La «máscara de la ensoñación» permitiría, entonces, mantener irresuelta esta idiosincrasia, así como la cercanía poeta-yo lírico, y abrirse a la expresión emocional o intimista, como se da el caso en este poemario.

¹⁵ Cf. Benjamin, Walter, «Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini», en *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e introduzione di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1962, p. 65. La reiteración de ciertas palabras, sintagmas, símbolos o imágenes, es un rasgo distintivo de muchos y muchos poetas, especialmente en su época de madurez, que podría definirse como “obsesión léxica”. Al referirse a un mismo nudo conceptual o experiencial no debe de resultar extraño que el poeta manifieste cierta preponderancia en la elección de determinadas expresiones como forma sinecdótica de acercarse a un centro inasible, inexpressable o incognoscible de significado (lo que, en distintas ocasiones, Valente define, de forma muy acertada, como «tanteo»).

embargo, manifiestan la persistencia de una desconfianza hacia el lenguaje y el fracaso del mismo a la hora de trascenderse para captar la plenitud de la experiencia vital.

Todo el poemario está atravesado por la oposición arquetípica entre luz y oscuridad («Precisión de lo claro y de lo oscuro», declara la cita en epígrafe de Rafael Alberti sacada de «Pleamar»), así como la presencia constante del espejo y del estado de ensoñación (acompañado por ambientaciones nocturnas), pero más obsesivo aún, o fundacional, es el campo semántico relacionado con el agua, que se constituye como símbolo subyacente de todo el poemario. A esto hay que añadirle la relevancia que adquiere la reiteración de un léxico marcado negativamente o, por lo general, por el tono negativo del poemario, que definen la abolición de la realidad empírica y la vacuidad intrínseca de cualquier forma de simulación de la misma¹⁶.

Los cinco textos que componen *Espejo de gran niebla* suponen un viaje hacia atrás a través de la memoria individual del poeta, utilizando el filtro escópico de la escritura para guardar fragmentos de una identidad que, de lo contrario, está destinada a la disolución («Lo recorro al leer / la letanía inerte de sus nombres / que no traen hondura ni existencia», «El tiempo sumergido», vv. 110-112). Frente al olvido y a la nada es preferible la ilusión del simulacro, a pesar del contradiscurso que le rodea constantemente. Así se puede leer en el segundo poema, «El tiempo sumergido» (vv. 1-4, 27-30, 52-58):

Los muchos que yo fui no van conmigo.
Huyeron al imán de la memoria
y su voz se perdió en un gran naufragio
de lugares, de rostros y de días.
[...]
se adentraba en el tiempo y me arrastró
a la memoria donde perecía,
dejándome sin rostro
ni patria ni destino en la frontera.
[...]
ahoga el gotear del pensamiento,
lo arrastra desleído en agua negra,
un manto de escritura
que me empapa la voz, pero sin forma
ni palabras; las pierdo
y son sólo el estigma del exilio,
la desorientación del extranjero [...]

Y también en este pasaje de «Ficción de la palabra» (vv. 47-61):

Cuando muera pondréis en una caja
de cartón, con mis trajes y mis fotos,
las preguntas que tuve que guardarme

¹⁶ Cf. Carnero Arbat, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión*, op. cit., p. 50. Como destaca Torres Badia, la figura del *ouroboros* sería el emblema arquetipo de este tipo de circularidad: cf. Torres Badia, Marisa, op. cit., pp. 348-350 y 351. La reiteración léxica puede ser entendida también como tentativa frustrada de encauzar y explicar la realidad y, en este sentido, manifestaría la que Juan José Lanz define como «incapacidad de la ficción, de la imaginación y la belleza para llenar el vacío que deja el rechazo de la realidad», Lanz, Juan José, *La musa metafísica*, op. cit., p. 136. Sobre la importancia del agua remito al estudio de Pittarello ya citado.

por no encontrar espejo, pues ninguna
existe sin respuesta de otros ojos.
Escribo para nadie y poco, siempre
para saber de mí, y algunas veces
el papel me devuelve esa mirada
—imán, rumbo y objeto de sí misma—
que conocí y recuerdo vagamente,
alguien que se podría parecer
a mi retrato.

Rostros que se mezclan
sin color, arrastrados
por el imán del tiempo.

El tiempo y su relación con la escritura y la identidad se convierten en el tema central de la primera parte de la obra («Noche de la memoria» y «El tiempo sumergido»), que se desarrolla bajo la mirada de esa «máscara de la ensoñación» antes mencionada:

Si la luz brilla
a medianoche tengo que pensarme
porque sabe de mí, trae mi espejo.
[...]
Qué poca realidad,
cuántas formas distintas de no ver
para llegar al fin al gran engaño:
un puñado de líneas que se cruzan
sin brillo y sin color en la memoria.
[...]
Acudir a tu juego es ver cubrirse
las aguas del espejo de gran niebla:
un reducido número de estampas
indecisas, que pierden
densidad y volumen, como el humo:
el guía me burla y llega siempre
a desaparecer tras los recodos,
escurridizo, artero, suplantándose
sin que nunca le pueda ver el rostro,
que es el mío: palabras
en un espejo escrito y aplazado
en las apariciones de una sombra
que se esconde detrás de la cortina,
confunde su papel y olvida el gesto
o impone su evidencia mentirosa [...]

(«Noche de la memoria», vv. 47-49, 63-67, 106-127)

El topos barroco del *tempus fugit* se convierte en el pulso de una escritura consciente de la imposibilidad de devolverle al sujeto el tiempo perdido, actuable tan solo a través de las limitaciones del simulacro poético. En el acto de soñarse a sí mismo, de imaginarse y re-imaginarse en la escritura, el yo lírico puede así congregarse las máscaras de su pasado, fragmentos de una identidad corrompida por el paso del tiempo, para evaluar su metamorfosis y evolución.

El rebobinado de la cinta sintagmática de la memoria bajo las coordenadas del desamor conduce inexorablemente a la confrontación con ese núcleo, tan importante en la escritura carneriana, representado por la relación entre amor y muerte, y de ahí con la evaluación del impacto real de las emociones en la memoria, que manifiestan su inautenticidad intrínseca dentro del texto poético.

De ahí que, en «Conciliación del daño» y «Disolución del sueño», el elemento erótico emerja, aunque sutilmente (ya que está desterrado al territorio de la reminiscencia), como principio creador de belleza, que adquiere casi de inmediato cierto carácter metapoético en el mismo momento en que revela su necesaria vinculación con la escritura. Y es precisamente esta reflexión metapoética, o más bien la conciencia de la alteridad de la escritura, el tema central del último texto, «Ficción de la palabra», en el que delata el engaño dado por la máscara biográfica y la narración del yo:

¿Por qué habría que hacerlo con palabras?
Ya sé cómo se acude a ese viaje:
una maleta usada donde hieden y brillan
ropas que otros lucieron y sudaron,
[...]
ante la extranjería de sus ojos
huye la realidad rendida y abrasada,
con menor llama, con mayor ceniza,
agua fugaz de imágenes dudosas
hacia lo gris y turbio de su ocaso,
cubriéndose de frío y de gran niebla.
[...]
Cuando muera pondréis en una caja
de cartón, con mis trajes y mis fotos,
las preguntas que tuve que guardarme
por no encontrar espejo, pues ninguna
existe sin respuesta de otros ojos.
Escribo para nadie y poco, siempre
para saber de mí, y algunas veces
el papel me devuelve esa mirada
—imán, rumbo y objeto de sí misma—
que conocí y recuerdo vagamente,
alguien que se podría parecer a mi retrato.
Rostros que se mezclan
sin color, arrastrados
por el imán del tiempo.

(«Ficción de la palabra», vv. 1-4, 31-36, 47-61)

O también en «Conciliación del daño» (vv. 7-11, 122-129):

Después de andar perdido por el llano
ha de subir más solo a devorarse;
requiere soledad, pero le sobra
la paz de un horizonte tan oscuro,
sin espejismo ni imagen.
[...]

Resbalan apagados los instantes
al círculo de la memoria adormecida,
inerte para un rostro que al mirarse en su légamo
reitera su borrada incertidumbre.
El que cae por un abismo y el que muere
reconstruyen en paz la erosión de su rostro
en su aceleración hacia la nada [...]

Ahora bien, como ya se ha aludido anteriormente, la crisis del sujeto lírico y de su representación es algo bastante arraigado en la poesía europea a partir de la modernidad. Con las debidas excepciones, toca de una manera u otra toda la poesía siguiente y, junto a ella, las más variadas reflexiones críticas, teóricas y filosóficas que las rodean. En este sentido, las modalidades expresivas que se reconocen como típicas de Carnero, y por extensión de los novísimos, se insertan en un discurso que ya tiene una tradición establecida¹⁷.

Sin embargo, en *Espejo de gran niebla*, la perspectiva metapoética de Carnero ya no se percibe como juego culturalista de disolución del sujeto lírico o, así como lo entendía Carlos Bousoño¹⁸, como acto de subversión política, sino que adquiere un evidente pulso hacia lo exterior, por así decirlo, manteniendo, a la vez, no solo todos los niveles de lectura erudita de la escritura carneriana, sino un sorprendente y elevado grado de intimidad: «La reflexión metapoética es una constante de la poesía de Guillermo Carnero. Nuevo es, en cambio, convertirla en un asunto personal. El yo lírico asume el rol textual del poeta»¹⁹.

La crisis cebada por el desamor alimenta la crisis de la identidad, su desfiguración y fragmentación²⁰, de manera que el desengaño frente al sentimiento amoroso se traslada al desengaño que surge de las imposibilidades de la palabra poética. De ahí que el cuestionamiento de la identidad y su consiguiente fragmentación, la *différance* entre escritura y realidad, la insuficiencia intrínseca del lenguaje y la ficcionalidad de la obra de arte, encuentran en este poemario una modalidad expresiva nueva y más explícita, con respecto a los poemarios anteriores, gracias a la cual a pesar de mantener intacto el nivel metapoético, se adentra de forma sutil en lo patético como destaca muy acertadamente Pittarello: «El estilo resulta

¹⁷ Además del trabajo de Martín-Estudillo citado anteriormente, se remite también al estudio de Bürger, Christa y Bürger, Peter, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, traducción de Agustín González Ruiz, Madrid, Akal, 2001, de forma especial a las páginas dedicadas a Maurice Blanchot (pp. 283-296) y a su noción de *récit*, que bien podría encarnar las reflexiones llevadas a cabo hasta el momento. Respecto al sintagma «tradición establecida», me refiero al hecho de que la “época metapoética”, por así llamarla, que la poesía ultracontemporánea, al menos en parte, ya ha abandonado, tiene fenómenos, de distintas magnitud y profundidad, que la anticipan (e incluso anticipan la modernidad, de la cual son parte intrínseca), como destaca Pérez Parejo, Ramón, «Significado y relevancia de la metapoesía en la generación del 68», *Anuario de estudios filológicos*, 61 (2018), pp. 140-141 y 144-145.

¹⁸ «El planteamiento de la poesía como metalenguaje lleva implícita una voluntad de rechazo de los mecanismos uniformadores, deshumanizadores y represores del poder» (en mayúsculas en el original). Carnero Arbat, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión*, pp. 27-30, cita a la p. 28.

¹⁹ Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, op. cit., p. 51

²⁰ «el yo lírico [...] no reconoce su rostro porque ya no puede trascenderse a sí mismo a través del rostro de la amada. Su ausencia literalmente lo desfigura, del mismo modo que su recuerdo lo descompone», Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, p. 148. Esta fragmentación tiene dos modalidades más que no se han mencionado en este análisis, pero que cabe señalar aunque fuera *en passant*: por un lado la figura del actor, como proyección del poeta, en una representación *au Second degré* (en «Noche de la memoria», por ejemplo, o en «Ficción de la palabra»); por otro, el uso interpolado de fragmentos de textos de Diderot, Juan Ramón Jiménez, sor Juana Inés de la Cruz, Valery Larbaud, Ovidio, Pessoa, Quevedo, Santa Teresa, Shakespeare y Tristán Zara en «Ficción de la palabra» (como explicado en la “Nota final”, *Ibidem*, p. 360).

familiar, sin concesiones al sentimentalismo. Pero la afectividad ya no se enuncia con tantas estratagemas de tipo impersonal, y las que habían sido afiladas armas sin sujeto aparente —las bellas artes, la literatura, la filosofía antigua, etc.— ahora son figuras de una quiebra interior»²¹.

En conclusión, se podría decir que *Espejo de gran niebla* representa un espacio cohesionado y privilegiado para el cuestionamiento y la puesta a prueba de una larga y prolífica trayectoria, cuyos límites son metódicamente trazados a través de un proceso de expropiación de aquellos elementos que el propio poeta llega a percibir como agotados.

Frente al espejo oscuro de la escritura, a la imposibilidad de reconocerse, el poeta evita el juego metapoético y culturalista típico de su producción anterior y doblega las modalidades dialógicas hacia las máscaras de sí mismo. En este punto de convergencia del yo transparenta un inédito elemento emocional, aquí enlazado con, o desencadenado por, la implícita narración del desamor. Lo que queda al término de este viaje a través de la memoria, de balance con uno mismo, es la condensación de un núcleo estético-poético esencial, que representa idealmente el punto de reanudación de la escritura carneriana.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Benjamin, Walter, «Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini», en *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, trad. e introducción de Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1962.
- Bürger, Christa y Bürger, Peter, *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, trad. de Agustín González Ruiz, Madrid, Akal, 2001.
- Carnero, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, estudio preliminar de Carlos Bousoño, Madrid, Hiperión, 1979.
- Carnero, Guillermo, *Jardín concluso (Obra poética 1999-2009)*, ed. de Elide Pittarello, Madrid, Cátedra, 2020.
- Fernández López, Jorge y Mora de Frutos, Ricardo, «Las dos caras de Orfeo en la poesía española reciente. Guillermo Carnero y Antonio Colinas», *Anuario de estudios filológicos*, 27 (2004), pp. 101-119.
- Lanz, Juan José, *La musa metafísica. Ensayos sobre la poesía de Guillermo Carnero*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim-Diputació de Valencia (Colección «Debats», 30), 2016.
- Lanz, Juan José, «Teoría y práctica poética: la metapoesía de Guillermo Carnero a través de los poemas “El sueño de Escipión” y “Variación I. Domus aurea”», *Nuevos y novísimos poetas en la estela del 68*, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 185-200.
- Martín-Estudillo, Luis, «El sujeto (a)lirico en la poesía española contemporánea y su trasfondo barroco», *Hispanic Review*, 3 (2005), pp. 351-370.
- Pérez Parejo, Ramón, «El monólogo dramático en la poesía española del XX: ficción y superación del sujeto lírico confesional del Romanticismo», *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 36 (2007).
- Pérez Parejo, Ramón, «Significado y relevancia de la metapoesía en la generación del 68», *Anuario de estudios filológicos*, 61 (2018), pp. 139-156.
- Torres Badia, Marisa, *Introducción a la obra de Guillermo Carnero (1967-2002). De Dibujo de la muerte a Espejo de gran niebla*, Tesis doctoral, Universidad de Lleida, 2009.

²¹ Carnero, Guillermo, *Jardín concluso*, op. cit., p. 113.

Valente, José Ángel, «Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión», en *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 2000, pp. 166-185.

Los acentos de la crisis en las voces de la migración

ANA SAGI-VELA GONZÁLEZ

Università degli Studi di Milano-Bicocca
ana.sagi-vela@unimib.it

La migración, como fenómeno demográfico que está determinado por cambios profundos de índole económica, política y social y que, a su vez, puede originarlos remite sin duda a la noción de crisis¹. Esta se manifiesta, por tanto, en sus causas y en sus consecuencias, ya sea a nivel colectivo —en la sociedad que deja atrás la persona que migra y en la sociedad que acoge al migrante— como en la esfera del individuo. Por ello, con el objetivo de mostrar desde una perspectiva hispánica manifestaciones concretas de las causas y los efectos de la migración en un mundo en policrisis², fijaré la atención en la percepción y en la reacción a las crisis que se experimentan en el proceso migratorio a través de las narraciones de estudiantes universitarios de origen hispanoamericano que han emigrado a Italia.

Si consideramos la crisis como causa de la migración, la relacionamos prevalentemente con el calificativo “económica”, o también “política”, “social”, “climática”; las personas migran buscando mejores condiciones de vida, bienestar económico, escapando de países cuyos regímenes o coyuntura política no permiten vivir dignamente o de hábitats inhabitables por razones ambientales. Por su parte, al pensar la crisis como consecuencia de la migración viene en mente el adjetivo “humanitaria”: determinadas situaciones originadas por la llegada de un ingente número de personas a un lugar de donde no son originarias

¹ A pesar de que los flujos migratorios son un fenómeno ordinario, y no excepcional, en la historia de la humanidad, en las últimas décadas, tanto en los ámbitos político y mediático como en el mundo académico, la migración aparece vinculada de manera inexorable al concepto de crisis. Cf. Nejamkis, Lucila; Conti, Luisa y Aksakal, Mustafa (eds.), *(Re)pensando el vínculo entre migración y crisis*, Buenos Aires/Guadalajara, CLACSO/CALAS, 2021.

² Para un acercamiento crítico desde la antropología al concepto de policrisis, véase Henig, David y Knight, Daniel M., «Polycrisis: Prompts for an Emerging Worldview», *Anthropology Today*, 39, 2 (2023), pp. 3-6. De los ejemplos que mencionan los autores sobre la popularización del término en los círculos académicos y políticos, me interesa resaltar su inclusión en el discurso que en 2016 Jean-Claude Juncker, entonces presidente de la Comisión Europea, dirigió a las empresas griegas, en el cual, entre los problemas enumerados que amenazaban con desestabilizar el continente, hacía referencia a la crisis migratoria. La migración se ve así como uno de los hilos que tejen la malla de crisis entretejidas y superpuestas que desafían al mundo moderno.

y que requieren ayuda, la ayuda necesaria para su bienestar, es decir, nos encontramos frente a una crisis humanitaria.

Si bien la migración puede generar una reflexión y un debate sobre infinidad de temas en relación con la crisis, me centraré en cómo viven y narran las crisis algunos estudiantes que he entrevistado en el ámbito de un proyecto de investigación sobre las trayectorias de vida de universitarios con antecedentes migratorios³. En particular, me concentraré en cuatro entrevistas que realicé entre octubre y diciembre de 2022 a tres mujeres, provenientes de El Salvador, Venezuela y Bolivia, y a un hombre venezolano. De sus relatos extraeré algunos fragmentos representativos de diferentes expresiones de las múltiples crisis que tienen su origen o desembocan en la migración.

1. CRISIS QUE PRECIPITAN LA MIGRACIÓN

La implantación de un nuevo modelo económico en las últimas dos décadas del siglo pasado en Latinoamérica, que conllevó la desindustrialización y programas de ajuste estructurales, ha supuesto el empeoramiento de las condiciones de vida de la mayor parte de la población, generando exclusión y pobreza. Conforme a la descripción que Portes y Hoffman⁴ presentan en su estudio sobre las dinámicas de las clases sociales en América Latina, esta nueva etapa se caracteriza por un incremento de las desigualdades, donde la disminución de empleo en el sector público y el estancamiento de la demanda de trabajadores en el sector formal ha significado un reajuste en las clases medias y bajas: la rápida expansión de microempresarios⁵ y el aumento del proletariado del sector informal. En este contexto explican el incremento de la violencia criminal en las ciudades de los países periféricos y el proceso de emigración como estrategias de adaptación al nuevo modelo de desarrollo neoliberal. Este sería un caso concreto de cómo la dimensión económica repercute en lo social.

Del mismo modo, la precariedad y marginalización que se derivan de contextos de depresión y políticas ineficientes provocan la desconfianza de los ciudadanos en la capacidad de los gobiernos por resolver los problemas sociales. Se puede hablar entonces, como hacen Bauman y Bordoni, de la pérdida de legitimidad de los gobiernos por la crisis del Estado moderno en un contexto de globalización de la economía y de la cultura⁶. Esto se traduce en malestar social, desesperanza e incertidumbre. Migrar para algunos es la vía de escape.

³ La primera fase del proyecto de investigación, con título «La valorizzazione degli studenti stranieri: multilinguismo e multiculturalità nell'università di Milano-Bicocca», la he llevado a cabo entre enero y diciembre de 2022 gracias a una beca de investigación del Departamento de Estadística y Métodos Cuantitativos de la Universidad de Milán-Bicocca, bajo el asesoramiento de Ana María González Luna Corvera.

⁴ Portes, Alejandro y Hoffman, Kelly, «La estructura de clases en América Latina: composición y cambios durante la era neoliberal», *Desarrollo Económico*, 43, 171 (2003), pp. 355-387.

⁵ Según Portes y Hoffman, la principal característica de la clase social de los “microempresarios” en las sociedades periféricas, que se correspondería con la “pequeña burguesía” conforme a la descripción marxista, es «la posesión de algunos recursos monetarios, alguna especialización profesional, técnica o artesanal y el empleo de un pequeño número de trabajadores supervisados en forma directa», *ibídem*, p. 360.

⁶ Bauman, Zygmunt y Bordoni, Carlo, *Estado de crisis*, Barcelona, Paidós, 2016, p. 46.

Asimismo, la velocidad e intensidad de los intercambios comunicativos en este mundo global «nos hace tomar conciencia de nuestras diferencias con respecto a otros», desencadenando «el deseo y la acción»⁷. De esta forma, la migración se puede entender como reacción a la crisis que provoca la insatisfacción.

1.1. MIGRACIONES DE IDA Y VUELTA EN BUSCA DE FUTURO

La conjunción de varios de estos factores (coyunturales y afectivos) ha provocado la diáspora venezolana. En los dos últimos decenios «más de siete millones y medio de personas han salido de Venezuela buscando protección y una vida mejor»⁸; la mayoría ha sido acogida por países americanos, pero algunos aprovechan la oportunidad de llegar a Italia en unas condiciones ventajosas por tener orígenes italianos. Son los protagonistas de las “migraciones de ida y vuelta” o la migración de retorno, esto es, el movimiento de una persona que regresa a su país de origen después de haber migrado. Este retorno, sin embargo, lo puede emprender no solo la persona que ha emigrado, sino también sus descendientes, hijos o nietos, nacidos en el país de destino y que nunca antes habían migrado⁹. De forma que las condiciones desfavorables en el país de migración empujan a las segundas o terceras generaciones a emigrar al país de origen.

Es el caso de Simón¹⁰, de abuelo véneto¹¹, con doble nacionalidad (venezolana e italiana), quien explica de este modo lo que le trajo a Milán junto a su hermano hace tres años:

[...] los problemas en Venezuela... bueno, económicos, políticos, administrativos, o sea, todo es un desastre... Y algunos episodios que pasaron en Venezuela, o sea, siempre me dieron como esa... no sé, incertidumbre si quedarme o no en Venezuela porque, si tú quieres desarrollar tu carrera profesional y tener una vida tranquila, en Venezuela actualmente no es posible, según mi punto de vista [...]. La gente se gradúa en Venezuela y se va, porque oportunidades de trabajo son limitadas [...], es muy difícil tener proyectos a futuro en Venezuela. [...] es posible, pero es muy difícil, es muy difícil... tener un negocio [...]. Sin tener en cuenta los problemas de que, si tú eres exitoso, cualquier persona en cualquier momento te puede matar en la calle o robar, y son cosas que pasan... De hecho, uno de los eventos que yo creo que yo dije, no, me tengo que ir de aquí, fue precisamente...

Lo que sucedió una noche es que dispararon al carro en el que volvía con unos amigos de una fiesta. Por fortuna, sin consecuencias más graves que un buen susto, aunque fue el detonante para cambiar su vida: «... yo digo —continúa Simón—, mira, no vale la pena quedarse aquí para que me maten o para... o sea, prefiero dejar mis cosas, aunque sea lo

⁷ *Ibidem*.

⁸ <<https://www.acnur.org/emergencias/situacion-de-venezuela>> (fecha de consulta: 11/10/2023).

⁹ Arjona y Checa Olmos, en referencia a los emigrantes andaluces retornados, constatan que en el caso de aquellos que emigraron a América son fundamentalmente los hijos de los emigrados. Arjona, Ángeles y Checa Olmos, Juan Carlos, «Retornados en Andalucía (España): una aproximación a los casos de Bélgica y la Argentina», *Antropológica*, 23 (2005), pp. 101-128.

¹⁰ Los nombres de las personas que han colaborado en este trabajo son ficticios para mantener su anonimato.

¹¹ Para un panorama general de la “migración de ida”, de italianos a América, véase Grillo, Rosa Maria, «Emigración italiana a las Américas», *Hispanista Escandinava*, 2 (2013), pp. 66-86.

más difícil del mundo, aunque me parte el corazón dejar a mi familia, pero yo me voy de aquí...».

Los efectos de la crisis se concatenan, produciendo una crisis internacional de refugiados que se agudizó con la pandemia de COVID-19. La crisis sanitaria que le siguió y la gestión de la misma afectaron profundamente los hábitos y los ánimos de todo el mundo. También para Simón, quien explica:

... lástima que cuando vinimos [...] empezó la pandemia y a nosotros nos tocó fuerte porque, bueno, o sea, estás llegando a un país distinto, ¿no?, de nuestra casa, de lo que estábamos acostumbrados [...], llega la pandemia, estábamos encerrados en casa, no conocíamos a nadie, o sea, fue bastante... triste, o sea, pasar un año y medio con esos problemas... Y, bueno, ahorita me siento muchísimo mejor este trimestre [...]. En general este año fue como el año de inflexión, ¿sabes?, o sea, de en cuanto anímicamente, en cuanto a cosas que salen, se quitó la pandemia, empecé a trabajar, empecé a hablar con personas, o sea, la vida natural, no la vida de estar encerrado en casa sin hacer nada o estudiando desde una computadora sin tener ningún tipo de relación con las personas...

El confinamiento agravó, sin duda, la situación ya de por sí precaria de muchas familias migrantes: el cierre de fronteras, la reducción de remesas, la vulnerabilidad de los trabajadores irregulares a falta de medios de subsistencia, la imposibilidad de acceder a servicios o prestaciones sociales, la dificultad de poner en práctica las medidas de prevención del contagio por las condiciones de la vivienda o la xenofobia¹². Asimismo, el aislamiento social impuesto por esta crisis nos hace intuir lo que a menudo viven muchos migrantes de manera involuntaria.

1.2. MIGRACIONES FORZADAS Y DERECHO DE ASILO

Otras crisis coyunturales convierten la migración en la única salida, huir. Sabrina llegó de El Salvador en el 2015. Con estas palabras inicia su relato:

Vine por motivos de... de... por problemas en mi país. Realmente yo soy una *richiedente asilo*¹³ [solicitante de asilo], entonces tuve que escapar de mi país y... tuve que dejar todo, ¿no? Yo estaba estudiando ya en la universidad cuando estaba... cuando pasó eso, [...] era el tercer año que estaba haciendo mi trabajo social. Tenía mis perros, tenía... mis amigos, tenía un novio, todo, pero lo tuve que dejar... Y fue muy difícil para mí, creo que para cualquiera sería difícil, ¿no?, porque fue una decisión que tuve que tomar en... en una... con una rapidez... que no pude pensar mucho y tuve que dejar las cosas así...

¹² Pérez Segura, Víctor, *Migraciones y Pandemias. Amenazas infecciosas en un mundo globalizado*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2020, pp. 47-51. Por otra parte, la pandemia, sus secuelas y la masiva migración venezolana han ahondado las crisis socioeconómicas que ya se manifestaban en los países de América del Sur, lo que ha generado, según la OIM, una de las mayores crisis humanitarias de su historia reciente, OIM/ONU Mujeres, *Género, migración y tareas del cuidado: Desafíos en América del Sur*, Organización Internacional para las Migraciones (OIM)/Oficina Regional para las Américas y el Caribe de ONU Mujeres, Buenos Aires, 2023, p. 5.

¹³ En las transcripciones de las entrevistas aparecen en cursiva los préstamos e interferencias del italiano, manifestaciones del contacto de lenguas en los hablantes bilingües.

En su discurso entrecortado, con pausas elocuentes, se van adivinando los motivos de esta urgencia por marchar. Continúa:

... mi estado migratorio ha sido también un problema para mí viviendo aquí, por el hecho de que yo pedí protección al Estado italiano, pero ellos me la negaron porque yo no tenía suficientes pruebas y porque decían que mi país no estaba en situación de guerra, pero realmente... [silencio]

El Triángulo Norte de Centroamérica (TNC), comprendido por Guatemala, Honduras y El Salvador, es considerado una de las áreas más violentas del mundo, con un índice de homicidios en muchos casos superior al de zonas con conflictos armados. La criminalidad organizada (por los carteles del narcotráfico y por las pandillas o maras, como se conocen en la región) ha provocado el desplazamiento forzoso de más de medio millón de personas que huyen de la violencia y de la coerción¹⁴. Sin embargo, las circunstancias angustiosas de las que huyen las personas que solicitan asilo en los países a los que logran llegar no son fácilmente demostrables, lo que las enfrenta a una política de sospecha que cuestiona la confiabilidad y credibilidad del solicitante¹⁵.

Sabrina recurrió a un abogado, tras haber sido denegada su solicitud de asilo, y presentó un recurso en octubre de 2019. Hoy sigue esperando una audiencia en el tribunal de migración donde volver a explicar su caso, con la esperanza de poder definir su estatus migratorio y que esto le permita permanecer en Italia o, en el peor de los casos, irse, lo que hasta ahora no ha podido hacer: «... y esta situación de esperar, esperar, esperar me ha hecho que sea... mi situación migratoria sea muy limitada, y yo no he podido volver a mi país, no puedo salir del territorio italiano...».

En Italia, las autoridades han adoptado ordenanzas o regulaciones locales para limitar el asentamiento, la circulación y el acceso a derechos de los inmigrantes irregulares¹⁶. Las “políticas de exclusión” locales han sido denominadas por Ambrosini «formas institucionalizadas de intolerancia»¹⁷. Si en un principio estas políticas se dirigieron en general a los inmigrantes irregulares, en nombre de la seguridad y el orden público, desde 2014 se han reorientado especialmente contra los solicitantes de asilo¹⁸. Cabe preguntarse, con Marchetti, qué sucede cuando un régimen de derechos es sustituido por un régimen de merecimiento, en el que los “refugiados” son considerados supuestamente “migrantes

¹⁴ Información disponible en la web del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR): «Situación del Triángulo Norte de Centroamérica», febrero de 2017. <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2017/11040.pdf>; «ACNUR se muestra alarmado por el fuerte aumento del desplazamiento forzado en el Norte de Centroamérica», 22 de mayo de 2018. <https://www.acnur.org/noticias/notas-de-prensa/acnur-se-muestra-alarmado-por-el-fuerte-aumento-del-desplazamiento-forzado> (fecha de consulta: 16/07/2023).

¹⁵ Como señala Marchetti, la pérdida de credibilidad de los refugiados se relaciona con la fenomenología cambiante de las migraciones forzadas, que comenzaron después del final de la Guerra Fría y con el inicio de nuevas guerras en los años noventa, donde el cambio representativo del refugiado político, consagrado en la Convención de Ginebra, a la víctima humanitaria y sujeto apolítico plantea interrogantes sobre la migración forzada y económica, Marchetti, Chiara, «(Un)Deserving Refugees. Contested Access to the “Community of Value” in Italy», en Goździak, Elżbieta M.; Main, Izabella y Suter, Brigitte (eds.), *Europe and the Refugee Response. A Crisis of Values?*, London/New York, Routledge, 2020, p. 238.

¹⁶ Ambrosini, Maurizio y Hajer, Minke H. J., *Irregular Migration*, IMISCOE Research Series, Springer, Cham, Switzerland, 2023, p. 44.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

económicos irregulares” y deben demostrar que no lo son¹⁹. Ante este estado de cosas, parece indudable que la gestión migratoria es una de las cuestiones morales y políticas definitorias de nuestro tiempo²⁰.

El descrédito frente a las instituciones se suma al frecuente rechazo cotidiano, como el que afrontó Sabrina en su primer periodo en Italia. Recién llegada, vivió en una residencia de monjas para estudiantes que también acogía a mujeres inmigrantes indocumentadas a cambio de contribuir en las tareas de limpieza. Junto a estas mujeres, muchas de las cuales habían sufrido experiencias incluso más dramáticas, soportaron la indiferencia o el desprecio de las otras jóvenes con las que convivían. Lo expresa de este modo:

Ellas, cuando veían así que éramos prácticamente sus servidoras, ya cuando lo veían comiendo a uno era como decir, yo no me voy a sentar con la que me limpia, ¿no? [...]. Me acuerdo que esa fue una dificultad, en eso me sentía mal, me dolía, ¿no?, porque veía que nos miraban mal o me miraban mal, y decía, y ¿por qué me tienen que mirar mal...?

A la dificultad de integrarse en el nuevo entorno se une la renuncia a apoyarse en las redes de la comunidad de su país presentes en Italia —tan valiosas para muchos migrantes para facilitar su inserción social—, pues pronto se da cuenta de la presencia de familiares o miembros de las maras salvadoreñas en las mismas:

Me acuerdo una vez que yo tenía que pasar con un abogado y vi saliendo a uno de ellos de ese mismo lugar, yo ni siquiera me quería sentar ahí, porque acababa de pasar todo y yo sentía un odio dentro de mí sobre ellos, que ya no lo siento, ¿no?, pero siento un rechazo...

Ahora convive con lo que vivió en su país («algunas cosas me las he traído conmigo», reconoce) y, con el apoyo psicológico que recibió después de que le diagnosticaran estrés postraumático, va venciendo el miedo de sentir pasos atrás cuando camina por la calle. El asilo anhelado podría acallar los fantasmas:

[...] cuando estaba donde las hermanas, donde las monjas, cuando yo sentía ese silencio que hay ahí, que estaba tan acostumbrada a oír allá en mi país o gritos o balazos o... y luego sentía aquí, cuando dormía donde las *soras*²¹, una paz, silencio, no me lo podía creer...

2. CRISIS DESENCADENADAS POR LA MIGRACIÓN

Al considerar la crisis como consecuencia de la migración, podemos referirnos tanto a las que se originan en los países de destino como a las que experimenta en diversas etapas de su vida la persona que migra. Respecto a las primeras, basta pensar en cómo en la

¹⁹ Marchetti, Chiara, *op. cit.*, p. 237.

²⁰ Cf. Goździak, Elżbieta M.; Main, Izabella y Suter, Brigitte (eds.), *Europe and the Refugee Response. A Crisis of Values?*, London/New York, Routledge, 2020; Steinhilper, Elias y Gruijters, Rob J., «A Contested Crisis: Policy Narratives and Empirical Evidence on Border Deaths in the Mediterranean», *Sociology*, 52, 3 (2018), pp. 515-533.

²¹ Deformación de la palabra italiana *suora* (monja), en plural, *suore*.

Unión Europea la migración se ha convertido en un “problema de seguridad” frente a lo que se considera un peligro para el orden público, la identidad cultural y la estabilidad del mercado laboral y doméstico²². En cuanto a las crisis personales, que tienen que ver con la manera en que son apreciados y se experimentan los cambios profundos y sus consecuencias, como de hecho es un proyecto migratorio familiar, los estudios en el campo de la psicología y la psiquiatría, en particular, evidencian las múltiples tensiones que provoca la pérdida —en lo que respecta al entorno relacional, pero también a la propia cultura, la identidad o el estatus social— y sus efectos en la salud mental de los migrantes²³.

2.1. SER EN OTRO LUGAR: DUELO MIGRATORIO E IDENTIDAD

El duelo migratorio hace referencia a la respuesta emotiva a las pérdidas que conlleva dejar el propio entorno, lo que supone un proceso de reorganización y de adaptación a los cambios. Achotegui identifica siete formas de duelo migratorio: el asociado a la familia y los seres queridos (sobre todo en casos de separación de niños pequeños), a la lengua, la cultura (costumbres, valores), la tierra (paisajes, colores, luz, olores, temperatura), el estatus social (acceso a oportunidades, documentos, trabajo, vivienda, atención médica), la pertenencia (prejuicios, xenofobia, racismo) y a los riesgos físicos (en el viaje migratorio, accidentes, persecución, desamparo)²⁴. Según el autor, el procesamiento de estas experiencias es transgeneracional, de manera que la forma en que los padres procesan el duelo migratorio influye en las actitudes que las generaciones futuras adoptan hacia el país de acogida, aun habiendo nacido en él²⁵.

En las entrevistas realizadas a personas que vivieron primero la migración de un ser querido, las narraciones aluden a un doble duelo: por la separación de los progenitores cuando estos migran y, años después, por la pérdida de todo lo que se deja atrás cuando uno se va; aflicción, incompreensión o incertidumbre se graban en la memoria de ese momento traumático. Hablan también de resistencias al cambio —que imposibilitan la adaptación y conllevan la frustración del regreso al país de origen de algún miembro de la familia, por ejemplo— y de desafíos, la búsqueda del propio lugar siendo otro.

Cuando la migración se afronta en la pubertad, para algunos el sentido de la responsabilidad y la exigencia de superación parecen ser un imperativo en la nueva vida que comienza. Para ilustrarlo, me remonto al inicio del éxodo venezolano con la historia de Julia, cuyo abuelo, de los Abruzos, había emigrado con su familia a Venezuela en los años 60 (otra migración de ida y vuelta)²⁶. Julia llega a Italia con su familia el 24 de julio del 89,

²² Cf. Huysmans, Jef, «The European Union and the Securitization of Migration», *Journal of Common Market Studies*, 38, 5 (2000), pp. 751-777.

²³ Bhugra, Dinesh y Becker, Matthew A., «Migration, Cultural Bereavement and Cultural Identity», *World Psychiatry*, 4, 1 (2005), pp. 18-24.

²⁴ Achotegui, Joseba, «Migrants Living in Very Hard Situations: Extreme Migratory Mourning (The Ulysses Syndrome)», *Psychoanalytic Dialogues*, 29 (2019), pp. 252-268.

²⁵ *Ibidem*, p. 259.

²⁶ «Porque en ese periodo regalaban tierras, dividían las tierras y las regalaban, porque en Venezuela era muy... les faltaba gente que pudiera trabajar las tierras [...]. Tanto que mi abuelo vivía en lo que llamaban tierral. Era un lugar, Maracay...». Lo referido por Julia en este pasaje, en el que rememora la historia migratoria familiar, alude a la nueva política migratoria en Venezuela tras la promulgación de la nueva Ley de Inmigración y Colonización de 1966, la cual «centra su acción en el estímulo a la inmigración con fines de colonización agrícola», Torrealba, Ricardo; Suárez, María Matilde y Schloeter, Mariluz, «Ciento cincuenta años de políticas inmigratorias en Venezuela», *Demografía y economía*, 17, 3 (1983), p. 381.

tras el toque de queda declarado por el Gobierno de Carlos Andrés Pérez y la fuerte represión por parte del ejército que sigue a los graves disturbios originados por las medidas económicas anunciadas. Sus doce años de entonces los recuerda así:

Yo tenía el proyecto de la migración, yo tenía que ser la mejor. Y yo tenía que ser tanto que yo salí con el máximo de las notas en la escuela media, porque yo era la hija, y todavía soy, la hija de Venezuela... En realidad, lo soy, porque en Abruzzo [...] todavía me preguntan, ¡ah!, ¿tú eres la hija de Venezuela?, ¿no?, del *musiú*, porque mi papá es *musiú*²⁷. Tanto que yo hasta... el segundo año de liceo, más o menos, tuve que sacar buenas notas.

Si trasladamos la palabra crisis al campo de la psicología, en referencia al estado de ánimo o a la condición existencial de la persona, la adolescencia, etapa crítica en la vida del individuo que marca la transición de la pubertad a la edad adulta, remite a la noción de crisis en sentido amplio, que Bordoni describe como «maduración de una experiencia nueva, lo que conduce a un punto de inflexión. Constituye, en definitiva, el factor de predisposición al cambio que prepara para ajustes futuros sobre una nueva base»²⁸. Desde la madurez, Julia reflexiona sobre lo que significó esa etapa en su proceso de elaboración de la identidad en un contexto migratorio:

Lo que yo te digo es que no te das cuenta... hasta que llegó... más o menos como el segundo año de liceo, no te das cuenta, porque tienes un proyecto que no es el tuyo, un proyecto de migración de los adultos, de los padres, que no es tuyo, y no te das cuenta... [...] no me di cuenta hasta que no me cansé, me agoté [...], de agotarme... adentro, tanto que yo necesité del psicólogo, porque estaba agotada, porque no era mío el proyecto²⁹. [...] Mira, yo exploté en el primer semestre del segundo año de liceo, le dije a mi mamá, [...] este año no paso. Y me di cuenta cuando a mí la profesora me cambiaba el nombre [...] porque me decía, yo quisiera que tú te llamaras *Giulia*, porque es más bonito. En ese momento, ella como que me dio como... como el momento del *déclíc*, lo dicen en francés, ¿no?, como... cambiarme. Me di cuenta que ya no, que ya no era así, que ya no quería más este... ser sumisa, entrecomillas, a los demás... [...] Hasta que no logré, poco a poco, poco a poco, poco a poco, logré ser yo. No me rajó, gracias a Dios, y ya crecí... tercer año, cuarto año, quinto año, la universidad, y poco a poco salí adelante...

²⁷ Deformación de la palabra francesa *monsieur* aplicada en Venezuela a las personas extranjeras. Véase Rojas Saavedra, José Amador, «*Místeres, guachimanes, maifrenes y ófisboys*: léxico de la novela petrolera venezolana», *Lengua y habla*, 17 (2013), pp. 190-191.

²⁸ Bauman, Zygmunt y Bordoni, Carlo, *op. cit.*, p. 13.

²⁹ En otro momento de la conversación Julia vuelve a tratar de explicar esa sensación: «[Los relatos del viaje de su abuelo] ... ahora contarlos son muy bonitos, pero cuando estás... cuando te ahogas... esa es la palabra, cuando te ahoga el hecho de que tú no entiendes, tú no sabes, este... también problemas económicos, porque nosotros en la guerra de Irak del 92, a nosotros nos ahogan como familia, ¿entiendes? Y entonces estás como ahogada, como en una... una burbuja que te oprime, que te presiona... Antes me preguntaba, pero por qué, por qué... Una pregunta que yo le hacía a mi padre, y también le decía al psicólogo, pero ¿por qué yo estoy aquí? [...], estoy en Italia, por qué me trajeron para Italia, yo me voy, me quiero ir, ¿entiendes?».

«La crisis es un momento para decidir qué modo de proceder vamos a seguir en adelante», nos dice precisamente Bauman³⁰.

2.2. DESCLASAMIENTO Y RESILIENCIA

La opción de emigrar en situaciones difíciles no es factible para todas las personas. Para Portes y Hoffman, esta alternativa en América Latina no está abierta al proletariado informal, sino solo a aquellos —«trabajadores no manuales, artesanos calificados y miembros de la pequeña burguesía»— que poseen los medios indispensables para afrontar el costo que implica el viaje y el proceso inicial de radicación³¹. Sin embargo, en los países receptores, los trabajadores migrantes por lo general se emplean en el sector informal o en sectores subregulados, desempeñando trabajos no cualificados que se caracterizan por condiciones precarias.

Lara procede de una familia acomodada de Cochabamba. Sus padres, propietarios de una fábrica de muebles, quedaron endeudados como consecuencia de la crisis económica de final de milenio, la cual desencadenó en Bolivia, entre el 2000 y el 2005, un periodo convulsivo de protestas sociales³². Cuando su mamá decide irse a Italia para hacer frente a la situación, Lara lo siente como un abandono. Su propia crisis la afronta a través de la rebeldía, una rebeldía, a veces temeraria, que obliga a la madre a traérsela a Milán antes de haber preparado las condiciones adecuadas para recibirla:

Quando llegué yo tenía catorce años, exactamente hace veintiún años atrás. Mi mamá llegó antes que yo, tres años antes que yo. Por desgracia, no teníamos documentos, entonces llegué como indocumentada, como turista y después me quedé como indocumentada por un par de años. No tuve la posibilidad de estudiar porque después de los catorce años [...] el Estado no obliga a estudiar, entonces, cuando me presentaba en la escuela, me rechazaron muchas veces por no tener documentos para estudiar *le superiori*... Mi mamá era *badante* [cuidadora], entonces cuando llegué no tenía... cómo decir... sus jefes no sabían que yo iba a llegar, entonces mi mamá me tuvo que esconder en esta casa y tenía que salir a las seis de la mañana para antes de la *portinaia* [portera] y volver a las seis de la tarde, que se iba la *portinaia*. Entonces, todos los días agarraba un bus y *girava* por todo Milano, *anche se* no sabía ni hablar italiano ni nada. Fue difícil...

La historia familiar de Lara es representativa de lo que en los estudios sobre la feminización de la migración³³ se ha llamado la “cadena global de cuidados”, en la cual la emancipación de las mujeres del Norte global y su incorporación al mundo del trabajo

³⁰ Bauman, Zygmunt y Bordoni, Carlo, *op. cit.*, p. 13.

³¹ Portes, Alejandro y Hoffman, Kelly, *op. cit.*, p. 377.

³² Restrepo Botero, Darío I., «Bolivia: de la crisis económica al ciclo rebelde, 2000-2005», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 43, 1 (2016), pp. 295-322. Recordemos en este contexto la “Guerra del Agua”, que Iciar Bollaín mostraba en su película *También la lluvia*, protestas que se alzaron justamente en Cochabamba, entre enero y abril del 2000, por la privatización del abastecimiento de agua potable municipal, Bollaín, Iciar, *También la lluvia*, 2010, 35 mm, 104’.

³³ Es posible consultar algunos datos sobre la feminización de la migración en América del Sur en OIM/ONU Mujeres, *op. cit.*, p. 8.

ha supuesto, en muchos casos, la explotación de otras mujeres³⁴. El envejecimiento de la población supone un desafío para las políticas de salud pública en los países europeos, lo que ha desembocado en una “crisis de los cuidados”³⁵. En Italia, debido a décadas de inversión insuficiente en atención de salud pública, rige un régimen familiar de asistencia social, puesto que los cuidados a un creciente número de personas dependientes recaen en la familia (principalmente en hijas y esposas) y en los trabajadores extranjeros (fundamentalmente mujeres) que, como cuidadores, reemplazan o complementan la asistencia³⁶. Por su parte, las condiciones laborales de los trabajadores domésticos y de cuidados se caracteriza por su marginación sociojurídica, al tratarse de trabajos infravalorados a los que no se aplica la protección de empleo ni otras leyes regulatorias, por lo que el acceso a una serie de beneficios y derechos es limitado³⁷.

La situación irregular de Lara en el primer periodo —no tan común entre los menores, que suelen llegar a Italia por reunificación familiar— dificultaba aún más su inserción en la sociedad:

Por eso no tuve posibilidades de estudiar por tanto tiempo. Mi mamá trabajaba como *badante*, mi papá, siendo indocumentado, no tenía posibilidades de trabajo, entonces vivíamos en una situación muy difícil... Pero eso me enseñó, digamos, a darme cuenta de los sacrificios que se hacen para poder obtener algo, ¿no? Entonces yo siempre he trabajado, desde los catorce años, como no podía estudiar, trabajaba lavando platos, *baby-sitter*, hacía lo que podía... Crecí muy rápido de ese modo...

Lara terminó la escuela de hostelería (aunque no fue por propia elección, sino la única opción que tuvo con su permiso de residencia), compaginando siempre los estudios con trabajos precarios, hasta que hace cuatro años, por casualidad, entabló relación con una mujer que le ofreció trabajar en la fundación que presidía, a la vez que la apoyaba para que terminara sus estudios y pudiera acceder a la universidad. Ahora cursa el segundo año de Ciencias de los Servicios Jurídicos y sueña con trabajar como asesora laboral. Su relato es testimonio de la resiliencia, que es quizás el factor común como respuesta a las crisis en todas las historias que he tenido la oportunidad de escuchar.

2.3. CRIMIGRACIÓN Y DISCRIMINACIÓN

En lo que concierne a la gestión de la migración, el campo del Derecho ha suscitado en las últimas décadas un vivo interés al cuestionar la legitimidad en la aplicación de las penas y sanciones en materia migratoria. El término “crimigración” —acuñado por la jurista estadounidense Juliet Stumpf— se refiere a un fenómeno de superposición entre el derecho penal y el derecho de inmigración que se traduce en un endurecimiento de los instrumentos de los Estados en la gestión de los flujos migratorios irregulares, el cual

³⁴ Ehrenreich, Barbara y Hochschild, Arlie R. (eds.), *Global Woman, Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, Henry Holt, New York, 2002.

³⁵ Benería, Lourdes, «The Crisis of Care, International Migration, and Public Policy», *Feminist Economics*, 14, 3 (2008), pp. 1-21.

³⁶ Dotsey, Senyo; Lumley-Sapanski, Audrey y Ambrosini, Maurizio, «COVID-19 and (Im)migrant Carers in Italy: The Production of Carer Precarity», *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 20, 6108 (2023).

³⁷ *Ibidem*.

lleva aparejado un debilitamiento e, incluso, la eliminación de las garantías de los derechos fundamentales del extranjero³⁸. De modo que la crimmigración refleja «una cultura de control y represión que impregna las políticas, los sistemas legales, los discursos públicos y las prácticas sociales»³⁹.

De hecho, las políticas de gestión de la migración y determinados discursos públicos influyen en la opinión pública, creando un sentido paranoico de comunidad basado en la percepción de invasión y amenaza; al mismo tiempo, los ciudadanos encuentran una explicación a sus problemas (ineficiencia de los servicios públicos, carencias económicas, perspectivas inciertas para los jóvenes, creciente sensación de inseguridad) transfiriendo la responsabilidad a los recién llegados⁴⁰. En contraparte, diferentes paradigmas críticos, como los Estudios Culturales en los años setenta y, más recientemente, los Estudios Críticos del Discurso han cuestionado las narrativas hegemónicas sobre la migración, tratando de subvertir las representaciones dominantes que construyen y reproducen en el imaginario colectivo la idea del inmigrante como sujeto que amenaza el orden social, los valores y la identidad cultural del país que lo recibe, capaz, en definitiva, de desencadenar una crisis.

En los testimonios recogidos son comunes los episodios de discriminación —actitud que refleja dichas representaciones—, los cuales son afrontados de muy diversas maneras. Las discriminaciones sufridas en la infancia por parte de los compañeros de escuela a menudo son justificadas por quienes las padecen cuando verbalizan sus recuerdos («pero son niños, ¿no?»). A veces, desencadenan reacciones violentas, como cuenta Julia de sus doce años con la ayuda de los recuerdos de un compañero de escuela, ahora su esposo:

Él mismo me decía, tú eras muy... muy agresiva, me dice, porque tú tenías que... [...] afincarte, afincarte en el terreno, [...] tenías que subrayarte [...]. Eras muy agresiva. Tanto que él recuerda, yo no tanto, dice, tú le diste cocos a un muchacho, que él te decía, me decía, negra, si tú no entiendes nada, que tú eres... menos que nosotros, hasta que yo no le di golpe, y este muchacho dejó de fastidiar...

Otras veces provocan en la niñez un rechazo inconsciente a lo que forma parte de ti y los demás asocian a una imagen en la que no quieres verte reflejado, lo que lleva a abandonar la lengua materna, hábitos o a evitar relaciones. En general, ya en la edad adulta, se sobrellevan y, como dice Sabrina, «aprendes a que te resbale» porque...

... la discriminación —explica— a veces es sutil, no necesariamente es directa, o puede ser por omisión también... [...]. Pero, como te decía, ya eso lo aprendí mucho con las *soras*... eso ya no me duele, no me molesta... no me molesta para nada, porque realmente los problemas para mí son otros, la discriminación ya lo veo como algo... ignorancia, ignorancia... Y si tú eres un ignorante no tengo por qué sentirme mal... [...]. Eso es antes, cuando no sabía yo, no

³⁸ Stumpf, Juliet, «The Crimmigration Crisis: Immigrants, Crime, and Sovereign Power», *American University Law Review*, 56, 2 (2006), pp. 367-419. Para un estudio del fenómeno en el contexto italiano, véase Mentasti, Giulia, «The Criminalisation of Migration in Italy: Current Tendencies in the Light of EU Law», *New Journal of European Criminal Law*, 13, 4 (2022), pp. 502-525.

³⁹ López-Sala, Ana y Barbero, Iker, «Solidarity Under Siege: The Crimmigration of Activism(s) and Protest Against Border Control in Spain», *European Journal of Criminology*, 18, 5 (2021), p. 679 (traducción de la autora).

⁴⁰ Ambrosini, Maurizio y Hajer, Minke H. J., *op. cit.*, p. 44.

entendía, ya tengo... ya tengo casi ocho años aquí, eso no me molesta, pero si me preguntan, ¿te has sentido discriminada? Sí, me he sentido discriminada...

Mi reacción a su indiferencia, desde mi cómoda posición de inmigrante “tolerada”, la lleva a aclarar su actitud:

[...] Sí, claro, nos tiene que importar, por eso es que de hecho yo soy muy activa⁴¹. Entonces, sí, es verdad, es duro decirlo... probablemente sí, trato también de ver cómo se puede cambiar eso, ¿no?, entonces, para mí estar en este proyecto [de Refugees Welcome], es decir *okay*, estoy haciendo algo para que un poco las cosas cambien [...] porque creo en eso, ¿no? [...] tratar de hacer que las cosas sean mejor, porque... está todo muy feo...

3. VOCES DE LA MIGRACIÓN QUE ABATAN MUROS

Las historias de Simón, Sabrina, Julia y Lara dan luz sobre las causas que los empujaron a migrar y sobre las repercusiones de este hecho. La crisis se percibe en el relato en primera persona de acontecimientos y vivencias que impulsan la migración —como la inestabilidad económica, política y social en sus países de origen, marcada por la depauperación y la criminalidad, la inseguridad y la incertidumbre en el futuro—, así como también se vislumbran las repercusiones sociales y personales de la migración: xenofobia, marginación, vulnerabilidad, conflictos de identidad.

Sin haber pretendido ser exhaustiva en el tratamiento de los múltiples temas que se apuntan en estas páginas, los cuales reflejan la complejidad y los desafíos de nuestras sociedades y son objeto de análisis particulares más detallados en la literatura sobre migración, con estos testimonios espero al menos haber bosquejado dónde colocan los acentos de la crisis algunas voces de la migración hispana. En definitiva, conocer cómo perciben, experimentan y afrontan las crisis de diversa índole que cruzan sus vidas puede servir también para contrastar ciertos discursos peligrosamente difundidos en la actualidad que preludian, si no es que confirman, una crisis de valores.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achotegui, Joseba, «Migrants Living in Very Hard Situations: Extreme Migratory Mourning (The Ulysses Syndrome)», *Psychoanalytic Dialogues*, 29 (2019), pp. 252-268.
- Ambrosini, Maurizio y Hajer, Minke H. J., *Irregular Migration*, IMISCOE Research Series, Springer, Cham, Switzerland, 2023.
- Arjona, Ángeles y Checa Olmos, Juan Carlos, «Retornados en Andalucía (España): una aproximación a los casos de Bélgica y la Argentina», *Antropológica*, 23 (2005), pp. 101-128.
- Bauman, Zygmunt y Bordoni, Carlo, *Estado de crisis*, Barcelona, Paidós, 2016.
- Benería, Lourdes, «The Crisis of Care, International Migration, and Public Policy», *Feminist Economics*, 14, 3 (2008), pp. 1-21.

⁴¹ Sabrina trabaja como voluntaria en varias organizaciones de apoyo a inmigrantes y refugiados.

- Bhugra, Dinesh y Becker, Matthew A., «Migration, Cultural Bereavement and Cultural Identity», *World Psychiatry*, 4, 1 (2005), pp. 18-24.
- Dotsey, Senyo; Lumley-Sapanski, Audrey y Ambrosini, Maurizio, «COVID-19 and (Im)migrant Carers in Italy: The Production of Carer Precarity», *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 20, 6108 (2023).
- Ehrenreich, Barbara y Hochschild, Arlie R. (eds.), *Global Woman, Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, Henry Holt, New York, 2002.
- Goździak, Elżbieta M.; Main, Izabella y Suter, Brigitte (eds.), *Europe and the Refugee Response. A Crisis of Values?*, London/New York, Routledge, 2020.
- Grillo, Rosa Maria, «Emigración italiana a las Américas», *Hispanista Escandinava*, 2 (2013), pp. 66-86.
- Henig, David y Knight, Daniel M., «Polycrisis: Prompts for an Emerging Worldview», *Anthropology Today*, 39, 2 (2023), pp. 3-6.
- Huysmans, Jef, «The European Union and the Securitization of Migration», *Journal of Common Market Studies*, 38, 5 (2000), pp. 751-777.
- López-Sala, Ana y Barbero, Iker, «Solidarity Under Siege: The Crimmigration of Activism(s) and Protest Against Border Control in Spain», *European Journal of Criminology*, 18, 5 (2021), pp. 678-694.
- Marchetti, Chiara, «(Un)Deserving Refugees. Contested Access to the “Community of Value” in Italy», en Goździak, Elżbieta M.; Main, Izabella y Suter, Brigitte (eds.), *Europe and the Refugee Response. A Crisis of Values?*, London/New York, Routledge, 2020, pp. 236-252.
- Mentasti, Giulia, «The Criminalisation of Migration in Italy: Current Tendencies in the Light of EU Law», *New Journal of European Criminal Law*, 13, 4 (2022), pp. 502-525.
- Nejamkis, Lucila; Conti, Luisa y Aksakal, Mustafa (eds.), *(Re)pensando el vínculo entre migración y crisis*, Buenos Aires/Guadalajara, CLACSO/CALAS, 2021.
- OIM/ONU Mujeres, *Género, migración y tareas del cuidado: Desafíos en América del Sur*, Organización Internacional para las Migraciones (OIM)/Oficina Regional para las Américas y el Caribe de ONU Mujeres, Buenos Aires, 2023.
- Pérez Segura, Víctor, *Migraciones y Pandemias. Amenazas infecciosas en un mundo globalizado*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 2020.
- Portes, Alejandro y Hoffman, Kelly, «La estructura de clases en América Latina: composición y cambios durante la era neoliberal», *Desarrollo Económico*, 43, 171 (2003), pp. 355-387.
- Restrepo Botero, Darío I., «Bolivia: de la crisis económica al ciclo rebelde, 2000-2005», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 43, 1 (2016), pp. 295-322.
- Rojas Saavedra, José Amador, «Místeres, guachimanes, maifrenes y ófisboys: léxico de la novela petrolera venezolana», *Lengua y habla*, 17 (2013), pp. 183-197.
- Steinhilper, Elias y Gruijters, Rob J., «A Contested Crisis: Policy Narratives and Empirical Evidence on Border Deaths in the Mediterranean», *Sociology*, 52, 3 (2018), pp. 515-533.
- Stumpf, Juliet, «The Crimmigration Crisis: Immigrants, Crime, and Sovereign Power», *American University Law Review*, 56, 2 (2006), pp. 367-419.
- Torrealba, Ricardo; Suárez, María Matilde y Schloeter, Mariluz, «Ciento cincuenta años de políticas inmigratorias en Venezuela», *Demografía y economía*, 17, 3 (1983), pp. 367-390.

Crisis y resistencia en la novela *Ceniza en la boca* (2022) de Brenda Navarro

YASMINA ROMERO MORALES

Universitat de Lleida
yasmina.romero@udl.cat

1. INTRODUCCIÓN

La literatura hispanoamericana ha tendido en sus temáticas, al menos en líneas generales, a recoger con perspectiva crítica diversas crisis. Especialmente frecuentes son los asuntos relativos a las crisis históricas, como las dictaduras, los conflictos sociales, los económicos o los políticos, pero también ha abordado las crisis a nivel individual, como las crisis existenciales, las crisis emocionales o las crisis de identidad. Las páginas siguientes tienen dos objetivos fundamentales, el primero de ellos es analizar cómo los personajes principales de *Ceniza en la boca* (2022) de Brenda Navarro (Ciudad de México, 1982) se enfrentan a una profunda crisis identitaria al trasladarse a España. Los jóvenes hermanos García, protagonistas de la novela, mexicanos, son víctimas del racismo y la xenofobia a su llegada al país, con el consiguiente impacto de estos en la construcción de su identidad individual. El segundo de los objetivos es poner en valor cómo esta novela de Navarro consigue dar una vuelta de tuerca al abordaje literario de la crisis identitaria propia, en la medida que, además de ser el tema central de la historia es, también, un modo de resistencia ante los discursos de odio que la han provocado. Brenda Navarro propone en *Ceniza en la boca* (2022) repensar la identidad frente a identidades diferentes a la propia desde nuevos puntos de vista como sugiriera Harding¹ o nuevos lugares de enunciación como indicara más recientemente Djamila Ribeiro². Y la autora lo consigue mediante personajes complejos y multidimensionales que fomentan una comprensión matizada de la otredad, además de a través de la descripción de un marco de referencia migratorio no sesgado que pone el foco de atención en la dura realidad a la que se enfrentan muchas veces las y los migrantes a su llegada a España.

La inmigración es una experiencia que no tiene objetivamente género, pero se ha demostrado que hasta la fecha, mujeres y hombres la viven de manera diferente, lo que

¹ Harding, Sandra, «Rethinking Standpoint Epistemology: What is “Strong Objectivity”?», Alcott, Linda y Potter, Elizabeth (eds.), *Feminist Epistemologies*, New York, Routledge, 1993, pp. 49-82.

² Ribeiro, Djamila, *Lugar de enunciación*, Barcelona, Ediciones Ambulantes, 2020.

devuelve distintas formas de enfrentar este fenómeno. Los hombres suelen enfocarse en el “qué” y el “dónde”, mientras que las mujeres hacen hincapié en el “cómo” y en el “por qué”³, generando así un discurso masculino más individualista y orientado a la acción, mientras que el femenino tiende a ser más relacional. La formación multidisciplinar de Brenda Navarro —socióloga y economista por la Universidad Autónoma de México y con una maestría en Estudios de Género por la Universidad de Barcelona— le ha facultado para afrontar esta temática migratoria en una obra que, aunque de ficción, permite al lectorado hacerse una idea bastante aproximada de lo que significa ser mujer, latinoamericana, migrante y recién llegada a España. Una interseccionalidad de opresiones vivida desde una perspectiva femenina que la distingue de otras experiencias⁴.

Finalmente, el acercamiento metodológico de este texto está basado en los nudos rectores de la crítica literaria feminista, los estudios culturales y los postcoloniales.

2. «SI EN MÉXICO NOS PODÍAN DECIR QUE ÉRAMOS POBRES, EN MADRID NOS MIRABAN COMO POBRES Y APESTADOS»: LO MEXICANO EN ESPAÑA

Los hermanos protagonistas de *Cenizas en la boca* (2022) forman parte de una familia desestructurada, son hijos de distinto padre —ella se intuye que fue producto de una violación⁵— y viven con sus abuelos y su madre en Ciudad de México. Cuando su madre enviuda del padre de su segundo hijo, Diego, la madre se convierte en cabeza de familia y se marcha a España en busca de un supuesto mejor futuro: «Me voy a ir y ustedes se van a quedar, pero no para siempre [...]. Luego vendrán conmigo y todo estará mejor»⁶. La madre pone once mil kilómetros de distancia entre ellos, pero manda dinero a México, remesas para apoyar a sus hijos desde el extranjero, el más pequeño de solo tres años. Incluso les paga clases de inglés⁷. Estamos ante la llamada maternidad transnacional⁸, la dura experiencia de ser madre a través de las fronteras, un fenómeno complejo que trae aparejada distancia, falta de contacto físico y dificultades emocionales y psicológicas tanto para la madre como para su prole. Cuando los jóvenes son adolescentes es cuando consigue trasladarlos con ella a Madrid, antes no ha logrado ahorrar el dinero suficiente. La madre intenta justificarse ante su hija mayor que ha ejercido de madre de su propio hermano durante todo ese tiempo: «¿Tú crees que aquí vienes y en el aeropuerto te recibe el rey de España y te dice: Hola, hola, bienvenida, cómo te va, pasa, por favor, te estamos

³ Robinson, Jane (ed.), *Unsuitable for ladies: an anthology of women traveler*, Oxford, Oxford University Press, 1994, p. XIV.

⁴ Crenshaw, Kimberlé, «Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics», *University of Chicago Legal Forum*, 1989, pp. 139-167.

⁵ Navarro, Brenda, *Ceniza en la boca*, Madrid, Sexto Piso, 2023, p. 22.

⁶ *Ibidem*, p.16.

⁷ *Ibidem*, p. 178.

⁸ Consúltense Acosta González, Elaine, *Cuidados en crisis y mujeres migrantes hacia España y Chile. Dan más de lo que reciben*, Bilbao, Ediciones Universidad de Deusto-Universidad Alberto Hurtado, 2015; González Torralbo, Herminia y Acosta González, Elaine, «Cruzar las fronteras desde los cuidados. La migración transnacional: más allá de las dicotomías analíticas», *Las fronteras del transnacionalismo: límites y desbordes de la experiencia migrante en el centro y norte de Chile*, Chile, Editorial Ocho Libros, 2015, pp. 126-149.

esperando?»⁹. Llevaban nueve años separados y se juntaban por fin en Madrid, pero era un momento difícil en la vida de los jóvenes, Diego un adolescente, la narradora una mujer joven: «ya no había infancia, habíamos dejado de ser»¹⁰. Tienen justo la edad en la que más cuesta adaptarse a vivir lejos de casa y llamar a otro sitio hogar, más en el caso concreto de ellos, mexicanos en España:

Ni a Diego ni a mí nos gustaba Madrid. No era como esperábamos; hacía frío y hacía calor al mismo tiempo. [...] No nos gustaba que la mayoría de los barrios fueran tantos edificios tan juntos y tan estrechos y tan grandotes como jaulotas, como cárceles, como sin chiste, como uniformándonos a todos, como diciéndonos que éramos tan pobres que no podíamos tener color¹¹.

Llegan a principio de septiembre, justo para empezar las clases, al hermano pequeño lo escolarizan y es ahí cuando empieza a sufrir acoso por ser latinoamericano. Lo molestaban los compañeros con burlas «pinches mexicanos culeros, güey, a poco no, güey, ándale, aquí hay tomate, güey. Órale, güey»¹², le roban sus libros¹³, se pelea con sus compañeros¹⁴, los padres de su novia le piden que no la vea más¹⁵ y recibe trato desigual por parte de los profesores, como en clase de música cuando el tutor le ordena que no se apoye en la pared porque la mancha con la grasa de su pelo¹⁶. Su hermana, por su parte, tiene que trabajar cuidando a los hijos e hijas de las amigas de su madre: «y sus amigas me llevaron con sus clientas y sus clientas me llevaron a sus hijos»¹⁷. Siente que vuelve a cuidar a los hijos de los demás, ella siempre fue la que cuidó a Diego. Y se lo reprocha a la madre desde que puede: «ni dos mil días tuvo a Diego con ella. Tres años desde que nació y lo que vivió en Madrid. Eso tuvo mi madre: cinco años con Diego»¹⁸. Madrid les ahoga:

porque mi mamá por años nos dijo que íbamos a llegar al sueño prometido y no pudo sostener esa mentira: ni promesa, ni comodidad, ni nada: si acaso, yo me sentía un poco más pobre que en México [...]. Si en México nos podían decir que éramos pobres, y lo éramos, al menos estábamos acompañados; pero en Madrid nos miraban como pobres y además como apestados. Ajenos a ellos¹⁹.

Y así empieza la vida de estos hermanos mexicanos en Madrid. Parte de una población extranjera residente en España que casi supera ya los siete millones de personas (INE, 2023), pero donde la más abundante de origen latinoamericano no es la mexicana, sino la colombiana, las y los mexicanos prefieren migrar antes a Estados Unidos y a Canadá

⁹ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰ *Ibidem*, p. 108.

¹¹ *Ibidem*, pp. 30-31.

¹² *Ibidem*, p. 26.

¹³ *Ibidem*, p. 35.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 37-38.

¹⁵ *Ibidem*, p. 145.

¹⁶ *Ibidem*, p. 26.

¹⁷ *Ibidem*, p. 27.

¹⁸ *Ibidem*, p. 19.

¹⁹ *Ibidem*, p. 32.

antes que a España²⁰. De hecho, México ocupa apenas el 0,03 de la población española por lo que es la comunidad latina menos numerosa en la Península (INE, 2023). Y, probablemente, aquella comunidad con un perfil más diferenciado al resto²¹. Sin embargo, y como ha dicho en diferentes ocasiones Brenda Navarro, citando a la argentina Clara Obligado, «la extranjería como patria»²², por lo que aunque esta historia le sucede a unos hermanos mexicanos, podrían ser migrantes extranjeros de cualquier otro lugar. La gente, en su mayoría, en España ni siquiera diferencia: «De dónde eres, de Bolivia? No, de México»²³, «para ellos todas nosotras éramos lo mismo. Ni más ni menos»²⁴.

3. «PORQUE MI MAMÁ POR AÑOS NOS DIJO QUE ÍBAMOS A LLEGAR AL SUEÑO PROMETIDO Y NO PUDO SOSTENER ESA MENTIRA»: LA CRISIS

«¿Tú crees que un día nos vamos a acostumbrar a Madrid?» le pregunta la hermana a Diego y él le dice que espera que sí, que «ojalá que sí, me dijo, ojalá que sí, *porque no quiero vivir así, pero no quiero morir*»²⁵. Cuando los hermanos protagonistas se marchan a España la madre les asegura que irán a un país mejor, más seguro, porque en México «a las mujeres las matan, las violan, las secuestran»²⁶. Así, la protagonista se marcha confiada de dejar atrás un país que califica de feminicida, que normaliza la violencia sexual contra las mujeres, en el que hay complicidad y colaboración de las fuerzas del orden con el crimen organizado pero que, afortunadamente, en España eso no sucede. Y, si bien está claro, no se puede comparar la realidad social que viven las mujeres en México o en España y cada país tiene su propia cultura, sociedad y desafíos, Europa no es un continente ajeno a la desigualdad ni a la violencia de género y mucho menos España. Según la *Macroencuesta de Violencia contra la mujer 2019* —cuya dilatada muestra hace que se la considere todavía una de las mejores y más precisas radiografías del contexto español— el 11% de las mujeres de más de 16 años ha sufrido violencia física o sexual por parte de sus parejas o exparejas. Ese porcentaje equivale a más de dos millones de mujeres, una cifra que alcanza casi los cinco millones cuando los agresores comprenden, también, a otros hombres sin esa vinculación sentimental.

Al hilo de estos datos, situamos a la protagonista de *Ceniza en la boca*. La novela, estructurada en cuatro partes y enteramente un monólogo femenino, puede ser la historia de cualquier mujer migrante llegada a España, de ahí que su nombre apenas salga una vez²⁷. Una postura política de la autora que, además, no permite que sea dicha por nadie diferente a sí misma. De ahí que lo importante en este caso no sea tanto el nombre, sino

²⁰ Domingo i Valls, Andreu; Pizarro Hernández, Karina y Treviño Maruri, Rocío, «Mexicanos en España: dimensión demográfica y simbólica de una migración cualificada», *Estudios demográficos y urbanos*, 37, 1 (2022) p. 53.

²¹ Es más, el perfil mayoritario dentro de ellos es el de estudiantes de posgrado que llegan a España a formarse y que, muchas veces, por razones laborales o hasta sentimentales, deciden quedarse en el país. Consúltese Domingo i Valls, Andreu; Pizarro Hernández, Karina y Treviño Maruri, Rocío, *op. cit.*, p. 56.

²² Obligado, Clara, *Una casa lejos de casa*. Valencia, Ediciones Contrabando, 2020, p. 76.

²³ *Ibidem*, p. 32.

²⁴ *Ibidem*, p. 78.

²⁵ *Ibidem*, p. 42.

²⁶ *Ibidem*, p. 19.

²⁷ *Ibidem*, p. 99.

que su historia tiene voz propia y que, de esta manera, contribuye a dar alcance a aquellas otras voces subalternas que no han tenido las mismas oportunidades de enunciación²⁸. La joven, además, se halla en un contexto que no solo es duro para ella por ser mujer, sino que es duro para ella y para su hermano por ser también migrantes en una ciudad grande como es Madrid, pero que luego veremos que le sucede lo mismo en Barcelona, ya que ambas obstaculizan las posibilidades de generar redes de bienestar para las personas que vienen de fuera. Los dos jóvenes, víctimas del racismo y de la xenofobia a la llegada al país, reciben una fuerte colisión en su identidad individual, todavía en construcción como adolescentes. De ello resulta que, abruptamente, en la cuarta línea de la novela relate el suicidio del hermano menor, Diego:

No lo vi yo, pero como si lo hubiera visto, porque lo tengo taladrándome la cabeza y no me deja dormir. Siempre la misma imagen: Diego cayendo y el ruido de su cuerpo al impactar contra el suelo. Entonces me despierto y pienso que no me pasó a mí, ni le pasó a Jimena, ni a Marina, o a Eleonora: le pasó a Diego; y una y otra vez, en mi cabeza el sonido, como un costalazo, como un cristal rompiéndose en pedazos y encajándose en un saco de arena de golpe de repente, sin avisar²⁹.

El suicidio de su hermano Diego, a quien ella misma había cuidado desde pequeño, provoca un profundo cuestionamiento existencial en la protagonista que no deja de darle una y mil vueltas a la decisión de su hermano. Este evento desencadena una poderosa corriente de recuerdos familiares que revela al público lector que el suicidio del muchacho fue solo la parte visible del problema. Detrás de esta tragedia se encuentran las dolorosas vivencias que soportaron desde su llegada a España y que fueron parte fundamental de su decisión de saltar desde un quinto piso: «La vida no nos gustaba, porque no queríamos adaptarnos, porque no nos dejaban adaptar»³⁰. La protagonista se llega a preguntar entonces, «¿para qué nacer?». La narración sigue un camino circular perfecto, desgranando una conclusión devastadora que retorna al punto de partida: el suicidio de Diego. No obstante, se plantea una explicación potencial, entre otras posibles, ya que Navarro deja abiertas diversas interpretaciones y lecturas: las personas migrantes en España se tienen que resignar con un sucedáneo de vida:

Cuando Diego cantaba *No quiero vivir así, pero no quiero morir*, no entendía a qué se refería hasta que sucedió lo de mi tía Carmela. Qué pinche razón tenías. Diego, qué cosas que comprendiste desde siempre. Porque una se hace tonta, cree que entiende y sigue, pero él, no quiso seguir. ¿Para qué seguir?, ¿para vivir en una ciudad que lo hacía sentir poco bienvenido y ponía todo en su contra? ¿para regresar con mis abuelos y volverse militar?, ¿y luego qué? Sangre, sangre, sangre, sangre y sangre³¹.

En 2022, fecha en que se publicó *Ceniza en la boca*, hubo 345 suicidios en España de menores de treinta años, doce de ellos tenían entre diez y catorce (INE, 2023), la cifra

²⁸ Spivak, Gayatri, «Can the Subaltern Speak?», en Nelson, Cary and Grossberg, Lawrence (eds.), *Marxism and Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988, pp. 271-313.

²⁹ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 16.

³⁰ *Ibidem*, p. 33.

³¹ *Ibidem*, p. 149.

más alta en los últimos diez años. Hay que tener en cuenta, además, que las personas que piensan suicidarse, o que se suicidan, no es que quieran morir, es que quieren escapar de un sufrimiento extremo, así que si tenemos en cuenta que el suicidio es la principal causa absoluta de muerte en España entre los quince y los veintinueve años (Observatorio del Suicidio del año, 2021) y que, además, un alto porcentaje de estos son adolescentes extranjeros que han sufrido acoso en sus centros escolares, convierten a esta cuestión en pertinente y actual. Sin embargo, suelen pasar inadvertidas noticias como «El bullying racista del que nadie quiere hablar: hay padres que pedían que sus hijos no se sentasen con extranjeros» (*Público*, 22/09/2022); «Una carta de despedida, insultos racistas y tres investigaciones: lo que se sabe del intento de suicidio de Saray por presunto bullying» (*20 minutos*, 13/09/2022), una niña de diez años, de origen colombiano, que se tiró del balcón de su casa de Zaragoza; «Tragedia en Barcelona: una compañera de las gemelas dijo que en la escuela se reían de su acento argentino» (*TN Internacional*, 22/02/2023), estas dos niñas tenían doce años y se lanzaron desde un tercer piso. Y, por añadir un caso más, «Suicidios de adolescentes extranjeros: el drama que sobrevuela el suceso de Oviedo» (*El confidencial*, 20/05/2023), en esta ocasión dos gemelas de origen ruso de solo doce años se tiraron desde un sexto piso.

Brenda Navarro reconoce que el disparador de su historia fue el suicidio de un adolescente en un barrio del sur de Madrid —«la creación no sucede en una campana de vidrio» nos advirtió Atwood³²— y que, por un momento, imaginó que era un joven migrante como los ya mencionados y que sufría acoso escolar en su instituto³³. No fue así, era un chico español con otras circunstancias, pero como vemos podría haberlo sido perfectamente, de hecho, puede estar pasando ahora mismo, de nuevo, en cualquier punto de España o de Europa «porque a quién le importaba un niño más de cualquier barrio de Madrid que ni siquiera había nacido ahí»³⁴. De tal suerte que *Ceniza en la boca* no es una historia verídica, pero sí es verdadera, dado que la autora ha introducido en su trama hechos auténticos, contrastables, que son y han sido noticia. La apuesta literaria de la autora es, por tanto, una novela de ficción explícitamente comprometida que parte de una situación, el suicidio de Diego, un chico mexicano cualquiera, pero que conecta con un reto que tiene ahora mismo la sociedad española y sobre el que no está problematizando lo suficiente:

[I]rnos de México significaba huir de la violencia que terminó arrasando con mi familia, pero en España nos esperaba otro tipo de violencia, una menos aparatosa pero igual de cruel, en donde te exigen lealtad mientras te violentan minuciosamente porque no eres como ellos³⁵.

En efecto, la violencia de México era más estruendosa mientras que en Madrid era más silenciosa, casi imperceptible a veces, pero no por ello menos perjudicial. El primer día de clase de su hermano, la protagonista lo acompaña a la escuela y le pide que no se ponga nervioso, que estuviera normal, que seguro que no era el único y «le enseñaba con los ojos las cabezas con cabello negro y las pieles morenas y los rasgos muy

³² Atwood, Margaret, *La maldición de Eva*, Barcelona, Lumen, 2013, p. 38.

³³ Navarro, Brenda, [Conferencia] «Escritura y vida (a propósito de *Ceniza en la boca*)». Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, Alicante, 12/04/2022.

³⁴ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 43.

³⁵ *Ibidem*, p. 149.

de dónde éramos»³⁶. Su hermana tenía razón, en la clase de Diego había veintiocho alumnos y de ellos diecisiete eran hijos de personas migradas³⁷. Sin embargo, el acoso contra Diego y contra otro alumno, Moisés, «porque eran los más morenos» no se hace esperar: «putos monos, no deberíais estar en el zoológico, y luego ruido de changos para hacerles burla»³⁸. Acoso puertas adentro de la escuela para Diego como puertas afuera para la protagonista. Un tipo alto y grandote por la calle la escupe: «Tú eres panchita»³⁹; presencia activismo blanco universitario aprovechándose del discurso de las mujeres migrantes⁴⁰; acoso en el aeropuerto, donde «*next, next*, pero tú, a revisión especial. ¿Por qué yo? Esto es así, aleatorio»⁴¹. Acoso hasta límites insospechados, incluso cuando ya Diego se ha suicidado, porque después de aquellos murmullos en el minuto de silencio, volvió a ser burla⁴².

Pero es que, además del acoso, y como si se siguiera a pies juntillas al llamado Síndrome de Ulises⁴³ —pero sobre todo estudios posteriores que integran de forma específica la perspectiva de género⁴⁴—, a los protagonistas les embarga el sentimiento de tristeza, la melancolía y la nostalgia por México, por la vida que dejaron atrás y que aunque regresarán, que ella lo hace al final del libro, ya no existe: «quedaban lejos mis abuelos y las banquetas rotas y los puestos de jugo de naranja los fines de semana y los tianguis y la barbacoa y las salsas y los dulces y las nieves» y aunque la madre aseguraba «¡Ay, pero si es pinche comida!», ellos se negaban a comer croquetas congeladas o pescado o carne de cerdo⁴⁵. Y es que la comida y la alimentación son el cauce a través del cual se transmiten las primeras manifestaciones del afecto y del desafecto⁴⁶. De ahí que la escritora mexicana Rosario Castellanos manifestase que «el único verdadero amor a la patria era la nostalgia por la comida»⁴⁷:

Y por eso hablaba de Diego y no de lo que sí extrañaba, que era mucho, que era todo, que era mi abuela haciéndome de comer, aunque a veces se le botara la canina y se pusiera intensa, y a mi abuelo llevándome al cine. Y el olor a humedad del cuarto de mi abuela, porque mejor intoxicarse con mojo que tirar

³⁶ *Ibidem*, p. 29.

³⁷ *Ibidem*, p. 162.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*, p. 33.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 63.

⁴¹ *Ibidem*, p. 182. Se afirma que las personas que viajan son sometidas a inspección de manera aleatoria, ahora bien, investigaciones indican que existe una conexión consciente o inconsciente entre estos controles y perfiles étnicos, socioeconómicos, religiosos o de género. Consúltese Hilal, Elver, *The headscarf controversy: Secularism and freedom of religion*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

⁴² Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 63.

⁴³ Achotegui, Joseba, «Los duelos de la migración: una perspectiva psicopatológica y psicosocial», en Perdiguero-Gil, Enrique y Comelles, Josep M. (comp.), *Medicina y cultura*, Barcelona, Editorial Bellaterra, 2000, pp. 88-100.

⁴⁴ Eguiluz, Itzel, «Entre Ulises y Penélope: integrar la perspectiva de género en los estudios sobre la salud mental de las mujeres migrantes», *REMHU: Revista Interdisciplinaria da Mobilidade Humana*, 29 (2022), pp. 159-177.

⁴⁵ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁶ Cashdan, Sheldon, *La bruja debe morir: de qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*, Barcelona, Debate, 2017, p. 77.

⁴⁷ Castellanos, Rosario, «Entrevista a Rosario Castellanos en Israel (1974)». <https://www.youtube.com/watch?v=KGGNA89bUtQ> (fecha de consulta: 07/09/2023).

sus cuadros y sus cosas de antaño. Y extrañaba el ruido de las calles, la música, lo estruendoso de los autos y la tensión⁴⁸.

Desde que llegamos a España estábamos como amputados, pero sin diagnóstico. Como que nos faltaba algo, pero todos lo negaban. ¿Faltarnos algo? ¡Al contrario! ¡Si lo habíamos conseguido todo: casa, papeles, mamá! ¿Qué nos podían amputar? Pues México, pensaba yo. Nos amputan México. Pero México no como país, sino como lo que dicen que es *saudade*. Te da *saudade*, te enfermas, te mueres un poco. ¿Cómo no iba a entender a Diego?⁴⁹

La protagonista decide irse a Barcelona para demostrarle a su madre que se podía valer por sí misma, que podía tener otro tipo de relación en la que ella no fuera la que mandara y decidiera por ella⁵⁰. Que la autora escogiera Barcelona no es casualidad, la mayor concentración de mexicanos en España se encuentra primero en la Comunidad Autónoma de Madrid y luego en la de Cataluña⁵¹. La ayuda a instalarse un grupo de bolivianas, todas con hijos en La Paz y Cochabamba, todas enviando dinero a sus familias y todas buscando la manera de traérselos a Barcelona⁵². Al llegar a la ciudad condal, a la protagonista no le queda más remedio que rendirse a la evidencia de la mercantilización de los cuidados, aceptar ella misma ser interna por cuatrocientos cincuenta euros, por supuesto economía sumergida y librando solo el domingo⁵³. Una dinámica de explotación bajo la cual las mujeres migrantes trabajan durante todo el día, y todos los días, en una suerte de esclavitud neocolonial de España con Latinoamérica⁵⁴. La violación de los derechos humanos de estas mujeres se pone de manifiesto a cada párrafo de la lectura de esta novela —«A veces te racionan la comida y te quedas con hambre. Siempre te ven mal, aunque te sonrían, te ven mal. Te dicen panchita, ¿no?»⁵⁵— se denuncia la falta de protección a la que están sometidas y su doble vulnerabilidad por razón de sexo y de procedencia:

¿Y has pensado qué vas a hacer en las vacaciones? No te vas a ir a tu país a ver a tu familia, ¿verdad? Sonreí. Mi familia vive en Madrid. ¿Irás? Porque deberías saber que cuando te contratamos pensamos que te quedarías aquí. Nosotros queremos ir a los Alpes. ¿Te quedas? Deberías saber que para este tipo de cosas es que te necesitamos. ¿Todas las vacaciones?, pregunté. Sí, bueno, los días importantes, no sé, esto debimos de estipularlo antes de contratarte. Para estas cosas es que te necesitamos. Pues no lo sé, dije. [...] Te daremos cincuenta euros más al mes si te quedas los días de fiesta⁵⁶.

⁴⁸ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 108.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 56.

⁵¹ Domingo i Valls, Andreu; Pizarro Hernández, Karina y Treviño Maruri, Rocío, «Mexicanos en España: dimensión demográfica y simbólica de una migración cualificada», *cit.*, p. 56.

⁵² Navarro, Brenda, *op. cit.*, pp. 51 y 54.

⁵³ *Ibidem*, p. 48.

⁵⁴ Russell Hochschild, Arlie y Ehrenreich, Barbara, *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, New York, Metropolitan Books/Henry Holt and Co., 2004.

⁵⁵ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁶ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 49.

Navarro denuncia de esta forma la violencia contra las mujeres migrantes en España e intenta sacudir la conciencia del lectorado ante la precariedad laboral inherente a casi toda persona emigrada —o «movilidad descendente»⁵⁷— y la normalización de las y los empleadores que consideran que pueden disponer del tiempo de estas trabajadoras a su antojo, y por ello legítima, esa misma violencia: «¡Chica, dile que se meta sus cincuenta euros por el culo!»⁵⁸. Otro ejemplo de ello lo vemos cuando la protagonista logra su primer trabajo en Barcelona, ocupándose de una mujer de avanzada edad, ya senil, a quien debe asistir con sus necesidades más personales en una casa llena de reliquias y muebles viejos con olor a rancio. La anciana y su casa evocan la imagen de un imperio español en decadencia que, a primera vista, puede parecer inofensivo. Sin embargo, un día la anciana se orina sobre uno de sus muebles y responsabiliza sin pensárselo a la protagonista: «¡India, maruja, maruja!»⁵⁹. La anciana muestra cómo aún persisten vestigios coloniales en la actualidad y cómo las personas migrantes, si conviene, pueden convertirse en chivos expiatorios de problemas locales, mientras se ignora la importancia de su trabajo para el mantenimiento económico del país. Ella misma es consciente de ello: «la familia viviendo en el piso de la abuela y la mexicana sirviéndoles, como hacía más de quinientos años»⁶⁰.

También trabaja como *rider* repartiendo comida rápida a domicilio un tiempo que vive con un novio, pero el dinero no le da y, cuando rompe con él, algunas veces duerme en la playa⁶¹. De ello resulta que se retrate Barcelona como una ciudad hostil que es capaz de hacerle daño a las personas: «solo en la playa y en momentos específicos podía dormir. No había otro lugar en donde se pudiera hacer eso: ni las bancas ni ningún lugar permitían que un ser humano se echara y durmiera»⁶². Así que vuelve a ser interna, en esta ocasión, en «uno de esos edificios sin ventanas que me daban claustrofobia»⁶³.

Podría parecer una descripción sin más de la autora, una licencia poética de su narración extrema donde las casas no tienen ventilación ni iluminación natural pero es que de nuevo se vincula con la realidad social que las personas migrantes encuentran en España. Una violencia estructural inhumana que está totalmente naturalizada. Barcelona, en el ranking de mayor calidad de vida según la encuesta de habitabilidad global que elabora cada año *The Economist* y que tiene en cuenta cinco categorías en 173 ciudades —estabilidad, atención sanitaria, cultura, medioambiente, educación e infraestructura— alcanza la posición 42 del ranking (Economist Intelligence Unit, 2023). Sin embargo, esta ciudad ofrece a la gente casas sin ventanas, pisos oscuros y las personas migrantes malviven en esas condiciones. La propia autora se lo cuestiona en una entrevista: «¿Qué tipo de formas de ver a las personas que las iban [las viviendas sin ventanas] a habitar tenían en la cabeza?»⁶⁴.

⁵⁷ Alcañiz Moscardó, Mercedes, «Cruzando Europa: discursos y prácticas de los y las inmigrantes de Europa del Este en España», en Pizzonia, Cristina (coord.), *Migración desde la ex URSS: la diáspora veinticinco años después Ítaca*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2018, p. 266.

⁵⁸ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 49.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 53.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 78.

⁶¹ *Ibidem*, p. 77.

⁶² *Ibidem*.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ Navarro, Brenda, Entrevista por Camilo Hoyos. *Paredro Podcast*, 2023, 25/02/2023.

4. «ESO HABÍA APRENDIDO EN ESPAÑA, A SEGUIR, A SEGUIR, NI MODO DE NO SEGUIRLE»: LA RESISTENCIA

El segundo objetivo de este texto es subrayar cómo *Cenizas en la boca* de Brenda Navarro logra dar un giro innovador al enfoque literario que hemos visto que da a la crisis de identidad. Esta crisis de identidad surge por el impacto del racismo y de la xenofobia. Una situación que representa un desafío para los personajes pero que, al mismo tiempo, también se convierte en una forma de resistencia frente a la misma situación que la ha desencadenado. Así, la novela de Navarro pone en valor esta doble perspectiva, mostrando cómo la crisis de identidad se puede convertir, a veces, en una poderosa herramienta de lucha contra la discriminación por razón de origen.

Vemos esta resistencia en *Ceniza en la boca* en cosas pequeñas, como una prueba de inglés que hace la protagonista «para demostrar que yo era capaz de saber lo mismo que los españoles»⁶⁵; cuando se burlan del Colón inmortalizado de Barcelona que mira hacia el mar «Mira, tu pinche descubridor»⁶⁶; cuando sale la joven con un escocés al que asegura querer tanto como despreciarlo⁶⁷, pero que sabía que la podía sacar de su estatus migratorio⁶⁸ o como cuando deja de responder que es de México al preguntarle de dónde es: «Soy de donde vivo, pensé»⁶⁹. Le sucedió en la tienda del museo Reina Sofía, la dependienta quiso saber de dónde era y ella respondió que del barrio del Pilar «y se quedó descolocada y me sentí victoriosa»⁷⁰, pero también hay resistencia en cosas más grandes. Hay resistencia cuando a pesar de que tiene muchas ganas de pegarle al acosador de su hermano y a sus amigos, no lo hace: «no iba a ser yo la violenta latinoamericana, salvaje de mierda, que reproducía el sistema de violencia del que iba huyendo»⁷¹. O la mayor de las resistencias, cuando ya en Barcelona no podía más con la dureza tanto del capitalismo como con la hostilidad del lugar, pero así todo decide continuar:

¿Qué hago yo aquí? ¿Para esto nací? ¿Para esto me cuidaron mis abuelos? Pero seguía pedaleando y seguía, eso había aprendido en España, a seguir, a seguir, ni modo de no seguirle. Pero le seguía y pedaleaba y quitaba la cochambre de las casas y lavaba calzones cagados y meados y limpiaba la cerveza que llevaba días pegada en el piso, y quitaba los pelos de la bañera, y sacaba la comida podría de los trastes que dejaban en la cocina y aun así no llegaba a fin de mes⁷².

No es fácil para la protagonista mostrar resistencia en una situación de vulnerabilidad, sabiendo que ella no es más que «una limpiadora del culo de adultos y pequeños. La que les dejaba el baño rechinando de limpio»⁷³; está claro, pero así todo lo hace con valentía cuando la amenaza es demasiado grande. Sirva de ejemplo, cuando se confronta con la

⁶⁵ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 24.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 100.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 60.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 67.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 32.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ *Ibidem*, p. 184.

⁷² *Ibidem*, p. 73.

⁷³ *Ibidem*, p. 67.

nieta sin escrúpulos de Laura, la anciana a quien cuida durante ocho meses, porque esta se niega a pagar los noventa euros que cuesta quitarle los piojos a su propia abuela: «y se me acumulaban las lágrimas, pero yo apretaba los labios muy fuerte y tragaba saliva para no llorar enfrente de Laura»⁷⁴. La nieta no quiere pagar porque considera que es un costo excesivo, pero la narradora la amenaza con denunciarla, con decir que tiene mal a su abuela y que a ella le pagaba en negro. Finalmente, gracias a su persistencia, resiste firme en su postura y consigue el dinero.

La propia migración, sobre todo la de la madre, es otra forma de resistencia, ya desde los años ochenta Deleuze y Guattari veían resistencia en el movimiento⁷⁵. Ella, para poder darles un futuro mejor a sus hijos se ve obligada a dejarlos en México, al cuidado de otras mujeres de la familia, la abuela en un primer momento y luego su propia hija, que se ve convertida de la noche a la mañana en madre de su propio hermano, cadenas globales de cuidado protagonizadas por mujeres. Después, una vez en España y pese a tener la perspectiva de la reunión familiar, la madre de los protagonistas se enfrenta a un mercado laboral feroz y competitivo que retrasa sin piedad la posibilidad de la reunificación. Sin embargo, a pesar de que tenga que recurrir a otras mujeres de su familia para que ejerzan el rol de cuidadoras de su prole, es importante entender que nos hallamos ante una forma de resistencia ante un escenario maternal mucho más doliente como el que propusiera Del Olmo⁷⁶. Esto es, el de la mujer migrante con hijos en España que no cuenta con ningún tipo de redes de ayuda, ni abuelas, ni hermanas, ni tías, ni primas ni amigas que desempeñen el papel que el estado debería de cumplir. Además, la madre sabía que como cuidadora nunca le darían la tarjeta de residencia, solo permiso de trabajo, así que decidió casarse con un hombre que «más que favor, le hizo un préstamo, que mi mamá le estuvo pagando por mucho tiempo»⁷⁷.

En la novela, también podemos hallar resistencia desde el ámbito laboral, como en el caso de las trabajadoras de limpieza que deciden unirse para reivindicar sus derechos. Su amiga Olga le dice «me estoy metiendo a una especie de sindicato, ¿me entiendes? Somos varias las que ya no queremos que nos traten como nos tratan. Nos estamos organizando»⁷⁸. Y empezó a contar que ya muchas tenían papeles para trabajar oficialmente y no podían amenazarlas con denunciarlas, que querían que les pagaran las horas extras porque no se las pagaban argumentando que eran lentas; los problemas de salud que padecían sin que les permitieran pedirse una baja, las intoxicaciones de productos químicos por no tener protección y así un largo etcétera.

La protagonista, de acuerdo con las demandas, decide ir a conocer a esas mujeres que quieren resistir desde la unión que hace la fuerza, que están «buscando hacer ruido»⁷⁹, que armaron un blog, un Twitter, un Facebook⁸⁰ y que se reúnen todos los miércoles a las seis de la tarde. Se hacen llamar *las primas*⁸¹:

⁷⁴ *Ibidem*, p. 79.

⁷⁵ Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, PreTextos, 2004.

⁷⁶ Olmo, Carolina del, «El sentido de dar vida», en *El Atlas de las mujeres en el mundo. Las luchas históricas y los desafíos actuales del feminismo*, Madrid, Clave Intelectual, 2018. pp. 90-91.

⁷⁷ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 166.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 55.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 58.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 62.

⁸¹ Imposible no ver una analogía con *Las Kellys*, un colectivo de trabajadoras de la limpieza en hoteles que se han organizado para reivindicar mejores condiciones laborales, salarios justos, reducción de jornada

¿Las primas? Sí, porque para que nos dieran trabajo, una a una, nos íbamos recomendando como primas. ¡Ella es muy buena y muy trabajadora, es mi prima! y Cuando les decías eso a las empleadoras como que cambiaban de actitud. Bueno, si es tu prima, tráela, que sea tu responsabilidad. Y aunque fueran ecuatorianas, de República Dominicana o de Bolivia, eran primas⁸².

Cenizas en la boca también destaca otra manera de resistencia: la lingüística. Los protagonistas no han sido parte de la sociedad a la que llegan por lo que desconocen tanto los códigos culturales como los lingüísticos: «el idioma como frontera, como secreto, como ideología» ha señalado Obligado⁸³. A pesar de que en México y en España se comparte el mismo idioma, las palabras no siempre tienen el mismo significado. Esta barrera lingüística se vuelve un obstáculo añadido para las personas migrantes, enfatizando su sentido de extrañamiento y la dificultad para integrarse en su nuevo entorno. La novela, como se ha mencionado, se desarrolla en primera persona a través del monólogo interior de la protagonista, fórmula que ya la autora había utilizado en su obra anterior, *Casas vacías* (2019). En esta narración, los diálogos no se presentan directamente, sino que se van canalizando a través de la narradora. Mediante este mecanismo logra dos propósitos, en primer lugar, que sean los propios personajes los que hablen por sí mismos, otorgándoles autenticidad y, en segundo lugar, que la protagonista narre su historia con su voz de mujer mexicana, latina, en un contexto como Madrid o Barcelona, lo que representa una decisión con implicaciones políticas. La protagonista admite que durante un tiempo había evitado utilizar su lenguaje, como el “pendejo”, el “güey”, el “mamar”, fingiendo que se quería neutralizar⁸⁴, pero al conocer a Nagore en las clases de catalán todo cambió. Esta joven de origen vasco había vivido en México, hablaba como ella, eran «amigas por lenguaje»⁸⁵ y de ella aprendió a «mandar a tomar por culo a los racistas»⁸⁶.

Brenda Navarro tuvo una convicción firme al respecto, como afirmó en una entrevista reciente. Su apuesta literaria y lingüística es clara: que se oigan las distintas voces de las mujeres latinas en su novela, cada una con sus propios acentos. De modo que no se limitó únicamente al castellano de México, sino también incorporó el de Bolivia o el de Colombia, entre otros: «Este español se está hablando ahora mismo en las calles de Barcelona, de Madrid, de Sevilla... esto es lo que estamos hablando las personas, no ignoren este tipo de español, castellano, porque está enriqueciendo muchísimo al país»⁸⁷. E, incluso, en *Cenizas en la boca* leemos el catalán. En las clases a las que asiste la protago-

y un trato digno en su lugar de trabajo. Gracias a sus esfuerzos, la sociedad está más sensibilizada sobre las dificultades que estas trabajadoras enfrentan en su labor diaria. Para un análisis en profundidad de este colectivo, véase el documental *Hotel Explotación: Las Kellys* (Dir. Georgina Cisquilla, 2018). Desde 1988, además, se conmemora el 30 de marzo el Día Internacional de las trabajadoras del Hogar, afortunadamente hace poco más de un año, y después de once de lucha, han logrado la ratificación del convenio 189 de la OIT que mejora su situación como trabajadoras, esto es, el reconocimiento de derechos laborales como cotizar por desempleo o percibir el salario mínimo, aunque claro, eso en el caso de tener contrato. La reivindicación principal en la última campaña la erradicación del régimen de interinidad doméstica (*Arainfo*, 31/03/2023; *El Plural*, 26/03/2023)

⁸² Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 56.

⁸³ Obligado, Clara, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁴ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 72.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Navarro, Brenda, entrevistada por Carolina Alba: *La estación azul* de Radio Nacional de España, 29/05/2022.

nista y también en las casas en las que trabaja. Aunque a veces como delimitador de clase social, como cuando en Barcelona la echan de una casa en la que trabaja como interna y el hombre que siempre la excluyó de las conversaciones familiares hablando en catalán⁸⁸, la echa con malas formas de la casa hablándole por vez primera en castellano: «deberías irte a tu país panchita»⁸⁹. Según lo señalado por Djamilia Ribeiro, mantener este lugar privilegiado para el idioma dominante, en este caso el catalán con el que se excluye a la narradora es un modo de preservar su poder y ejecutar una estrategia de rechazo hacia las lenguas nativas de otros individuos⁹⁰.

Finalmente, el propio suicidio de Diego también es un gesto de resistencia, una perspectiva compartida por investigadoras como Aguilar Vázquez⁹¹. Diego decidió no adaptarse, optó por no someterse, y a través de esa acción extrema, se resistió contra las presiones y los obstáculos que había encontrado en España desde su llegada. Su decisión de no adaptarse o de no soportar más el racismo y la xenofobia, fue una declaración en contra de las circunstancias que lo rodeaban. Él lo había entendido todo pronto, en México no había presente para él pero en España no había futuro. Su hermana, tardó un poco más en comprenderlo:

Y no lloré, ni me dieron ganas de llorar. De pronto, así, acompañada, justifiqué a Diego, abracé su decisión. No había toda una vida por delante, al contrario: migajas, piezas de rompecabezas sueltas, un reloj con el tic tac avanzando y una serie de acontecimientos abollados, encimados los unos de los otros sin rumbo fijo. Nada de vida por delante, ni para Diego, ni para mí. Al menos mi hermano tuvo la claridad de verlo y tomar el riesgo de ser el único que decidía sobre su destino⁹².

La narradora, cual Antígona, regresa a México a darle sepultura al hermano muerto. Además de desgarrada por la muerte del adolescente se siente desubicada, durante mucho tiempo porque aquel muchacho había sido también su hijo. Ahora, de alguna manera, había dejado de tener sentido su existencia. Ella se encargaba de Diego, porque él era el que ocupaba un lugar especial en la familia, el más querido, el que era fruto de un matrimonio y no de una violación como ella. Además, un hijo varón, deseado y ella el recuerdo traumático de una situación no buscada. Luego, no reciben la misma atención ni consideración y a ella se la relega a un segundo plano:

Como si con la muerte de Diego me borrarán a mí. O me dieran el lugar que siempre había tenido: ninguno. Fui la hermana de Diego, el soporte, la bolsa de plástico que lo contuvo en el avión de Madrid, Nueva York, México. La transportadora, la que lo llevó de la abuela a la madre, y de la madre a la abuela⁹³.

Y así, casi al final de la novela y para explicar el título de esta, vemos cómo la narradora confiesa que se metía en la boca las cenizas del hermano porque ese gesto le daba paz⁹⁴ y porque, de alguna manera, se resistía a dejarlo ir.

⁸⁸ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 54.

⁹⁰ Ribeiro, Djamilia, *op. cit.*, p. 34.

⁹¹ Aguilar Vázquez, Natalia «Reseña: Empeñar el cuerpo, empeñar los sueños: género, violencia y migración en *Ceniza en la boca*, de Brenda Navarro», *Revista Baciyelmo*, 4 (2023), p. 209.

⁹² Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 134.

⁹³ *Ibidem*, p. 111.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 159.

5. «LOS ESPAÑOLES TE OFRECEN SU CASA, PERO NUNCA TE DAN LA DIRECCIÓN»: ALGUNAS CONCLUSIONES

La inmigración suele ser una elección impuesta por circunstancias sociales, económicas, medioambientales... depende y varía en mayor medida de los contextos individuales. Sin embargo, lo que sí es evidente, es que rompe con violencia la historia personal. Se dejan atrás amistades, familiares, estudios, trabajos y lugares conocidos e, incluso, aquellos que podrían haber sido conocidos más adelante. Las costumbres y las formas de vida habituales también quedan atrás. La inmigración implica, por tanto, un cambio radical de vida que conlleva tantas pérdidas para la persona que lo enfrenta, que inevitablemente se ve inmersa en un doloroso proceso de crisis. Muchas veces agravado por la adaptación al nuevo país, dando lugar a espacios de marginalización y discriminación social que parecen inherentes a la condición de persona migrada.

Brenda Navarro forma parte de una generación de autoras como Mónica Ojeda, Samanta Schweblin o Lina Meruane que están convirtiendo, al igual que hiciera Galdós en su tiempo, la sociedad en «materia novelable»⁹⁵. Son dramas cotidianos y naturalizados de un mundo violento que pasa muchas veces inadvertido y que ellas transforman en las tramas de sus historias y, así, a través de sus textos, denuncian y demandan soluciones políticas.

Cenizas en la boca de Brenda Navarro es una novela comprometida justo en ese sentido, porque a través del suicidio del hermano menor que da inicio a la novela, la voz protagonista puede hablar de los diferentes tipos de violencia que sufren las personas migrantes al abandonar sus países y no solo cuando vienen a España, porque «el problema no es solo España [...] el problema es que no eres europeo»⁹⁶. Habla de desarraigo, de acoso, de racismo, de xenofobia, de explotación laboral, de afectos fallidos y de pérdidas. Sobre todo de pérdidas, porque en México les faltaba su madre, pero al llegar a España los hermanos pierden también su patria y su comunidad. La moraleja viene casi al final «los españoles te ofrecen su casa, pero nunca te dan su dirección»⁹⁷. La protagonista lo intenta en Madrid y luego en Barcelona pero, en realidad, no importaba la ciudad como le dijo a su hermano, ya que en cualquiera de ellas se atomizan a sus habitantes y se convierte en casi imposible estrechar vínculos y crear redes: «es lo mismo, donde estés es lo mismo, nomás sobrevivir»⁹⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Achotegui, Joseba, «Los duelos de la migración: una perspectiva psicopatológica y psicosocial», en Perdiguero-Gil, Enrique y Comelles, Josep M. (comp.), *Medicina y cultura*, Barcelona, Bellaterra, 2000, pp. 88-100.
- Acosta González, Elaine, *Cuidados en crisis y mujeres migrantes hacia España y Chile. Dan más de lo que reciben*, Bilbao, Ediciones Universidad de Deusto-Universidad Alberto Hurtado, 2015.

⁹⁵ Pérez Galdós, Benito, *La sociedad presente como materia novelable*, Madrid, Biblioteca Nueva, Real Academia Española, 2003.

⁹⁶ Navarro, Brenda, *op. cit.*, p. 177.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 167.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 92.

- Aguilar Vázquez, Natalia, «Reseña: Empeñar el cuerpo, empeñar los sueños: género, violencia y migración en *Ceniza en la boca*, de Brenda Navarro», *Revista Baciuelmo*, 4 (2023), pp. 204-210.
- Alcañiz Moscardó, Mercedes, «Cruzando Europa: discursos y prácticas de los y las inmigrantes de Europa del Este en España», en Pizzonia, Cristina (coord.), *Migración desde la ex URSS: la diáspora veinticinco años después Ítaca*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2018, pp. 251-277.
- Atwood, Margaret, *La maldición de Eva*, Barcelona, Lumen, 2013.
- Cashdan, Sheldon, *La bruja debe morir: de qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*, Barcelona, Debate, 2017.
- Castellanos, Rosario, «Entrevista a Rosario Castellanos en Israel (1974)». <https://www.youtube.com/watch?v=KGGNA89bUtQ> (fecha de consulta: 07/09/2023).
- Crenshaw, Kimberlé, «Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics», *University of Chicago Legal Forum*, 1989, pp. 139-167.
- Domingo i Valls, Andreu; Pizarro Hernández, Karina y Treviño Maruri, Rocío, «Mexicanos en España: dimensión demográfica y simbólica de una migración cualificada» en *Estudios demográficos y urbanos*, 37, 1 (2022) pp. 45-84.
- Eguiluz, Itzel, «Entre Ulises y Penélope: integrar la perspectiva de género en los estudios sobre la salud mental de las mujeres migrantes», *REMHU: Revista Interdisciplinar da Mobilidade Humana*, 29 (2022), pp. 159-177.
- Hilal, Elver, *The headscarf controversy: Secularism and freedom of religion*, Oxford, Oxford University Press, 2014.
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix, *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia, PreTextos, 2004.
- González Torralbo, Herminia y Acosta González, Elaine, «Cruzar las fronteras desde los cuidados. La migración transnacional: más allá de las dicotomías analíticas», *Las fronteras del transnacionalismo: límites y desbordes de la experiencia migrante en el centro y norte de Chile*, Chile, Editorial Ocho Libros, 2015, pp. 126-149.
- Harding, Sandra, «Rethinking Standpoint Epistemology: What is “Strong Objectivity”?», Alcoff, Linda y Potter, Elizabeth (eds.), *Feminist Epistemologies*, New York, Routledge, 1993, pp. 49-82.
- Navarro, Brenda, *Ceniza en la boca*, Madrid, Sexto Piso, 2023.
- Navarro, Brenda, entrevistada por Camilo Hoyos, *Paredro Podcast*, 25/02/2023.
- Navarro, Brenda, entrevistada por Carolina Alba, *La estación azul* de Radio Nacional de España, 29/05/2022.
- Navarro, Brenda, [Conferencia] «Escritura y vida (a propósito de *Ceniza en la boca*)». *Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti*, Alicante, 12/04/2022.
- Obligado, Clara, *Una casa lejos de casa. La escritura extranjera*, Valencia, Ediciones Contrabando, 2020.
- Olmo, Carolina del, «El sentido de dar vida», *El Atlas de las mujeres en el mundo. Las luchas históricas y los desafíos actuales del feminismo*, Madrid, Clave Intelectual, 2018, pp. 90-91.
- Pérez Galdós, Benito, *La sociedad presente como materia novelable*, Madrid, Biblioteca Nueva, Real Academia Española, 2003 (1897).
- Ribeiro, Djamila, *Lugar de enunciación*, Barcelona, Ediciones Ambulantes, 2020.
- Robinson, Jane (ed.), *Unsuitable for ladies: an anthology of women traveler*, Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Russell Hochschild, Arlie y Ehrenreich, Barbara, *Global Woman: Nannies, Maids, and Sex Workers in the New Economy*, New York, Metropolitan Books/Henry Holt and Co., 2004.
- Spivak, Gayatri, «Can the Subaltern Speak?», en Nelson, Cary and Grossberg, Lawrence (eds.), *Marxism and Interpretation of Culture*, London, Macmillan, 1988, pp. 271-313.

El espacio urbano de *Valpore* y su policrisis

FERNANDA PAVIÉ SANTANA

Università degli Studi di Milano-Bicocca

fer.pavie.santana@gmail.com

1. EL SENTIDO DE LA LITERATURA EN UN MUNDO EN RUINAS

En un mundo en ruinas, ¿qué sentido cobra la literatura?, fue la pregunta que nos lanzó la profesora Laura Scarabelli en el XIII Congreso Beta “Mundo(s) en (poli)crisis. Perspectivas hispánicas”, celebrado en Milán en septiembre de 2023. Luego de un largo y pensativo silencio, solo dimos unas dispersas respuestas que ni siquiera después pudimos contestar exhaustivamente. Desde ese entonces hasta ahora ha transcurrido poco más de un mes, tiempo suficiente para que la ya larga lista de policrisis en el mundo se volviera a abultar con el recrudecimiento extremo del conflicto histórico entre Palestina e Israel. Ante tal contexto, la pregunta por el sentido de la literatura nos interpela con aún más fuerza, obligándonos a tomar posición y a seguir respondiéndola, aunque sea con vagos atisbos.

El presente ensayo intenta seguir este camino a partir de las reflexiones que propone una breve novela chilena, *Valpore*, acerca de la destrucción de Valparaíso —su referente geográfico indiscutido— como resultado del modelo de gestión política, económica y cultural que se ha impuesto en la ciudad en las últimas décadas. La destrucción aludida en la novela lo es también de los valores que cimientan los presupuestos modernos —tales como la libertad, la tolerancia, la seguridad, entre otros—, así como del proyecto neoliberal que rige en Chile desde el año 1973 con el golpe de Estado encabezado por Pinochet. Debido a que *Valpore* muestra una realidad cuyo atributo más estable es la crisis, no es extraño que la novela ponga en marcha una narración que desbarata todas las expectativas de sentido común del lector, puesto que no presenta finales esperanzadores ni soluciones a la degradación extrema de Valparaíso. Más bien, desafía el buen gusto exponiendo situaciones y personajes grotescos; se burla de los turistas extranjeros que buscan obtener experiencias exóticas a toda costa en la ciudad porteña, así como de los agentes culturales que, por turbios intereses económicos, se empeñan por mantener la imagen patrimonial de la región. Asimismo, elimina la compasión por los desposeídos, porque se abandona cualquier estrategia de victimización; en definitiva, la novela derriba los pilares del sistema moral de su contexto de recepción.

A partir de estas observaciones preliminares, es posible vislumbrar una respuesta provisoria a la pregunta por el sentido de la literatura: en el mundo en ruinas representado

en *Valpore*, la imaginación literaria permite cuestionar y transgredir la *doxa*, es decir, el «conjunto de ideas y creencias con las que reflexionamos, pero en las que rara vez pensamos»¹ y con las que seguimos viviendo la ciudad de Valparaíso, sin lograr poner remedio a su acelerada degradación. De hecho, los autores de *Estado de crisis* advierten que los valores modernos siguen arraigados en lo profundo de nuestras convicciones y que es urgente repensarlos para empezar a enfrentar efectivamente las crisis contemporáneas². Sin duda, *Valpore* induce a cuestionarnos nuestra *doxa* actual, puesto que pone en marcha un proyecto de escritura transgresiva con el que ataca a todo el *status quo* de la ciudad chilena. Imaginando su destrucción, la novela entrega, tal vez sin proponérselo, nuevas alternativas para una realidad que pareciera no ofrecer soluciones ni salidas a su estado catastrófico.

Desde luego, tales alternativas se encuentran contenidas implícitamente en la narración, considerando que el primer efecto que produce su lectura es de incomodidad y desesperanza, sumado al hecho de que basta dar un paseo por la ciudad para constatar que lo expuesto en la novela no dista demasiado de su actual estado crítico. La cercanía entre la representación literaria y su objeto representado ha concedido al libro una cierta vigencia, lo cual también se refleja en las numerosas reediciones que se han hecho de *Valpore* desde su primera fecha de publicación en el año 2009³. En una entrevista concedida en 2019, el autor comenta: «La paradoja de la continuidad del libro es que un amigo me dijo una vez: “como esta ciudad siempre empeora, *Valpore* nunca se acaba”. Me pareció que era una reflexión terrible pero quizá ajustada»⁴. Si bien la entera producción literaria de Cristóbal Gaete se caracteriza por el interés hacia la indagación y representación artística de Valparaíso y sus alrededores y por la marcada tendencia a focalizar la mirada en situaciones y personajes desbordantes, *Valpore* es la obra que muestra la destrucción en su grado más extremo al acercarse en mayor medida a la aniquilación de la ciudad. Esta condición libera la imaginación sobre lo que podría pasar en Valparaíso si se abandonara por completo al deterioro causados por la desigualdad social, la violencia y las políticas patrimoniales que cancelan la memoria de sus habitantes. En otras palabras, la radicalización de la destrucción en *Valpore* favorece el derribamiento de la *doxa* con la que se ha enfrentado la realidad de Valparaíso y con la que los mismos porteños se autorrepresentan⁵.

¹ Bauman, Zygmunt y Bordoní, Carlo, *Estado de crisis*, trad. del inglés de Albino Santos Mosquera, Online, Titivillus, 2014 (ed. orig.: *State of crisis*, Cambridge, Polity, 2014), p. 49.

² *Ibidem*.

³ Consúltese la página 40 del artículo «El espectáculo de la *stásis* en *Valpore* de Cristóbal Gaete» de Hugo Herrera Pardo para una revisión completa de las varias publicaciones de la novela. El presente artículo toma como referencia la última edición de *Valpore* incluida en *Apuntes al margen* (2021), libro que contiene las tres primeras novelas de Cristóbal Gaete, *Valpore* (2009), *Motel Ciudad Negra* (2014) y *Paltarrealismo* (2014), y dos textos inéditos suyos, «Hotel Prat» y «Barrio».

⁴ Guajardo, Ernesto, «Valparaíso arde: conversación con Cristóbal Gaete en torno a Valparaíso y *Valpore*», *Letras* s5, 2019. <http://letras.mysite.com/egua301019.html> (fecha de consulta: 28/8/2023).

⁵ Una de las tesis que presenta el ensayo *La destrucción de Valparaíso (escritos antipatrimonialistas)* del historiador Pablo Aravena Núñez sostiene que la ciudad está siendo destruida por las políticas de conservación de un supuesto patrimonio. Tales políticas instalan una imagen urbana artificial que censura la historia de la ciudad y la de sus habitantes. Debido a que, en la actualidad, el turismo representa la principal actividad económica de Valparaíso, los mismos habitantes terminan creyendo y promoviendo las mitologías que las instituciones han construido para volver atractiva la ciudad desde la mirada externa, hasta el punto de hacer tuyas las memorias de souvenir. En palabras de Aravena Núñez: «La mayor parte de los viejos vecinos que aún habitan el barrio han ido aprendiendo a existir gracias a esta modalidad de respiración artificial: sus narraciones acentúan lo exótico, confirman las postales al turista, en fin, han

Sin ningún imperativo moral más que el de exhibir lo que por todos los medios se intenta borrar en el imaginario de la ciudad patrimonial, la novela agrede a todos los sectores sociales, emprendiendo una parodia cruda de Valparaíso, en la que se lee, sin medias tintas, una crítica feroz «a la exclusión comercial, patrimonial, intelectual y vital en que viven la mayor parte de los porteños, a las históricas malas gestiones alcaldicias, los modos intelectuales que se (nos) alejan de la gente, al hueveo que corrompe nuestra mente»⁶.

La crítica que desarrolla la novela es radical, puesto que, así como admite el autor, no es solo contra todos, sino también contra de sí mismo⁷ en tanto habitante de la ciudad. Por ello, *Valpore* muestra un absoluto desprecio por el sentido común y su inmersión total en la destrucción hace de la novela una obra necesaria para empezar a reconsiderar los preceptos clásicos con los que se ha venido pensando la crisis. Uno de ellos se localiza en la idea de que todo estado crítico es un momento transitorio dirigido hacia un final edificante, expectativa que al mismo tiempo encierra un pensamiento utilitarista, del cual la novela descrece mordazmente. Como cuando el narrador protagonista se mofa de la actitud de Philip, un universitario drogadicto de visita en el puerto, que pretende convertir en objeto de estudio la marginalidad de Valparaíso para después publicar sus observaciones en una revista universitaria⁸. O como cuando, se parodia la actitud de unos investigadores patrimoniales que obligan a un viejo ciego para que cante y así obtener un registro de lo que según ellos es autóctono de la zona rural de la región⁹. En ambos episodios, no solo se lapida la dualidad problemática entre quien se posiciona como observador activo y la cosa observada, carente de agencia pero recargada de fascinación exótica, sino también las lógicas caducas con que sigue funcionando el sistema académico y cultural, poblado, según el narrador, de «Tipos sin inventiva», con «oscuras intenciones de convertir el patrimonio en souvenir»¹⁰.

Desde el punto de vista de la recepción de la novela, la propensión al hábito mental utilitarista se evidencia en un efecto que surge espontáneamente durante la lectura: el de tratar de encontrar un sentido a la aberración del mundo ficcional de *Valpore* o de interpretar entrelíneas una propuesta sobre cómo superar su radical negatividad. Otras novelas chilenas recientes que representan la marginalidad urbana con diferentes énfasis y estéticas, como *Fuerzas especiales* de Diamela Eltit, *Ruido* de Álvaro Bisama o *El Faro* de Felipe González, muestran a la imaginación, la memoria y a la creatividad de los habitantes como posibles estrategias para sortear la destrucción. Sin embargo, *Valpore* no propone explícitamente ninguna vía de escapatoria, por lo que desactiva cualquier plan de acción para afrontar la crisis, obligándonos a mirarla cara a cara, sin la mediación de nuestras creencias heredadas que nos llevan a dar las mismas respuestas ineficaces ante la violencia desatada.

aprendido a hablar de “identidad”. Pero para su descendencia no hay lugar, el círculo se cerró y quedaron fuera». Aravena Núñez, Pablo, *La destrucción de Valparaíso (escritos antipatrimonialistas)*, Valparaíso, Inubicalistas, 2020, p. 48.

⁶ Guajardo, Ernesto, «Valparaíso arde: conversación con Cristóbal Gaete en torno a Valparaíso y *Valpore*», *op. cit.*

⁷ *Ibidem.*

⁸ Gaete, Cristóbal, «Valpore», en *Apuntes al margen*, Santiago, Planeta, 2021, p. 62.

⁹ *Ibidem*, p. 76.

¹⁰ *Ibidem.*

2. LAS POLICRISIS DEL ESPACIO URBANO DE VALPORE

Partiendo desde el presupuesto geocrítico según el cual «la referencialidad de la ficción (y de otras artes miméticas) permite señalar un lugar reconocible [...], transformándolo y al mismo tiempo haciéndolo parte de un mundo ficticio»¹¹, es posible suspender momentáneamente los planos de realidad entre Valparaíso y Valpore, y considerar este último espacio ficticio como otra versión de la ciudad “real”. Este modo de leer la novela ayuda a interpretar lo que sucede en Valparaíso «al comprender su ficcionalidad fundamental»¹² y conduce a valorar la obra como una lente ampliada de los problemas que afectan a la ciudad o como un continuum del referente geográfico real. Entre los múltiples problemas que la novela toca con mordacidad, el presente ensayo se enfoca en el análisis literario de los que atañen específicamente a la configuración del espacio urbano: su patrimonialización, su organización territorial segregadora y la violencia.

2.1. LA PATRIMONIALIZACIÓN

Según la perspectiva de la novela, el discurso patrimonial es el principal factor de la exclusión social y del empobrecimiento del tejido urbano de Valparaíso. Es necesario hacer una breve alusión a su pasado para comprender en qué medida las políticas patrimoniales han afectado negativamente el territorio: hasta finales de la década de los sesenta, la principal fuente económica de la ciudad era el trabajo portuario, el cual generaba una considerable cantidad de excedentes económicos que, según Aravena Núñez en el documental *Historia contra patrimonio*, «no se volvieron a ver jamás»¹³ en la historia de la ciudad. Una mayor disponibilidad económica, sumada a la gran afluencia de barcos extranjeros que pasaban largas temporadas en el puerto, posibilitó la conformación de una vida bohemia que hoy se intenta revitalizar por todos los medios posibles sin éxito. El declive de la vocación portuaria de la ciudad comenzó a fraguarse desde 1973 en adelante con la privatización de las empresas contratistas, con los despidos masivos de trabajadores¹⁴, con la persecución de aquellos que estaban involucrados en actividades sindicalistas y con la precarización de sus contratos laborales. Al mismo tiempo, la mano de obra se empezó a volver cada vez más innecesaria a causa de la modernización de la infraestructura portuaria. La clara consecuencia de este proceso fue la privación de las «antiguas formas de subsistencia y de sentido»¹⁵ de cientos de porteños condenados al desempleo. Así pues, Valparaíso deja de ser una ciudad portuaria y sus consecuencias para la población son nefastas: altas tasas de cesantía, pobreza, criminalidad y cancelación de la memoria colectiva de la ciudad fuertemente ligada a sus antiguas actividades económicas. Como un intento de remediar el inminente declive, a mediados de los noventa, las autoridades intentan crear un nuevo motor económico a partir de la explotación del sector terciario, específicamente de la educación, de la cultura y del turismo. Surgen así las primeras iniciativas para «hacer

¹¹ Tally, Robert. «Translator’s Preface», en Westphal, Bertrand, *Geocriticism. Real and fictional spaces*, trad. del francés de Robert Tally, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011, p. X. Traducción del inglés al español mía.

¹² *Ibidem*.

¹³ Expósito, Marcelo, «Sinfonía de la ciudad globalizada nº 1 Valparaíso», *Historia contra patrimonio*, 7 de diciembre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=4zo8wzGCYO8&fbclid=IwAR0tfEKJl1Lux5vuAhqFRiQT-wFLa2iLxSF9bBYiycbUOdbV62wLRIK-mc8> (fecha de consulta: 11/09/2023).

¹⁴ En su ya citado ensayo, Aravena Núñez habla de 700 trabajadores de un total de 1400: Aravena Núñez, Pablo, *op. cit.*, p. 133.

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

de Valparaíso Patrimonio de la Humanidad»¹⁶, título que la Unesco termina concediendo a la ciudad en el año 2003. A partir de este momento, se institucionalizan ciertas imágenes del puerto en desmedro de otras: Valparaíso como ciudad intercultural, privilegiando aquellos lugares en los que la burguesía europea se asentó hasta inicios del siglo XX¹⁷; Valparaíso como ciudad de poetas y como el lugar de la bohemia por excelencia. La idea de patrimonio en sí misma connota la exclusión, porque promueve un «inventario de objetos y costumbres que alguien decidió que eran valiosas, en base a unos criterios nunca bien establecidos»¹⁸. Por este motivo, el título de Patrimonio de la Humanidad refuerza en Valparaíso la discriminación de personas, espacios, memorias y prácticas que no calzan en el imaginario patrimonial que se pretende promover con fines lucrativos.

El proceso de reconversión de la ciudad portuaria a una basada en el turismo se lleva a cabo sin un marco legal adecuado, «con precario apoyo del Estado y entregada a la expectativa de inversionistas por obtener retornos inmediatos vía turismo»¹⁹. No es casual, entonces, que las promesas del reflorecimiento de la economía local no se cumplieran y que, por el contrario, se empezara a fraguar la destrucción en la mayoría de los ámbitos de la vida porteña. Uno de los más golpeados es, hasta el día de hoy, el relacionado con el trabajo: la recolocación de la población porteña en nuevos puestos de trabajo ligados al turismo no da abasto²⁰ y genera una serie de empleos precarios que enmascaran la verdadera realidad de la cesantía. Haciéndose eco de esta situación, la novela ilustra la manera en que el narrador intenta recaudar dinero para cubrir sus necesidades básicas, las cuales consisten básicamente en seguir narcotizándose para anestesiar el hambre, convirtiéndose en un improvisado guía turístico. En sus paseos con los turistas los protege de los ataques de los locales con «un bastón retráctil que daba toques eléctricos»²¹ que debe usar más seguido cuando los visitantes insaciables de pseudoexperiencias de aventuras desean adentrarse en «los lugares más álgidos de Valpore»²², es decir, fuera del mapa de los sitios patrimoniales y de la postal turística. Es así como el turismo en *Valpore* convierte tanto a los extranjeros como a los locales en consumidores: los primeros, de experiencias; los segundos, de los propios turistas, porque representan una fuente de ingresos que les permite, al menos momentáneamente, seguir sobreviviendo. En definitiva, el turismo, regido por lógicas patrimoniales desinteresadas en preservar realmente la memoria de un lugar, destruye Valparaíso y, como una forma de poner en evidencia el fracaso de este proyecto, la novela recurre al humor negro.

En este sentido, *Valpore* pone en acto algo que el poeta argentino Aldo Pellegrini advertía en 1961 en su texto «Fundamentos de una estética de la Destrucción»: la asignación de una función estética a la destrucción, la cual adquiere sentido cuando se le imprime «la marca indeleble del humor»²³. De esta manera, lo ruinoso, lo decadente, lo falso y lo

¹⁶ *Ibidem*, p. 35.

¹⁷ Aravena Núñez se pregunta: «¿Por qué la gestión patrimonial, otra vez, a la hora de restaurar un edificio no reconstruye la fisonomía que este adquirió cuando pasó de casona de familia rica a cité? ¿No es auténtico esto también? ¿Qué privilegio en la memoria puede tener la primera ocupación del edificio por sobre las que vinieron? ¿Por qué no conservar trazos de todas las ocupaciones que sufrió?». *Ibidem*, p. 87.

¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹⁹ *Ibidem*, p. 26.

²⁰ *Ibidem*, p. 28.

²¹ Gaete, Cristóbal, *Valpore*, cit., p. 106.

²² *Ibidem*.

²³ Pellegrini, Aldo, «Fundamentos de una estética de la Destrucción», *Catálogo de la exposición Arte Destructivo* (1961), 12 de abril de 2012. <https://meridiano75.blogspot.com/2012/04/fundamentos-de-una->

absurdo de la ciudad son atacados mediante el «fenómeno destructor de la más alta jerarquía»²⁴, es decir, con la irreverencia, el humor y la parodia. Justamente, en el mismo momento en que el protagonista comenta su nuevo trabajo, ironiza: «Era habitual que algún mostro mordiera a alguno de los gringos, por lo que también portaba inyecciones antirrábicas y antídotos contra diversas enfermedades. Como no me agradaban los gringos, me demoraba un poco en aplicarles el remedio»²⁵.

El humor está presente de principio a fin en la novela, pero es en las referencias a la patrimonialización de Valparaíso donde alcanza mayor mordacidad. Otro ejemplo que merece la pena mencionar se halla en la narración del momento en que el protagonista sale a comprar drogas y se encuentra con los «cuerpos albinos»²⁶ de los turistas, percibiendo

una cortina de hierro, un muro entre ellos y nosotros, con siglos de distancia, aunque las turistas sexuales fueran directo a los pubs de Almirante Montt a buscarse un indio-alternativo-artista-garzón-porteño para culiar en sus vacaciones, mientras redactan informes acerca de cuán hundido está este lugar. Un simple intercambio propio del libremercado y la globalización²⁷.

Así como en el caso ya comentado de Philip y de los investigadores patrimoniales, nuevamente se desliza una provocación a la comunidad académica que suele incurrir en la instrumentalización de una realidad percibida como radicalmente otra, respaldada por un sistema universitario gobernado por prácticas propias del capitalismo cognitivo²⁸. La estrategia textual que se emplea cada vez que aparece aludida esta crítica en la narración es siempre la misma: el contraste irónico entre el afán académico de los universitarios e investigadores que frecuentan la ciudad con lo que efectivamente buscan allí, principalmente desenfreno sexual y autocomplacimiento intelectual²⁹. Se trata de un mecanismo con el que se persigue amplificar el efecto de paradoja grotesca y reforzar la crítica hacia

estetica-de-la.html (fecha de consulta: 28/8/2023).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Gaete, Cristóbal, *Valpore*, cit., p. 107.

²⁶ *Ibidem*, p. 63.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ La sorna con la que en *Valpore* se hace alusión a los informes o al formato paper de los investigadores que visitan la ciudad, también expresa una crítica hacia el capitalismo cognitivo. Una interesante puerta de entrada a este concepto es la webserie chilena *Paradojas del nihilismo: La academia*, producida por el colectivo Pliegue en el año 2020, en la que destacados profesores universitarios e investigadores reflexionan sobre el estado actual del sistema universitario en Chile, la producción y la circulación del conocimiento, entre otros temas relacionados con el trabajo cultural y académico.

²⁹ Un hecho reciente que refleja una cierta tendencia al autocomplacimiento intelectual entre algunos estudiosos europeos de literatura hispanoamericana, es el folleto que convocaba al encuentro “A_E_ _CA L_ TI_A, taller cultural sobre un lugar que un tiempo estuvo allí” dedicado a la reflexión sobre formas alternativas de pensar Latinoamérica, organizado por un grupo de jóvenes investigadores italianos de la Universidad de Padova en noviembre de 2023. Además del título problemático del encuentro (¿hay vacíos o excesos de discursos?), en el folleto se incluyeron otras secciones igualmente cuestionables, entre ellas, la página titulada “Cabinet of Curiosities” que muestra un collage de estereotipos latinoamericanos (el axolotl, la Santa Muerte, el Chupacabras); una plana que sugiere cómo vestirse para la ocasión, en la que se compendia una serie de trajes típicos (ponchos, faldas andinas, máscaras mexicanas, la camiseta argentina de fútbol) recortables sobre un maniquí femenino; y el texto de uno de los organizadores del evento, en el que declara que América Latina es la tierra de los monstruos y se «autodenunci[a] como un portador sano del exotismo» (¿es posible serlo?). Con la organización de un encuentro académico de estas características, sus anfitriones, de manera similar a los investigadores universitarios parodiados en *Valpore*, realizan sus deseos sobre lo que quieren que

las prácticas simbólicas que contribuyen a la destrucción de Valparaíso. En el fragmento anterior, el contraste queda subrayado por la conjunción “mientras”; en el episodio de los investigadores patrimoniales, se refleja en la orgía que luego se desencadena con una estatua de la Virgen del pueblo; en el pasaje dedicado a las andanzas de Philip, sus comportamientos destructivos son disfrazados por presuntos objetivos de indagación sociológica.

Otro componente humorístico del último fragmento citado en la página anterior puede detectarse en la burla de los intentos infructuosos de la industria turística por revitalizar la bohemia porteña, puesto que la condición que posibilitaba su existencia, el trabajo portuario, ya no existe. Aun así, se sigue promoviendo este imaginario y, en la novela, la ironía se evidencia en que la destrucción de la ciudad se lleva a cabo mediante la bohemia, es decir, por medio del mismo discurso que el poder se ha esforzado en proteger debido a sus potenciales utilidades económicas. A través de la fiesta se termina boicoteando el proyecto urbano porque por allí se filtran las presencias indeseables que las autoridades se esfuerzan por esconder. Así también lo reconocen Rosales y Candia comentando la novela: «los espacios consagrados al esparcimiento nocturno son aquellos puntos de fuga de Valparaíso»³⁰. La bohemia se transforma en la causa de la destrucción de la ciudad, porque se convierte en la puerta de entrada por donde los habitantes marginales irrumpen para apoderarse de Valparaíso destruyendo todo a su paso hacia el final de la novela:

En ese momento, Valparaíso salió de su letargo y los muchachos bravos de Valpore que quedaron varados en el plan salieron a robar bancos, a desvalijar casas. Unas viejas históricas se pusieron a cacerolear, pero no duraron mucho en las calles, porque los mostros, todavía con la visión afectada por el Cariben, las manoseaban³¹.

La invasión masiva de los habitantes indeseables en el centro de la ciudad es una de las bromas que pone en acto *Valpore*, una broma muy amarga porque también refleja lo que Bauman en *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias* comenta sobre la producción de «seres humanos residuales»³², es decir, de personas prescindibles que solo cuentan en la medida en que contribuyan al progreso económico de la ciudad; de lo contrario, son expulsadas del orden urbano y, en el caso de *Valpore*, devaluadas hasta el punto de ser catalogadas como “mostros”.

2.2. LA EXCLUSIÓN SOCIAL: LOS “MOSTROS”

Existe una considerable tradición literaria en torno a la marginalidad de Valparaíso³³, pero, así como opinan Rosales y Candia, la propuesta de *Valpore* radicaliza el «relato de la destrucción que, de manera permanente, ya sea por causas naturales o humanas, amenaza

América Latina sea: el lugar de lo fascinantemente monstruoso. Esta idea no está exenta de un acentuado cariz colonialista respecto al cual siempre es necesario asumir una posición crítica.

³⁰ Rosales Neira, Oscar y Candia Cáceres, Alexis, «Más arriba del (Val)paraíso: desde la ciudad marginal a la ciudad demolida en *Valpore*», *Revista de Humanidades*, 32 (2015), p. 128.

³¹ Gaete, Cristóbal, *Valpore*, cit., p. 105.

³² Bauman, Zygmunt, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, trad. del inglés de Pablo Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós, 2013 (ed. orig.: *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, Cambridge, Polity, 2004), p. 16.

³³ Algunas novelas que destacan en este sentido coinciden con las que Rosales y Candia mencionan en su artículo sobre *Valpore*: *Lanchas en la bahía* (1932) e *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas, *Mundo Herido* (1955) de Armando Méndez Carrasco, *Estrellas muertas* (2010) de Álvaro Bisama, *Canciones punk para señoritas autodestructivas* (2011) de Daniel Hidalgo, *Valporno* (2011) de Natalia Berbelagua y *El caníbal de*

con aniquilar a Valparaíso»³⁴. La radicalización de *Valpore* se evidencia ya a partir de la invención de un nombre para designar una determinada zona de Valparaíso que, aunque es ficticio, genera un efecto de realidad que permite imantar todos sus sectores periféricos en un solo topónimo. Así pues, el nombre Valpore funciona como metonimia de todos los cerros ubicados en la parte más alta de Valparaíso, los mismos que vimos quemarse en el devastador incendio del año 2014 y los mismos en donde viven las personas más desfavorecidas en mediaguas. La particular geografía de Valparaíso, anfiteatro natural compuesto por cuarenta y dos cerros y una parte baja conocida entre los porteños como el Plan, facilita la segregación territorial, pero no más que las políticas de gobierno de la ciudad. En efecto, las iniciativas impulsadas por el programa patrimonial concentran su atención principalmente en los cerros Concepción y Alegre, debido a la presencia de casas construidas por inmigrantes europeos del siglo XIX y a su cercanía al casco histórico del Plan, donde se encuentran bancos, plazas (Sotomayor, Aníbal Pinto y Plaza Victoria) y las principales calles de la movida nocturna (Subida Ecuador y Cumming). El resto de la ciudad se encuentra en un evidente estado de abandono que se puede constatar dando un rápido vistazo a las fachadas y calles degradadas, capa superficial de problemas sociales profundos.

Valpore narra tanto los lugares de interés turístico como los que se encuentran excluidos de esa suerte de mapa oficial del Valparaíso patrimonial. La novela expone la destrucción de ambas zonas de la ciudad, mostrando en un principio el Barrio Puerto que se ubica en la parte baja, donde el narrador vive en una casa hecha de ladrillos de marihuana prensada: «Subí de vuelta a casa por calle Clave; todavía no abrían los bares de madera para los viejitos. Uno de ellos estaba acostado en la vereda, quieto como si fuera parte del paisaje, derramado como caña de vino»³⁵. Así, a medida que se mencionan los lugares por donde transita el protagonista, van apareciendo también los habitantes de Valparaíso: vagabundos, prostitutas, drogadictos, delincuentes, punks, que se funden con el paisaje y se entremezclan como presencias evanescentes con los turistas que suelen transitar por el Plan y por los cerros aledaños. El margen de la ciudad tiene una clara localización: «se inserta en la subida Ecuador»³⁶, calle en la que se concentran los bares más populares de Valparaíso. Una vez superado este límite, empiezan a tomar forma aquellos espacios que han sido «tan negados para la literatura»³⁷, preocupada más bien en representar los alrededores del puerto desde una perspectiva social. El interés de Gaete, en cambio, está en ampliar esa cartografía literaria de Valparaíso incluyendo la vida en los cerros más altos, a partir de «otra forma de conectar con el lector, mucho más excesiva»³⁸. Por eso, al autor no le bastaba simplemente nombrar esos lugares con sus habitantes de manera referencial, sino que tuvo que inventar un nombre y una atmósfera que restituyera al lector

Laguna Verde (2013) de Cinthia Mathus. Véase Rosales Neira, Oscar y Candia Cáceres, Alexis, «Más arriba del (Val)paraíso: desde la ciudad marginal a la ciudad demolida en *Valpore*», cit., pp. 123-124.

³⁴ Rosales Neira, Oscar y Candia Cáceres, Alexis, «Más arriba del (Val)paraíso: desde la ciudad marginal a la ciudad demolida en *Valpore*», cit., p. 122.

³⁵ Gaete, Cristóbal, *Valpore*, cit., p. 58.

³⁶ *Ibidem*, p. 62.

³⁷ Donoso, Breno, «Pedestre y performática escritura. 10 años de Valpore de Cristóbal Gaete», *La Juguera Magazine*, 9 de octubre de 2019. https://lajugueramagazine.cl/pedestre-y-performatica-escritura-10-anos-de-valpore-de-cristobal-gaete/?fbclid=IwAR3CisEb6qCC6wKipDW_mm3gguaxuXH_3C89LlcN_52Pkt1Fyw_9LU4nSeU (fecha de consulta: 23/08/2023).

³⁸ *Ibidem*.

en un modo más intenso «la idea de estar en los cerros, en el cerro de más arriba»³⁹. Así, Gaete da vida a Valpore, el lugar que reúne toda la tensión social de Valparaíso, «toda la marginalidad y, más que nada, toda la idea de marginalidad que existe en el plan»⁴⁰, y a los mostros, sus habitantes.

Tal designación para esa masa indiferenciada que habita en el cerro imaginario más alto de Valparaíso, subraya su otredad radical respecto a los ciudadanos que igualmente se encuentran en condiciones de pobreza extrema, aun cuando viven en zonas más céntricas. La alusión inmediata a la monstruosidad de estos ciudadanos recalca lo grotesco de tener que «amoldarse a la destrucción para sobrevivir»⁴¹. La adaptación a las desastrosas condiciones de vida en la ciudad obliga a los habitantes a inventarse trabajos precarios y provisorios, en vista de la falta de ocupaciones estables que reemplacen las antiguas actividades portuarias que sostenían el tejido económico, cultural y social de Valparaíso. Por ello, no es casual que la novela en varias ocasiones haga alusión a los empleos improbables de los mostros de Valpore, quienes intentan sobrevivir como lavapiés, con la prostitución, con el narcotráfico, con la venta ambulante de «especies únicas: uniformes completos de policía, fetos en envases de vidrio, cerebros, animales, niños»⁴², o simplemente con la delincuencia. Desde pequeños, los mostros deben acostumbrarse a este paisaje brutal:

Algunos niños nos miraban con odio, nos apuntaban con sus manitos cafés de mugre; otros sacaban relojes de sus bolsillos, para ofrecerlos; los más arriesgados trataban de meter la mano en el bolsillo del Pulpo o en el mío, pero cada vez que lo intentaban recibían una patada. Apenas sabían caminar y ya habían aprendido a robar. Era el destino en Valpore, un destino muy lejos de Valparaíso⁴³.

Tampoco es casual que los mostros sean situados en los confines últimos de la ciudad. Históricamente, se ha asociado lo monstruoso a lo que queda más allá de los límites urbanos, como una forma de organizar un orden interno en contraposición al desorden que representa la amenaza de lo desconocido. Esta es la idea que sustenta el concepto de semiósfera que Lotman desarrolla para explicar las formaciones de sentido dentro de un sistema cultural. En cierta medida, esta noción resulta útil para realizar una interpretación espacial de Valparaíso y para comprender cómo es que a pesar de que se nos presente como una ciudad en sí misma monstruosa, es capaz de producir una doble diferencia en la figura de los mostros. En relación a ello, Lotman sostiene que «cada cultura se crea su tipo de bárbaro»⁴⁴ y el que nos propone *Valpore* no podría ser más directamente proporcional a la magnitud de su desastre.

Para el semiólogo ruso, el concepto de bárbaro puede ser interpretado a partir de una connotación positiva que lo valora como «nueva linfa llamada a renovar un mundo viejo»

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Candia Cáceres, Alexis y Rosales, Óscar, «Podcast: Cristóbal Gaete», *Estación de la Palabra*, 1 de septiembre de 2014. <http://estaciondelapalabra.cl/edicion-n8/437> (fecha de consulta: 30/08/2023).

⁴¹ Rojas, Sergio, «Contra la memoria en sepia», en Aravena Núñez, Pablo, *La destrucción de Valparaíso (escritos antipatrimonialistas)*, Valparaíso, Inubicalistas, 2020, p. 15.

⁴² Gaete, Cristóbal, *Valpore*, cit., p. 90.

⁴³ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁴ Lotman, Jurij M., *La semiósfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. del ruso de Simonetta Salvestroni, Padova, Marsilio, 1985, p. 139.

o desde una óptica menos optimista que lo asocia a una «fuerza destructora»⁴⁵. Advirtiendo los riesgos de ceñirse a la primera opción —uno de ellos, el de reforzar un imaginario urbano dañino al idealizarse la violencia, el desenfreno y la marginalidad como expresiones de lo genuino—, Gaete opta por la segunda alternativa. Por ello, los mostros no son representados desde una perspectiva romántica que los pensaría como fuerza subversiva que combatirá el poder y restablecerá una especie de justicia, sino como una legión de seres inconscientes que seguirá reafirmando la corrupción y el *status quo* destructivo de la ciudad. Los bárbaros de Valpore son necesarios, desde el punto de vista semiótico de Lotman, para que la organización de la ciudad conserve su sentido y, desde el punto de vista político que propone Hugo Herrera, para que la «eficacia operadora del poder que organiza la ciudad» sea potenciada y siga regulando «el estallido de la dispersión, de lo múltiple»⁴⁶. Admitiendo esta realidad desalentadora, Gaete, así como lo hiciera un grupo de jóvenes artistas argentinos en 1961 al ponerse a reflexionar sobre «Arte Destructivo»⁴⁷, decide emprender «una desestructuración de adrede»⁴⁸, sometiendo su novela a la crisis tanto en el plano formal como en el de contenido para señalar un mundo corroído por la miseria humana y contribuir simbólicamente a su derribamiento. Porque como afirma Aldo Pellegrini, «Destruir un objeto feo, monstruoso, sin sentido o falso, significa destruir una civilización carcomida y antihumana, o destruir una religión sin vitalidad y castradora, o una moral maniatada y angustiante, o prejuicios culturales petrificados»⁴⁹.

En *Valpore*, la destrucción opera desde el momento en que se imagina lo que pasaría en Valparaíso si sucumbiera finalmente a las paranoias más arraigadas en el imaginario colectivo porteño, es decir, a la delincuencia, la barbarie, la miseria y al fuego que nunca termina de arder⁵⁰. Los mostros son esas presencias incómodas que históricamente han sido borroneadas por una estructura social marcadamente clasista y que la novela hace entrar en escena para visibilizar sus cuerpos indeseables y convertirlos en los últimos agentes de la destrucción de Valparaíso. Los mostros «vendrían siendo fantasmas que aparecían de vez en cuando, a ciertas horas, en ciertas instancias y ahora están todos juntos recorriendo el plan de la ciudad, con sus rostros (teniendo por fin rostros, ¿qué fantasma lo tiene?, haciéndose complejos)»⁵¹. Pese a que el protagonista no se autodefine nunca como un mostro ni tampoco lo hace con sus acompañantes, se comportan igual que estos seres infrahumanos. La diferencia está en que, respecto a los mostros, el narrador protagonista y sus “amigos” adquieren al menos unos pseudonombres: el Pulpo, un drogadicto oportunista, hijo del mayor pederasta de Valpore, que termina convirtiéndose en alcalde

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Herrera, Hugo. «El espectáculo de la stásis en *Valpore* de Cristóbal Gaete», *Escrituras americanas*, 2, 1 (2017), p. 49.

⁴⁷ López de Silva, Félix, «Estética y creación en torno a la destrucción. El caso del Arte Destructivo», *ActivArte*, 4 (2011), p. 60.

⁴⁸ Candia Cáceres, Alexis y Rosales, Óscar, «Podcast: Cristóbal Gaete», cit.

⁴⁹ Pellegrini, Aldo, «Fundamentos de una estética de la Destrucción», cit.

⁵⁰ El pueblo chono, autóctono de la zona de Valparaíso y sus alrededores, llamaban este territorio con el nombre Alimapu, que en lengua mapudungún significa “tierra quemada”. Ya sea por causas ambientales o por la acción humana, Valparaíso sigue teniendo temporadas de grandes incendios en la parte más alta de los cerros. En *Valpore*, el incendio ya no es un evento exclusivo de los cerros en que habitan los mostros, puesto que se desencadena en el centro mismo de la ciudad y simboliza el momento destructivo más intenso de la narración.

⁵¹ Guajardo, Ernesto, «Valparaíso arde: conversación con Cristóbal Gaete en torno a Valparaíso y *Valpore*», cit.

de Valparaíso; y la Madre, llamada así porque queda embarazada, no sabe si del Pulpo o del narrador protagonista, y da a luz a un hijo que es una caja de vino. En cualquier caso, al igual que los mostros, son personajes con rasgos animalescos, desarrollados aún más por la necesidad de tener que acomodarse a la selva urbana y sobrevivir en sus márgenes. Incluso, en un momento de la narración el Pulpo llega a transformarse realmente en uno cuando se lanza al mar a rescatar una bolsa con droga. La deshumanización de los sujetos es parte de la normalidad del mundo ficcional de *Valpore*, por este motivo, la transformación del Pulpo en un pulpo ocurre con toda naturalidad, sin la necesidad de que un evento extraordinario quiebre la realidad y justifique su transformación animalesca. El mismo procedimiento se observa en el parto de la Madre:

Me colé entre los enfermeros y vi salir su coraza de cartón amarillenta, con sus letras rojizas, su boquita y su ojo de caja de vino, ante la mirada desorbitada de los paramédicos que quedaron estupefactos. [...] La caja salió entera. El tipo del abrigo le pegó un palmazo y rebalsó más vino⁵².

Pero, sin duda, el elemento que remarca con mayor claridad la condición infrahumana de los mostros es su falta de miedo. Hasta el final de la novela, donde pareciera desatarse el apocalipsis, los mostros siguen arrojándose sobre cualquiera para satisfacer sus impulsos primitivos sin medir consecuencias. A medida que avanza la narración, vamos descubriendo que la causa de este comportamiento automática de los mostros y de su proliferación por toda la ciudad es producto de la clonación que un doctor inescrupuloso hace secretamente para cumplir un experimento científico y social. La inclusión de este elemento de ciencia ficción es lo único que puede justificar la aberración extrema que existe en Valpore, sin el cual la violencia de los mostros resultaría aparentemente inconcebible e inmotivada. De este modo, nuevamente la novela desafía nuestro sistema de creencias, porque abre la posibilidad de que el mal exista por sí mismo y que no se nos presente necesariamente como una ocasión constructiva para superarlo.

2.3. LA VIOLENCIA

Lo que resulta de la gestión patrimonial de Valparaíso es, según muestra la novela, un malestar generalizado que no halla otro medio de expresión más que la violencia. Ello debido a que el modelo de desarrollo turístico-patrimonial ha tenido como efecto el borrado de las memorias de los porteños y de sus formas cotidianas de establecer lazos sociales y de relacionarse con la ciudad. Se trata de una consecuencia inevitable de la idea de patrimonio, considerando que la selección de determinados valores del espacio es su lógica de funcionamiento intrínseca. *Valpore* da un vistazo rápido a las zonas patrimoniales de Valparaíso, como cuando el protagonista acompaña a Bruno, el pederasta de Valpore, a raptar a una niña rubia, hija de turistas franceses: «Bajamos al plan y fuimos a todos los lugares que los turistas suelen visitar. Hasta que los encontramos en un mirador del cerro Alegre. Transitamos muy cerca de ellos, mimetizados con los turistas»⁵³. La breve referencia a estos lugares expresa en qué medida se han convertido en no lugares como resultado del turismo y de la patrimonialización. En realidad, es un efecto que se extiende al resto de la ciudad, porque tenemos noticias de sus espacios físicos solo mediante rápidas pinceladas. Las cortas detenciones que suelen expresarse mediante el asíndeton («un mendigo en

⁵² Gaete, Cristóbal, *Valpore*, op. cit., p. 73.

⁵³ *Ibidem*, p. 84.

Echaurren, un punki en Bellavista, un perro vago en Brasil, una puta tirada en la solera, un viejo en Avenida Francia»⁵⁴) entregan, por una parte, imágenes anti-turísticas como parodia de las típicas postales porteñas y, por otro lado, muestran las hostiles condiciones de vida que impiden habitar plenamente los espacios urbanos de Valparaíso. Los mostros de Valpore son una masa indiferenciada de individuos sin una profundidad interior, en gran medida porque no cuentan con los recursos básicos para articularse afirmativamente con sus lugares de residencia. Los no lugares forjados por la actividad turística contribuyen al desvanecimiento de la subjetividad y a la destrucción de Valparaíso, narrada de principio a fin con un ritmo acelerado para dar cuenta de la violencia que surge como resultado inevitable de las paupérrimas condiciones de vida en la ciudad.

De hecho, la velocidad del relato es un aspecto formal muy importante, subrayado también por el autor cuando comenta su intención de «generar la idea de subirse a algo y no bajarse más»⁵⁵. Esta estrategia acentúa la atmósfera violenta de la ciudad, porque expresa los fragmentos dispersos de la realidad que se concatenan sin orden, vertiginosos y desenfocados, asimilados por la visión narcotizada del narrador protagonista. Su narración se desarrolla en un continuo presente, porque la violencia del contexto no permite la contemplación detenida ni la distancia necesaria para reflexionar sobre los factores que han llevado la ciudad a su destrucción. Se trata de un relato que, como lo ha descrito Herrera, es un «montaje sintético o sinóptico» que la mayoría de las veces coincide «con el tiempo de la narración»⁵⁶. El relato no da tiempo para recuperarnos de los efectos destructivos de cada episodio que se sucede sin pausa, impresión que ha llevado a Patricia Espinosa a opinar que en *Valpore* «no hay clímax, porque el ritmo no baja»⁵⁷. Sin embargo, una vez que logramos integrarnos completamente en este mundo en ruinas y acostumbrarnos a su velocidad, es posible percibir un momento en el que la narración se agita aún más, alcanzando un posible estatuto de clímax. Este momento corresponde a la irrupción masiva de los mostros en el centro de la ciudad hacia el final de la novela:

Caminé alejándome del fuego y escuché una fuerte explosión. No era en La Facultad, que todavía no prendía lo suficiente, sino en la fábrica de ron Cariben, en el otro extremo del plan, inconfundible por su olor a acetona. Las cenizas fétidas del Cariben se confundían con las de los caminos de Valpore. Yo veía los cuerpos apuñalados por los mostros, cortados por envases de ron, mientras una gran nube dorada y oscura se apoderaba de la ciudad. [...]. Necesitábamos un héroe; no lo teníamos⁵⁸.

En una noche cualquiera de juerga se desata el estallido de violencia más intenso registrado en la novela. La espontaneidad de esta explosión no es tal si nos ponemos a considerar todas las causas concretas que provocan la violencia⁵⁹. Sin embargo, el protagonista

⁵⁴ *Ibidem*, p. 89.

⁵⁵ Candia Cáceres, Alexis y Rosales, Óscar, «Podcast: Cristóbal Gaete», cit.

⁵⁶ Herrera, Hugo. «El espectáculo de la *stásis* en *Valpore* de Cristóbal Gaete», cit., p. 52.

⁵⁷ Espinosa, Patricia, «*Valpore*. Cristóbal Gaete. Valparaíso, Emergencia Narrativa, 2009, 74 páginas. Una manga de angurrientos», *Las Últimas Noticias*, 9/4/2010.

⁵⁸ Gaete, Cristóbal, *Valpore*, cit., p. 103.

⁵⁹ Al respecto, resulta inevitable recordar el comentario del presidente Sebastián Piñera sobre la ola de manifestaciones que se desencadenó en Chile desde el 18/10/2019, fecha conocida como Estallido Social: «definitivamente vivimos algo que nadie anticipó, que nunca había ocurrido. No lo vi venir». Portilla, C. «Piñera reconoce que estallido social “no lo vi venir” y acusa “ola de violencia sistemática, profesional,

se encuentra inhabilitado para elaborar un examen detenido de la situación: su inmersión total en el presente le impide reflexionar y solo lo empuja a actuar. En su libro *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Žižek cuenta una anécdota que resulta muy útil para interpretar la violencia en *Valpore*:

Hay una vieja historia acerca de un trabajador sospechoso de robar en el trabajo: cuando abandona la fábrica, los vigilantes inspeccionan cuidadosamente la carretilla que empuja, pero nunca encuentran nada. Finalmente, se descubre el pastel: ¡lo que el trabajador está robando son las carretillas!⁶⁰.

Para el filósofo esloveno, esta historia encierra la siguiente lección: intentando dilucidar el significado oculto de las revueltas, nos alejamos de lo obvio, «aquí el medio mismo es el mensaje»⁶¹. En *Valpore* el desborde desorganizado y autodestructivo de los mostros también se expresa en la manera en que se estructura el relato. Su ritmo sumamente acelerado y anclado en un presente continuo nos señala precisamente la falta de lo contrario: de un pasado común con el que dar sustento a una «rica vida interior llena de historias personales que se narr[e]n a sí mismas para adquirir una experiencia de la vida llena de sentido»⁶². En vez de ello, Valparaíso termina poblándose de mostros, entre los cuales no existen demandas concretas, solo el fluir de la violencia descontrolada, porque el malestar es tan generalizado que no alcanza a ser racionalizado.

Otro mensaje posible de la violencia en *Valpore*, siguiendo la interpretación de Žižek sobre la función fática de la comunicación y los estallidos de violencia, es que ocupando el espacio público del que han sido expulsados, los mostros expresan que no les importa si no quieres verlos, están ahí incluso si no te gustan sus presencias grotescas. El mensaje más evidente que se desprende de esta irrupción es el fracaso del modelo de gestión de Valparaíso, generador de desigualdades sociales, criminalidad y pobreza; pero, también, hay otro que involucra a la sociedad entera y es el que concierne al fracaso de «la actual tolerancia liberal hacia los demás»⁶³. Al invadir el espacio público, los mostros desafían nuestro sentido común, el cual nos dicta aceptar la diferencia, pero solo hasta que no interactúe con nosotros, y el miedo a que esto ocurra termina por destruir Valparaíso al final de la novela.

Como se ha podido apreciar hasta ahora, la condición permanente del mundo representado en *Valpore* es la violencia, la destrucción y la marginación social, problemas que configuran una realidad cuya normalidad es la crisis. A pesar de que este concepto esconde un trasfondo optimista en cuanto implica «una transición dolorosa pero necesaria para alcanzar una nueva fase de prosperidad»⁶⁴, en *Valpore* pierde sus efectos esperanzadores porque la avalancha de problemas sociales que se agolpan en la ciudad desborda la capacidad creativa de sus habitantes para inventar soluciones. En el ámbito de la novela, el término crisis no es suficiente para llamar la atención sobre el estado catastrófico de la

organizada»», *La Tercera*, 12 de diciembre de 2019. <https://www.latercera.com/politica/noticia/pinera-confiesa-no-vio-venir-estallido-social-acusa-ola-violencia-sistematica-profesional-organizada/935757/> (fecha de consulta: 29/10/2023).

⁶⁰ Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, trad. del inglés de Antonio José Antón Fernández, Barcelona, Paidós, 2009 (ed. orig.: *Violence*, Londres, Profile Books, 2008), p. 9.

⁶¹ *Ibidem*, p. 98.

⁶² *Ibidem*, p. 62.

⁶³ *Ibidem*, p. 57.

⁶⁴ Bauman, Zygmunt y Bordononi, Carlo, *Estado de crisis*, cit., p. 7.

ciudad y, es por ello que, en su ensayo sobre *Valpore*, Hugo Herrera prefiere hablar de *stásis* o disputa. La etimología de *stásis* «evoca a “posición”, al “acto de levantarse”, de “estar firmemente de pie”»⁶⁵, por lo cual «la discordia o disenso cívico»⁶⁶ son sus consecuencias inmediatas. Esta noción es mucho más apropiada para referir la realidad de *Valpore*, porque capta mejor la idea de «hacer irrumpir una posición que había sido silenciada, a través del pacto constitutivo de lo social, de lo común y, así, de este modo, ponerse firmemente de pie instalando la discordia»⁶⁷.

El término *stásis* es efectivo porque permite individuar los responsables de la discordia, a diferencia del concepto crisis que pareciera ser más blando, puesto que como argumenta Bordoni «libera a los individuos de toda implicación y remite a un ente abstracto de apariencia vagamente siniestra»⁶⁸. El autor de la novela acusa en primer lugar a las políticas patrimoniales que se han gestado en Valparaíso desde que fue declarada Patrimonio de la Humanidad como las responsables no solo de la exclusión social, sino también de convertir a la ciudad en una mercancía turística. Bajo el gobierno municipal del Pulpo, la explotación de esta mercancía se exacerba hasta el punto de volver la violencia cotidiana de Valparaíso su motor económico:

Los mostros están solos en las calles de lo que fue Valparaíso, imposible esconderse entre la gente como lo harían en una sociedad normal, formando redes invisibles. Obligados a mirarse la cara a cada momento, no se soportan; se golpean sin mayor razón, lo que genera un espectáculo muy espontáneo, *very typical* para los turistas gringos y europeos que han aumentado considerablemente con la administración del Pulpo. Es la bonanza del turismo la que justifica que nadie se moleste por Valpore, que más que una ciudad patrimonial, es un estado neofascista⁶⁹.

La espectacularización de la miseria es uno de los males que aqueja al Valparaíso real y a tantas otras ciudades patrimoniales del mundo en las que aún podemos encontrarnos con turistas fotografiando inescrupulosamente barrios degradados con sus habitantes. La novela muestra cómo se institucionaliza la destrucción de un espacio urbano, no solo a través del turismo o de las políticas patrimoniales, sino también manteniendo el imaginario que encasilla a Valparaíso como lugar de la decadencia y que, como denuncia el mismo autor en una entrevista, es ideal «para la manga de huevones que nos quieren ver para la cagá de paseo o desde su oficina»⁷⁰. Con esta afirmación, *Valpore* nos impele una vez más a desestructurar nuestros hábitos mentales con los que pensamos la realidad porteña. En este caso, la novela llama a descreer del binario centro/periferia sobre el que se apoyan las nociones modernas de Comunidad y Democracia⁷¹, porque nos impide comprender la complejidad del presente de Valparaíso y, sobre todo, imaginar futuros sostenibles para sus habitantes.

⁶⁵ Herrera, Hugo, «El espectáculo de la *stásis* en *Valpore* de Cristóbal Gaete», cit., p. 46.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 45.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 46.

⁶⁸ Bauman, Zygmunt y Bordoni, Carlo, *Estado de crisis*, cit., p. 7.

⁶⁹ Gaete, Cristóbal, *Valpore*, cit., p. 106.

⁷⁰ Guajardo, Ernesto, «Valparaíso arde: conversación con Cristóbal Gaete en torno a Valparaíso y *Valpore*», cit.

⁷¹ Herrera, Hugo, «El espectáculo de la *stásis* en *Valpore* de Cristóbal Gaete», cit., p. 55.

3. COMENTARIOS FINALES

Como sostienen Rosales y Candia, «el planteamiento del autor en *Valpore* es pesimista»⁷², ya que no reconoce la validez de ningún horizonte disponible hasta la fecha. En este sentido, la novela abandona cualquier tentación hermenéutica, es decir, «la búsqueda de algún significado más profundo o de un mensaje oculto»⁷³ en la irrupción de la violencia. Al respecto, el filósofo esloveno sostiene que

Lo más difícil de aceptar es precisamente la falta de sentido de los disturbios; más que una forma de protesta, son lo que Lacan llamó un pasaje a la acte, un movimiento impulsivo a la acción que no puede ser traducido al discurso o al pensamiento y que conlleva una intolerable carga de frustración⁷⁴.

Tal idea, aplicada a *Valpore*, trae las siguientes consecuencias: interpretar las policrisis de la ciudad abandonando algunos de los presupuestos heredados del pensamiento moderno para enfrentarlas tal como se manifiestan, en su inconmensurable envergadura, sin atribuirles una razón, un provecho o un sentido final. Es, como diría Donna Haraway en *La promesa de los monstruos*, admitir lo inapropiable de la realidad, es decir, lo inclasificable, inapropiado, indeterminado y fuera de lugar para empezar a construir nuevas formas de relacionarnos con ello. Por lo tanto, la novela nos invita a realizar esta tarea pendiente, necesaria para que imaginarios negativos, como los que envuelven a Valparaíso determinando las condiciones de vida de sus habitantes, queden caducos de una vez por todas. Los futuros de los territorios dependen de las interpretaciones que se hagan de ellos, puesto que, como argumenta Aravena Núñez sobre Valparaíso, no tiene las mismas implicaciones para las vidas de los habitantes imaginar la ciudad como «bohemia, artista, “guachaca” que insistir en el trabajo portuario»⁷⁵.

La reflexión sobre estos imaginarios desde la literatura tiene la ventaja de vislumbrar más alternativas de las que menciona el historiador. Una de ellas no radica necesariamente en la promoción de una nueva imagen de la ciudad, sino en la de una actitud usualmente desdeñada: la inacción. Las últimas líneas de la novela son estas: «Las calles estaban vacías. Las olas del mar mordían el asfalto. Me senté en las rocas a esperar que me tragaran»⁷⁶. El insoportable grado de saturación de violencia y caos en Valpore induce al narrador protagonista a desear la llegada de un régimen militar y a barajar la idea de irse de la ciudad, pero, en su lugar, se queda inmovilizado en el borde costero observando el mar, la frontera natural que condena al confinamiento definitivo, sin posibilidad de escapatoria, a todos los habitantes de la ciudad. El cierre de la novela indica la falta de alternativas posibles para una realidad como la de Valpore, pero también puede ser interpretado como la reivindicación de la actividad contemplativa con la que se suspende la acción, a la cual, en cambio, se recurre cada vez que se presenta una crisis para intentar resolverla. Sin embargo, como sugiere Žizek, «hay situaciones en que lo único verdaderamente “práctico” que cabe hacer es resistir la tentación de implicación y “esperar y ver” para hacer un

⁷² Rosales Neira, Oscar y Candia Cáceres, Alexis, «Más arriba del (Val)paraíso: desde la ciudad marginal a la ciudad demolida en *Valpore*», cit., p. 138.

⁷³ Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, cit., p. 96.

⁷⁴ *Ibidem*.

⁷⁵ Aravena Núñez, Pablo, *La destrucción de Valparaíso (escritos antipatrimonialistas)*, cit., pp. 46-47.

⁷⁶ Gaete, Cristóbal, *Valpore*, cit., p. 108.

análisis paciente y crítico»⁷⁷. Tal vez sería llevar demasiado lejos el análisis si se sostuviera que lo último que hace el narrador protagonista de *Valpore* es sentarse a reflexionar, pero sí es posible leer en ese gesto la detención necesaria para abrir paso a la emergencia de lo impensado.

En cierta medida, radicalizando las representaciones literarias de Valparaíso, Cristóbal Gaete abre su novela a lo inesperado al ver agotadas todas las promesas posibles. Por ello, somete su obra a un experimento creativo con el que imagina la destrucción definitiva de Valparaíso, porque es tentador jugar con la idea de que esto finalmente ocurra en un espacio que amenaza desde sus orígenes con derrumbarse. Y aunque Gaete comenta que Valparaíso nunca será destruido por completo, porque «Al fuego lo tendremos de compañero siempre»⁷⁸, de todas formas, el autor se deja seducir por la idea de la destrucción de la ciudad, porque como sigue diciendo en la entrevista, no se le puede ocurrir una solución más normal para una realidad como la de Valparaíso. A fin de cuentas, no es una solución descabellada si se piensa, como sugiere Aldo Pellegrini, que «la caída sienta las bases de toda futura creación»⁷⁹. Sin embargo, ni siquiera «el cliché de la destrucción creativa»⁸⁰ representa en la novela una alternativa real, puesto que no consigue atacar al Poder; por el contrario, este absorbe cualquier tentativo de resistencia volviéndolo a su favor. Por este motivo, el narrador protagonista cesa su acción —básicamente, deja drogarse y de vandalizar la ciudad, las únicas acciones posibles en *Valpore*— y se sienta resignado a esperar el fin. Pero, como sugiere Martín Caparrós⁸¹, la modernidad nos ha acostumbrado a tener un apetito de futuro y, por eso, me resisto a interpretar las últimas líneas de *Valpore* como una derrota y prefiero leer en ellas la propuesta de una nueva estrategia: la detención como una forma radical de frenar el robustecimiento de la máquina del poder y su acción aplastante. En este sentido, pese a que es mencionado escuetamente solo una vez, el mar adquiere una inesperada relevancia en la novela, porque su contemplación ofrece al protagonista la única oportunidad de separarse de su mundo en llamas y, al menos momentáneamente, mirar de frente la posibilidad de un futuro, aunque sea uno aterrador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aravena Núñez, Pablo, *La destrucción de Valparaíso (escritos antipatrimonialistas)*, Valparaíso, Inubicalistas, 2020.
- Bauman, Zygmunt, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, trad. del inglés de Pablo Hermida Lazcano, Barcelona, Paidós, 2013 (ed. orig.: *Wasted Lives: Modernity and Its Outcasts*, Cambridge, Polity, 2004).

⁷⁷ Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, cit., p. 17.

⁷⁸ Guajardo, Ernesto, «Valparaíso arde: conversación con Cristóbal Gaete en torno a Valparaíso y *Valpore*», cit.

⁷⁹ Pellegrini, Aldo, «Fundamentos de una estética de la Destrucción», cit.

⁸⁰ Aravena Núñez, Pablo, *La destrucción de Valparaíso (escritos antipatrimonialistas)*, cit., p. 27.

⁸¹ *Casa de América*, «Utopía y distopía en Latinoamérica», 16 de noviembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=M9okB-2zsbE> (fecha de consulta: 22/11/2023).

- Bauman, Zygmunt y Bordoni, Carlo, *Estado de crisis*, trad. del inglés de Albino Santos Mosquera, Online, Titivillus, 2014 (ed. orig.: *State of crisis*, Cambridge, Polity, 2014).
- Candia Cáceres, Alexis y Rosales, Óscar, «Podcast: Cristóbal Gaete», *Estación de la Palabra*, 1 de septiembre de 2014. <http://estaciondelapalabra.cl/edicion-n8/437> (fecha de consulta: 30/08/2023).
- Casa de América, «Utopía y distopía en Latinoamérica», 16 de noviembre de 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=M9okB-2zsbE> (fecha de consulta: 22/11/2023).
- Donoso, Breno, «Pedestre y performática escritura. 10 años de Valpore de Cristóbal Gaete», *La Juguera Magazine*, 9 de octubre de 2019. https://lajugueramagazine.cl/pedestre-y-performatica-escritura-10-anos-de-valpore-de-cristobal-gaete/?fbclid=IwAR3CisEb6qCC6wKipDW_mm3gguaxuXH_3C89LlcN_52PkT1Fyw_9LU4nSeU (fecha de consulta: 23/08/2023).
- Espinosa, Patricia, «Valpore. Cristóbal Gaete. Valparaíso, Emergencia Narrativa, 2009, 74 páginas. Una manga de angurrientos», *Las Últimas Noticias*, 9/4/2010.
- Expósito, Marcelo, «Sinfonía de la ciudad globalizada n° 1 Valparaíso», *Historia contra patrimonio*, 7 de diciembre de 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=4zo8wzGCYO8&fbclid=IwAR0tfEKJl1Lux5vuAhqFRiQT-wFLa2iLxSF9bBYiyCbUOdbV62wLRLK-mc8> (fecha de consulta: 11/09/2023).
- Gaete, Cristóbal, «Valpore», en *Apuntes al margen*, Santiago, Planeta, 2021, pp. 56-108.
- Guajardo, Ernesto, «Valparaíso arde: conversación con Cristóbal Gaete en torno a Valparaíso y Valpore», *Letras s5*, 2019. <http://letras.mysite.com/egua301019.html> (fecha de consulta: 28/8/2023).
- Haraway, Donna, *Le promesse dei mostri. Una politica rigeneratrice per l'alterità inappropriata*, trad. del inglés de Angela Balzano, Roma, DeriveApprodi, 2019 (ed. orig.: «The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others», en Grossberg, Lawrence; Nelson, Cary; Treichler, Paula (eds.), *Culture Studies*, New York, Routledge, 1992, pp. 295-337).
- Herrera, Hugo, «El espectáculo de la stásis en Valpore de Cristóbal Gaete», *Escrituras americanas*, 2, 1 (2017), pp. 39-57.
- Infante Batiste, Valentina, «La (des)humanización del otro», *Ciper*, 25 de octubre de 2023. <https://www.ciperchile.cl/2023/10/25/la-deshumanizacion-del-otro/> (fecha de consulta: 26/10/2023).
- López de Silva, Félix, «Estética y creación en torno a la destrucción. El caso del Arte Destructivo», *ActivArte*, 4 (2011), pp. 59-68.
- Lotman, Jurij M., *La semiosfera. L'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, trad. del ruso de Simonetta Salvestroni, Padova, Marsilio, 1985.
- Pellegrini, Aldo, «Fundamentos de una estética de la Destrucción», *Catálogo de la exposición Arte Destructivo* (1961), 12 de abril de 2012. <https://meridiano75.blogspot.com/2012/04/fundamentos-de-una-estetica-de-la.html> (fecha de consulta: 28/8/2023).
- Portilla, C., «Piñera reconoce que estallido social “no lo vi venir” y acusa “ola de violencia sistemática, profesional, organizada”», *La Tercera*, 12 de diciembre de 2019. <https://www.latercera.com/politica/noticia/pinera-confiesa-no-vio-venir-estallido-social-acusa-ola-violencia-sistemática-profesional-organizada/935757/> (fecha de consulta: 29/10/2023).
- Rojas, Sergio, «Contra la memoria en sepia», en *La destrucción de Valparaíso (escritos antipatrimonialistas)*, Valparaíso, Inubicalistas, 2020, pp. 11-19.
- Rosales Neira, Oscar y Candia Cáceres, Alexis, «Más arriba del (Val)paraíso: desde la ciudad marginal a la ciudad demolida en Valpore», *Revista de Humanidades*, 32 (2015), pp. 117-143.
- Tally, Robert, «Translator's Preface», en Bertrand Westphal, *Geocriticism. Real and fictional spaces*, trad. del francés de Robert Tally, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2011, pp. X-XIII.
- Žižek, Slavoj, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, trad. del inglés de Antonio José Antón Fernández, Barcelona, Paidós, 2009 (ed. orig.: *Violence*, Londres, Profile Books, 2008).

Crónicas íntimas desde la(s) crisis: *Tiza roja* de Isaac Rosa

SIMONE CATTANEO

Università degli Studi di Milano

simone.cattaneo@unimi.it

1. NARRAR(SE) (DESDE) LAS CRISIS

La crisis económica que estalló en 2008 para algunos estudiosos implicó un corte o una interrupción con respecto a una normal —y supuestamente apacible— progresión temporal marcada por el progreso y el bienestar¹, mientras que, para otros —aunque tuviera un origen y un alcance globales— fue algo consustancial a la historia de España, ya que las épocas de prosperidad económica serían una excepción en dicho país². Lo que nadie cuestiona, en cambio, es que sus efectos han sido catastróficos y duraderos para la mayoría de los ciudadanos españoles:

En España, puntualmente la crisis ha tenido un poder devastador de las condiciones materiales de la población, lo que se traduce bastante bien en las nociones emparentadas de precariedad y desposesión. Ambas son materiales, sin duda, pero también, y sobre todo, simbólicas³.

¹ Véase Mecke, Jochen, «La crisis está siendo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2017, p. 202; López-Terra, Federico, «Narrar la crisis. Representación y agencia en la España poscrisis», en Claesson, Christian (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata, 2019, p. 124.

² Véase Gómez López-Quñones, Antonio, «Punto y aparte: hacia una metodología de la novela de la crisis en Isaac Rosa y Rafael Chirbes», *La nueva literatura hispánica*, 20 (2016), p. 250; Köhler, Holm-Detlev, «¿La actual crisis económica como retorno a la normalidad? La baja productividad y el subempleo crónico en España», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2017, pp. 25-40; Gutiérrez, Pablo, «Literatura social en España. La crisis perpetua», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2017, p. 87.

³ López-Terra, Federico, *op. cit.*, p. 125.

Si quisiéramos expresar en cifras y datos la precariedad y la desposesión de las que fueron víctimas, el panorama resultaría aún más desolador:

La crisis se ha llevado por delante millones de puestos de trabajo. El número de parados pasó de 2,1 millones en 2008 a casi seis millones, más del 26% de la población activa en 2014, lo que situó a España a la cabeza de Europa en tasa de desempleo. A mediados de 2016, el paro se situaba ligeramente por debajo de los cuatro millones de personas, un 21% de la población activa. Menos de un 53% de los parados recibían una prestación. En general, puede hablarse de un deterioro gigantesco de las condiciones de vida. Desde que empezó a notarse severamente la crisis, en 2008, la tasa de ciudadanos en riesgo de exclusión social y pobreza ha subido del 23% al 27%. A mediados de 2016, más de 13,5 millones de personas estaban en esta situación, tres millones más que antes del inicio de la crisis. La tasa de pobreza se situaba seis puntos por encima de la media europea. [...] La tasa de ahorro descendió en pocos años al bajísimo nivel del 8,2% [...]. Todavía en 2016 uno de cada dos jóvenes no tenía trabajo, 120 personas perdían su vivienda cada día, 2,3 millones de niños vivían por debajo del umbral de la pobreza, 1,3 millones de personas recibían la ayuda básica de emergencia de Cáritas⁴.

Frente a un paisaje socioeconómico arrasado por las lógicas de un capitalismo en quiebra y marcado por una clase media que había visto truncadas tanto sus esperanzas de estabilidad como su confianza en el sistema⁵, hacían falta unas brújulas que indicaran el rumbo a seguir para entender lo que estaba pasando y para brindar alguna que otra hipótesis para salir de ese atolladero. Como advierte López-Terra, «Las crisis obligan a realizar un reajuste general de los marcos interpretativos. [...] las crisis suponen [...] una explosión de relatos explicativos como esfuerzo de reconducción del relato»⁶, aunque, en realidad, como veremos, pueden favorecer también el surgir de discursos alternativos que no necesariamente auspician una vuelta al *statu quo* anterior, ya que, por ejemplo, según Becerra Mayor, «La crisis y el 15-M pusieron en cuestión el relato dominante, permitieron abrir el camino para salir del “esto es lo que hay”»⁷.

De ahí que no fue nada extraño asistir a una proliferación de «relatos de la crisis»⁸ o «narrativa(s) de la crisis»⁹, etiquetas que a menudo se solapan y que incluyen tipologías discursivas y textuales muy diferentes. En general, suelen referirse a todo ese conjunto

⁴ Bernecker, Walther L., «España: crisis, postcrisis y un nuevo comienzo político», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2017, pp. 42-43.

⁵ Véase Becerra Mayor, David, «El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis», en Peris, Jaume (ed.), *Cultura e imaginación política*, México - París, Rilma 2, 2018, p. 47.

⁶ López-Terra, Federico, *op. cit.*, pp. 126-127.

⁷ Becerra Mayor, David, *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, Barcelona, Bellaterra Edicions, p. 95.

⁸ López-Terra, Federico, *op. cit.*, p. 123.

⁹ Bode, Frauke, «Narrativas de la crisis en las narraciones de la crisis: “¿Nos tocará llorar por los viejos tiempos?”», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2017, pp. 231-234.

de noticias, informaciones, explicaciones, interpretaciones, ficciones, etc. que circularon con el intento de dar un sentido —dentro del marco capitalista o tratando de romper moldes— a un fenómeno polimorfo¹⁰ difícil de comprender en su totalidad y de seccionar con los instrumentos habituales. López-Terra intenta poner orden en ese maremágnum proponiendo una posible clasificación de dichos discursos:

Dentro de todos estos que llamaremos “relatos de la crisis”, propondremos distinguir una serie de narrativas diferentes. En primer lugar, encontramos aquellos relatos que, como respuesta inmediata, procuraban explicar la crisis en y por sí misma. Se trata de una narrativa principalmente autorreferencial, de ahí que hablemos de una “metanarrativa de la crisis” [...]. Por otro lado, encontramos relatos con una función explicativa de mayor alcance. Son aquellos relatos que, motivados por la crisis, trascienden los límites de las esferas puramente financiera o económica en su versión más reduccionista, e intentan desentrañar tanto causas como consecuencias que van más allá de estas. Estos relatos son los que podríamos denominar “narrativas de la crisis” propiamente dichas; relatos producidos *a raíz de* la crisis. Luego tendríamos otra serie de relatos en los que la crisis aparece como telón de fondo sobre el que se desarrolla una narración principal¹¹.

Obviamente, la producción literaria está incluida en ellos y, de hecho, Mecke y Becerra Mayor aplican a este ámbito más restringido el sintagma «narrativa(s) de la crisis»¹², mientras que Gómez López-Quiñones se interroga sobre si en el contexto español podría darse por sentada la existencia de una «literatura de la crisis» —o si sería un marbete debido exclusivamente al afán clasificatorio y efectista típico de los medios de comunicación¹³— y cuál sería el significado que cabría atribuirle. Sin duda alguna, como recuerda el escritor Pablo Gutiérrez, hubo una eclosión novelística vinculada a ese acontecimiento: «Es indudable que desde 2012 hasta hoy la novela ha abierto los ojos a la crisis. [...] es cierto que hay una línea de novelas en torno a la crisis, con la crisis como tema o como punto de partida o al menos como fondo paisajístico»¹⁴. Se trata de una tendencia evidente¹⁵ y cuyo

¹⁰ López-Terra, Federico, *op. cit.*, p. 136.

¹¹ *Ibidem*, pp. 129-130. Otro testimonio de la heterogeneidad de esos relatos es el de Bode, Frauke, *op. cit.*, p. 232: «Partiendo de la hipótesis de que las narraciones influyen en la construcción de su objeto y tienen, por lo tanto, carácter performativo, en este artículo analizaremos la producción de narraciones sobre la crisis desde la literatura misma para ver qué tipo de historias se cuentan y cómo estas se insertan en el imaginario de la crisis, indagando, en suma, en el rol de la literatura como creadora de narrativas. Uso el término *narrativa* en el sentido del sustantivo alemán *Narrativ*, refiriéndome no solamente al género de la narrativa, sino específicamente a dispositivos discursivos creados mediante el acto de narrar».

¹² Véase Mecke, Jochen, *op. cit.*, p. 204 y Becerra Mayor, David, «El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis», *cit.*, p. 54.

¹³ Véase Gómez López-Quiñones, Antonio, *op. cit.*, pp. 253-257, quien, no sin cierto deje polémico, subraya que «Cuando dentro de unos años se rastreen los orígenes de la locución “literatura de la crisis”, estos habrá que buscarlos en los suplementos y secciones de los principales rotativos españoles»: *Ibidem*, p. 253.

¹⁴ Gutiérrez, Pablo, *op. cit.*, p. 193.

¹⁵ Véase Mecke, Jochen, *op. cit.*, pp. 199-200 y León Vega, Carolina, «Activismos insólitos. Locura, metaliteratura y la narración de la crisis», en Claesson, Christian (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata, 2019, p. 59.

cariz político se ha acentuado después de las manifestaciones del 15 de mayo de 2011¹⁶. Anne-Laure Bonvalot (2019: 201) lo expresa de la siguiente manera:

Si bien la literatura de la crisis se tiene que entender como una posibilidad transhistórica y transcultural, parece existir una tónica específica propia de la España post-15M. Generalización de los desahucios, mareas, olas de inmigración económica, resemantización política de la resaca postransicional: la narrativa da cuenta de la fragilización y de la precarización de la propia noción de habitabilidad del mundo actual, pero también registra las propuestas ecoterritoriales singulares que aparecieron durante y a raíz del 15M¹⁷.

En efecto, de vez en cuando se hallan en un mismo (con)texto las expresiones «nove-la de la crisis» y «novela indignada»¹⁸. Sin embargo, Gutiérrez se muestra escéptico a la hora de aplicar marbetes críticos que corren el riesgo de convertirse en compartimentos estancos, ya que para él —en una óptica cercana a la de Jacques Rancière¹⁹— «la literatura siempre es social»²⁰.

Otro asunto pendiente que no hay que pasar por alto con respecto a la escritura lite-raria de/sobre la crisis es su vertiente formal, porque se ha insistido con frecuencia en establecer una correlación entre la alteración de un sistema financiero, social y político y sus repercusiones en los enfoques y las estructuras desde los que el sujeto se enfrenta a ella y desde los que se narra a sí mismo²¹. Al respecto López-Terra (2019: 128) afirma que

Entendida la crisis como interrupción narrativa, una de las consecuencias más importantes es su repercusión en la capacidad agentiva del sujeto. Por un lado, como la imposibilidad del sujeto de ser protagonista de su historia (hablaría-mos aquí de pérdida de la agencia en el relato) y, por otro, como la imposibi-lidad misma de contar la historia (la agencia entendida aquí como el control sobre el propio relato)²².

De lo expuesto anteriormente se infiere que «la crisis demanda o favorece nuevas for-mas narrativas, pues su representación no es solo un problema de contenido, sino de for-ma también»²³. Es una opinión compartida por Gutiérrez, quien, además, traza un posible camino para aquellos autores que quisieran enfrentarse a semejante reto: «Quizá [...] lo

¹⁶ Véase Becerra Mayor, David, *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, cit., pp. 76-95.

¹⁷ Bonvalot, Anne-Laure, «Nuevas territorialidades y ontologías políticas en la ficción española post-15M: horizontes estéticos y antropológicos de la “literatura indignada”», en Cangiao y Conde, Jorge y Touton, Isabelle (dirs.), *España después del 15M*, Madrid, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2019, p. 201.

¹⁸ Véase Becerra Mayor, David, *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, cit., p. 76 y Bonvalot, Anne-Laure, *op. cit.*, pp. 193-202.

¹⁹ Véase Rancière, Jacques, *The Politics of Literature*, Cambridge, Polity, 2011.

²⁰ Gutiérrez, Pablo, *op. cit.*, p. 188.

²¹ Véase Mecke, Jochen, *op. cit.*, pp. 202-215.

²² López-Terra, Federico, *op. cit.*, p. 128.

²³ López Alós, Javier, «Imaginar sujetos para pensar lo común. Notas sobre las representaciones de la crisis en España», en Claesson, Christian (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata, 2019, p. 113. Otro ejemplo sería el de López-Quiñones, quien sostiene que «La crisis económica de 2008 ha transformado y sigue transformando el horizonte de expectativas y las condiciones de posibilidad de la cultura y la literatura españolas, de sus presuposiciones y atributos previos»: López-Quiñones, Antonio, *op. cit.*, p. 257.

mejor que puede extraerse de la nueva literatura de la crisis sea la conjunción de los dos vectores: una mirada inconformista de la realidad, unida a una renovación formal. Isaac Rosa sería el novelista paradigmático»²⁴.

2. TIZA ROJA DE ISAAC ROSA: CRÓNICA(S) DE «UNAS HISTORIAS DE VIDA» EN LA(S) CRISIS

El nombre de Isaac Rosa (Sevilla, 1974), obviamente, no es traído a colación en balde, puesto que desde sus pinitos hasta hoy en día —y con una trayectoria novelística que le ha llevado del pasado reciente de España a su más candente actualidad— se ha distinguido por su atención a la hora de buscar una construcción literaria apropiada e insólita para cada proyecto abordado²⁵, como demuestran *El vano ayer* (2004), *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), *El país del miedo* (2008), *La mano invisible* (2011), *La habitación oscura* (2013), *Feliz final* (2018) y la más reciente *Lugar seguro* (2022). Sin remilgos, Rosa, en total sintonía con autoras como Marta Sanz y Belén Gopegui²⁶, rehúsa cualquier división capciosa entre contenido y forma e incluso reivindica que esta última «también es política» y que, en su caso, la «elección formal es siempre funcional: elijo la forma más eficaz para lo que quiero contar»²⁷. Partiendo de estas premisas, pues, resulta particularmente interesante preguntarse cómo el escritor sevillano ha retratado la crisis, cuanto más que en un texto de 2012 se quejaba de que:

Tras cuatro años largos de crisis, con las consecuencias de todos sabidas, todavía no contamos apenas con literatura de ficción sobre la misma, novelas que retraten el drama de una sociedad que se ha despeñado de la prosperidad opulenta de años anteriores al agujero de una recesión sin fin que se lo come todo; el drama de una generación, la de quienes hoy se incorporan al trabajo, la de los criados en la democracia, que será la primera que viva peor que sus padres desde la guerra; el desconcierto de los ciudadanos, el miedo al futuro. Todas estas emociones están, por ahora, fuera de la literatura²⁸.

Para más señas, era consciente de que hacía falta una mirada sesgada y poliédrica porque el término “crisis” funcionaba como una suerte de hiperónimo que comprendía una extensa casuística:

pero en realidad son varias crisis dentro de ella: crisis financiera, crisis de la economía real, crisis de la deuda pública, crisis del Estado de Bienestar, crisis del euro, crisis de los bancos, crisis del capitalismo. Sobre ellas se solapan a su

²⁴ Gutiérrez, Pablo, *op. cit.*, p. 188.

²⁵ Véase Sanz Villanueva, Santos, «Isaac Rosa o la reinención del realismo social», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 703 (2009), p. 88.

²⁶ Véase Sanz, Marta, *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica, 2014, pp. 85-86 y Gopegui, Belén, «Lo que deseamos oír y lo que tememos encontrar», en *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo, 2019, pp. 294-295.

²⁷ Martínez Rubio, José, «Entrevista a Isaac Rosa, “La cultura española no ha estado a la altura de la sociedad civil”», *Kamchatka*, 1 (2013), p. 263. Véase también Florenchie, Amélie y Champeau, Geneviève, «Introducción», *Narraplus*, 3 (2020), p. 4.

²⁸ Rosa, Isaac, «Literatura de la crisis / Literatura en crisis», *Versants: revue suisse de littératures romanes*, 59 (2012), p. 172.

vez varias crisis políticas, crisis de representación de la democracia parlamentaria, crisis social, crisis laboral, y otras crisis sectoriales y empresariales más o menos relacionadas con aquello, por efecto de la situación económica, pero también de los cambios tecnológicos²⁹.

La posibilidad de poner en práctica una narrativa flexible y apta para describir una variada gama de situaciones protagonizadas por numerosos personajes —cada uno afectado por al menos una de las múltiples recaídas del desplome socioeconómico español³⁰— le llegó en 2013, cuando desde la revista *La Marea* le propusieron escribir unos cuentos, labor que desarrollará en razón de uno al mes hasta 2016³¹ para luego entregar, a lo largo de otro año y medio, un nuevo texto semanal para las páginas del periódico *elDiario.es*³². Fruto de esta intensa actividad, desempeñada por encargo³³, han sido los libros *Compro oro* (2013), *El puto jefe* (2015), *Welcome* (2016) y, finalmente, *Tiza roja* (2020), antología que reúne cincuenta cuentos que son, como escribe en el prólogo el mismo escritor, «intentos por contar qué nos pasa, pues la llamada “crisis” de la última década ha sido también una crisis del relato (individual y colectivo), la pérdida de una narrativa propia con la que contarnos»³⁴.

El interés de *Tiza roja*, por ende, estriba en el hecho de que es una muestra significativa de la narrativa breve de Rosa y un calidoscopio a través del cual observar las mutantes facetas de la crisis³⁵ desde ángulos insólitos, coherentemente con sus objetivos estéticos y éticos:

La defensa de la extrañeza, tan íntima a la literatura, la extrañeza como meandro desde donde mirar, la extrañeza como mirada para desnaturalizar todo lo extraño que ya vemos como natural, neutral, inevitable e innombrable, la extrañeza como relato para desnaturalizar el relato neoliberal. La convicción de que la escritura, toda escritura, tiene consecuencias sobre el cuerpo social, más allá de las intenciones del autor³⁶.

²⁹ *Ibidem*, p. 196.

³⁰ Este aspecto es muy importante porque, al no depender de una trama única y vinculada a un número limitado de sujetos ficcionales, salva uno de los obstáculos que López-Terra había señalado a la hora de contar la crisis desde la ficción: «En la no-ficción, donde es más fácil evitar la estructura narrativa en sentido estricto, es más fácil *mostrar*. Más difícil es hacer lo propio en la ficción, donde se *cuentan* historias de personajes», López-Terra, Federico, *op. cit.*, p. 140.

³¹ Véase Sanz Ruiz, Cristina, «La literatura como acto de intervención social: los cuentos de Isaac Rosa», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 14 (2016), p. 56.

³² Véase Rosa, Isaac, *Tiza Roja*, Barcelona, Booket, 2022, p. 11.

³³ *Ibidem*, p. 9.

³⁴ *Ibidem*, p. 11. Las secciones en las que se ha dividido la cincuentena de relatos ya dan cuenta de la pluralidad de temas tocados y de algunas vertientes de la crisis que se han tomado en consideración y, además, remedan claramente las que se suelen encontrar en un periódico: «Política», «Sociedad», «Sucesos», «Economía», «Ofertas de empleo», «Anuncios por palabras», «Ciencia y tecnología», «Cultura y espectáculos» y «Última hora (marzo de 2020)».

³⁵ Rossi destaca que la crisis es el «elemento protagonista de la narrativa breve de Isaac Rosa»: Rossi, Maura, «#Nonosvenganconcuentos: precariedad y sujeto en/de la crisis en la narrativa breve de Isaac Rosa», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, p. 193.

³⁶ Rosa, Isaac, «Prólogo número 35 (una poética de aliento colectivo)», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, p. 14.

En efecto, fiel a su autoexigencia como escritor y a su “responsabilidad” hacia los lectores³⁷, logra una fórmula literaria eficaz y personal que se aleja de la hibridación con el ensayo —tan patente en su obra novelística³⁸, a pesar de que él prefiera hablar de «una forma narrativa de pensamiento»³⁹— para acercarse al periodismo⁴⁰. Ya Maura Rossi se había percatado de que su producción cuentística está «marcadamente anclada a la actualidad, hasta podría decirse a la crónica, en una compenetración perfecta con su colocación original dentro del marco informativo y periodístico, especialmente de *La Marea* y *elDiario.es*»⁴¹. Dicho mestizaje no sorprende e incluso podría leerse como lógica consecuencia de la operación llevada a cabo por Rosa en el ámbito de la prensa:

Del columnismo de prensa me interesa la posibilidad de contaminarlo de literatura, pero no en la forma habitual [...], sino tomando de la ficción ciertos recursos que permiten establecer otra relación con el lector, a veces ambigua, otras ampliada, siempre más compleja. [...] Los cuentos han sido durante años un intento por vincular periodismo y literatura, dar un espacio a la ficción en las páginas de un periódico o revista, sin que sea algo extraordinario o ajeno⁴².

Nada más natural, entonces, que haya también una ósmosis entre artículo periodístico y cuento, tendencia, por otra parte, ínsita en la idiosincrasia del autor desde hace tiempo y que Sanz Villanueva ya reseñaba a propósito de *El país del miedo*:

El recuerdo se debe, sin duda, a que la materia anecdótica de Isaac Rosa también está en la prensa del día y en los noticieros, y es más: se halla en la experiencia de todos y cada uno de nosotros, en hechos que hemos vivido cualquier día, en lo que ha ocurrido a algún amigo o conocido [...]. Nada nuevo en el orden de las cosas de la invención literaria. Sí, en cambio, original y poderoso en el otro orden, en el de la conversión de la materia cotidiana, costumbrista, en literatura. El autor tiene una capacidad asombrosa y un instinto certero

³⁷ De hecho, para él, refiriéndose a su propia narrativa, sería más apropiado reemplazar el término “compromiso” con el de “responsabilidad”: «Yo creo que los novelistas jugamos un papel en la construcción de ciudadanía en democracia [...]. No se trata ya de eso que conocemos como compromiso, la decisión de un autor de comprometerse con una visión crítica de su tiempo. Yo hablo de otra cosa, de algo que no es decisión del autor porque lo antecede, se le presupone. Por eso a mí no me gusta hablar de compromiso [...]. Yo prefiero hablar de responsabilidad», Rosa, Isaac, «La ejemplaridad de hoy», en Florenchie, Amélie y Touton, Isabelle (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2011, p. 32. No por nada, Florenchie recurre a la expresión «realismo responsable» para describir su escritura: Florenchie, Amélie, «Isaac Rosa o la “escritura responsable”», en Florenchie, Amélie y Touton, Isabelle (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2011, p. 148. Véase también Florenchie, Amélie y Champeau, Geneviève, *op. cit.*, pp. 3-4.

³⁸ Sanz Villanueva, Santos, *op. cit.*, p. 88.

³⁹ Martínez Rubio, José, *op. cit.*, p. 263.

⁴⁰ A esto se debe el cambio de actitud por parte de Rosa reseñado por Valle Detry: «las intenciones autorales se hacen mucho menos reiterativas, menos claras y menos ensayísticas en los relatos breves», Valle Detry, Mélanie, «La lectura incómoda. Un recorrido crítico por la narrativa de Isaac Rosa», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, p. 41.

⁴¹ Rossi, Maura, «#Nonosvenganconcuentos», *cit.*, p. 193.

⁴² Ayete Gil, María y Becerra Mayor, David, «Narrar el conflicto. Entrevista a Isaac Rosa», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, p. 284.

para dar vida a esa materia, para que uno la sienta como algo verdadero aunque dispuesta para dar el salto de lo anecdótico a lo significativo⁴³.

El hijo más espurio de esta relación entre escritura literaria y periodística, que hunde sus raíces en la antigüedad y que evolucionó de manera decisiva en la modernidad, sería la crónica⁴⁴, género mestizo reactivo a cualquier clasificación⁴⁵ y con rasgos propios dependiendo de la tradición cultural en la que se inserta. En España, por ejemplo, se suele hacer coincidir con un formato breve, de carácter interpretativo subjetivo, ligado a la actualidad y a veces lindante con el cuadro de costumbres, mientras que en América Latina correspondería a una investigación más extensa y enjundiosa, parecida a lo que en la península ibérica sería el reportaje⁴⁶. Sin embargo, tampoco su extensión parece fijada de antemano⁴⁷ y esta indeterminación se suma a los demás factores que contribuyen a que sea «una desviación del modelo canónico de periodismo»⁴⁸, una herramienta heterogénea e híbrida que garantiza una gran libertad de maniobra a cualquier periodista que quisiera retratar la realidad desde una perspectiva heterodoxa⁴⁹.

Aquí no se intentará poner coto al género de la crónica ni se le encasillará en una u otra práctica nacional⁵⁰ sino que, por el contrario, se aprovecharán su polisemia y su carácter

⁴³ Sanz Villanueva, Santos, *op. cit.*, p. 91. Ese efecto “de verdad” se consigue también gracias al estilo empleado: «Una frase corta, expeditiva, de periodismo lacónico e informativo, pero no pobre ni desmayado, sino vivaz, rápida, ágil», *Ibidem*. Además, el concepto expresado por Rosa de que su escritura es una «forma narrativa del pensamiento» casa a la perfección con lo que Gil González opina de la crónica: «Es cultura y pensamiento expresado en tipografía», Gil González, Juan Carlos (2004), «La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia del periodismo interpretativo», *Global Media Journal Edición Iberoamericana*, 1, 1 (2004), p. 36.

⁴⁴ Véase Gil González, Juan Carlos, *op. cit.*, pp. 26-29; García Galindo, José Antonio y Cuartero Naranjo, Antonio, «La crónica en el periodismo narrativo en español», *Famecos mídia, cultura e tecnologia*, 23 (2016), s.p.; Rioseco Perry, Virginia, «La crónica: la narración del espacio y tiempo», *Andamios*, 5, 9 (2008), p. 44; Sefchovich, Sara, «Para definir la crónica», *Chasqui*, 38, 1 (2009), p. 125; Palau-Sampio, Dolors, «Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos históricos en un género entre la literatura y el periodismo», *Palabra Clave*, 21, 1 (2018), p. 198; Angulo Egea, María, «Prefacio. Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo», en Angulo Egea, María (coord.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Madrid, Libros K.O., Madrid, 2014, p. 13; Franco Altamar, Javier, «El concepto de la crónica: una mirada desde los aportes de las ciencias sociales y humanas», *Correspondencia & Análisis*, 9 (2019), s.p. Obviamente, en el presente artículo se empleará el término “crónica” en su acepción moderna y contemporánea, desvinculándonos de su significado primigenio relativo al intento de reconstruir un pasado histórico o a las relaciones sobre territorios desconocidos en las que se mezclaban realidad y ficción.

⁴⁵ Véase Gil González, Juan Carlos, *op. cit.*, pp. 31-33; Sefchovich, Sara, *op. cit.*, p. 125; García Galindo, José Antonio y Cuartero Naranjo, Antonio, *op. cit.*, s.p.; Palau-Sampio, Dolors, *op. cit.*, pp. 195-196; Carvalheiro, José Ricardo, «A crónica como género jornalístico e o emergir do subgénero “do quotidiano”», *Comunicação pública*, 15, 29 (2020), pp. 1-2.

⁴⁶ Véase *ibidem*, p. 4; Palau-Sampio, Dolors, *op. cit.*, p. 203; Palau-Sampio, Dolors y Cuartero Naranjo, Antonio (2018), «El periodismo narrativo español y latinoamericano: influencias, temáticas, publicaciones y puntos de vista de una generación de autores», *Revista Latina de Comunicación Social*, 73 (2018), p. 964. García Galindo y Cuartero Naranjo, para distinguir entre las dos tipologías, atribuyen a la primera, más cercana a lo que sería la simple exposición comentada de una noticia, el nombre de «crónica» a secas y a la segunda el de «crónica narrativa»: García Galindo, José Antonio y Cuartero Naranjo, Antonio, *op. cit.*, s.p.

⁴⁷ Sefchovich, Sara, *op. cit.*, p. 144.

⁴⁸ Gil González, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁹ Véase García Galindo, José Antonio y Cuartero Naranjo, Antonio, *op. cit.*, s.p.

⁵⁰ Para tener una idea de la complejidad del tema basta con recordar algunas de las denominaciones que a lo largo del tiempo se han elaborado para nombrar ese espacio de convergencia entre periodismo y

proteico⁵¹ para establecer unas conexiones con el modo en que Rosa plantea sus cuentos en *Tiza roja*. En primer lugar, toda crónica depende de una mirada activa, singular e intransferible, propia de un autor⁵², que funciona como un «prisma analítico y crítico de lo que le brinda la realidad circundante para posteriormente diagnosticarla y pronosticarla»⁵³, a menudo con una clara voluntad de denuncia⁵⁴ que quiere ser un «acto de intervención en un sentido performativo, una operación de interpelación ética que actúa e intercede para que se produzca el encuentro entre el lector y aquello que permanece invisible o lo que no se quiere ver»⁵⁵. Como se ha señalado anteriormente, la creación de una visión en escorzo que permita acceder a la(s) cara(s) oculta(s) del mundo que nos rodea es fundamental para Rosa⁵⁶, quien, además, concibe la escritura «como conocimiento e intervención, una forma de estar en el mundo en doble sentido: entender el tiempo en el que vivo e interpelar a mis contemporáneos»⁵⁷, frase que coincide casi perfectamente con una de las definiciones de crónica esbozadas por Sefchovich: «Que la crónica sea un discurso a la vez crítico de su tiempo y su expresión más acabada, es la tensión central que la constituye y anima»⁵⁸. Para que esto llegue a cuajar en la página, la crónica y la pluma del autor sevillano emplean técnicas afines, como, por ejemplo, el *zoom in* en las existencias ajenas que sirve para enfocar «el ángulo muerto, el fuera de campo, a lo liminar, a la fisura»⁵⁹, visibilizando las historias de algunas vidas mínimas con el fin de que todos las conozcamos y nos reconozcamos en ellas⁶⁰. Precisamente este es el encuadre elegido para las narraciones breves de *Tiza roja*, una visión íntima que escudriña desde dentro las tragedias individuales de sus protagonistas —narradas desde la primera, segunda o tercera persona singular y la primera plural⁶¹— para que, desde un «perspectivismo panóptico»⁶² formen un conjunto de existencias en crisis que rompan con el silencio que las rodea, algo en total sintonía con el «retorno de lo político» en el campo literario, teorizado por

literatura que coincidiría con –o incluiría a– la crónica: periodismo literario, nuevo periodismo, literatura periodística, *literary news writing*, nuevo nuevo periodismo, *slow journalism*, *literary journalism* y periodismo narrativo, véase Palau-Sampio, Dolors y Cuartero Naranjo, Antonio, *op. cit.*, p. 963.

⁵¹ Véase Gil González, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 31 y Palau-Sampio, Dolors, *op. cit.*, p. 204.

⁵² Véase Gil González, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 29; Rioseco Perry, Virginia, *op. cit.*, p. 26; Angulo Egea, María, *op. cit.*, p. 13; García Galindo, José Antonio y Cuartero Naranjo, Antonio, *op. cit.*, s.p.; Palau-Sampio, Dolors, *op. cit.*, p. 210; Franco Altamar, Javier, *op. cit.*, s.p.

⁵³ Angulo Egea, María, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Franco Altamar, Javier, *op. cit.*, s.p.

⁵⁶ Rossi al respecto afirma que «Escribir ficción sobre la realidad, sobre lo que constituye el trasfondo vital de cada uno de nosotros —aunque por supuesto con diferentes niveles de afectación— equivale para Rosa a deshacer la domesticación de lo inaceptable [...], a mostrar el lado oscuro de la noticia, su faceta encubierta, a desmentir la simplificación mediática y a patentizar que otra versión sobre lo que está aconteciendo sí es posible». Rossi, Maura, «La ficción responsable se convierte en antídoto: el “contra-realismo” de Isaac Rosa como discurso alternativo ante la crisis», *Narraplus*, 3(2020), p. 14.

⁵⁷ Martínez Rubio, José, *op. cit.*, p. 264.

⁵⁸ Sefchovich, Sara, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁹ Véase Angulo Egea, María, *op. cit.*, p. 7.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 8.

⁶¹ En la mayoría de los casos en la crónica se emplea la primera persona singular, pero no es raro que se recurra a un narrador omnisciente o que se acojan otras voces que relaten sus propias historias desde subjetividades diferentes de las del periodista: véase Angulo Egea, María, *op. cit.*, pp. 13, 26.

⁶² Rossi, Maura, «#Nonosvenganconcuentos», *cit.*, p. 202.

Becerra Mayor, que «permitió que aquellos discursos críticos que antes no eran escuchados o solamente eran oídos como ruido, ahora se articulen como voces»⁶³.

De los recovecos de una sociedad deshilachada y avergonzada de sus propias miserias afloran entonces instancias muy heterogéneas⁶⁴. Por ejemplo, se expresan desde el yo la protagonista de «Toda esa furia»⁶⁵, quien relata la frustración de unos trabajadores humillados que, por fin, gracias a la ayuda de gente anónima, pueden decirles cuatro verdades a sus superiores; el narrador de «Tengan ustedes un buen día»⁶⁶, quien en un vagón de metro da rienda suelta a su cansancio de empleado agobiado por el estrés; el agente viajero víctima de un Expediente de Regulación de Empleo en «Check out»⁶⁷, que sigue acudiendo a un hotel para recuperar sus viejas costumbres y que acabará perdiendo también a su esposa; la mujer de clase media que en «Ropa limpia»⁶⁸, debido a la precaria situación económica de su familia, se ve obligada a acudir a una lavandería donde, a pesar de sus prejuicios, se encontrará con otros como ella; el hombre de «Últimos movimientos»⁶⁹, empeñado en reconstruir el hundimiento económico que ha llevado al suicidio a un vecino de su inmueble a partir de los extractos bancarios que este último le había dejado en el buzón, etc.

El “nosotros”, en cambio, reúne a los ciudadanos que en «Movimiento de las estatuas»⁷⁰ asisten a las protestas cívicas de algunas estatuas vivientes; a la familia de «Home»⁷¹ que después de haber sido desahuciada se ve obligada a vivir, como muchos otros, en una tienda de muebles dentro de un centro comercial; a los empleados de «Salario, precio y ganancia»⁷², premiados con una inesperada subida de sueldo que, sin embargo, el mundo empresarial condenará y achacará a la demencia senil del dueño de la marca; a los trabajadores disfrazados de Halloween de «Cosas que hacer en Halloween si todavía no estás muerto»⁷³ que por miedo no se atreven a montar un comité de empresa para reivindicar sus derechos; a los novios de «Los paseantes»⁷⁴, quienes, viviendo lejos el uno del otro debido a la difícil situación laboral en España, solo pueden pasear juntos a través de Google Maps; a los animadores de un parque de atracción en «Verano azul»⁷⁵ que, al encontrarse de la noche a la mañana sin trabajo, le dan una inesperada carga política de protesta a la

⁶³ Becerra Mayor, David, *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, cit., p. 84.

⁶⁴ Entre las diferentes posibilidades de crear subgrupos afines uniendo a los protagonistas de las narraciones de Rosa, por ejemplo, Araújo Branco decide centrar su análisis en seis cuentos en que desempeñan un papel central seis mujeres trabajadoras: véase Araújo Branco, Isabel, «Isaac Rosa, escritor feminista y de clase: el caso de *Tiza roja*», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, pp. 159-175.

⁶⁵ Rosa, Isaac, *Tiza roja*, cit., pp. 15-21.

⁶⁶ *Ibidem*, pp. 46-52.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 69-75.

⁶⁸ *Ibidem*, pp. 97-105.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 145-151.

⁷⁰ *Ibidem*, pp. 22-28.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 76-82.

⁷² *Ibidem*, pp. 155-160.

⁷³ *Ibidem*, pp. 255-261.

⁷⁴ *Ibidem*, pp. 303-310.

⁷⁵ *Ibidem*, pp. 365-372.

popular canción «Del barco de Chanquete no nos moverán» de la homónima serie de televisión; etc.

Desde una estancia omnisciente se representan en «Dos en la carretera»⁷⁶ las soledades de un hombre y una mujer que utilizan una aplicación para viajar compartiendo coche; en «Se ha perdido un niño»⁷⁷ la desesperación de una pareja que ha perdido a su hijo de cuatro años en una playa, durante la llegada de dos botes cargados de inmigrantes; en «Instrucciones para cerrar el corte inglés en día de huelga»⁷⁸ la ausencia de piquetes fuera de la conocida firma porque esta vez, gracias a la perfecta organización de los trabajadores, la huelga “va por dentro”; en «El ángel exterminador»⁷⁹ la autoexplotación a la que se someten unos asalariados recelosos el uno del otro; en «Noodles, kebab, sushi, derechos laborales»⁸⁰ el robo de la bicicleta de un *rider* que, contrariamente a lo que pasa en la película *Ladri di biciclette* (1948) de Vittorio De Sica, encuentra entre los demás explotados comprensión y ayuda; en «Fin del mundo»⁸¹ el entusiasmo de un director de cine por un escenario natural calcinado porque es perfecto para ambientar su película apocalíptica; en «Friends»⁸² la convivencia —muy poco glamurosa— de una señora septuagenaria y de dos varones de, respectivamente, cuarenta y cincuenta años, obligados por los efectos de la crisis a compartir un piso como si fueran unos veinteañeros; etc.

Si bien con menos frecuencia, Rosa usa también la segunda persona singular para contar la rutina agotadora de una madre soltera en «Urgente»⁸³; el choque emocional de un empleado de vuelta de las vacaciones que en «Morituri»⁸⁴ se equivoca de oficina y, al no encontrar sus cosas, teme haber sido incluido en los correos electrónicos con que la empresa había despedido a parte de la plantilla; en «Recuerda»⁸⁵ la posibilidad de grabar con todo lujo de detalle, como en una película, los recuerdos que uno quiera, obviamente según su poder adquisitivo; en «La conquista del sueño»⁸⁶ un método para reducir al mínimo las horas de sueño y así aumentar la propia productividad para ganar más dinero y tener éxito; etc.

Las tramas esbozadas bien representan esa «mirada extraña desde la cual el autor nos fuerza a observar la realidad»⁸⁷ porque se centran en unas problemáticas concretas —que por lo común se tratarían superficialmente en la prensa y en los noticieros o que, incluso, se soslayarían porque juzgadas irrelevantes— para convertirlas en las experiencias complejas y neurálgicas de unos personajes que expresan sus inquietudes y sus congojas⁸⁸. De

⁷⁶ *Ibidem*, pp. 90-96.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 109-115.

⁷⁸ *Ibidem*, pp. 181-187.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 199-206.

⁸⁰ *Ibidem*, pp. 246-254.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 347-354.

⁸² *Ibidem*, pp. 373-379.

⁸³ *Ibidem*, pp. 83-89.

⁸⁴ *Ibidem*, pp. 215-221.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 286-292.

⁸⁶ *Ibidem*, pp. 331-336.

⁸⁷ Somolinos Molina, Cristina, «Introducción», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, p. 32.

⁸⁸ Se trata de una técnica que emplea también en el ámbito del cómic, como queda patente en *Aquí vivió. Historia de un desahucio* (2016) y *Tu futuro empieza aquí* (2017): véase Dubois, Gregory, «Precarilandia :

este modo, los cuentos de Rosa se proponen como un modelo posible de esa «literatura desde abajo» —evocada por Becerra Mayor⁸⁹ y dotada de un valor testimonial⁹⁰— y suplen a esa falta de narrativas —denunciada por Labrador Méndez— que otorguen visibilidad a los sufrimientos de los que ocupan zonas marginales⁹¹:

diríamos que faltan las *historias de vida* que creen audiencia, pues los actos que estas noticias nos presentan siguen siendo oscuros, opacos. Faltan las condiciones de relato para que estas vidas nos introduzcan en sus *zonas de riesgo*. En este sentido, entiendo la *historia de vida* como una tecnología de imaginación política, como algo que permite que se piensen y vean cosas que antes no eran visibles ni pensables [...] ⁹².

El concepto de «historia de vida» —rescatado de las ciencias sociales, la antropología y la etnografía por Labrador Méndez⁹³— como relato testimonial de un sujeto discriminado o silenciado se podría resumir de la siguiente forma:

La *historia de vida* se relaciona, por tanto, con la posibilidad de configurar sentidos desde posiciones no hegemónicas, de ofrecer polifonías de relatos que *abren al presente*, complicando, rebasando o contradiciendo formas hegemónicas de ese mismo presente en la medida en que esas historias de vida adquieren circulación pública⁹⁴.

Semejante perspectiva, comprometida con lo periférico, nos conduce de vuelta a la crónica porque esta no solo abarca los márgenes —sobre todo en el caso de América Latina—, sino que los hurga desde la intimidad de vivencias particulares que acaban por dar un cuadro general de una determinada situación o de un fenómeno circunscrito dentro de un devenir universal⁹⁵. Sin embargo, para que esta condición se cumpla es ne-

vers une éthique sociale dans les romans graphiques d'Isaac Rosa, Cristina Bueno et Mikko», *Narraplus*, 3 (2020), p. 160.

⁸⁹ Así explica el concepto Becerra Mayor: «“literatura desde abajo”: una literatura que es un laboratorio de imaginación política, una literatura escrita —o protagonizada— por sujetos subalternos que, por primera vez, rompen a hablar y a contar su vida y sus luchas para construir un mundo *otro*», Becerra Mayor, David, *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, cit., pp. 50-51.

⁹⁰ Véase Becerra Mayor, David, «Leer desde la ruptura. Propuesta teórica para explorar el potencial político de una genealogía literaria interrumpida», *Kamchatka*, 14 (2019), pp. 336. Para López-Terra este cariz es una constante en muchos textos escritos a la sombra de la crisis: «No sorprenderá entonces que el discurso testimonial se propague tanto en la ficción como en la no ficción, como mecanismo reconstitutivo de la capacidad narrativa», López-Terra, Federico, *op. cit.*, p. 138.

⁹¹ Valle Detry hace notar que «La lectura que Rosa propone —o impone— en sus obras narrativas nos resulta incómoda porque nos *obliga* [...] a mirar la realidad desde perspectivas nuevas y menos cómodas, rompiendo con nuestras expectativas [...]»: Valle Detry, Mélanie, *op. cit.*, p. 33.

⁹² Véase Labrador Méndez, Germán, «Las vidas *subprime*: la circulación de *historias de vida* como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)», *Hispanic Review*, 80, 4 (2012) pp. 563-564.

⁹³ *Ibidem*, p. 564. Al aplicar dicho concepto al ámbito de la crisis Labrador Méndez propone utilizar el término «*historias de vida subprime*» (*Ibidem*, pp. 570-571).

⁹⁴ *Ibidem*, p. 564.

⁹⁵ Véase Rioseco Perry, Virginia, *op. cit.*, pp. 43-44; Egea Angulo, María, *op. cit.*, p. 11; Sierra Caballero, Francisco y López Hidalgo, Antonio, «Periodismo narrativo y estética de la recepción. La ruptura del canon y la nueva crónica latinoamericana», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 22, 2 (2016), pp. 923-924;

cesario establecer una conexión entre narrador, lectores y protagonistas de lo relatado, que normalmente se funda en ese componente humano y civilizador que es la empatía⁹⁶: se construiría así, por medio del discurso, ese «puente empático» que transforma una aséptica nota de prensa en una «historia de vida»⁹⁷. En este sentido, la definición de cronista elaborada por Angulo Egea le viene a Rosa como anillo al dedo: «es la voz que nos acerca al *otro* desde la empatía o la mirada que nos distancia irónicamente»⁹⁸.

En *Tiza roja*, el sentimiento de proximidad prevalece en las piezas breves en que la intimidad narrada⁹⁹ es aquella de las víctimas de la crisis¹⁰⁰, mientras que la ironía y el humor se aplican principalmente, en una torsión grotesca e hiperbólica de la realidad¹⁰¹, a las narraciones protagonizadas por los representantes de algunas teorías extremadas de las lógicas capitalistas¹⁰², aunque también se dan casos en que los dos ingredientes entran en contacto y reaccionan para que lo contado cunda más en quien lee¹⁰³. Al fin y al cabo, el objetivo principal es precisamente el de urdir unos (contra)relatos¹⁰⁴ que nos obliguen

Franco Altamar, Javier, *op. cit.*, s.p. La vuelta a lo cotidiano, a lo íntimo, según Mecke, sería un rasgo propio de la mayoría de las narrativas de la crisis, así como la predilección por una focalización interna de los protagonistas: Mecke, Jochen, *op. cit.*, pp. 205-206, 211. Rioseco Perry, con respecto a dicha “universalidad”, escribe que «La narración, el relato, la crónica afirman el sentido de la vida como sentido compartido y colectivo»: Rioseco Perry, Virginia, *op. cit.*, p. 43.

⁹⁶ Véase Sefchovich, Sara, *op. cit.*, p. 140 y Angulo Egea, María, *op. cit.*, p. 20.

⁹⁷ Labrador Méndez, Germán, *op. cit.*, pp. 563-564.

⁹⁸ Angulo Egea, María, *op. cit.*, p. 15. La preocupación por el *otro* es patente en la narrativa breve de Rosa: «Una de las cuestiones de actualidad que ocupa la atención de Rosa en los cuentos más recientes es la relación con los *otros*, los inmigrantes, los refugiados y los musulmanes», Sanz Ruiz, Cristina, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁹ Para definir la mayoría de las narraciones de *Tiza roja* se podría recurrir a la etiqueta «*microliteraturas del yo*» que Labrador Méndez relaciona con las historias de vida subprime: «Estas *microliteraturas* se relacionan con la expresión dramática de formas de vida en riesgo y buscan conseguir efectos políticos, cambios de mundo», Labrador Méndez, Germán, *op. cit.*, p. 571.

¹⁰⁰ En «Toda esa furia», «Tengan ustedes un buen día», «Patio de luces», «*Check out*», «*Home*», «Urgente», «Dos en la carretera», «Ropa limpia», «Últimos movimientos», «El ángel exterminador», «La carrera de las empresas», «*Morituri*», «*Noodles, kebab, sushi*, derechos laborales», «Cosas que hacer en Halloween si todavía no estás muerto», «Compro oro», «Los paseantes», «Verano azul», «¿Te acuerdas de aquel paseo que dimos, cogidos de la mano?».

¹⁰¹ Véase Sanz Ruiz, Cristina, *op. cit.*, pp. 66-67 y Valle Detry, Mélanie, *op. cit.*, p. 27. Rosa en una reciente entrevista ha declarado que «El sentido del humor que me interesa es, en efecto, el que te congela la sonrisa. A veces sirve para bajar la guardia del lector y luego sacudirlo, otras veces puede ser una forma de alegría a compartir»: Ayete Gil, María y Becerra Mayor, David, *op. cit.*, p. 282.

¹⁰² En «Somos gente pacífica», «Nada», «Beneficios de la risa», «Mensaje en una lata», «Instrucciones para cerrar el Corte Inglés en día de huelga», «Workamping», «Gracias, amigo invisible», «Llave maestra», «Recuerda», «Puedes hacer tus sueños realidad», «La seducción», «GPS», «La conquista del sueño», «Fin del mundo», «#soyminero», «La risa nos hace libres».

¹⁰³ En «Movimiento de las estatuas», «Tiza roja», «Bus-VAO», «Se ha perdido un niño», «Céntrico, dos habitaciones, fenómenos paranormales», «Cuento de miedo», «Salario, precio y ganancia», «Confianza», «Cena navideña», «Finca con portero», «Prepárate para conocer tu futuro», «Cata a ciegas», «*Friends*», «El puto jefe».

¹⁰⁴ Véase Sanz Ruiz, Cristina, *op. cit.*, p. 56. El autor lo hace de una manera absolutamente consciente: «deberemos concluir que, frente a esos relatos dominantes que nos explican la crisis, también nosotros deberíamos ser capaces de construir otros relatos que se opongan a aquellos, que los impugnen, que los cuestionen o los reemplacen», Rosa, Isaac, «Literatura de la crisis / Literatura en crisis», *cit.*, p. 176. No por nada, Rossi utiliza el término «contra-realismo» para resaltar la voluntad de Rosa de ir a contracorriente respecto a las narraciones hegemónicas que ratifican solo su “realidad”: Rossi, Maura, «La ficción responsable se convierte en antídoto», *cit.*, p. 17.

a tomar conciencia de nuestro entorno social —no son raras las apelaciones a los lectores por medio del “tú”, del “vosotros” o del “ustedes” que invitan al diálogo, a la complicidad o a la incomodidad¹⁰⁵—, sintiéndonos solidarios con los demás en el seno de una colectividad por (re)construir en medio del “sálvese quien pueda” impuesto por un capitalismo salvaje en horas bajas¹⁰⁶. Somolinos Molina destaca en la trayectoria del autor su constante tensión hacia lo colectivo: «La obra literaria de Isaac Rosa ha tenido como intención de fondo la posibilidad de ensanchar la grieta que surge con las posibilidades de pensar, imaginar y narrar formas diferentes de vivir colectivamente»¹⁰⁷. Es un objetivo que el novelista sevillano no persigue solo a través de la escritura, sino que puede darse también gracias a la lectura: «Leer con los demás, hacia los demás. [...] Ser capaces de construir colectividad a partir de algo tan individual como la lectura. Que los libros produzcan una trama colectiva, nos conecten, nos hermanen con el resto de la humanidad»¹⁰⁸. Por otra parte, el mismo Rosa afirma al respecto: «Que los lectores —yo el primero— somos de naturaleza acomodaticia, y la lectura incómoda es en sí un acto político, aquella que incomoda a quien espera ser seducido una vez más»¹⁰⁹. Se enfatiza así la posibilidad de una intervención directa de la escritura en el mundo real —algo que ya se ha destacado respecto a la crónica— por medio de las que Rossi llama «prácticas subversivas de identidad política»¹¹⁰.

Obviamente, se podría objetar que, a pesar de las similitudes que hemos señalado entre la crónica y los cuentos de *Tiza roja*, sigue subsistiendo una diferencia fundamental: por un lado «no es admisible [...] que el cronista falsee la realidad, narre hechos que no ocurrieron o invente cifras y datos»¹¹¹; por el otro, la vuelta de tuerca ficcional es exactamente lo que se espera de un cuentista. No obstante, el componente literario está muy presente en la primera —definida agudamente por Sefchovich como «una ficción que no pretende serlo»¹¹²—, sobre todo por lo que atañe al estilo, según la opinión de Angulo Egea: «Una

¹⁰⁵ Ocurre en «Toda esa furia», «Tengan ustedes un buen día», «Bus-VAO», «Ropa limpia», «Nada», «Cuento de miedo», «Beneficios de la risa», «Workamping», «Recuerda», «Puedo hacer tus sueños realidad», «La conquista del sueño», «Prepárate a conocer tu futuro», «Cata a ciegas», «Friends», «El putito jefe». Luego, no hay que olvidar que uno de los cuentos se titula «Se busca lector/a» (Rosa, Isaac, *Tiza roja*, cit., p. 265). Dentro de este juego de lances entre autor y lector, Valle Detry destaca que «Los finales de las narraciones de Rosa cumplen de forma muy evidente este propósito de *desagradar* o no satisfacer nuestras expectativas», Valle Detry, Mélanie, *op. cit.*, p. 33. Se trata, además, de una técnica que el escritor aprovecha a menudo también en sus textos periodísticos: véase Jornet Somoza, Albert, «El vano hoy: técnicas de revelación y desplazamiento de la voz intelectual en la prosa periodística de Isaac Rosa», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, p. 242.

¹⁰⁶ De hecho, Becerra Mayor, en relación con la novela *La trabajadora* de Elvira Navarro, texto muy vinculado a los efectos de la crisis, sostiene que «El capitalismo ha destruido el *nosotros* y, en esta situación de aislamiento individual, donde el elemento solidario es desplazado por el sentir solitario, el conflicto se interpreta asimismo como individual»: Becerra Mayor, David, *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, cit., p. 85.

¹⁰⁷ Somolinos Molina, Cristina, *op. cit.*, p. 17.

¹⁰⁸ Rosa, Isaac, «Leer(nos) en las plazas», *Tramas & Texturas*, 25 (2014), p. 22.

¹⁰⁹ Rosa, Isaac, «Prólogo número 35 (una poética de aliento colectivo)», cit., p. 14.

¹¹⁰ Rossi, Maura, «#Nonosvengancon cuentos», cit., p. 202.

¹¹¹ Gil González, Juan Carlos, *op. cit.*, p. 36.

¹¹² Sefchovich, Sara, *op. cit.*, p. 135. Franco Altamar, siguiendo a Caparrós, la considera de esta manera: «Es un género de no ficción [...] en el que la escritura pesa más porque la crónica aprovecha la potencia del

crónica es en primer término una forma de mirar que encuentra un estilo de narrar»¹¹³. Es un detalle del que Rosa es muy consciente, ya que, si la crónica hace amena la realidad con su prosa bien trabada, él, en sus textos breves, apuesta por una escritura escueta, de raigambre periodística, que convierta en verosímiles sus invenciones. Además, a la postre, poco importa que sean verdad o no las historias de vida reunidas por el autor en *Tiza roja* porque lo que le urgía fijar en la página eran los efectos de la(s) crisis sobre diferentes sectores de la población española, algo para nada ficticio y que requería —y todavía requiere— unas acciones concretas que repercutan en lo social y en lo político. A este propósito, Rossi insiste en que «no son cuentos los de Rosa, que diría Max Aub, sino que son ficciones conscientes de su reverso cívico»¹¹⁴. O, por decirlo de otra manera, cumplen con la máxima que Becerra Mayor extrae del ensayo *Petit manuel d'inesthétique* de Alain Badiou, según la cual el arte no produce ninguna verdad, sino que «solo desvela una verdad que le es exterior»¹¹⁵.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angulo Egea, María, «Prefacio. Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo», en Angulo Egea, María (coord.), *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*, Madrid, Libros K.O., 2014, pp. 7-36.
- Araújo Branco, Isabel, «Isaac Rosa, escritor feminista y de clase: el caso de *Tiza roja*», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, pp. 159-175.
- Ayete Gil, María y Becerra Mayor, David, «Narrar el conflicto. Entrevista a Isaac Rosa», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, pp. 273-285.
- Becerra Mayor, David, «El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis», en Peris, Jaume (ed.), *Cultura e imaginación política*, México - París, Rilma 2, 2018, pp. 45-62.
- , «Leer desde la ruptura. Propuesta teórica para explorar el potencial político de una genealogía literaria interrumpida», *Kamchatka*, 14 (2019), pp. 319-348.
- , *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, Bellaterra Edicions, Barcelona, 2021.
- Bernecker, Walther L., «España: crisis, postcrisis y un nuevo comienzo político», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main Iberoamericana - Vervuert, 2017, pp. 41-66.
- Bode, Frauke, «Narrativas de la crisis en las narraciones de la crisis: “¿Nos tocará llorar por los viejos tiempos?”», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis*.

texto, la capacidad de hacer aquello que ninguna infografía, ningún cable podrían: armar un clima crear un personaje, pensar una cuestión», Franco Altamar, Javier, *op. cit.*, s.p.

¹¹³ Véase Egea Angulo, María, *op. cit.*, p. 14.

¹¹⁴ Rossi, Maura, «#Nonosvenganconuentos», *cit.*, p. 201.

¹¹⁵ Becerra Mayor, David, *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, *cit.*, p. 157.

- Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main Iberoamericana - Vervuert, 2017, pp. 231-245.
- Bonvalot, Anne-Laure, «Nuevas territorialidades y ontologías políticas en la ficción española post-15M: horizontes estéticos y antropológicos de la “literatura indignada”», en Cangiao y Conde, Jorge y Touton, Isabelle (dirs.), *España después del 15M*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2019, pp. 193-202.
- Carvalho, José Ricardo, «A crónica como género jornalístico e o emergir do subgénero “do quotidiano”», *Comunicação pública*, 15, 29 (2020), pp. 1-16.
- Dubois, Gregory, «Precarilandia : vers une éthique sociale dans les romans graphiques d’Isaac Rosa, Cristina Bueno et Mikko», *Narraplus*, 3 (2020), pp. 156-186.
- Florenchie, Amélie, «Isaac Rosa o la “escritura responsable”», en Florenchie, Amélie y Touton, Isabelle (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2011, pp. 131-149.
- Florenchie, Amélie y Champeau, Geneviève, «Introducción», *Narraplus*, 3 (2020), pp. 1-9.
- Franco Altamar, Javier, «El concepto de la crónica: una mirada desde los aportes de las ciencias sociales y humanas», *Correspondencia & Análisis*, 9 (2019), s.p.
- García Galindo, José Antonio y Cuartero Naranjo, Antonio, «La crónica en el periodismo narrativo en español», *Famecos mídia, cultura e tecnologia*, 23 (2016), s.p.
- Gil González, Juan Carlos, «La crónica periodística. Evolución, desarrollo y nueva perspectiva: viaje desde la historia del periodismo interpretativo», *Global Media Journal Edición Iberoamericana*, 1, 1 (2004), pp. 26-39.
- Gómez López-Quñones, Antonio, «Punto y aparte: hacia una metodología de la novela de la crisis en Isaac Rosa y Rafael Chirbes», *La nueva literatura hispánica*, 20 (2016), pp. 249-280.
- Gopegui, Belén, «Lo que deseamos oír y lo que tememos encontrar», en *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Random House Mondadori, Debolsillo, 2019, pp. 293-297.
- Gutiérrez, Pablo, «Literatura social en España. La crisis perpetua», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main Iberoamericana - Vervuert, 2017, pp. 187-198.
- Köhler Holm-Detlev, «La actual crisis económica como retorno a la normalidad? La baja productividad y el subempleo crónico en España», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main Iberoamericana - Vervuert, 2017, pp. 25-40.
- Jornet Somoza, Albert, «El vano hoy: técnicas de revelación y desplazamiento de la voz intelectual en la prosa periodística de Isaac Rosa», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, pp. 237-254.
- Labrador Méndez, Germán, «Las vidas *subprime*: la circulación de *historias de vida* como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)», *Hispanic Review*, 80, 4 (2012), pp. 557-581.
- León Vega, Carolina, «Activismos insólitos. Locura, metaliteratura y la narración de la crisis», en Claesson, Christian (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata, 2019, pp. 59-88.
- López Alós, Javier, «Imaginar sujetos para pensar lo común. Notas sobre las representaciones de la crisis en España», en Claesson, Christian (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata, 2019, pp. 89-120.
- López-Terra, Federico, «Narrar la crisis. Representación y agencia en la España poscrisis», en Claesson, Christian (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Xixón, Hoja de Lata, 2019, pp. 121-156.

- Martínez Rubio, José, «Entrevista a Isaac rosa, “La cultura española no ha estado a la altura de la sociedad civil”», *Kamchatka*, 1 (2013), pp. 261-266.
- Mecke, Jochen, «La crisis está siendo un éxito... estético: discursos literarios de la crisis y las éticas de la estética», en Mecke, Jochen, Junkerjürgen, Ralf y Pöppel, Hubert (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Madrid - Frankfurt am Main Iberoamericana - Vervuert, 2017, pp. 199-229.
- Palau-Sampio, Dolores, «Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos históricos en un género entre la literatura y el periodismo», *Palabra Clave*, 21, 1 (2018), pp. 191-218.
- Palau-Sampio, Dolores y Cuartero Naranjo, Antonio, «El periodismo narrativo español y latinoamericano: influencias, temáticas, publicaciones y puntos de vista de una generación de autores», *Revista Latina de Comunicación Social*, 73 (2018), pp. 961-979.
- Rancière, Jacques, *The Politics of Literature*, Cambridge, Polity, 2011.
- Rioseco Perry, Virginia, «La crónica: la narración del espacio y tiempo», *Andamios*, 5, 9 (2008), pp. 25-46.
- Rosa, Isaac, «La ejemplaridad de hoy», en Florenchie, Amélie y Touton, Isabelle (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2011, pp. 27-33.
- , «Literatura de la crisis / Literatura en crisis», *Versants: revue suisse de littératures romanes*, 59 (2012), pp. 169-179.
- , «Leer(nos) en las plazas», *Tramas & Texturas*, 25 (2014), pp. 17-22.
- , *Tiza Roja*, Barcelona, Booket, 2022.
- , «Prólogo número 35 (una poética de aliento colectivo)», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, pp. 9-15.
- Rossi, Maura, «La ficción responsable se convierte en antídoto: el “contra-realismo” de Isaac Rosa como discurso alternativo ante la crisis», *Narraplus*, 3(2020), pp. 10-52.
- , «#Nonosvengancon cuentos: precariedad y sujeto en/de la crisis en la narrativa breve de Isaac Rosa», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, pp. 193-207.
- Sanz, Marta, *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica, 2014.
- Sanz Ruiz, Cristina, «La literatura como acto de intervención social: los cuentos de Isaac Rosa», *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 14 (2016), pp. 51-68.
- Sanz Villanueva, Santos, «Isaac Rosa o la reinención del realismo social», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 703 (2009), pp. 87-93.
- Sefchovich, Sara, «Para definir la crónica», *Chasqui*, 38, 1 (2009), pp. 125-150.
- Sierra Caballero, Francisco y López Hidalgo, Antonio, «Periodismo narrativo y estética de la recepción. La ruptura del canon y la nueva crónica latinoamericana», *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 22, 2 (2016), pp. 915-934.
- Somolinos Molina, Cristina, «Introducción», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, pp. 17-27.
- Valle Detry, Mélanie, «La lectura incómoda. Un recorrido crítico por la narrativa de Isaac Rosa», en Somolinos Molina, Cristina (coord.), *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid - Frankfurt am Main, Iberoamericana - Vervuert, 2023, pp. 29-46.

Ilusiones hipotecadas: la ciudad y el problema de la vivienda en la obra literaria de Lara Moreno

DAVID GARCÍA PONCE

Universidad de Huelva

davidgponce@gmail.com

1. INTRODUCCIÓN

La vivienda es un tema que tiene una doble significación en la sociedad actual. Por un lado, remite a una necesidad básica presente en algunos de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (ODS) que conforman la Agenda 2030. Estas líneas de actuación se proponen hacer de la vivienda un derecho universal. Para tal objetivo, instan a los gobiernos a proveer a la población de un parque habitable y un sistema de ayudas para las clases más vulnerables. Por otra parte, la presencia de esta cuestión en medios informativos y productos culturales se debe a su función catalizadora. Es decir, presenta las derivas de las políticas neocapitalistas y pone en conocimiento las gestiones erróneas derivadas de aquellas, que tienen una causa-efecto directa en el sector de la construcción. En efecto, el problema de la vivienda constituye una prueba fehaciente de unas directrices desarrolladas mayoritariamente en aras de un beneficio económico en lugar de una mejora social y, por tanto, asistimos a una vulneración de un principio fundamental. Asuntos como la dificultad de acceso a una vivienda digna, el encarecimiento de los alquileres, la especulación constante e incluso el problema de los desahucios están presentes en la realidad cotidiana. Este mosaico de problemas, además de redefinir las relaciones entre la ciudadanía y el espacio urbano, sugiere replanteamientos para intervenciones futuras.

El tenso debate expuesto en los párrafos anteriores está presente en la mayor parte de las disciplinas humanísticas. No pocos estudios reflexionan, desde un corpus teórico, sobre los agentes causantes de la crisis y la impronta social producida, a la vez que resignifican conceptos relacionados con la temática de estudio. Este replanteamiento encuentra su correlato literario en una literatura crítica, particularmente sensibilizada por cuestiones de calado social, que a través de la ficción o del testimonio (auto)biográfico, consigue relacionar las diferentes aristas surgidas como consecuencia del problema de la vivienda y aportar un testimonio de ello. Como desarrollaremos en las líneas siguientes el tratamiento de esta cuestión responde a dos variables íntimamente ligadas: la instauración de las políticas capitalistas y el crecimiento de las ciudades.

Este cometido halla sus raíces en la literatura española en el realismo decimonónico, una corriente con clara influencia de la novela realista francesa. Un autor como Émile Zola narra la metamorfosis urbana de París, donde barrios populares fueron transformados en amplios bulevares y cómo esos cambios dieron lugar a una especulación urbanística. El testimonio urbano del máximo representante del naturalismo francés sirve de referente para autores como Galdós y, años más tarde, Baroja. Estos novelistas asisten a un crecimiento urbanístico de la capital y son testigos de una segregación social que se hará manifiesta en el argumento de sus obras¹. De este modo, el problema de la vivienda entra en el abanico de temas tratado por la novela realista² a lo largo de los siglos XX y XXI. Su representación literaria en las letras españolas ha sido dispar y ha quedado circunscrita a periodos de crisis económica o social, momentos en los que sus autores se replantean las estructuras hegemónicas políticas y/o económicas. Es también el caso de la clase obrera, un colectivo especialmente afectado por el problema de acceso a la vivienda, y que aparece en la novela en determinados periodos de inestabilidad económica y/o social. Por el contrario, en determinados periodos de buena, o aparentemente próspera, situación económica no quedan reflejados literariamente casos de personajes con problemas de acceso a una vivienda, en cambio, sí se relata la adquisición de viviendas de segunda residencia.

En la posguerra se produce un importante éxodo rural. La población migrante de las grandes ciudades solventa el problema, primero, instalándose en los lugares más recónditos y recurriendo a la autoconstrucción. Con el paso del tiempo, se configuraron los cinturones periféricos de la ciudad con la puesta en práctica de unos planes de viviendas orquestados por el recién fundado Ministerio de Vivienda y cuya consigna era: «Queremos una España de propietarios, no de proletarios»³. Este contexto, se convierte en materia novelable para una serie de autores que, además de compensar la *myopie informative*⁴, emplean algunos de los postulados del realismo decimonónico y relatan problemas de la vivienda en las nuevas coordenadas espaciotemporales⁵ de la época. Las obras reflejan el crecimiento desordenado de las urbes bajo el influjo de una posguerra

¹ Se considera que fue el periodista Julio Vargas del diario *El liberal* quién primero escribió sobre las condiciones infrahumanas de los habitantes recién llegados a la capital y que no tenían medios para acceder a una vivienda digna. Los estudios que hace el periodista sobre el barrio de Las Injurias son paralelos a la publicación de algunas obras de Benito Pérez Galdós en las que aparece esta cuestión.

² Se puede considerar que en épocas en las que no se da una percepción de crisis, la literatura transcurre por sendas narrativas desvinculadas con una lectura social. Por esta razón, señalamos únicamente la novela realista, ya que las cuestiones derivadas del problema de la vivienda prácticamente no tienen presencia en otras corrientes de la novelística española contemporánea.

³ Palabras pronunciadas por el ministro de vivienda José Luis Arrese entre los años 1957-1960. Durante su mandato intentó difundir la mentalidad patrimonialista y «[esta] garantizaría la fidelidad, tanto al Estado como al régimen asalariado y además, los propietarios serían menos proclives a incurrir en aventuras revolucionarias», en Candela Ochotorena, José, *Del pisito a la burbuja inmobiliaria. La herencia cultural de la vivienda en propiedad: 1939-1959*, Valencia, Universidad de Valencia, 2019, pp. 78-79.

⁴ Expresión empleada por la hispanista francesa Geneviève Champeau para referirse a la idea de que la prensa española de los cincuenta está sujeta a una marcada ideología y carece de información clara y objetiva. Champeau, Geneviève, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995.

⁵ Bajtín acuñó el término *cronotopo* para definir la unidad indisoluble entre la coordenada temporal y la espacial. Esta unión es «asimilada artísticamente en la literatura» y dota de una mayor carga significativa al elemento descrito en Álvarez Méndez, Natalia, *Espacios narrativos*, León, Secretariado de publicaciones y medios audiovisuales Universidad de León, 2001, p. 36.

y muchas de las vicisitudes a las que la población migrante se enfrenta para establecerse en la ciudad⁶.

Ya entrado el siglo XXI, una crisis financiera azota a las economías neocapitalistas y pone en tela de juicio las políticas aplicadas a lo largo de la segunda mitad del siglo XX⁷. Esta situación suscita debates que ponen en entredicho la llamada Sociedad del Bienestar. Asimismo, la burbuja inmobiliaria que había inaugurado el siglo desemboca en una grave crisis en el sector de la construcción que repercute en todos los sectores de la economía.

España, en pleno frenesí consumista, inauguró el nuevo siglo con un boom inmobiliario que se vivió como una suerte de espejismo. El ritmo, diríase desenfrenado, de construcción, tanto en ciudades como en áreas del litoral, sitúan a España entre los países europeos con mayor número de edificios de nueva planta. Ese periodo, que no llegó a una década, desembocó en un parón total del sector de la construcción y desencadenó unos efectos colaterales en todos los sectores productivos de enorme calado en la economía y la política del país, amén de las consecuencias psicosociales entre la población. Esta situación provoca movilizaciones en la población sin precedentes y que Manuel Castells ha definido como «acciones colectivas conscientemente determinadas a transformar los intereses y valores sociales de una ciudad históricamente determinada»⁸.

Este contexto, con una clara vinculación al medio urbano, ha encontrado en la literatura un medio en el que vehicular el ideario disidente que se manifiesta en todos los géneros literarios, pero adquiere especial relevancia en la novela, por ello se habla de la Nueva Novela Social.

Si comparamos esta corriente con la novela realista de los periodos abarcados en este estudio, comprobamos que los contextos histórico-sociales son diferentes, sin embargo, estos pivotan en torno a una economía capitalista y polemizan sobre el tema de la vivienda que, según Engels, es un problema intrínseco al sistema de producción capitalista; el propio sistema obliga a las masas de trabajadores a desplazarse a centros urbanos y ello provoca automáticamente la escasez de viviendas⁹. Un bien básico que, según Harvey, «es un jugoso activo de especulación para la clase burguesa [...] y hace víctima a la clase trabajadora de esta situación»¹⁰. Sin embargo, la novela social presenta

⁶ Algunas obras —novelas y cuentos— publicadas en la década de los cincuenta y principios de los sesenta, adscritas al realismo, relatan algunos de los problemas que se citan. Algunos cuentos de Aldecoa aluden a espacios realquilados; los personajes de *La resaca* (1958) de Juan Goytisolo se apresuran a construir sus viviendas de noche para que las autoridades no los descubran y Francisco Candel en *Donde la ciudad cambia su nombre* (1957) relata las condiciones de vida del inmigrante. Además de personajes alojados en viviendas de pésima calidad, aparecen otros muchos alojados en pensiones, siendo esta la única opción de alojamiento a la que pueden acceder. Este es el caso de los personajes variopintos que pasan por la pensión *Eloísa* en *Los enanos* (1962) de Concha Alós. Cabe destacar el caso de *La piqueta* (1959) de Antonio Ferrer, una novela representativa del realismo social cuya trama acaba con un caso de desahucio, un asunto perfectamente parangonable a contextos actuales.

⁷ Se suele fijar el año 2008 como el inicio de una debacle en los mercados inmobiliarios, cuyas consecuencias desencadenan una crisis económica y afectan sobremanera a los sectores más vulnerables de la población. Sin lugar a duda, la deriva de este sector de la economía fue una prueba de cómo el neocapitalismo había hecho del “reino del ladrillo” un pilar sólido en las economías occidentales.

⁸ Castells, Manuel, *La ciudad y las masas*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 20-21.

⁹ Engels, Friedrich, *Contribución al problema de la vivienda*, Madrid, Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels, 2020.

¹⁰ Harvey, David, *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*, Madrid, Akal, 2007.

una evolución en su forma de abordar la realidad diferente y que Martínez Rubio explica del modo siguiente:

Es un camino de descreimiento: de la representación de la realidad a la construcción de la realidad, del tratamiento de los conflictos a través de personajes prototípicos a personajes de identidad voluble o inestable, del texto como espejo del camino a la superposición de textos, al juego metaficticio, que no es otra cosa sino la impugnación del texto único. Este camino del descreimiento, en caso de afectar a los modos de representación de la realidad, no afecta en cambio a la idea de verdad misma. De otro modo, si el realismo tomó como objetivo prioritario hablar de la realidad lo hizo tanto desde premisas estéticas (representaciones realistas) como desde premisas éticas (decir la verdad), tomando la literatura como un arma de denuncia o de evangelización de tal o cual proyecto moral, y es este último aspecto el que sigue intacto con el paso de los años y el cuestionamiento de las estéticas¹¹.

La novela social de reciente publicación prescinde de una perspectiva holística y se centra en ángulos concretos. Da voz a las víctimas del problema desde una esfera íntima, mientras que eleva aquel a un contexto colectivo, por lo general universal. En este sentido, tienen especial relevancia las novelas que surgen al calor del 15-M y que critican que la especulación urbanística se haya convertido en una fórmula subsidiaria de apoyo al capitalismo voraz¹². Así las cosas, problemas como especulación, boom inmobiliario, burbuja inmobiliaria, gentrificación, turistificación, desahucio, éxodo rural, o el propio problema de acceso a la vivienda, componen un tenso debate que alimenta el argumento de estas novelas y, a su vez, contribuyen a una visión crítica del objeto de estudio en las páginas siguientes.

1.1 LARA MORENO EN EL CONTEXTO DE LA NOVELA SOCIAL

En el año 2019, Lara Moreno (Sevilla, 1978) publica en *El País*¹³ el artículo «Yo me iré dócilmente», en el que aborda de modo epistemológico el problema de la vivienda, una cuestión sumamente importante que la autora eleva a rasgo distintivo de una generación de jóvenes y personas en situación precaria. Este artículo sobre “La generación sin alquiler” constituye el germen de dos obras de Moreno: *Deshabitar* (2020) y *La ciudad* (2022)¹⁴.

¹¹ Martínez Rubio, José, «Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro», *Rassegna iberistica*, 39 (2016), pp. 289-306.

¹² Pozuelo Yvancos no duda en considerar a Rafael Chirbes como el mentor de una generación de autores sensibilizados con este tema a partir de la crisis del año 2008, en Pozuelo Yvancos, José M.ª, *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2017. p. 122. López de Abiada comparte esta opinión y considera la obra *La buena letra* (1992) como la antesala de las novelas del autor valenciano que abordan el problema del boom inmobiliario, en López de Abiada, José Manuel, «Notas sobre La buena letra, novela corta precursora de la narrativa de la especulación inmobiliaria, del negocio de las recalificaciones fraudulentas y del estallido de la austeridad y de la crisis crediticia», *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 24 (2019), pp. 37-54.

¹³ Moreno, Lara, «Yo me iré dócilmente», *El País*, 29/03/2019.

¹⁴ Cabe destacar que la autora ha escrito otros artículos periodísticos en los que explora la relación entre la ciudad y sus habitantes. Además, el tema está también presente en la producción poética recogida en *Tempestad en víspera de viernes* (2020). En este poemario, Moreno indaga sobre las relaciones quebradas entre la población confinada y el paisaje urbano solo presente en la nostalgia y en el deseo.

La autora sevillana forma parte de la nómina de autores denominados como “novelistas sociales”¹⁵. La mayoría nacieron ya en la Democracia y tienen como denominador común su actitud tan sensible como reaccionaria frente a los problemas que afectan a su generación, a su época y al mundo que les rodea. Por ello, con sus obras literarias, estos autores toman partido sobre situaciones de injusticia de orden económico, social, medioambiental, etc. Sus influencias literarias son las corrientes realistas y muchos de ellos consideran a Chirbes el renovador de la novela social, lo cual no debe entenderse como una continuación de su estética. Este grupo rompe con el discurso hegemónico sin renunciar a crear un estilo propio y a indagar sobre nuevas fórmulas narrativas como puede ser la hibridación de estilos. Según Becerra Mayor, estos novelistas han planteado un giro hacia lo político y proponen temas que antes se consideraban poco literarios: realidad laboral, precariedad¹⁶ o el propio problema de la vivienda. Este posicionamiento marca una diferencia con las novelas publicadas en años anteriores y que este mismo crítico ha denominado novela de la no-ideología¹⁷. Uno de los rasgos comunes de esta pléyade de autores, y muy en particular de Lara Moreno, es la representación de una clase social emergente que es el precariado¹⁸.

Lara Moreno conoce el mundo literario a través del sector editorial y también por su experiencia como escritora. Ha trabajado como lectora, correctora y editora. En su obra literaria ha compuesto poesía y ha escrito novelas y ensayos, además de artículos en prensa. El ensayo *Deshabitar* (2020)¹⁹ y la novela *La ciudad* (2022)²⁰ tienen en común la presencia del entorno urbano. No solo es el espacio en que transcurren las vidas de los personajes sino también el medio donde se experimentan algunos de los problemas acuciantes de la sociedad actual, entre ellos se encuentra el de la vivienda. Sobre esta cuestión, consecuencia directa de la especulación alentada por el liberalismo, la autora tiende un diálogo, desde la ficción y no-ficción, en el que emerge su actitud inconformista. Moreno, como los otros autores de esta corriente literaria, proyecta en su obra literaria una posición disidente de los hechos que trasciende a una lectura holística de las aristas de la crisis y se convierten en denuncia. Es el modo empleado para hacer política con su obra literaria.

¹⁵ Por citar algunos novelistas que la crítica ha incluido en este epígrafe, destacamos: Belén Gopegui, Marta Sanz, Daniel Gutiérrez, Rosario Izquierdo, Isaac Rosa, Javier Mestre, Aixa de la Cruz, Elena Medel, Rosario Villajos, Marta Carnicero, Ana Iris Simón, y un largo etcétera.

¹⁶ Becerra Mayor, David, *Después del acontecimiento*, Manresa, Bellaterra, 2021.

¹⁷ Becerra Mayor acuña este término en su ensayo *Novela de la no-ideología*, Jerez, Tierra de nadie, 2013. Bajo este nombre designa a un amplio corpus de novelas obreras publicadas hasta el año 2000 cuyo discurso literario está separado del político y que ofrece una visión conciliadora del capitalismo.

¹⁸ En las diferentes referencias que damos en este artículo al precariado, nos basamos en la definición de G. Standing en su obra *El precariado. Una nueva clase social* (2013). Para este autor el precariado conforma una nueva clase social emergente, dotada de formación y a quien, sin embargo, se le han negado una serie de derechos civiles, sociales y económicos, y que se encuentra sometida a un clima de inseguridad laboral. Así pues, aquellas personas que no pueden acceder a una vivienda digna a pesar de tener empleo y estudios formarían parte de este grupo social.

¹⁹ Moreno, Lara, *Deshabitar*, Barcelona, Planeta, 2020.

²⁰ Moreno, Lara, *La ciudad*, Barcelona, Lumen, 2022.

2. DESHABITAR: EL TESTIMONIO DE UN PERIPLO URBANO

Deshabitar (2020) es un ensayo autobiográfico. Se puede decir que es una *historia de vida*²¹ en la que la autora explica su experiencia en la ciudad de Madrid a través de las diferentes viviendas que ha alquilado en las últimas dos décadas:

Este libro habla de mi memoria urbana y habitacional y habla también del drama del alquiler. La religión de la propiedad, marcada en nuestra cultura a fuego, no nos deja ver el verdadero problema de las ciudades; un lugar donde no se protege la vivienda de alquiler, donde no se regula, donde a nadie le importa si se hincha como la próxima guinda del pastel envenenado, es un lugar que no ofrece techo a sus ciudadanos, que no los ampara. Un lugar que no los cobija, que los expulsa²².

Este fragmento de las primeras páginas del ensayo se puede interpretar como una declaración de intenciones ya que la autora presenta un viaje desde la memoria, y con ello da a entender que se tratará de una selección de experiencias y recuerdos íntimamente ligados a los lugares donde ha habitado. Una cuestión, la del alquiler, que Moreno no duda en considerar olvidada. Es decir, la autora lamenta algo que más adelante se convertirá en denuncia: la ausencia de políticas de habitabilidad. Asimismo, reprocha la amnesia, el desconocimiento y la desinformación de la clase media y baja, en definitiva, aquellos que padecen las consecuencias.

El texto habla de “la religión de la propiedad”, una metáfora con la que la autora alude a una cuestión intrahistórica como es la tradición arraigada de tener una propiedad privada y que, como indicábamos en páginas anteriores, el franquismo acabó de consolidar y que se ha mantenido hasta las últimas décadas²³. No obstante, la pareja de jóvenes se resiste a seguir estos parámetros y desafían a la tradición:

Nos gustaba vivir de alquiler. Pensábamos que no había nada de malo en ello, que en otros países de Europa la gente vivía de alquiler toda su vida, que la construcción de tintes morales que comenzó con Franco, [...] la casi obligación fundamental y fundacional de comprarse una vivienda para ratificar la pertenencia a un lugar, a una clase y a una identidad próspera y decente (formar una familia y comprar una casa en España son una sola cosa si eres de clase media), era bastante perversa²⁴.

²¹ Para Germán Labrador, las *historias de vida* consisten en relatos, una buena parte en primera persona, que narran con nombres y apellidos, sin escatimar detalles, las dificultades vividas por una persona en un contexto de crisis. Son historias individuales que pasan a ser sociales ya que permiten a otros muchos identificarse con ellas. En el contexto de una crisis, un desahucio, un despido, un suicidio deja de vivirse como algo «vergonzoso, culpa o castigo, para interpretarse en clave política. Frente a la culpabilización, la victimización funcionaría como una estrategia contrahegemónica». Labrador Méndez, Germán, «Las vidas *subprime*: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española», *Hispanic Review*, 2012, Vol. 80/4, p. 561.

²² Moreno, Lara, *Deshabitar*, Barcelona, Planeta, 2020, pp. 9-10.

²³ Los estudios llevados a cabo por Ochotorena hallan el origen del fomento de la vivienda privada en las dos primeras décadas del franquismo, durante las cuales se forja «la voluntad de promocionar la posesión en propiedad como fórmula de encuadramiento y pacificación social, al asociarse con el carácter conservador y estable del hogar tradicional». Candela Ochotorena, José, *Del pisito a la burbuja inmobiliaria. La herencia cultural de la vivienda en propiedad: 1939-1959*, Valencia, Universitat de València, 2019, pp. 165-66.

²⁴ Moreno, Lara, *Deshabitar*, op. cit., pp. 53-54.

Este punto de vista personal podría hacer pensar que en el ensayo se va a ensimismar en una experiencia particular. Sin embargo, en consonancia con la reciente literatura social, la autora parte de una situación concreta y la relaciona con un contexto global, como es la preocupación generalizada por las viviendas en alquiler: «del recuento de todas y cada una de las casas en donde he vivido, reflexiono acerca del trágico problema de la vivienda, que está transformando y destruyendo algo esencial en las ciudades: la humanidad»²⁵.

Este diálogo entre la alternancia de vivencias concretas y reflexiones generales, se desarrolla en forma de itinerario cronológico a través de los diferentes lugares donde la autora, de forma individual o en pareja, se instala y va descubriendo la capital. El primer apartamento estaba ubicado en el barrio de Chueca:

Chueca ya era un barrio gentrificado²⁶, limpiado, cuando yo lo conocí. Estaba lleno de bares más modernos que antiguos. Librerías especializadas, videoclubes de películas de cine indie y, algo que entonces me pareció luminoso, propio de esta ciudad, hombres que se besaban e iban de la mano por la calle²⁷.

El barrio de Chueca es un claro ejemplo de mutación urbanística. Pasó de ser una zona marginal a ser un barrio de proyección internacional, todo ello pivotado por la reivindicación de las minorías sexuales a través de un espacio propio. Para tal objetivo se llevó a cabo lo que Lefebvre llamaría producción del espacio y que se fundamenta en «la interacción entre las representaciones acerca del espacio y las prácticas sociales de este»²⁸. Es decir, el barrio viró hacia un lugar de ocio y de amplia oferta comercial cuyo objetivo era la singularidad en lugar de mantener los rasgos identitarios. En consecuencia, en palabras de Boivin, «el auge inmobiliario y la instalación de nuevos moradores han sido secundados por la gentrificación comercial del barrio»²⁹. Esta remodelación elimina el local tradicional en favor de una oferta atractiva para el turismo y además acostumbra estos establecimientos suelen tener una permanencia efímera: «Cuando me fui de ese edificio, en el local de al lado de mi portal estaba *La Avispa*, una librería especializada en teatro que era una joya. Creo que ahora es un sitio de pintarse las uñas»³⁰.

Además, áreas como Chueca u otros barrios céntricos resultan de interés para una nueva fórmula especuladora como son los alquileres turísticos:

comenzó una nueva realidad que se haría con gran parte del movimiento habitacional: los alquileres turísticos. Mientras aquí en España solo comenzaba a hacerse visible el asunto, en febrero de 2014 Ámsterdam reguló el alquiler vacacional con una normativa que afectaba a la actividad de Airbnb, igual que

²⁵ *Ibidem*, p. 9.

²⁶ El DLE define el término “gentrificación” como: «[El] Proceso de renovación de una zona urbana, generalmente popular o deteriorada, que implica el desplazamiento de su población original por parte de otra de un mayor poder adquisitivo», <<https://dle.rae.es/gentrificaci%C3%B3n?m=form>> (fecha de consulta: 09/01/2024). A esta definición, y en el contexto que analizamos, se debería añadir que se lleva a cabo con fines mercantilistas y que el desplazamiento de los residentes no acostumbra a ser de forma voluntaria sino forzados por las circunstancias.

²⁷ Moreno, Lara, *Deshabitar*, op. cit., p. 9.

²⁸ Lefebvre, Henri, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013.

²⁹ Boivin, Renaud René, «Rehabilitación urbana y gentrificación en el barrio de Chueca: la contribución gay», *Revista Latinoamericana de Geografía y Género*, 4 (2013), pp. 114-124.

³⁰ Moreno, Lara, *Deshabitar*, op. cit., p. 17.

Berlín. Gran parte del alojamiento residencial, especialmente en el centro de las ciudades, comenzaba a desaparecer por el abuso del alojamiento turístico³¹.

Esta situación conduce a un incremento de los alquileres y del precio de compra de una vivienda:

En febrero de 2003, los precios de la vivienda habían subido un 176% desde 1996. Y en octubre, el mismo mes en que yo alquilé mi buhardilla en Chueca, la Comisión Europea emitió una de las primeras advertencias que más tarde confirmarían la existencia de una burbuja especulativa³².

Los cambios en el mercado inmobiliario coinciden con una ruptura de pareja. Así las cosas, la protagonista deberá cambiar de barrio y enfrentarse a los nuevos precios de la capital, por ello, optará por la fórmula del piso compartido. En lo sucesivo, la búsqueda de vivienda se convierte en un periplo no exento de dificultades que obliga a la protagonista a buscar posibilidades en los barrios periféricos de Madrid. El primer piso separado del centro se ubica en Puerta del Ángel:

Puerta del Ángel es un barrio obrero, al sur, pero solo separado del centro por el río, que, en Madrid, en aquel entonces y todavía hoy, supone una frontera, un antes y un después, un corte profundo que divide el tejido. [...] Era un barrio obrero, con bares de barrio y tiendas de barrio y quioscos de barrio con una línea de metro defectuosa, y donde mucha gente iba a aparcar su coche porque no había restricción alguna³³.

Se observa cómo en el desarrollo del ensayo la autora intercala informaciones generales con datos biográficos sobre los cuales emite su opinión. Esta forma ensayística aporta una cercanía con el lector. El texto puede ser interpretado como un ensayo o una obra autoficcional.

El desplazamiento de la protagonista a barrios periféricos o colindantes puede interpretarse, desde un punto de vista general, como un caso de segregación urbana. Sin embargo, desde una esfera individual, ella lo vive como una marginación. En cierto modo, esta situación remite a la idea de “ciudad global” de Saskia Sassen. Para esta socióloga, las ciudades que se consolidan como globales centralizan los medios en un área a la vez que expulsan paulatinamente a los habitantes del lugar³⁴ y con ello llega la despersonalización de los espacios.

Este es precisamente el caso del barrio de Malasaña, en el que la autora vivió durante un tiempo:

Malasaña en aquellos años, no era el barrio que es hoy, aunque ya apuntaba maneras. Claramente, era la zona más *cool* de la ciudad. Aquella donde el término *hipster* se afianzó con más arraigo. Chueca ya tenía asentada su revolución urbanística y social, ahora era Malasaña la que comenzaba a cambiar profundamente. Los restaurantes, las plazas y las tiendas. Todavía había más bares de toda la vida en la calle de San Bernardo que floristerías bonitas

³¹ *Ibidem*, p. 75.

³² *Ibidem*, pp. 14-15.

³³ *Ibidem*, p. 24.

³⁴ Sassen, Saskia, *La ciudad global*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999, pp. 147-151.

y tiendas donde se vende una única cosa (café egipcio ecológico, ropa para mascotas, palomitas de diferentes sabores, calcetines vintage)³⁵.

De nuevo, la autora apunta a una transformación de un barrio que el habitante interpreta como una exclusión o una ruptura de los vínculos afectivos con el espacio. Los “bares de toda la vida” que se han caracterizado por facilitar la sociabilización, «han sido sustituidos por espacios de creación privada destinados a ser objeto de consumo»³⁶ con el riesgo de convertirse en un no-lugar³⁷.

Posteriormente, la autora y su nueva pareja se unen a la corriente «neorruralista»³⁸ que se instala en las grandes capitales y que, de hecho, ha propiciado la creación de varias novelas sobre esta cuestión. Esta vez, encuentran una casa en Zarzalejos, en la Sierra Madrileña, donde permanecen cuatro años³⁹:

Ya en esos momentos, con el caldo del calentamiento global más que grito por algunos medios y algunas organizaciones activistas, se habían creado grupos de urbanistas refugiados en la sierra. Cultivaban sus huertos, se organizaban (todavía tímidamente) en un intento de sostenibilidad no agresiva. Los del pueblo los llamaban «los bioguays». En Zarzalejo Estación, la parte baja del pueblo, había una Comunidad de inmigrantes magrebíes; en la parte de arriba menos; por la mala comunicación. En su mayoría, los habitantes de Zarzalejo eran personas mayores. [...] En medio de ellos vivíamos nosotros. Extrañamente apartados de la crisis que ya reverberaba en la ciudad⁴⁰.

Pero el incremento de los alquileres se extiende también a las afueras de la capital. La pareja se ve obligada a mudarse a Valdemorillo como única opción para sufragar un alquiler al alcance de sus posibilidades y a no tener cláusulas restrictivas en la formalización de contratos:

Para nosotros era más una ciudad dormitorio que un pueblo de la Sierra. Encontramos una casa en el centro. Un adosado. Tres plantas, tres habitaciones, una buhardilla, un patio trasero con arriates, una cocina grande donde comer, un salón espacioso y dos cuartos de baño. Ochocientos euros. [...] Aquella fue la primera casa de nuestra hija [...]. Cuando estalló el 15M, yo estaba dándole de mamar a una niña recién nacida. Fue M. quien se escapó de vez en cuando

³⁵ Moreno, Lara, *Deshabitar*, op. cit., p. 34.

³⁶ Bauman, Zygmunt, *La Globalización: consecuencias Humanas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 99.

³⁷ Marc Augé denomina no-lugar a los espacios impersonales en los cuales el habitante, paseante o pasante no crea «ni identidad ni relación». En Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobre modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 38-39.

³⁸ El término neorruralismo se emplea tanto en periodismo como en literatura. En el caso de esta última, engloba a una serie de obras, que abarcan todos los géneros, que se han publicado a lo largo del siglo XXI, y cuyas tramas están ambientadas en entornos rurales. Las acostumbran a protagonizar personajes que se han desplazado de entornos urbanos. Según Colomer, estas «lanzaría[n] el mensaje de que la solución a la crisis de valores de nuestra sociedad se encuentra en una vuelta a los orígenes, en una huida de las grandes ciudades». En Colomer, Álvaro, «La literatura vuelve al campo», *La Vanguardia*, 20/08/2014.

³⁹ Lara Moreno aborda ya el fenómeno neorruralista en *Por si se va la luz* (2013). En la obra narra la historia de una pareja joven que abandona la ciudad y se refugia en una casa de un pueblo perdido. Allí se enfrentan a los problemas de adaptación, pero, sobre todo, a los de su propia relación.

⁴⁰ Moreno, Lara, *Deshabitar*, op. cit., p. 46.

a Madrid para participar de aquello. Yo no podía ver mucho más allá de la coronilla de la cabeza de mi pequeña, pero M. me contaba la ebullición en la revolución⁴¹.

La pareja se instala en un “adosado”⁴², un tipo de vivienda que encuentra sus orígenes en los proyectos de Ciudad Jardín en el siglo XIX y que en España se adapta a programas de vivienda asequible como el de las “Casas Baratas”. Sin embargo, en las últimas décadas este modelo de casa ha pasado a representar el símbolo de una aspiración de la clase media: vivir alejados de la ciudad sin necesidad de desplazarse a poblaciones rurales. La proliferación de los adosados es paralela al boom inmobiliario. Tras el declive de la burbuja inmobiliaria, se sucedieron los proyectos de urbanizaciones de adosados sin concluir por toda la geografía española.

La autora evoca las protestas del 15-M, lo cual no es baladí ya que existe una vinculación estrecha entre el ideario de este movimiento ciudadano, o de alguno de los diversos colectivos que fomentaron las movilizaciones, con los temas y planteamientos que interesan a los autores de la nueva literatura social.

Otra cuestión importante del texto es la maternidad, pues en lo sucesivo, la elección de una vivienda u otra vendrá condicionada por las necesidades del menor y por posibilidades económicas ante la nueva situación familiar. La pareja decide instalarse en un piso de la calle Paradinas:

Aunque no tenía especial encanto, era una muy buena casa. Este piso había sido de protección oficial y el casero tenía que estar empadronado en él todavía, con nosotros, porque no había pasado el tiempo correspondiente para que la vivienda saliera al mercado. Estábamos al borde de la M-30, es decir, de Madrid Río. Pero dentro del círculo. Solo con cruzarlo, los precios habrían bajado, pero yo todavía no quería cruzar el río⁴³.

Tras su separación, la protagonista y su hija se instalan en un nuevo piso en la calle San Bernabé:

Pero no podía quedarme en aquel lugar. Tanto mi hija como yo necesitábamos una habitación propia. Cuando mi padre y mi madre vinieron a visitarme después de la separación, para ver mi nueva forma de vida, se volvieron asustados. Vivía en la casa más pequeña de todas las que había tenido, compartía cama con mi hija. Aquello no llegaba a los 30 metros cuadrados⁴⁴.

Aunque la autora encuentra una vivienda en la Plaza de la Paja en la que se encuentra a gusto, tiene problemas económicos para soportar el alquiler y mantener a su hija, además teme que la echen por estar sola con una menor a su cargo:

⁴¹ *Ibidem*, p. 58.

⁴² Jorge Dioni López en *La España de los adosados* (Barcelona, Arpa, 2021) realiza un profundo estudio sobre el urbanismo desarrollado durante la burbuja inmobiliaria. El autor considera al adosado como el paradigma de ascenso social de la clase media. Asimismo, Dioni López demuestra cómo el neocapitalismo ha cambiado el modelo de desarrollo urbano. Para tal objetivo, el propio sistema ha creado unas necesidades o aspiraciones en la clase media.

⁴³ Moreno, Lara, *Deshabitar*, op. cit., p. 65.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 79.

En otoño en 2018 no tuve más remedio que confesarle a mi casero que ya no vivíamos dos personas en la casa. [...] En enero de 2019, me llamó para contarme algo. Yo acababa de volver a la ciudad después de la Navidad. Lo lamentaba mucho, no era plato de buen gusto para él decirme lo que tenía que decirme. Me daba de plazo hasta junio. Para que mi hija acabara el curso escolar a partir de ahí, tendría que dejar el piso porque lo necesitaba para un familiar, se despidió con un abrazo y algunos consejos paternalistas. Y me deseó suerte. Era la primera vez que me echaban de una casa. No es una sensación agradable, sobre todo cuando has pagado cada mes, cuando has cuidado de la casa en la que vives y tienes una hija de siete años⁴⁵.

La situación descrita en el párrafo anterior sumerge a la protagonista en un clima de inseguridad:

Que me echaran de mi casa era desazonador desasosegante; que echaran de casa a mi hija de siete años era angustioso. ¿Alguien me garantizaba que después de la siguiente mudanza no tendría que haber otra obligada, unilateral, uno o dos años después? Aunque me fuera lejos, aunque rompiera su círculo de vida, ¿podría quedarme en algún sitio un tiempo razonable? Era curioso mirar hacia adelante y no ver nada⁴⁶.

Los problemas con los que se encuentra la protagonista tras su maternidad confirman las dificultades añadidas que encuentra una mujer con hijos a su cargo. En este contexto la mujer sufre una clara desventaja ya que, por un lado, se le exige un aval que no siempre tiene puesto que su capacidad de ahorro merma. Por otro lado, el propietario de la vivienda ve en el hecho de que la inquilina tenga un hijo menor un obstáculo para obtener beneficio de su propiedad, pues en caso de impago el menor tiene unos derechos adquiridos para permanecer junto a su madre en la vivienda. A todo esto, se deben añadir las necesidades que tiene la mujer con respecto a la vivienda: los materiales y las afectivas. Con las primeras nos referimos al espacio necesario y a la adecuación de la vivienda para que pueda vivir un menor, la segunda habla de la necesidad de la madre de tener un lugar donde tener la seguridad de poder permanecer largo tiempo. La protagonista de *Deshabitar* deja testimonio de estas dificultades.

A partir de ese momento, la autora afirma que «[En] 2019, *Idealista* se convierte de nuevo en mi red social»⁴⁷ se suma al sector de la población que busca incesantemente alojamiento acorde a sus posibilidades económicas y un espacio donde pueda conciliar la situación familiar de cada uno. Una situación compleja a la que las políticas sociales no han sabido poner freno. El siguiente traslado es al barrio de Comillas:

Este barrio se está vendiendo. En su calle principal, cada tres establecimientos, hay una agencia inmobiliaria. Los que venimos ahora expulsados del centro por la marcha que se extiende, estamos a nuestra vez expulsando a los que allí vivían. Los precios del alquiler no son precisamente baratos, los precios de las casas en venta han subido notoriamente. En los últimos seis meses. En los últimos tres han echado de sus casas a varios amigos que ya vivían aquí desde

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 94-95.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 97.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 103.

hace algún tiempo⁴⁸.

Estas últimas frases indican los daños colaterales de la crisis de la vivienda, los cuales hacen desconfiar a la ciudadanía sobre las teorías que abogan por construir un aparato teórico, desde un planteamiento marxista, para hacer de la ciudad un lugar acorde a las necesidades de sus habitantes. Sobre esta cuestión ahondó Lefebvre en sus estudios urbanos. Para este sociólogo y geógrafo, el “derecho a la ciudad” implica el control de la urbanización y del desarrollo urbano y, por tanto, la configuración de la ciudad⁴⁹. Un planteamiento que complementa Harvey, discípulo del primero, al considerar el Derecho a la Ciudad como la potestad para cambiar la realidad actual desde la política. Esto explica que el geógrafo británico cuestione la relación existente en el sistema capitalista entre producción, urbanización y gestión del excedente⁵⁰. Sin embargo, los postulados de Harvey no tienen un correlato en el neocapitalismo, sino más bien al contrario. Este tema trasciende la cuestión económica para dejar una huella en lo social, como suscribe la autora en el siguiente párrafo que pretende recoger las impresiones de su periplo urbano:

Habitamos la casa y el edificio. Habitamos los paseos y los parques, habitamos los hospitales y las escuelas. Habitamos las ciudades. Somos las ciudades. Deshabitar es despoblar. También arrancar, desposeer, despojar. [...] Deshabitamos la casa y el edificio, los paseos y los parques, los hospitales y las escuelas. Y quedará la ciudad desnuda, solo el esqueleto de sus dientes, ansiedad de hierro y nube tóxica, sin nadie que la guarde⁵¹.

La carga significativa del verbo «deshabitar» trasciende el espacio doméstico y se extiende a los movimientos de la población hacia otras áreas de la urbe. Asimismo, la acción de dejar un espacio habitable por voluntad ajena va acompañada de una carga emocional no siempre perceptible y que, sin embargo, la literatura, con sus recursos ficcionales, está en condiciones de ahondar en el problema.

3. LA CIUDAD: LA CONSTRUCCIÓN DE UN CONTRARRELATO URBANO

En noviembre de 2022, coincidiendo con la publicación de *La Ciudad*, Lara Moreno concede una entrevista a RNE⁵². En el transcurso de ella habla de desarraigo, soledad, emigración y dolor y remarca la voluntad de hacer un alegato a la violencia. Un objetivo que, a tenor de los críticos, la obra consigue. Estos además han sido unánimes en señalar la buena calidad de la novela⁵³. Sin embargo, salvo la reseña de Domingo Ródenas para el

⁴⁸ *Ibidem*, p. 109.

⁴⁹ Lefebvre, Henri, *El derecho a la ciudad*, Madrid, Capitán Swing, 2017.

⁵⁰ Harvey, David, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2013.

⁵¹ Moreno, Lara, *Deshabitar*, op. cit., p. 110.

⁵² <<https://www.rtve.es/play/audios/el-gallo-que-no-cesa/entrevista-4-nov-lara-moreno-ciudad-novela/6728204/>> (fecha de consulta: 28/10/2023).

⁵³ Pozuelo Yvancos señala la calidad narrativa de la obra. Considera que la novela resuelve con acertadas técnicas narrativas las descripciones de maltrato y los estados anímicos de las migrantes. En: Pozuelo Yvancos, José M.^a, «Lara Moreno. La lucha por la vida de tres mujeres», *ABC*, 28/09/2022. La reseña de Cristina Bazán subraya como el aspecto más relevante de la obra la violencia que recorre la ciudad. Bazán, Cristina, «Lara Moreno pone a Madrid ante el espejo de la violencia en “La ciudad”, *La Vanguardia*,

suplemento *Babelia* de *El País*⁵⁴, las apreciaciones sobre el espacio son escasas. Estas señalan la importancia del edificio de la Plaza de la Paja como lugar donde confluyen las tres protagonistas, pero no hay apenas referencias a los espacios interiores, la autora tampoco lo hace.

En las páginas siguientes vamos a partir de la idea de que no existe una única interpretación y que tampoco la intención de la autora marca una lectura unidireccional. Con esta premisa nos proponemos analizar dos cuestiones que subyacen en la trama: la presencia de la ciudad y la experiencia urbana de cada una de las protagonistas y el modo como la novela representa el problema de la vivienda en el momento actual.

Si las novelas anteriores de Lara Moreno —*Por si se va la luz* (2013) y *Piel de toro* (2016)— se ubicaban en el ámbito rural, en *La ciudad* (2022), la autora explora la relación de las protagonistas con el espacio urbano y concretamente con las viviendas donde trabajan o residen, es decir, con un espacio íntimo. En lo referente al tema del acceso a la vivienda, la obra contiene buena parte del ideario expuesto en el ensayo *Deshabitar*, pero concretados en realidades diferentes y en la voz de las protagonistas.

La ciudad da voz a tres personajes femeninos con trayectorias biográficas y orígenes diferentes⁵⁵. Sin embargo, las tres tienen en común que sufren algún tipo de violencia. Al principio de la obra no se conocen y a pesar de coincidir en un mismo edificio, no entablan relación entre ellas. El lector no tiene una descripción detallada y perfilada de estas mujeres. Más bien son rostros desdibujados que se dan a conocer por sus palabras, los sentimientos que proyectan y sus miradas al entorno que las rodea, público o privado⁵⁶.

Sus vidas transcurren en un mismo espacio urbano: un edificio ubicado en la Plaza de la Paja, en el madrileño barrio de La Latina. La autora describe esta parte de la capital como una zona llena de contrastes, desde establecimientos tradicionales a aquellos que «han quedado para un ocio pintoresco y a la moda. Barrios que tienen más ideología que cervezas»⁵⁷. En la descripción del barrio se describen diferentes alojamientos: las viviendas en propiedad, los pisos alquilados y los apartamentos turísticos.

Oliva es una profesional liberal del sector editorial, con recursos económicos, divorciada y con la custodia compartida de su hija. De las tres, es la única que tiene vivienda propia en la cuarta planta de un edificio de la Plaza de la Paja. Aparentemente, sería una mujer sin problemas, sin embargo, es víctima de maltratos por su pareja, Max, de quien tiene una fuerte dependencia emocional. En la tercera planta del inmueble trabaja Damaris, una migrante colombiana, de unos cincuenta años que no goza buen un estado de salud. Llegó a España tras el terremoto de Armenia en 1999, cuyos efectos devastadores la obligaron a emigrar a otro país y así paliar la situación de pobreza en que había quedado su familia. Su objetivo es ayudar a su familia; su sueño, pagar a su hija los estudios

04/09/2022. Por otra parte, el *Diario de Sevilla* publicó una reseña que, con una completa contextualización, se centra en las trayectorias de los tres personajes. Ortiz, Braulio, «La comodidad en la que vivimos se levanta sobre la pobreza de los otros», *Diario de Sevilla*, 25/10/2022

⁵⁴ Ródenas de Moya, Domingo, «Lara moreno, en las calles de la amargura», *El País*, 27/08/2022.

⁵⁵ Por razones de extensión y para ceñirnos al tema de ensayo, nos centraremos en los personajes de Damaris y Horía. En ambos casos, la vivienda juega un papel determinante en la situación particular de los personajes e influye decisivamente en el bienestar y el estado anímico de las migrantes.

⁵⁶ Esta característica guarda relación con un detalle paratextual que es el diseño de la portada de la novela. Se trata de una composición de la fotógrafa Irene Zottola en la que aparece una silueta femenina con un rostro desdibujado, como el de las protagonistas e incluso el resto de los personajes secundarios de la obra.

⁵⁷ Moreno, Lara, *La ciudad*, Barcelona, Lumen, 2022, p. 207.

universitarios en España. Para ello, intenta alargar su jornada laboral al máximo en la casa donde presta servicios domésticos y a la vez está al cuidado de unos hermanos gemelos. Los dueños aprovechan la buena disponibilidad de su asistenta para sacar de ella el máximo provecho. Le proponen pasar con ellos unos días fuera de Madrid con la excusa de que así podría cambiar de aires, pero el motivo real es el de disponer de sus servicios. De hecho, la someten a un maltrato laboral al aprovecharse de su buena voluntad. Este es también el caso de Horía, otra inmigrante que abandona su país, Marruecos, para salir de la situación de pobreza de su entorno. Horía se pone en manos de una organización que, previo desembolso monetario, ayuda a mujeres a atravesar el estrecho y entrar en la península para trabajar después como recolectoras de fresas. Estas migrantes se ven obligadas a trabajar por un salario bajo y a vivir en situaciones de vulnerabilidad. Horía, además, tiene un problema añadido y es el desasosiego de no tener noticias sobre el paradero de su hijo. Sabe que la intención del joven era entrar en España, pero no tiene más detalles. Le comentan la posibilidad de que se encuentre en Madrid, ante lo cual Horía abandona su trabajo en la provincia de Huelva y se traslada a la capital. Allí le consiguen trabajo como portera de un edificio, el mismo en el que vive Oliva y trabaja Damaris. Algunos vecinos de la comunidad aprovechan la buena disposición, o indefensión, de la nueva portera y le encargan trabajos añadidos sin ningún tipo de reconocimiento, ni personal ni económico.

La historia de las mujeres se narra desde dos ejes temporales: su vida en los países de origen, en un tiempo pasado, y el presente, que en buena parte viene definiendo sus experiencias urbanas. La separación entre una y otra se lleva a cabo con una elipsis que además distingue dos ejes temporales capaces de suscitar el interés del lector. Sus vivencias en la ciudad vienen determinadas, en buena parte, por los espacios exteriores que transitan y por los espacios que habitan, de tal modo que la espacialidad constituye un vector textual importante en la obra.

En lo que respecta a la vivienda, siguiendo la teoría de Bachelard⁵⁸ que explora la dimensión existencial de la relación entre el ser humano y el espacio, el espacio lúgubre conecta con el estado anímico de estas mujeres y nubla sus respectivas expectativas de progreso. La habitación es el medio donde Damaris y Horía toman consciencia de las diferencias entre ellas y sus patrones. Estas pasan por un salario insuficiente, por la imposibilidad de acceder a otro espacio mejor por falta de avales e incluso por la despreocupación de los propietarios por ofrecerles una vivienda digna.

Damaris comparte piso en Carabanchel con otras compatriotas, Romina y Dolores, un apartamento de escasas dimensiones ubicado en una zona lejana del centro de la capital, por lo que cada día tiene que atravesar el río Manzanares, un accidente geográfico al que Moreno se refiere en ambas obras para indicar la idea de frontera y a la vez de segregación:

Bajo el río Manzanares se esconde la autopista que antes dividía la ciudad en dos. [...] Antes el círculo de la autopista marcaba, una derecha y una izquierda insoslayables. A un lado, el centro, un centro grande y complejo, con multitud de tonalidades y geografías. Al otro, el más allá. La mugre y el obrero⁵⁹.

Aunque algunos días Damaris acaba tarde, pues debe quedarse con los gemelos mientras sus padres han salido, nunca gasta el dinero que le dan sus jefes para tomar un taxi:

⁵⁸ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.

⁵⁹ Moreno, Lara, *La ciudad*, op. cit., p. 45.

«Prefiere no coger ni metro ni autobús nocturno, no quiere depender de nada más que de sus piernas. Ha calculado, máximo, una hora y media andando desde el río, la cicatriz que la separa de su lugar de trabajo»⁶⁰. A continuación, el paisaje urbano cambia y se encuentra la siguiente estampa:

Los coches pueden aparcar en el lado de la calzada destinado a ello y también en el otro lado. Las calles son estrechas, las aceras angostas. Pero cuando son un poco más anchas sirven para que quienes no encuentran aparcamiento puedan subir los coches a ellas. La policía da vueltas a menudo en el barrio, pero no suelen fijarse en eso, vigilan otras cosas. No hay grúas llevándose los coches de allí⁶¹.

El contacto que la colombiana tiene con la ciudad se limita a los parques a los que acude los días festivos con sus compañeras de piso y donde se encuentra con otros compatriotas y los desplazamientos del trabajo a casa. Estos se convierten en «una forma de comprensión, son “movimientos de entendimiento” y procesos de pensamiento y de aprehensión de la realidad»⁶², en este caso urbana. Damaris hace una composición imaginaria del espacio a través de una selección de elementos —coches, aceras, etc.—. La estancia de Damaris en la capital se complica cuando el propietario del piso donde se alojan las tres migrantes les comunica un incremento del precio de alquiler cuando venza el contrato. Una de las compañeras del piso se va a vivir con su pareja y las otras dos deben buscar un nuevo alojamiento. Damaris y Romina se encuentran desamparadas ante la situación: la dificultad de encontrar una vivienda cuyo alquiler alcancen a pagar y la imposibilidad de obtener un aval bancario:

no consiguen ninguna cita. Todos los pisos están alquilados o reservados, aunque cuando comprueban, los anuncios siguen disponibles en el portal de Internet. En uno les cuentan que alguien acaba de ofrecer más dinero justo cinco minutos antes. [...] Es por el acento, nos están mintiendo. La próxima prueba tú, a ver si se te nota menos, le dice Romina. De vuelta a casa, se paran a mirar los carteles luminosos de las inmobiliarias. Hay varias en esa calle, muchísimas oportunidades de compra y de alquiler, todo casi nuevo, casi barato, del todo imposible⁶³.

Tras visitar varias agencias inmobiliarias, se ponen en manos de una que les proporciona una vivienda con prestaciones inferiores a las que antes tenían ubicada «a la orilla de la autovía de Santa María de la Cabeza»⁶⁴.

Damaris no podía acordarse de cuándo fue la última vez que vivió en un lugar así. El tipo que les ha conseguido la casa es colombiano, de Bogotá. [...] está la cosa muy difícil y se está poniendo cada vez peor, pero tengo la solución, estoy seguro de que os va a gustar el piso y va a estar resuelto. En realidad, que les gustara o no era lo de menos a estas alturas. Damaris no puede ofrecer aval bancario ni tampoco puede pagar un año por adelantado, que es lo que le han

⁶⁰ *Ibidem*, p. 280.

⁶¹ *Ibidem*, p. 168.

⁶² Ette, Ottmar, *Literatura en movimiento*, Madrid, CSIC, 2008, p. 16.

⁶³ Moreno, Lara, *La ciudad*, op. cit., pp. 267-268.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 304.

pedido en todas partes. Si llegaban a concertar cita, una montaña de requerimientos inalcanzables aterrizaba después. Su contrato era indefinido, pero los contratos indefinidos de los españoles deben ser diferentes al suyo. Es que están todos con la perra de la ocupación, mamitas, los caseros tienen miedo. Y perdemos los que siempre perdemos⁶⁵.

Esta situación coloca a Damaris y a su compañera de piso en una situación de precariado, como lo estaba la protagonista de *Deshabitar*. Se trata de personas que disponen de trabajo, con o sin formación específica, pero las circunstancias les niegan un derecho tan primordial como es el de la vivienda⁶⁶. Asimismo, la historia de estas mujeres pone de manifiesto cómo ante una situación de escasez, determinados propietarios intentan beneficiarse ofreciendo a inquilinos vulnerables viviendas de ínfima calidad. Por otra parte, las dificultades de obtener un alquiler favorecen el nacimiento de prácticas ilegales. Este es el caso de algunas empresas inmobiliarias que se aprovechan de esta coyuntura.

Damaris, como la protagonista de *Deshabitar*, se ve obligada a desplazarse cada vez más del centro. Si ya vivía en la periferia, ahora se irá al límite de la propia periferia, un desplazamiento forzado que obliga a las mujeres a adaptarse a viviendas de inferior calidad:

Treinta metros cuadrados, un solo dormitorio. Entreplanta. La cocina, dentro de un armario en el salón. El frigorífico, al lado del sofá. Es sofá cama, por eso pueden estar aquí las dos, y es cómodo, que yo lo he abierto y lo he comprobado. El cuarto de baño tiene bañera, por si quieren relajarse. No cabe uno tumbado, pero sentadito sí, que a veces después de la jornada da gusto⁶⁷.

La descripción de la casa prosigue más adelante del modo siguiente:

La casa es oscura, incluso con las luces prendidas, porque las bombillas son de poca intensidad. Hay que cambiarlas. Con la pintura ha mejorado algo, las paredes están limpias. [...] En el cuarto lleno de cajas y maletas, la mujer se esmera haciendo la cama, remetiéndola las sábanas y las mantas con energía. Ahora dormirá en un colchón grande de matrimonio, aunque vencido por el medio y con manchas de fluidos secos. Comprará una funda. Pondrá unas cortinas bonitas, alegres; es mejor tapar la ventana. Esa ventana es un pozo seco⁶⁸.

En el texto anterior, como en buena parte de la obra, Lara Moreno emplea frases cortas y a veces nominales. Con ello consigue una prosa ligera, un tono personal que permite reflejar el pensamiento de la protagonista. La autora emplea una tercera persona en estilo indirecto. Las descripciones de la casa no son producto de una narración omnisciente, sino de las observaciones que Damaris realiza en el mismo momento en que transcurre la acción: «ha mejorado algo», «es mejor tapar la ventana», «por si se quieren relajar». Aunque en realidad los pensamientos tienen temporalidades diferentes y aparecen de forma simultánea en el texto, hay uno que remite al presente y otro al futuro que aparecen de forma simultánea en el texto: «comprará una funda». Las primeras ideas surgen

⁶⁵ *Ibidem*, p. 277.

⁶⁶ Standing, Guy, *El precariado. Una nueva clase social*, Barcelona, Pasado & Presente, 2013, pp. 43-44.

⁶⁷ Moreno, Lara, *La ciudad*, op. cit., p. 284.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 306.

de la observación o la opinión, las segundas se deben interpretar como soluciones para remediar algo que no satisface. Dicho de otro modo, la autora es capaz de describir una atmósfera regida por el pensamiento de la protagonista. Según Bachelard⁶⁹, el ambiente decadente y cerrado remite a un estado de opresión que se manifiesta cuando Damaris piensa: «Esa ventana es un pozo seco». Estos dos sustantivos simbolizan ideas contradictorias como sería una ventana que permite mirar o ver el exterior, pero que, sin embargo, es un pozo que dirige al sujeto hacia el interior y lo priva de contacto con el exterior.

La entrega de llaves de la casa coincide con la detección de la epidemia de COVID en China y más tarde en Italia. Días después, la señora Sonia, madre de los gemelos, le comunica que la familia se desplaza a una vivienda fuera de la capital. En este traslado no cuentan con ella ni tampoco se responsabilizan de la situación desamparada en la que Damaris queda:

En el tercero, el desorden de la casa es insólito. La señora Sonia anda de acá para allá, pegada al teléfono, cruzando los hilos que la salven de la distopía [...] Ya no tienes que venir más. Vuélvete a tu casa. [...] ¿Recuerdas aquella casa donde estuvimos una vez en la Sierra? Sí, la hemos alquilado, nos vamos hoy mismo. [...] Madrid es un infierno ahora mismo ya veremos cómo se resuelve. Esto, menos mal que tú tienes casa recién alquilada. ¿Qué alivio tenemos con eso? No hace falta que hagas nada, si por eso te pedí que limpiaras a fondo ayer, ya tenemos preparadas las maletas. Ahora despertamos a los niños y nos vamos, puedes irte a tu casa, es mejor que no te despidas de los gemelos que no es seguro. Que tú has estado yendo y viniendo con tu compañera⁷⁰.

En el fragmento anterior los diálogos están incrustados en el texto con el estilo indirecto. Una vez más se observa cómo la autora es capaz de describir una atmósfera, como es el caos dentro de la casa, a través de una selección arbitraria de acciones.

Damaris baja en el ascensor con desilusión mientras piensa en el tiempo que deberá permanecer en la vivienda que no es de su agrado:

Se encerrará con Romina. Aquella casa que es solo una cáscara. Para volver a mirar al cielo, en las semanas siguientes, deberá sacar medio cuerpo por fuera del agujero de su cuarto y torcer la cabeza hacia arriba. Al final de las paredes grises de cemento, parcheadas de ventanas, encontrará un rectángulo azul⁷¹.

Una vez más, asistimos a un problema de segregación, en el sentido de que las clases más desfavorecidas son las que deben pasar el periodo de confinamiento en peores condiciones.

En el edificio donde trabaja Damaris, antes de la llegada de la pandemia, la comunidad de vecinos ha decidido recuperar la figura del portero y facilitarle una vivienda en un sótano del edificio por el que se accede al patio de la comunidad. La persona que ocupa el puesto de trabajo es Horía. Ella decidió abandonar su trabajo de recolectora en el sur de España y desplazarse a Madrid con el anhelo de encontrarse con su hijo Aziz o, por lo

⁶⁹ Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 37.

⁷⁰ Moreno, Lara, *La ciudad*, op. cit., p. 316-317.

⁷¹ *Ibidem*, p. 318.

menos, obtener noticias de su paradero. Su madre sabía que el objetivo del joven buscar su porvenir en otro país. El nuevo empleo de Horía consiste en lo siguiente:

limpiar las escaleras tres veces a la semana, dos veces el patio más grande y una vez a la semana el pequeño. Cada día tiene que sacar el contenedor de la basura [...]. Algunos vecinos tiran la basura a lo largo del día, se supone que no se puede, deberían tirarla a partir de las ocho de la tarde cuando el cubo esté fuera. Pero es su propio contenedor de basura y hacen lo que quieren⁷².

La vivienda que le ofrecen a cambio de su trabajo está en estado deplorable:

No ha conseguido hacer desaparecer el olor que ha impregnado la casa el día que entró por primera vez. Le dijeron que llevaba mucho tiempo cerrada, y que antes había vivido allí un hombre, el antiguo portero del edificio. [...] Aquella casa es su sueldo. [...] La cisterna del váter de la casa de la portería se ha estropeado. Horía no tiene ningún inconveniente en llenar un cubo de agua en el fregadero de la cocina y tenerlo siempre en el baño. [...] Pero le preocupa que la acusen de haber roto algo. No sabe hasta qué punto el uso que ella hace de cada utensilio, del espacio mismo puede volverse en su contra⁷³.

La atmósfera opresora de este espacio puede compararse con la de Damaris, con la diferencia de que esta tiene más derechos sobre la casa. Pero el problema de Horía no se limita a la calidad de aquella, sino al trato que recibe por parte de los vecinos que viven en la segunda planta de la finca. Se trata de un matrimonio de edad avanzada que le encomiendan tareas de limpieza y de cuidado sin una compensación económica ni una regulación de la situación laboral:

La señora al comprobar la buena mano de Horía con las plantas, la manda también ocuparse de la vegetación de sus balcones. Cada vez tiene más trabajo dentro de su casa por el mismo precio. Quizá se esté volviendo imprescindible para los viejos, pero nadie le ha hablado de formalizar aquello⁷⁴.

Una situación que va *in crescendo*:

Dos horas o dos horas y media al día, cada día de la semana. Horía no ha peleado por el sueldo ni ha negociado, pero la primera mañana, tras terminar las tareas, se quedó esperando en la puerta, muy recta, a que le pagaran. La mujer se acercó despacio, demorándose en comprobar la pulcritud de los lugares por donde había pasado⁷⁵.

Los esfuerzos de Horía por encontrar a su hijo no dan buenos resultados. La mujer busca ayuda para que la acompañen a otros lugares de la capital. Por primera vez, sube al metro y «se le va poniendo el corazón cada vez más pequeño conforme las escaleras del

⁷² *Ibidem*, p. 164.

⁷³ *Ibidem*, pp. 258-259.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 307.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 227.

metro de La Latina la llevan hasta el inframundo⁷⁶. Vive su experiencia urbana de modo dantesco y compara la urbe con un «monstruo abominable»⁷⁷.

Horía vive en un espacio que siente que no le pertenece. El piso es como el de Damaris: una guarida. El caso de las dos protagonistas anteriores pone de manifiesto de qué modo el problema de la vivienda afecta a las clases más desfavorecidas, en particular a los migrantes. Por sus escasos recursos, ocupan las viviendas donde nadie, salvo por obligación, desea vivir.

4. CONCLUSIONES

En las páginas anteriores hemos podido comprobar el alcance de un tema tan importante como es el de la vivienda. Esta cuestión está compuesta por la intersección de diversos factores económicos, políticos, sociales y culturales. El testimonio de la protagonista de *Deshabitar* y las historias de Damaris y Horía en *La ciudad* muestran cómo las líneas de actuación para paliar este problema están más cercanas al neoliberalismo que no a unas políticas sociales. Este sistema económico fomenta la construcción pues concibe la producción como la única salida al desarrollo. Sin embargo, la presencia de la especulación o las crisis cíclicas resultan ineludibles.

Hemos constatado la existencia de vasos comunicantes entre el ensayo y la novela de Lara Moreno; las protagonistas tienen en común el hecho de estar inmersas en una experiencia urbana. Esta evidencia, por un lado, que la ciudad es un espacio más propicio a la segregación que un entorno rural. De igual modo, las historias de las protagonistas evolucionan a lo largo de la obra del relato al contrarrelato. Se trata de mujeres que llegan a la ciudad con objetivos distintos y que encuentran obstáculos de diferente orden, hasta el punto de que el medio urbano se convierte en un espacio distópico que alcanza su máxima expresión en los espacios interiores. En concreto, unas viviendas son el reflejo de unas lacras de la sociedad actual.

Si bien ambos géneros literarios tratan con precisión el tema, el ensayo aporta una concisión de los hechos, en ocasiones apoyados por datos, estadísticas, etc. La novela, por su parte, consigue a través de los recursos ficcionales aportar una visión poliédrica del tema o un acercamiento a la verdad que quizás de otro modo no se llegaría a alcanzar. En cualquier caso, en ambos géneros el análisis de la espacialidad resulta imprescindible para profundizar en el objeto de estudio.

Lara Moreno plantea en sus obras un ideario, busca la raíz del problema y a través de sus personajes manifiesta su particular rebeldía. Es su forma de hacer política en la novela. Ambas obras tratan un problema universal como es el de la vivienda, al menos en la sociedad occidental, pero que debe también entenderse en el contexto de la historia reciente de España y de su propia idiosincrasia. Por ello, como señala Ortiz en una reseña sobre *La ciudad*, «[Madrid] es en realidad cualquier ciudad, todas las ciudades»⁷⁸. No obstante, la novela nos lleva a realidades específicas para entrar en recovecos sentimentales. Sus protagonistas con rostros desdibujados se convierten en metonimias de la clase más vulnerable frente al problema de la vivienda.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 297.

⁷⁷ *Ibidem*, p. 296.

⁷⁸ Ortiz, Braulio, «La comodidad en la que vivimos se levanta sobre la pobreza de los otros», *Diario de Sevilla*, 25/10/2022.

La autora sevillana ha tomado conceptos —vivienda, alquiler, especulación, gentrificación, turismo, etc.— que conforman datos estadísticos o bien suscitan un debate crítico sobre derivas urbanas actuales. Con este material, Moreno proyecta a través de la escritura su visión disidente de los hechos, todo ello con un estilo propio estrechamente ligado a la novela social.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alós Domingo, Concha, *Los enanos*, Madrid, La navaja suiza, 2021.
- Álvarez Méndez, Natalia, *Espacios narrativos*, León, Secretariado de publicaciones y medios audiovisuales Universidad de León, 2001.
- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios de anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Bauman, Zygmunt, *La Globalización: consecuencias Humanas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Becerra Mayor, David, *Después del acontecimiento*, Barcelona, Bellaterra, 2021.
- Becerra Mayor, David, *La novela de la no-ideología*, Jerez, Tierra de nadie, 2013.
- Boivin, Renaud René, «Rehabilitación urbana y gentrificación en el barrio de Chueca: la contribución gay», *Revista Latinoamericana de Geografía y Género*, 4 (2013), pp. 114-124.
- Candel Tortajada, Francisco, *Donde la ciudad cambia su nombre*, Barcelona, La Busca, 2002.
- Candela Ochotorena, José, *Del pisito a la burbuja inmobiliaria. La herencia cultural de la vivienda en propiedad: 1939-1959*, Valencia, Universitat de València, 2019.
- Castells, Manuel, *La ciudad y las masas*, Madrid, Alianza, 1986.
- Champeau, Geneviève, *Les enjeux du réalisme dans le roman sous le franquisme*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995.
- Chirbes, Rafael, *La buena letra*, Barcelona, Anagrama, 2007.
- Colomer, Álvaro, «La literatura vuelve al campo», *La Vanguardia*, 20/08/2014.
- Dioni López, Jorge, *La España de las piscinas*, Barcelona, Arpa, 2021.
- Ette, Ottmar, *Literatura en movimiento*, Madrid, CSIC, 2008.
- Engels, Friedrich, *Contribución al problema de la vivienda*, Madrid, Fundación de Estudios Socialistas Federico Engels, 2020.
- Ferres Bujeda, Antonio, *La piqueta*, Madrid, Gadir, 2014.
- Goytisolo Gay, Juan, *La resaca*, Barcelona, Destino, 1981.
- Harvey, David, *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*, Madrid, Akal, 2013.
- Harvey, David, *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*, Madrid, Akal, 2007.
- Labrador Méndez, Germán, «Las vidas subprime: la circulación de historias de vida como tecnología de imaginación política en la crisis española», *Hispanic Review*, 2012, Vol. 80/4, pp. 557-581.
- Lefebvre, Henri, *El derecho a la ciudad*, Madrid, Capitán Swing, 2017.
- Lefebvre, Henri, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing, 2013.
- López de Abiada, José Manuel, «Notas sobre *La buena letra*, novela corta precursora de la narrativa de la especulación inmobiliaria, del negocio de las recalificaciones fraudulentas y del estallido de la austeridad y de la crisis crediticia», *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 24 (2019), pp. 37-54.

- Martínez Rubio, José, «Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro», *Rassegna iberistica*, 39 (2016), pp. 289-306.
- Moreno, Lara, *La ciudad*, Barcelona, Lumen, 2022.
- Moreno, Lara, *Deshabitar*, Barcelona, Planeta, 2020.
- Moreno, Lara, *Tempestad en víspera de viernes*, Barcelona, Lumen, 2020.
- Moreno, Lara, «Yo me iré dócilmente», *El País*, 29/03/2019.
- Ortiz, Braulio, «La comodidad en la que vivimos se levanta sobre la pobreza de los otros», *Diario de Sevilla*, 25/10/2022.
- Pozuelo Yvancos, José M.^a, *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, 2017.
- Ródenas de Moya, Domingo, «Lara moreno, en las calles de la amargura», *El País*, 27/08/2022.
- Sassen, Saskia, *La ciudad global*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1999.
- Standing, Guy, *El precariado. Una nueva clase social*, Barcelona, Pasado & Presente, 2013.

La maternidad como crisis personal en la nueva narrativa autobiográfica de la procreación en España (2017-2023)

KATIUSCIA DARICI

Università degli Studi di Torino

katuscia.darici@unito.it

1. INTRODUCCIÓN. EL BOOM DE LA ESCRITURA AUTOBIOGRÁFICA SOBRE MATERNIDADES

Desde finales del siglo XX y, particularmente, en la última década, ha ido aumentando el número de libros publicados por mujeres (tanto en el género de ficción como, sobre todo, en el autobiográfico o autoficcional) que recogen una inquietud acerca de la maternidad y su repercusión tanto en la vida privada como en la pública, así como la relación entre creación literaria y procreación¹ o el anhelo de maternidad y la posibilidad de vivirla desmontando los patrones patriarcales que la regulan. Desde luego, no es arriesgado afirmar que «la literatura sobre maternidades en primera persona parece haberse convertido hoy en día en una nueva corriente»². Entre las razones que han propiciado semejante cambio de paradigma se encuentra sin duda una renovación en la «escritura del yo que desafía y reescribe la relación entre la creación y la procreación en una tradición literaria en constante evolución»³. A esto se añade un interés progresivo por parte de las editoriales hacia las distintas facetas que caracterizan la procreación, como para posibilitar un *boom* de la escritura autobiográfica sobre maternidades⁴. No por último, específicamente en el caso de España, cabe tener en consideración una «creciente conciencia feminista entre las mujeres no vinculadas a movimiento femenino alguno que les lleva a luchar por un cambio social en los diversos espacios de la vida privada»⁵.

¹ Véase Darici, Katuscia, «Crear o procrear: la difícil conciliación entre la maternidad y el oficio de la escritura en *A mí no me iba a pasar* (2019) de Laura Freixas», *EHumanista/IVITRA*, 23 (2023), pp. 136-151.

² Albarrán Caselles, Olga, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Libertarias, 2022, p. 21.

³ Bettaglio, Marina en Olga Albarrán Caselles, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea, op. cit.*, p. 12.

⁴ Con el término “maternidades” en plural me refiero a la maternidad en su más amplio abanico de significados: anhelos de maternidad, maternidades cumplidas o incumplidas (por la razón que sea, esto es, interrupción natural o voluntaria de embarazo), etc.

⁵ Folguera, Pilar en Olga Albarrán Caselles, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea, op. cit.*, p. 73.

La reflexión crítica más reciente sobre esta nueva literatura cuenta con volúmenes como *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea* de Olga Albarrán Caselles y *La maternidad en la ficción contemporánea*, editado por Mariona Visa, Erica Briones y M. Carme Figuerola (2020), además de artículos sueltos y una larga bibliografía teórica de corte sociológico, filosófico, psicológico y cultural en sentido amplio; sin olvidar la investigación teórica feminista iniciada por «las feministas francesas de los ochenta (Irigaray, Cixous y Kristeva)»⁶. Desde luego, merece ser subrayado que esta nueva ola autobiográfica ha de ser vista como un intento de autoafirmación de las mujeres desde el margen del canon, un canon que, al haber sido androcéntrico durante siglos, ha excluido a las mujeres del discurso oficial y, consecuentemente, les ha impedido hacer público el relato de su experiencia personal, sobre todo en tema de maternidad⁷. De hecho,

La maternidad ha sido un asunto literario más que, sin embargo, había permanecido en los márgenes, como si fuera demasiado «sagrado» para ser tocado o como si no fuera, por el contrario, digno de entrar en la «alta» cultura por su relación tan cercana con lo más corporal, «bajo» y monótono⁸.

Las cuatro escritoras que presento en este artículo (Silvia Nanclares, Laura Freixas, Nuria Labari y Mar García Puig) pertenecen a una misma constelación de autoras que quieren subvertir el relato hegemónico sobre la mujer en general y «adopt[ar] ángulos distintos a las versiones tradicionales sobre la figura de la madre que predominaban en la literatura en castellano»⁹. Desde luego las madres del siglo XXI son mujeres que no encajan necesariamente en el patrón ideal y tradicional de madre. Como subraya Mariam Alizade Alcira, el relato de maternidad puede ser el de una madre soltera o puede tratarse de una

motherhood in which the mother-child relationship seems minimal (in the case of very busy working mothers), teenage motherhood, in which there is no awareness of the maternal function, motherhood in couples of homosexual women, men who take upon themselves the maternal function (men-mothers), complex motherhood by virtue of the simple variants that have nowadays become possible thanks to the new reproductive techniques, shared motherhood, surrogate motherhood, sublimated motherhood, perverse motherhood...¹⁰

⁶ Albarrán Caselles, Olga, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, cit., p. 75. En este libro es posible encontrar una vasta bibliografía sobre obras autobiográficas y también teóricas acerca de la maternidad. Cabe mencionar, además, *La maternidad era eso. Sobre cómo la literatura ha abordado la maternidad a lo largo del siglo XX*, de Noemí Trujillo Giacomelli (2023), un «estudio temático sobre las madres en novelas del siglo XX desde una perspectiva supranacional», p. 14.

⁷ Merino, Patricia, *Maternidad, Igualdad y Fraternidad. Las madres como sujeto político en las sociedades poslaborales*, Madrid, Clave Intelectual, 2017, p. 20.

⁸ Albarrán Caselles, Olga, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, cit., p. 72.

⁹ *Ibidem*, p. 33. Me parece importante subrayar que las cuatro escritoras hayan publicado sus libros en castellano. Esta aclaración se debe al hecho de que a menudo se ha considerado *La historia de los vertebrados (La història dels vertebrats, La Magrana)* un libro en catalán, por haber sido publicadas al mismo tiempo las dos versiones, castellana y catalana. Sin embargo, en una correspondencia privada que quien escribe ha mantenido con la autora en diciembre de 2023, García Puig ha declarado que «el libro fue escrito en castellano», aunque «hay algunas partes que surgieron directamente en catalán. Sobre todo, los diálogos y algunos episodios concretos».

¹⁰ Alizade, Alcira Mariam (ed.), *Motherhood in the Twenty-First Century*, London and New York, Routledge, 2006, p. x.

Más en general, a mi modo de ver, las cuatro novelas de las cuales propondré una aproximación presentan el relato de una crisis subyacente a todo este discurso y que se halla en un doble plano. En primer lugar, en un plano literario, en lo que atañe a las modalidades de (auto)representación de la mujer en tema de maternidad, lo que daría lugar a una «nueva variedad autobiográfica de la procreación o “histerografía”»¹¹. En segundo lugar, en un plano personal, que se ocupa de qué es ser madre en «un tono confidencial que no excluye el humor ni lo lírico»¹². Por eso, es posible afirmar que se trata de «voces que [...] reflexionan en primera persona sobre cuerpos que pueden engendrar y también escriben sobre ello»¹³. En este sentido, existe «una tensión entre lo informativo y lo personal»¹⁴, que da lugar a una escritura híbrida¹⁵ en la que se une lo íntimo con lo informativo «respecto al proceso procreativo»¹⁶.

Lo que me cuestiono en mi análisis es: ¿de qué manera Nanclares, Freixas, Labari y García Puig plantean en sus libros la crisis a la que se enfrentan en relación con la maternidad? Partiendo de la premisa de que las cuatro «persiguen [...] dismantelar [la] ideología de lo materno unido a lo femenino que ha prevalecido en la cultura hispánica»¹⁷, cada una contribuye a arrojar luz sobre un aspecto peculiar de la maternidad entendida como crisis, como se verá a continuación.

2. QUIÉN QUIERE SER MADRE (2017): LA MATERNIDAD COMO OPCIÓN

Silvia Nanclares (Madrid, 1975) es escritora y activista cultural vinculada a movimientos como el 15M. En *Quién quiere ser madre* narra acerca de la

infertilidad y su deseo de reproducción [...] en un relato que exhibe las connotaciones subjetivas del sueño de ser madre, al tiempo que analiza el sistema político-social y cultural en que tiene lugar y arremete el ideal materno que se identifica con feminidad, proporcionando pistas para entender el deseo de procreación dentro de otros parámetros, cuestionando el imaginario patriarcal normativo¹⁸.

Como subraya Ana Pardo de Vera en su prólogo a *Maternofobia* de Diana López Varela, «la maternidad es eso que nos ha venido de serie a las mujeres desde el principio de la historia

¹¹ Como aclara Olga Albarrán Caselles, “histerografías” es un término utilizado por Jessica Garcés para indicar la literatura de la maternidad (literalmente, del útero) en la literatura francesa: Albarrán Caselles, Olga, «Las figuraciones del yo materno: la nueva narrativa autobiográfica de la (pro)creación», en Visa, Mariona, Briones, Erica y Figuerola, M. Carme (eds.), *La maternidad en la ficción contemporánea*, Bern, Peter Lang, 2020, p. 115.

¹² Albarrán Caselles, Olga, «Las figuraciones del yo materno: la nueva narrativa autobiográfica de la (pro)creación», cit., p. 128.

¹³ Albarrán Caselles, Olga, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, cit., p. 35.

¹⁴ Albarrán Caselles, Olga, «Las figuraciones del yo materno: la nueva narrativa autobiográfica de la (pro)creación», cit., p. 128.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Albarrán Caselles, Olga, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, cit., p. 28.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 94-95.

de la humanidad, allá cuando fuese»¹⁹. Sin embargo, ya a partir del título de su novela autobiográfica²⁰, Nanclares pone el dedo en la llaga al sugerir una pregunta (quién quiere ser madre, desde luego) que durante siglos las mujeres no pudieron plantearse. La maternidad, de hecho, ha sido hasta tiempos recientes, un rol asignado a las mujeres como algo natural, donde la elección y la voluntad de ser madre (o de no serlo) no han tenido cabida. De hecho,

Antes de los años setenta, el hijo era la consecuencia natural del matrimonio. Toda mujer apta para procrear lo hacía sin plantearse demasiadas preguntas. La reproducción era a la vez un instinto, una obligación religiosa y otra debida a la supervivencia de la especie. Se daba por sentado que toda mujer «normal» deseaba hijos. Evidencia tan poco discutida, que aún recientemente se podía leer en una revista²¹: «El deseo del hijo es universal. Nace del fondo de nuestro cerebro reptiliano del para qué estamos hechos: prolongar la especie»²².

Para relatar la maternidad, Nanclares comienza con dos premisas: la importancia de contar la historia de toda mujer con hijos y, relacionado con eso, la búsqueda de referentes para su “futurible”, como ella lo define, embarazo²³. El capítulo 1, de hecho, se abre con frases breves, cada una de las cuales describe a grandes rasgos las historias de maternidad (o no maternidad) de sus amigas. En la página y media que estas historias ocupan, llama la atención el hecho de que en muchas se menciona el parto, pues el ahondar en detalles íntimos del cuerpo (como romper aguas o dilatar) forma parte de la nueva narrativa autobiográfica sobre la procreación²⁴.

Para llegar a expresar el deseo de ser madre, la narradora utiliza la que considera «la palabra perfecta: *Kinderwunsch*, deseo de tener hijos, búsqueda de bebé»²⁵, como si permitirse desear (frente a no desear, es decir, desear dentro de una posible elección de no desear) todavía necesitara de una capa de protección (proporcionada por el lema extranjero) frente a la opinión pública, siempre dispuesta a prejuizar a las que no se entregan a la maternidad como destino predeterminado de la mujer. La escritura para ella se configura como una manera simbólica de rezar y entregarse a una genealogía de mujeres

¹⁹ Pardo de Vera, Ana, «Incompletas», en López Varela, Diana, *Maternofobia. Retrato de una generación enfrentada a la maternidad*, Barcelona, Península, 2019, p. 13.

²⁰ En el presente artículo he optado por no ahondar en la teoría autobiográfica ni en las distintas clasificaciones y grados de autobiografismo que se pueden observar en las obras contemporáneas sobre maternidades. Me refiero a *Quién quiere ser madre* como novela autobiográfica por simplificación, pues así está clasificada en la contracubierta. Para un análisis sobre la relación entre autobiografía y relato sobre maternidades, véase Darici, Katuscia, «En una constelación de voces de mujeres en primera persona. El caso de *A mí no me iba a pasar* (2019) de Laura Freixas, una autobiografía con perspectiva de género», en Bazzaco, Stefano y Galavotti, Jacopo (eds.), *Historias Fingidas. Forme e origini del romanzo*, vol. extraordinario 2, 2023, pp. 247-268.

²¹ Revista *Psychologies*, mayo de 2009. Dossier «Vouloir un enfant».

²² Badinter, Elisabeth. *La mujer y la madre. Un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010, p. 19.

²³ Nanclares, Silvia, *Quién quiere ser madre*, Barcelona, Alfaguara, 2017, p. 13.

²⁴ Hay al menos un antecedente, un texto con el que toda esta nueva narrativa de la procreación dialoga y tiene como referente y es *Un trabajo para toda la vida* de Rachel Cusk (2001). En este libro, que es también una autobiografía, se habla de «episiotomías, de cesáreas en las que no hizo efecto la anestesia, de puntos mal dados, de dolorosas exploraciones internas, de confinamientos de cincuenta horas. Se dicen palabras como “mutilación” y “desgarro”»: Cusk, Rachel, *Un trabajo para toda la vida. Sobre la experiencia de ser madre*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2023, p. 56.

²⁵ Silvia Nanclares, *op. cit.*, p. 128.

que la han precedido (en el deseo de un hijo y en el parto, como aclara) y a un «rosario de posibilidades» en las que confía más que en la maternidad medicalizada²⁶.

3. *A MÍ NO ME IBA A PASAR* (2019): DESIGUALDAD, MARGINACIÓN Y CONCILIACIÓN

Los temas a los que se enfrenta Laura Freixas (Barcelona, 1958) en sus libros son varios y articulados. Sin embargo, un *fil rouge* los acomuna, la lucha contra la desigualdad y la marginación de la mujer en la cultura, constituyendo el foco de sus críticas en su labor como escritora e intelectual en todas sus publicaciones y conferencias. Particularmente, en lo que atañe a la maternidad, su preocupación involucra lo personal (en lo relacionado, por ejemplo, con la desigualdad en el núcleo de la pareja y las dificultades para quedarse embarazada) y lo político, sobre todo en el tema de la conciliación (de los cuidados frente a la vida profesional) y de la marginación de la mujer en el trabajo y, más concretamente, de la cultura, ámbito androcéntrico del cual las escritoras han sido excluidas durante mucho tiempo.

Si llegas a parir, lo que te espera es un ejercicio casi imposible de malabarismos cotidianos para compatibilizar la crianza, la vida personal y el empleo. La conciliación se ha demostrado una farsa, que obliga a subordinar el cuidado de las criaturas a un mercado de trabajo precario, con horarios variables, salarios bajos y jornadas interminables, donde las mujeres, además, [...] [se encuentran] en inferioridad de condiciones respecto a los hombres²⁷.

A mí no me iba a pasar (2019) es un libro importante dentro de su producción porque marca un antes y un después en su trayectoria como escritora comprometida con el feminismo, junto a otro libro fundamental, fruto de años de investigación como es *¿Qué hacemos con Lolita? Argumentos y batallas en torno a las mujeres y la cultura* (2022). Juntos, representan la cumbre de la lucha de Freixas, al menos en lo que atañe a la escritura, por la denuncia de la discriminación de las mujeres en la cultura, relegadas a una literatura de segunda, descalificadas por escribir «cosas de mujeres»²⁸, es decir, literatura tildada de femenina, algo que, no hace falta decirlo, es considerado negativo y de poco valor y consecuentemente excluido del canon literario. Como bien explica Freixas, la alta cultura, tradicionalmente escrita por hombres, no se ocupa de la maternidad²⁹, con lo que «las voces de las propias mujeres»³⁰ sobre vivencias en las que están involucradas en primera persona es silenciada. Freixas lamenta precisamente la falta de referentes para las escritoras de su generación.

Si volvemos al título de su autobiografía, lo que a ella no le iba a pasar son principalmente dos cosas. La primera, que encontramos en *¿Qué hacemos con Lolita?*, es que, si un

²⁶ Se hace clara referencia aquí, aunque Nanclares no entre en detalles, al problema de la excesiva medicalización del parto que conlleva la “objetivación” del cuerpo de la mujer (De Sanctis, Davide, Fariello, Sara y Strazzeri, Irene, *Sociologia della maternità*, Milano, Mimesis, 2020, p. 50) dentro de una gestión del proceso de dar a luz que es visto como una apropiación patriarcal de algo natural.

²⁷ Vivas, Esther, *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*, Madrid, Capitán Swing, 2021, pp. 35-36.

²⁸ Freixas, Laura, *¿Qué hacemos con Lolita? Argumentos y batallas en torno a las mujeres y la cultura*, Madrid, Huso, 2022, p. 57.

²⁹ *Ibidem*, p. 172.

³⁰ *Ibidem*.

día llegara a ser una autora de prestigio, no sería excluida del canon (que significaba ser excluida de «los libros de texto, [de] las colecciones de clásicos, [de] la nómina de premios, especialmente los institucionales»)»³¹. No, eso no le pasaría, pensaba, pero confiesa: «y me equivocaba de medio a medio cuando pensaba que lo que le había pasado a ellas a mí no me iba a pasar»³². La desilusión tiene que ver con el hecho de que las mujeres, publiquen libros de calidad o no, son marginadas de por sí. La segunda cosa que no le iba a pasar sería acabar llevando la vida de su madre, ama de casa insatisfecha, persona culta cuya única vía de escape de la monotonía familiar era la lectura.

Volviendo al libro que nos interesa específicamente aquí, *A mí no me iba a pasar*, el relato incluye dos hechos centrales de su trayectoria vital: el matrimonio y la maternidad, comprendidos entre los años 1985 y 2013. En este libro, el esfuerzo para afirmarse como escritora, y para tener “un cuarto propio”, se entrelaza con el deseo de ser madre y compaginar el matrimonio con la escritura. Si es que lo consigue (y lo va a conseguir), no será sin esfuerzo: tendrá que renunciar a ciertas comodidades que relata en la primera parte del libro (un chalé adosado en Madrid, un marido con un empleo de prestigio, la posibilidad de dejar el trabajo en una editorial para dedicarse a la escritura) que, desde luego, la hacen sentir como si estuviera encerrada en una noria en la que juega el papel de «La Familia Feliz»³³. La supuesta libertad que estos beneficios otorgan se revela un espejismo, pues la narradora se da cuenta muy pronto de la desigualdad en la que se encuentra en comparación con su marido en lo que tiene que ver con el cuidado de los hijos. También ha de reconocer su posición de desventaja laboral tanto en la editorial, al quedarse embarazada, como después, cuando deja el trabajo y, al divorciarse, se encuentra en una situación de extrema precariedad económica.

4. LA MEJOR MADRE DEL MUNDO (2019): CONTRA EL MITO DE LA MATERNIDAD

En la Edad Media la palabra “maternitas” «solo se usaba en relación con la Madre Iglesia o la Virgen María, modelo de la buena madre»³⁴. Es en el contexto de la Edad Media cuando surge y se populariza el culto a la Virgen María dando lugar a una «narrativa mariana»³⁵ que contribuye a la «consolidación de la identidad del género femenino en Occidente»³⁶. Michelle Roche Rodríguez, que ha estudiado el mito de la Virgen María como sistema ideológico, aclara de manera contundente que se trata de un mito machista no solo por haber sido «construido y difundido principalmente por hombres»³⁷ sino también porque contribuye a subyugar a la mujer «al hombre en su calidad de esposa y madre, pues como mera compañera de él nunca podrá representar el papel activo»³⁸.

En *La mejor madre del mundo*, Nuria Labari (Santander, 1979) relata de forma autoficcional su propia experiencia de maternidad poniendo en tela de juicio el mito de María,

³¹ *Ibidem*, p. 32.

³² *Ibidem*, p. 16.

³³ Freixas, Laura, *A mí no me iba a pasar. Una autobiografía con perspectiva de género*, Barcelona, Penguin Random House, 2019, p. 13. Mayúsculas en el original.

³⁴ Albarrán Caselles, Olga, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, cit., p. 40.

³⁵ Roche Rodríguez, Michelle, *Madre mía que estás en el mito*, Madrid, Sílex, 2016, p. 16.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

esto es, la construcción social que ve en las madres seres «entregad[o]s a la misión de su hijo»³⁹ y las relega a un segundo plano, dentro de los hogares, alejadas del discurso oficial. A este propósito, llama la atención una frase que hace eco al libro de Laura Freixas, además por usar las dos el imperfecto de indicativo. La narradora de *La mejor madre del mundo* explica que ella «iba a ser otra cosa»⁴⁰ queriendo significar que ella, tras acabar la carrera «con un expediente impecable»⁴¹, sería una mujer trabajadora pero no madre. De esto se desprende una relación inconciliable entre los dos papeles, trabajadora y madre. Evidentemente se trata de una situación que persiste en una generación (o casi) después de la de Laura Freixas. De forma parecida, las dos escritoras se enfrentan con el tema de la larga tradición de silenciamiento de las mujeres. Además, Labari ahonda en muchos de los temas candentes que involucran la maternidad: la falta de sueño⁴², el mandato de género que pesa sobre las espaldas de las mujeres desde que son niñas y juegan a cambiar pañales a las muñecas⁴³, la centralidad del cuerpo en el parto⁴⁴, el cambio de equilibrios en una pareja después de tener hijos⁴⁵, el reloj biológico⁴⁶ y muchos más, haciendo de este libro un compendio muy amplio para reflexionar sobre múltiples aspectos.

Sin embargo, lo que destaca en *La mejor madre del mundo* es la puesta en tela de juicio del mito de perfección que rodea a la maternidad. Al mismo tiempo cuestiona de forma muy contundente la idea de que ser madre es un destino otorgado a las mujeres por el hecho de serlo.

5. LA HISTORIA DE LOS VERTEBRADOS (2023): MATERNIDAD Y SALUD MENTAL

La crisis que se narra en *La historia de los vertebrados* de Mar García Puig (Barcelona, 1977) es consecuencia de una depresión posparto diagnosticada como «trastorno de ansiedad generalizada con predominio de pensamientos obsesivos»⁴⁷. Todo lo que rodea la maternidad, incluso el parto y el período de la lactancia, está cubierto por una capa de color de rosa y envuelto dentro de un ideal materno que tiende a invisibilizar temas incómodos como puede ser la salud mental. De hecho, en los países occidentales el nacimiento de un hijo o de una hija se asocia a un sentimiento de alegría y fiesta, y es indudable que la vivencia individual de una madre puede no corresponderse con la imagen idealizada de la maternidad⁴⁸. Consideremos, por ejemplo, cómo es presentado el posparto en «la prensa del corazón, con famosas que a los pocos días de parir vuelven a estar “estupendas”, recuperan su figura y reemprenden la vida pública, [eso] nos hace un flaco favor como madres. La maternidad y el posparto no son eso»⁴⁹.

La de la mujer perfecta, abnegada, feliz y sacrificada en todo, que recupera su forma física muy rápidamente tras el parto y llega a todo lo que tiene que ver con la casa y la

³⁹ *Ibidem*, p. 137.

⁴⁰ La cursiva es mía. Labari, Nuria, *La mejor madre del mundo*, Barcelona, Penguin Random House, 2019, p. 64.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*, p. 60.

⁴³ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 56.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 65.

⁴⁷ García Puig, Mar, *Historia de los vertebrados*, Barcelona, Penguin Random House, 2023, p. 215.

⁴⁸ Zaccagnino, Maria, *I disagi della maternità. Individuazione, prevenzione, trattamento*, Milano, Franco Angeli, 2009, Edición Kindle.

⁴⁹ Vivas, Esther, *op. cit.*, p. 77.

crianza es una imagen idealizada que rara vez, por no decir nunca, se corresponde con la realidad. Es inevitable que espejarse en ese ideal genere malestares profundos⁵⁰ y esto se puede ver en cada uno de los relatos autobiográficos de la maternidad de los últimos años y, particularmente, en *La historia de los vertebrados*, donde el malestar alcanza niveles preocupantes. La depresión posparto, de hecho,

es la principal enfermedad que sufren las recién paridas. En los países desarrollados, se calcula que afecta a entre un 6,5% y un 13% de las mujeres a lo largo del embarazo o el primer año tras el parto, y alrededor de un 19% tiene un episodio depresivo en los tres primeros meses después de dar a luz⁵¹.

Con respecto a eso, Mar García Puig abre su libro con una frase que lleva al lector hasta el centro del malestar, sin rodeos ni eufemismos: «El 20 de diciembre de 2015 me convertí en madre y enloquecí»⁵². Sigue una descripción breve del parto de David y Sara que se asocia con el mito del dragón que escupe fuego y, según lo que la parturienta ve «cerca de la medianoche, en una sala blanca del hospital barcelonés de Vall d’Hebron [...] hu[ye] por la ventana y con su cola [arrastra] las estrellas de esa noche clara para dejarlas caer con un golpe seco sobre el suelo»⁵³. Así nacen los mellizos, uno tras otro, mientras ella siente como si estuviera alumbrando fuego⁵⁴. Es la última lengua de fuego, podríamos decir, de la razón, antes de la oscuridad. Pero es también la oscuridad de la muerte, pues, al dar a luz a dos niños sanos, ha dado origen a un nuevo mundo. El parto ha «abierto la puerta que conecta el ser y el no ser, la vida y la muerte, la luz y la oscuridad»⁵⁵, una oscuridad que nunca podrá volver a cerrar. De pronto, toma conciencia de su propia mortalidad y, sobre todo, de la pérdida entendida como separación física de sus hijos, algo que, confiesa, es incapaz de aceptar⁵⁶. El primer capítulo se cierra de manera circular, confirmando en las últimas frases la locura anunciada en el incipit: «empujada

⁵⁰ Como destaca Mari Luz Esteban, el amor materno forma parte de un ideal cultural según el cual el amor de una madre está “enraizado” de forma natural en las mujeres (*Crítica del pensamiento amoroso. Temas contemporáneos*, Barcelona, Edicions Bellaterra, p. 66) y las llevaría a «renunciar a sí mismas» (Esteban, Mari Luz, *Crítica del pensamiento amoroso*, cit., p. 62, cursiva en el original) igual que sucede con el amor romántico. Además, en el ámbito cultural de lo que Esteban define la «triada occidental del amor», (*Ibidem*, p. 67) el amor de pareja y el materno se completan con el ámbito de los cuidados como tercer término. Según Esteban este ámbito funciona de «sostén de un determinado modelo de familia y convivencia» (*Ibidem*, cit., p. 55) que, concretamente, desembocan en «creencias, ideas, mitos» (*Ibidem*) estrechamente relacionados con la mística de la maternidad. La mística de la maternidad es un concepto estrechamente enlazado con la *Mística de la feminidad*, término acuñado por la estadounidense Betty Friedan en los años sesenta para explicar un malestar “sin nombre” que afectaba a las mujeres que habían renunciado a su trabajo para dedicarse de manera exclusiva a las tareas del hogar y de la crianza. Ese malestar consistía en la insatisfacción que las mujeres sentían por ser relegadas al papel exclusivo de esposas y madres: Véase Friedan, Betty, *La mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra, 2016. Edición Kindle; véase también Darici, Katuscia, «Crear o procrear: la difícil conciliación entre la maternidad y el oficio de la escritura en *A mí no me iba a pasar* (2019) de Laura Freixas», cit.

⁵¹ Vivas, Esther, *op. cit.*, p. 78.

⁵² García Puig, Mar, *op. cit.*, p. 13.

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 14.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 15.

en una camilla hacia mi habitación, hecha madre, sentí desfallecer el juicio. ¡Conservad mi razón! ¡Yo no quiero estar loca!, grité en silencio, pero ese cielo sin estrellas no estaba dispuesto a escucharme»⁵⁷.

La depresión posparto se debe en gran medida al cambio de rol y de imagen de sí misma que tiene una mujer que pasa a ser madre. Entre los factores de estrés hay que considerar el hecho de tener que cuidar de un ser totalmente dependiente, no menos que la obligación, impuesta culturalmente, relacionada con las expectativas para con los demás. También hay que considerar la existencia de un factor bioquímico que tiene que ver con repentinas fluctuaciones hormonales⁵⁸.

Lo interesante, y sin duda original, de la propuesta de García Puig reside en entrelazar la autobiografía con el ensayo, dando lugar a una escritura híbrida, en la que el lector, mientras va leyendo la progresión del estado de salud de la narradora (que se expresa en primera persona) y sus luchas como diputada del Congreso, va informándose también sobre la historia de la

«locura puerperal», «manía láctea», «melancolía de embarazo» o «locura de lactancia». Muchos fueron los términos con los que se trató de poner veda a este nuevo fenómeno: un trastorno escandaloso, al que los emergentes campos de la obstetricia y la psiquiatría destinaron titánicos esfuerzos⁵⁹.

Es así como llegamos a conocer toda una multitud de mujeres a las que en los siglos pasados se recetaron antidepresivos pero que sobre todo fueron tratadas por alienistas, psiquiatras que promovían una «terapia moral»⁶⁰, encerradas en «sanatorios exclusivamente para loco[s]»⁶¹, lobotomizadas⁶², sumergidas en agua helada⁶³, atadas.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Zaccagnino, Maria, *op. cit.*, s.p. Sin embargo, como apuntan De Sanctis, Fariello y Strazzeri, hay que tener cuidado con la excesiva medicalización del sufrimiento de las madres, durante y después del parto. El desequilibrio hormonal, de hecho, no estaría en la raíz del malestar, con lo que la reducción de todos los problemas de una madre tras el parto a un tema biomédico que se puede curar con psicofármacos esconde una cuestión candente relacionada con la complejidad de las representaciones sociales de la maternidad: *Ibidem*, pp. 107-109. La depresión perinatal sería entonces un fenómeno causado por factores socioambientales además de psicosociales (donde en estos últimos cabe un escaso apoyo social y eventuales dificultades en la pareja): *Ibidem*, p. 112.

⁵⁹ García Puig, Mar, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 37.

⁶¹ *Ibidem*, p. 47.

⁶² «Se conoce poco que la primera víctima de la lobotomía transorbital fue una madre cansada. En enero de 1946, Ellen Ionesco, un ama de casa, fue con su hija de seis años a la oficina del doctor Freeman en Washington D.C. Según su hija, estaba tan deprimida que hacía días que no se levantaba de la cama. Después de intercambiar unas cuantas palabras con ella, el doctor Freeman, sentado frente a una pared repleta de títulos académicos, anotó en su historial: “Tendencias suicidas. Grita: ‘Estoy cansada, estoy tan cansada’. Bastante inaccesible. Necesita tratamiento inmediato. [...]”»: García Puig, Mar, *op. cit.*, p. 85. A continuación, la mujer fue sometida a «tres electroshocks, que la dejaron inconsciente» y a una lobotomización, para luego ser mandada de vuelta a casa como si nada: *Ibidem*. Más tarde, hacia mediados de los años cincuenta, se dieron a conocer los resultados de los «estudios de las consecuencias de la lobotomía a largo plazo: muchas personas habían quedado en estado vegetal, y la gran mayoría de las que no tenían serias dificultades para llevar una vida normal»: *Ibidem*, p. 86.

⁶³ «En la Edad Media, una de las pruebas para detectar a una bruja era la inmersión en agua helada: si la mujer flotaba, se la consideraba culpable de brujería; si se hundía, inocente. Esa misma agua, ese mismo frío, se ha usado para curar la locura» entre los siglos XVII y XIX: *Ibidem*, p. 253.

6. CONCLUSIONES. UNA ESCRITURA “PELIGROSA” DE LA MATERNIDAD

De todo lo dicho hasta aquí merece destacar la importancia de esta nueva narrativa de la procreación. Porque entre otras razones, que como hemos visto, son muchas, está la importancia de visibilizar, en la literatura, experiencias como la maternidad y el parto para que no queden relegadas, en un sentido peyorativo, a la categoría de «experiencia femenina»⁶⁴, que se trata sin duda de una vivencia que las mujeres experimentan en primera persona, pero que no por eso ha de ser excluida de los temas universales.

Los cuatro libros que he propuesto relatan una crisis que surge a raíz de un cambio en la vida y en la identidad de unas mujeres que, en este caso, además, son también escritoras. Precisamente en representación de su profesión toman la palabra abriendo camino a una nueva corriente y, podríamos decir, también a un nuevo canon. «La mujer que escribe es una mujer peligrosa»⁶⁵, dice Labari. Como hemos podido notar, lo es aún más si lo hace en calidad de madre:

que ninguna madre tome la palabra. Todas sabemos por experiencia lo insostenible que es el discurso de una madre. Así que está literal y literariamente prohibido. Las madres y las explicaciones son un género en sí mismo, pero ha de ser doméstico y clandestino⁶⁶.

Para responder a la pregunta inicial, esto es, ¿de qué manera Nanclares, Freixas, Labari y García Puig plantean en sus libros la crisis a la que se enfrentan en relación con la maternidad?, la respuesta es: rompiendo el silencio que las madres guardaron durante siglos, en los hogares y en la escritura, configurando al mismo tiempo una generación de referentes para las escritoras y las madres que vendrán. Y añadiendo un granito de arena a la labor de «desmantelar el mensaje de que la maternidad es únicamente un asunto privado»⁶⁷ demostrando que la dimensión pública y política de la maternidad es tan importante como la individual.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Albarrán Caselles, Olga, «Las figuraciones del yo materno: la nueva narrativa autobiográfica de la (pro) creación», en Visa, Mariona, Briones, Erica y Figuerola, M. Carme (eds.), *La maternidad en la ficción contemporánea*, Bern, Peter Lang, 2020, pp. 115-130.
- Albarrán Caselles, Olga, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, San Lorenzo de El Escorial, Ediciones Libertarias, 2022.
- Alizade, Alcira Mariam (ed.), *Motherhood in the Twenty-First Century*, London and New York, Routledge, 2006.
- Badinter, Elisabeth, *La mujer y la madre. Un libro polémico sobre la maternidad como nueva forma de esclavitud*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2010.

⁶⁴ Albarrán Caselles, Olga, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, op. cit., p. 27.

⁶⁵ Labari, Nuria, op. cit., p. 59.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Olga Albarrán Caselles, *(Pro)creación. Escritura y maternidad en la España contemporánea*, cit., p. 33.

- Cusk, Rachel, *Un trabajo para toda la vida. Sobre la experiencia de ser madre*, Barcelona, Libros del Asteroide, [2001] 2023.
- Darici, Katuscia, «Crear o procrear: la difícil conciliación entre la maternidad y el oficio de la escritura en *A mí no me iba a pasar* (2019) de Laura Freixas», *EHumanista/IVITRA*, 23 (2023), pp. 136-151. <https://www.ehumanista.ucsb.edu/ivitra/volume/23> (fecha de consulta: 12/10/2023).
- , «En una constelación de voces de mujeres en primera persona. El caso de *A mí no me iba a pasar* (2019) de Laura Freixas, una autobiografía con perspectiva de género», en Bazzaco, Stefano y Galavotti, Jacopo (eds.), *Historias Fingidas Forme e origini del romanzo*, vol. extraordinario 2, 2023, pp. 247-268. <https://historiasfingidas.dlss.univr.it/article/view/1291> (fecha de consulta: 12/10/2023).
- De Sanctis, Davide, Fariello, Sara y Strazzeri, Irene, *Sociologia della maternità*, Milano, Mimesis, 2020.
- Esteban, Mari Luz, *Crítica del pensamiento amoroso. Temas contemporáneos*, Barcelona, Edicions Bellaterra, 2011.
- Freixas, Laura, *A mí no me iba a pasar. Una autobiografía con perspectiva de género*, Barcelona, Penguin Random House, 2019.
- , *¿Qué hacemos con Lolita? Argumentos y batallas en torno a las mujeres y la cultura*, Madrid, Huso, 2022.
- Friedan, Betty, *La mística de la feminidad*, Madrid, Cátedra, 2016 [1963]. Edición Kindle.
- García Puig, Mar, *Historia de los vertebrados*, Barcelona, Penguin Random House, 2023.
- Labari, Nuria, *La mejor madre del mundo*, Barcelona, Penguin Random House, 2019.
- López Varela, Diana, *Maternofobia. Retrato de una generación enfrentada a la maternidad*, Barcelona, Península, 2019.
- Merino, Patricia, *Maternidad, Igualdad y Fraternalidad. Las madres como sujeto político en las sociedades poslaborales*, Madrid, Clave Intelectual, 2017.
- Nanclares, Silvia, *Quién quiere ser madre*, Barcelona, Alfaguara, 2017.
- Pardo de Vera, Ana, «Incompletas», en López Varela, Diana, *Maternofobia. Retrato de una generación enfrentada a la maternidad*, Barcelona, Península, 2019, pp. 13-15.
- Roche Rodríguez, Michelle, *Madre mía que estás en el mito*, Madrid, Sílex, 2016.
- Trujillo Giacomelli, Noemí, *La maternidad era eso. Sobre cómo la literatura ha abordado la maternidad a lo largo del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 2023.
- Vivas, Esther, *Mamá desobediente. Una mirada feminista a la maternidad*, Madrid, Capitán Swing, [2019] 2021, pp. 35-36.
- Zaccagnino, Maria, *I disagi della maternità. Individuazione, prevenzione e trattamento*, Milano, Franco Angeli, 2009. Edición Kindle.

Krínein, entre la vida y la muerte. Alternativas discursivas en el relato sobre violencia de género

GIULIANA CALABRESE

Università degli Studi di Milano
giuliana.calabrese@unimi.it

1. INTRODUCCIÓN: CONCEPTUALIZACIÓN DE LA VIOLENCIA DE GÉNERO Y “CULTURA DE LA VIOLACIÓN”

Según el *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*¹, la etimología de “crisis” tiene su origen en el ámbito médico derivando del griego κρίνειν (*krínein*: separar, decidir); en la medicina de la antigüedad clásica, dicha separación indicaba un punto crucial y decisivo debido a un cambio brusco o profundo, hasta el punto de separar la vida de la muerte. En la actualidad, la supuesta crisis de la masculinidad² y la violencia de género nos sitúan cada día más en un peligroso punto de separación entre la vida y la muerte que, en este trabajo, se pretende abordar ahondando en lo literario desde un punto de vista del lenguaje y de construcción del discurso en obras como *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga*, de Itziar Ziga³, o *Violencia* de Bibiana Collado⁴, sin dejar de mencionar obras de referencia publicadas en los últimos años y no solo en el ámbito peninsular, como por ejemplo *El invencible verano de Liliana* de Cristina Rivera Garza⁵.

En el marco del proyecto *Violencias sexuales en España: Estudio de su incidencia mediante el análisis de fuentes estadísticas y jurídicas* del Grupo de Trabajo Sexviol, en el informe *Desmontando mitos acerca de la agresión sexual*⁶ se explica que la conceptualización de la violencia sexual ha estado liderada desde sus inicios por disciplinas como la psicología, la

¹ Corominas, Joan y Pascual, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e Hispánico*, Madrid, Gredos, 1984, vol. 2 (Ce-F), pp. 245-246.

² Böhmer, Daniel-Dylan, « Frauen der Welt, rettet uns vor diesen Männern! », *Die Welt*, 07/01/2017, <<https://www.welt.de/debatte/kommentare/article160952911/Frauen-der-Welt-rettet-uns-vor-diesen-Maennern.html>> (fecha de consulta: 18/12/2023).

³ Ziga, Itziar, *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Melusina, 2020.

⁴ Collado Cabrera, Bibiana, *Violencia*, Barcelona, La Bella Varsovia, 2020.

⁵ Rivera Garza, Cristina, *El invencible verano de Liliana*, Nueva York, Literatura Random House, 2021.

⁶ SEXVIOL, *Desmontando mitos acerca de la Agresión Sexual. Un estudio de caso sobre la Audiencia Provincial de Madrid*, 2022, <<https://www.ucm.es/sexviol/file/informe-sexviol>> (fecha de consulta: 18/12/2023).

medicina y el derecho, cuyos trabajos centraron su atención en cuestiones individuales como las posibles patologías del agresor, las consecuencias físicas y psicológicas en las víctimas o la consideración del delito a nivel penal. La violación se explicaba principalmente mediante la patologización de los agresores, negando el reconocimiento de las estructuras de dominación⁷. Este enfoque provocó que el abordaje de la violencia hacia las mujeres no presentara interés para las ciencias sociales hasta hace unas décadas, puesto que se consideraba como un hecho aislado y no como una cuestión social. No fue hasta los años sesenta y, especialmente los setenta del pasado siglo, cuando desde la teoría feminista se producía un cambio de orientación en la conceptualización y análisis de la violencia sexual, haciendo alusión a sus causas sociales y no a las características de los agresores. El giro también estuvo influenciado por un posicionamiento diferente en las víctimas, que ya no estaban dispuestas a seguir siendo silenciadas. Como apunta Vigarello, este nuevo enfoque configuraba la violencia sexual como un problema colectivo y no un hecho puntual, lo que se tradujo a su vez en un agravamiento de las sentencias, especialmente a partir de finales de los setenta⁸.

Lamentablemente, actos de violencia como la violación o el maltrato han tenido lugar en todas las sociedades humanas a lo largo de la historia, aunque en unas con mayor incidencia que en otras⁹. Hay que encuadrar violencia y maltrato como «acto[s] político[s], más que como una experiencia aislada y privada de mujeres individuales»¹⁰, ya que no podemos analizarla únicamente como un acto aterrador para las víctimas, sino también para las no víctimas: «el terrorismo sexual se ha convertido en una forma de vida para las mujeres»¹¹.

En base a lo anterior, el Grupo de Trabajo Sexviol insiste correctamente en recordar que el concepto de violencia sexual no puede analizarse al margen de la conceptualización de violencia hacia las mujeres, puesto que ambos comparten su principal causa, que no es otra que el sistema patriarcal y su machismo, que sigue colocando a las mujeres como cuerpos al servicio del dominio y placer masculino. No se trata de un hecho puntual, sino de una amenaza hacia todas las mujeres por el hecho de serlo que comienza a aprenderse e imponerse desde la infancia. Susan Griffin¹², por ejemplo, afirmaba que la raíz de la violación estaba en el sistema patriarcal y que, sin su desmantelamiento, era imposible eliminar la violencia sexual sobre las mujeres. Así, cuando nos referimos a violencia sexual debemos tener claro que «no se trata de la expresión agresiva de la sexualidad, sino de la expresión sexual de la agresión masculina»¹³.

Al mismo tiempo, los años setenta sentaron las bases de lo que hoy se conoce como “cultura de la violación”. Con esta expresión nos referimos a toda la estructura que justifica, alimenta y permite que la violencia sexual se produzca. No se erige directamente

⁷ Cf. Vigarello, Georges, *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*, Madrid, Cátedra-Feminismos, 1998.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Cf. Brownmiller, Susan, *Contra nuestra voluntad. Un estudio sobre la forma más brutal de agresión a la mujer: la violación*, Barcelona, Planeta, 1981; Segato, Rita, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2003.

¹⁰ Barry, Katherine, *Esclavitud sexual de la Mujer*, Barcelona, La Sal, 1987, p. 54.

¹¹ *Ibidem*, p. 56.

¹² Griffin, Susan, «Rape: The All-American Crime», *Ramparts*, 10 (1971), pp. 26-35.

¹³ Alberdi, Inés y Matas, Natalia, *Violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*, Madrid, Fundación La Caixa, 2002, p. 70.

sobre el hecho en sí (la agresión sexual o el maltrato), sino sobre el sistema que lo sostiene, lo banaliza y, en consecuencia, pasa desapercibido, porque «Mujer, no es para tanto»¹⁴. Michael Parenti¹⁵ hace referencia al concepto cultura de la violación para aludir a la aceptación de la misma como un hecho frecuente e incluso como un derecho de la masculinidad, que, sintiéndose amenazada e incapaz de evolucionar, tiene como consecuencia directa de esta crisis sexismo y homofobia. La crisis de masculinidad actual es un fenómeno que ya en los noventa autores como Raewyn Connell¹⁶ situaban en el seno de la crisis del patriarcado que tuvo lugar a finales del siglo XX gracias a la lucha feminista y al movimiento LGBTIQ+.

La cultura de la violación generó y sigue generando un sistema y discursos que toleran, aceptan y reproducen la violencia sexista a través de narrativas que se encuentran no solo en la publicidad, el cine y la literatura, sino también en los aparatos del Estado, el sistema judicial, los medios de comunicación, la sanidad, la educación y, por supuesto, la familia, la pareja o las personas que conforman nuestro círculo más cercano¹⁷. Tanto en el imaginario social como, peor incluso, en el jurídico, la agresión sexual y la cultura de la violación están íntimamente relacionadas con el uso de la fuerza o intimidación por parte de quien agrede y por la resistencia de quien ha sido víctima de la agresión. Esto genera una perversa relación que implica graves consecuencias: en primer lugar, la negación de agresión sexual en aquellos casos donde no se demuestre el empleo de la fuerza o la intimidación; en segundo lugar, la culpabilización de la víctima por no haber opuesto resistencia a la agresión y, por último, entender esta no resistencia de la víctima como consentimiento.

La inadecuación entre el relato de las mujeres que han sufrido violencia sexual y el imaginario social «es el terreno donde florece el descreimiento»¹⁸. Dicho descrédito de la víctima, además, muestra cómo el relato de la violencia sexual está construido de antemano, lo que en muchas ocasiones encamina a las víctimas al silencio pensando que no serán creídas. La consecuencia no es otra que adaptarse a los discursos que quieren encorsetar la experiencia de la víctima y modificar su relato para que se adapte al imaginario hegemónico, lo que se puede denominar el relato único de la violencia sexual¹⁹.

Uno de los problemas con el que nos encontramos actualmente, tanto a nivel social como jurídico, tiene que ver con romper ese relato único, con salir de los estándares patriarcales para incorporar todas las experiencias de violencia sexual y de maltrato de las mujeres.

¹⁴ Gay, Roxane (ed.), *No es para tanto. Notas sobre la cultura de la violación*, Madrid, Capitán Swing, 2018.

¹⁵ Parenti, Michael, *The Cultural Struggle*, Nueva York, Seven Stories Press, 2005.

¹⁶ Connell, Raewyn, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995.

¹⁷ Cf. Miralles, Raquel, «Cultura de la violación. Una cuestión política», *Libre Pensamiento*, 102 (2020), pp. 82-87.

¹⁸ Hercovich, Inés, «De la opción “sexo o muerte” a la transacción “sexo x vida”», en Fernández, Ana María y Bellucci, Mabel (eds.), *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós, 1992, p. 68.

¹⁹ Cf. Ruiz-Repullo, Carmen, *Nuestros cuerpos, nuestras vidas. Un acercamiento a la violencia sexual en la juventud*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares-Colección Estudios de Violencia de Género, 2021.

2. PATRONES DEL RELATO SOBRE LA VIOLENCIA DE GÉNERO: VIGENCIA DEL DISCURSO ACERCA DEL ESPACIO PÚBLICO Y ESCASA INFORMACIÓN SOBRE AUTODEFENSA

En su informe *Desmontando mitos acerca de la Agresión Sexual*²⁰, el Grupo de Trabajo Sexviol sigue argumentando que es mucho más común la información sobre cómo protegerse en el espacio público (de viaje, en discotecas, haciendo autostop) que en el privado o a plena luz del día, estableciendo vínculos entre la feminización y el espacio privado —donde, en un principio, estaría a salvo de cualquier peligro— y desvinculándola en cambio del espacio público. A manera de ejemplo se menciona, entre otros, el “caso Alcàsser”²¹, enlazándolo con el «periplo de terror sexual»²² que generó en 1993 cuando se produjo. Esta expresión se debe a Nerea Barjola, que en su estudio *Microfísica sexista del poder*²³ investiga cómo el relato sobre el caso Alcàsser se articuló como una construcción social que trató de resituar unas fronteras que no deberían haber sido traspasadas por las mujeres, aclarando que las narrativas asociadas a la violación son un mecanismo social de disciplinamiento de los sujetos feminizados. La narrativa creada en torno a la desaparición forzada de las tres adolescentes hablaba de límites que no deben ser cruzados y espacios que no deben ser ocupados —salir de noche, viajar sola, hacer autostop...— para convertir el relato sobre el peligro sexual en un aviso y un castigo aleccionador. Los discursos sociales, mediáticos y políticos diseminados al hilo del crimen se orquestaron (y lamentablemente siguen orquestándose en el discurso social común) como una contraofensiva patriarcal ante la conquista de espacios de libertad del movimiento feminista y de las mujeres en general²⁴.

La exposición de las mujeres con sus cuerpos mutilados, conductas peligrosas como el atrevimiento de mirar a los ojos a un hombre desconocido o deambular por espacios o barrios poco recomendables eran parte de un gran mensaje disciplinador que, en casos muy lamentables, sigue siendo vigente hoy en día en el discurso público. Lo que en cambio no ha permanecido en nuestra educación y socialización como sujetos feminizados es lo que tiene que ver con autodefensa y con cómo las mujeres reaccionaban (o reaccionan) o se organizaban (o se organizan), por ejemplo atacando directamente e incluso con armas y montando auténticas academias de ju-jitsu, como en el caso de las sufragistas inglesas entre 1913 y 1914, discursos en que los hombres nunca son víctimas.

Los casos de autodefensa que se viralizan son casi caricaturizados y, muchas veces, desatan comentarios como “¿Dónde están las feministas ahora?” o “¿Por qué esta violencia resulta aceptable y comprensible?”; son casos que se viralizan desde un lugar simpático y

²⁰ SEXVIOL, *op. cit.*, p.10.

²¹ El 13 de noviembre de 1992, tres jóvenes del municipio valenciano de Alcàsser, Miriam García Iborra, Antonia Gómez Rodríguez (Toñi) y María Deseada Hernández Folch (Desirée), desaparecían de manera forzada cuando se dirigían haciendo autostop a una discoteca cercana a su pueblo. Después de su secuestro, las tres adolescentes (de catorce y quince años) fueron violadas, torturadas y asesinadas.

²² SEXVIOL, *op. cit.*, p.10.

²³ Barjola, Nerea, *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*, Barcelona, Editorial Virus.

²⁴ Para configurar este discurso, Nerea Barjola se instala en una genealogía del espacio público inaugurada por Judith R. Walkowitz con su estudio *La ciudad de las pasiones terribles. Narraciones sobre peligro sexual en el Londres victoriano* (Valencia, Universitat de València, 1995). Los relatos sobre el peligro sexual son una forma muy precisa de comunicar, producir y reproducir violencia machista acercando la actualidad a uno de los lugares del imaginario colectivo y occidental más peligroso del mundo, el Londres victoriano en el que deambulaba Jack el Destripador.

no amenazante que, además, en los hombres cis- nunca generan una identificación con la persona agredida, delatando una masculinidad que nunca puede entrar en crisis.

El hecho de que “El feminismo nunca ha matado a nadie” es algo que se repite bastante en el feminismo más hegemónico y es una argumentación que en la genealogía feminista se ha cuestionado mucho, porque hay que preguntarse desde qué lugar se ha ejercido una violencia feminista, si desde la autodefensa, desde la organización colectiva o si en cambio aparece de forma gratuita como cuando es el machismo el que mata. Es lo que se afirma, por ejemplo, *El terror feminista. Breve elogio al feminismo extremista* de Irene (García Galán)²⁵.

En su ensayo, la autora expone las historias de mujeres de diferentes épocas y territorios que, por distintos motivos, han hecho uso de la violencia. Ya sea para defenderse de una agresión o como acto militante reivindicado, las historias que atraviesan el libro ponen en relieve el tema del uso de la violencia como defensa personal o colectiva contra el patriarcado. Habiendo habido tantas mujeres que han matado para no morir, ¿por qué —se pregunta la autora— se insiste en que el feminismo jamás ha matado a nadie? ¿Por qué se invisibilizan las historias de aquellas mujeres vistas en la obligación de hacer lo impensable? ¿Por qué nos negamos a interrogar, colectivamente, el tema de la violencia feminista como estrategia política?

Para romper el relato único y salir de los estándares patriarcales, en primer lugar hay que empezar a desmontar los estereotipos relativos a la existencia de una bondad esencial dentro de las mujeres o del género femenino o de los sujetos feminizados. Es una conducta, reflejada también en algunas obras literarias, que nos permite no estancarnos en un binarismo de género y colocarnos en el lugar de la autodefensa, una posición que se basa mucho más en la potencialidad que en la acción: la autodefensa es saber que puedes defenderte y no ejercer violencia en un sentido gratuito tal y como ocurre, en cambio, en los casos de violencia machista.

3. POSIBILIDADES ENUNCIATIVAS ALTERNATIVAS AL DISCURSO VICTIMIZANTE

¿Qué se hace, pues, frente a casos de feminicidio o de violencia de género para no seguir compartiendo relatos de victimización?

Aquí es donde puede intervenir el discurso literario frente, por ejemplo, a los discursos oficiales de los medios de comunicación o incluso frente a las imágenes de campañas de prevención de violencia de género. En estos dos últimos ámbitos son muy frecuentes los dispositivos victimizantes que crean arquetipos de destinos de muerte frente al maltrato 1) sin poner el foco en el agresor, 2) con una fragmentación de la imagen que vehicula ya no la presencia de una mujer sino de un cuerpo muerto o incluso desmembrado, 3) con imágenes directamente relacionadas con una idea exacta de mujer y de víctima (blanca, rubia, recién casada, como si el matrimonio no hubiese dado acceso a la felicidad que tanto se deseaba) y, sobre todo 4) en que se le pide imperativamente a la mujer que actúe, como si no hubiese hecho nada hasta ese momento y como si fuera una víctima pasiva.

Lo que el discurso público propone con más frecuencia son espectros, sujetos con los que supuestamente tendríamos que identificarnos, pero nos resulta difícil porque se han despojado de cualquier humanidad y fuerza activa haciéndonos superar ese *krínein*, ese límite entre la vida y la muerte e instalando cualquier tipo de activismo en el territorio de la pasividad y de la muerte. Todo esto se aclara, por ejemplo, en el ensayo de Sayak

²⁵ Irene, *El terror feminista. Breve elogio al feminismo extremista*, Donostia, Kaxilda, 2022.

Valencia *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*²⁶, donde la exhibición de estas atrocidades se vincula a cierto tipo de capitalismo y de necropatriarcado que espectacularizan el cuerpo vulnerable o el cuerpo muerto, lo que no solo es infringir el daño, sino sobre todo sobreexponer ese daño para crear una pedagogía del miedo.

Una excelente resignificación del discurso sobre violencia de género y autodefensa se encuentra ejemplificada en *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga*²⁷. Se trata de un relato testimonial en que la autora recuerda su compleja vida junto a su queridísima madre, Maribel Ziga, una mujer carente de prejuicios, sin grandes oportunidades laborales y que sufrió malos tratos por parte del marido. El momento de la muerte de su madre, tras un largo deterioro físico y mental en su hogar, le abre a Itziar Ziga un espacio de reflexión y creación sobre la vida de esa mujer inmensa y también sobre la suya propia, contraponiendo y a la vez fusionando épocas y personalidades diferentes.

Al final del libro, Itziar Ziga escribe:

hay algo que siempre me chirría cuando se alaba al feminismo por no haber logrado tantas mejoras sociales sin derramar sangre (ajena, se entiende). No me gusta que nos digan, o nos digamos a nosotras mismas: buenas chicas, revolucionarias y buenas. No me gusta que nos situemos ni nos sitúen excelentemente por encima de otras luchas sociales. En el binomio buenas/malas perdemos todas y gana el patriarcado²⁸.

Se trata de un pasaje que evidencia muy bien los sentimientos que se pueden generar en relación a la violencia y a la autodefensa y asimismo cómo nos posicionamos en relación a ellas. La autora aborda la idea de falso elogio del feminismo como una lucha en que no se derrama sangre, en la que se sale pacíficamente a las calles con manifestaciones multitudinarias y diversas, un falso elogio que sin embargo beneficia el sistema porque parece que nada se modifique desde allí. Pero Itziar Ziga afirma también lo siguiente:

Igualmente, me jode que se insinúe que las mujeres no nos hemos defendido con suficientes agallas del patriarcado porque no hemos decidido estratégicamente cargarnos a unos cuantos machos. Este reproche también nos sobrevuela. Decir que somos mejores por no haber matado y que nos digan que no tenemos agallas por no haber matado es la misma mierda machista de siempre. Las luchas feministas no son políticamente grandiosas por lo que no hemos hecho, sino por lo que hemos hecho²⁹.

Los dos fragmentos anteriores permiten colocarnos bien en este posicionamiento alternativo: hay una serie de características que se nos atribuyen a los sujetos feminizados, como el pacifismo del feminismo o que no nos defendemos lo suficiente, tal y como se nos ha educado desde una femineidad hegemónica y, además, tal y como se nos ha educado a toda una serie de cosas (como el cuidado) a las que se vincula el género femenino relacionadas con dicha idea de pacifismo. Es un prejuicio que cuando tratamos de erradicar, a veces nos hace sentir más culpables aún.

²⁶ Valencia, Sayak, *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, Barcelona, Paidós, 2022.

²⁷ Ziga, Itziar, *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga*, op. cit.

²⁸ *Ibidem*, p. 107.

²⁹ *Ibidem*.

En una página muy sugerente de su poemario *Violencia*, Bibiana Collado se acerca mucho a esta aparente incompatibilidad entre violencia femenina (que es violencia del discurso) y alejamiento del sentimiento de culpa. Se nota, por ejemplo, en el poema «Nota a pié de página»³⁰:

NOTA A PIE DE PÁGINA¹

(leer es un aparte)

¹ ¡Por qué es tan difícil escribir sobre ello?
Porque escribirlo implica ejercer
violencia sobre el lenguaje.
Y el gesto me acerca a él,
a su violentar sobre mí,
como yo violento la palabra.

58

Ya desde el punto de vista formal y gráfico se percibe la dificultad al tomar posesión de un grado de violencia que pueda caracterizar nuestro discurso. Incluso al hablar de episodios de abuso se siente dificultad y culpa porque es como si la violencia nos acercara al agresor. Pero si la violencia ya está caracterizando esta circunstancia, ¿por qué nos sentimos autorizadas a padercerla pero no a ejercerla, aunque sea desde el punto de vista de la palabra?

En la elaboración de nuevos relatos y nuevos discursos, Bibiana Collado elabora su poemario precisamente desde este punto de partida que se acaba de analizar:

[...] y el lenguaje siempre es patrimonio del opresor. [...]
El lenguaje nos niega la rabia del vencido,
condenándonos al llanto blando de la pérdida,
borrando cuidadosamente cada uno
de los trazos infringidos sobre el cuerpo-alfabeto
de mi lengua³¹.

O también, en el poema «Bien decir», la autora escribe:

Nos hacen con cada palabra, /
sueldan hierros para que toda intersección /

³⁰ Collado Cabrera, Bibiana, *Violencia*, Barcelona, La Bella Varsovia, 2020, p. 58.

³¹ *Ibidem*, p. 15.

quede fija, /
inmóvil en su saberse recto decir³².

«¿Cómo descubrirse víctima / y seguir siendo dueña del discurso?»³³ son versos que resumen a la perfección el propósito de este trabajo, puesto que, como reconoce Bibiana Collado, «Mi boca, un pequeño dispositivo / interpelado por decenas de discursos // que hacen que mis recuerdos / sean hablados por los otros»³⁴.

Cuando se habla de maltrato, de abusos, de violencia dentro de las parejas, casi nunca se habla de cuando las mujeres consiguen alejarse y rehacerse sus vidas a pesar de los maltratadores, de cuando ponen límites desde la violencia hacia el maltratador. Libros que permiten cambiar ese relato de la víctima sin agencia son el ya mencionado *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga*, en el que la protagonista maltratada representa el estado de muchas mujeres en España durante el franquismo, desde 1964 hasta finales de los años 80. Maribel Ziga consiguió separarse pero murió pobre, endeudada y agredida por parte del estado, reflejando por lo tanto una estructura de violencia colectiva mucho más compleja de la que se desarrolla en el ámbito doméstico. Y sin embargo, incluso en los casos de mayor vulnerabilidad y violencia también hay algo de toma de decisión y de acción y en estos textos se ve claramente:

Poco antes de morir, me dijo: “¿Sabes? Ya no necesito pensar que estuve tan enamorada del aita, ya no lo pienso”. Ella completó su proceso de liberación, ella era la dueña de su historia. Sabía que yo escribiría este libro, porque es también mi historia. Y porque me late el deseo revolucionario de aclarar que no solo fuimos mujeres violentadas, y que muy a menudo, fuimos tremendamente felices³⁵.

Maribel Ziga dueña de su historia y esto en el libro se percibe y además de una manera muy emocionante a pesar de la violencia que es mucha y es grave, creando un imaginario muy lejano de la mujer maltratada como absolutamente aislada. En este sentido, este texto tiene un fuerte vínculo con lo que escribe Cristina Rivera Garza en *El invencible verano de Liliana*, obra en que relata cinco años de vida de su hermana Liliana que fueron años de maltrato y de violencia hasta llegar al feminicidio. A pesar de la dureza, nunca le quita la voz a Liliana Rivera Garza porque se trata de un relato testimonial y de las cosas que ella sabía que no estaban bien en su relación. Además, la autora elige no “devolver” la voz a quien ya no puede hablar desde la profunda conciencia de que “darle o devolverle la voz a alguien” consiste en un acto muy patriarcal: todas tenemos o hemos tenido nuestra propia voz y lo que sí es necesario hacer es generar un espacio de escucha para que las voces acalladas puedan oírse:

La tentación de reconstruir la vida de Liliana como una víctima inerme ante el poder avasallador del macho fue grande. Por eso he preferido que hable ella misma: tengo la impresión de que, a cada vuelta del camino, aun en los momentos más oscuros, Liliana no perdió la capacidad de verse a sí misma como autora de su vida³⁶.

³² *Ibidem*, p. 16.

³³ *Ibidem*, p. 23.

³⁴ *Ibidem*, p. 40.

³⁵ Ziga, Itziar, *op. cit.*, p. 19.

³⁶ Rivera Garza, Cristina, *El invencible verano de Liliana*, *op. cit.*, p. 198.

Se trata de textos y de discursos que permiten situarse más allá del arquetipo de mujer maltratada y del relato victimizante con los que, en cambio, se sigue generando un necrovalor y una pedagogía del miedo, no ya representando la realidad, sino produciéndola directamente³⁷. Cristina Rivera Garza, y como ella muchas autoras más, está reconociendo que sí tuvo esa tentación de convertir a su hermana en una víctima inerme, tal y como hace también el discurso público con un impulso de justicia para mover las conciencias cuando en casos de violencia o de feminicidio relata todo lo que se hizo, pero el resultado es que se descuartiza aún más a la mujer y se reproduce la victimización. Y ese impulso Cristina Rivera Garza y Maribel Ziga lo reconocen, pero prefieren que hablen respectivamente la hermana o la madre a través de los cuadernos, de los diarios, de los testimonios. Son historias que sí permiten desarticular ese relato inicial sin dejarnos en ese *krínein* constante entre la vida y la muerte, colocándonos finalmente del lado de la muerte en que nada más es posible sino la victimización constante:

Ninguna mujer elige ser maltratada, pero todo está montado para que nos cueste horrores, incluso la vida, dejar de serlo. ¿Por qué iba una chica como mi madre, tan lista, tan chispeante, tan cautivadora, tan bien rodeada, tan querida, tan amorosa, tan gamberra, tan fantástica, tan luminosa, a aguantar todo esto?³⁸.

En su escritura, las dos autoras nos ponen todos esos condicionantes de orden sistémico y familiar también relacionados con los recursos que ofrece el estado y que permiten entender que no es tan sencillo cuestionar la violencia, pero no por eso hay que entender a las mujeres únicamente como seres pasivos, recordando además que en el caso de violencia doméstica ha habido un amor y un pasado que lo hace todo sumamente complejo. Cristina Rivera Garza lo aclara en otro punto de su libro: «Lo que distingue un acto de violencia doméstica, especialmente al homicidio de pareja, de cualquier otro tipo es el amor. Ningún acto de violencia extrema se alimenta de una ideología tan diseminada como compartida»³⁹. Itziar Ziga, por su parte, escribe:

Mi madre le dijo el se acabó definitivo cuando pudo, tras casi tres décadas de relación. Me hiere y me sulfura que se cuestione a las mujeres por seguir al lado de los hombres que las maltratan: no hay nada más difícil en este mundo que ser mujer y dejar a un maltratador. Así funciona el patriarcado, y no lo

³⁷ «A través del bombardeo masivo de imágenes ultraviolentas se anestesia la sensibilidad del espectador y se crea una especie de «capa» protectora contra esa realidad ominosa, desmovilizando la empatía en lugar de activar la denuncia. [...] Por tal motivo, propongo que la recepción anestesiada de las imágenes de violencia contra las mujeres y las personas minoritarias, especialmente el desplegado en el trans/feminicidio y en los crímenes de odio, no es casual sino una consecuencia de la producción de ciertos modos de percepción hegemónicos de las imágenes que distribuyen un pacto escópico necropatriarcal a través de los medios de información, entretenimiento masivo, la publicidad y el consumo. [...] La necroscopia, desde mi perspectiva, es el fundido encadenado de ciertas imágenes, producciones culturales y modos de representar la realidad y la subjetividad a través de las tecnologías y las industrias culturales, en las cuales se enarbolan regímenes de violencia y muerte distribuidos a través de la audiovisualidad: [un] ejemplo persistente de esta glorificación de la violencia en el imaginario del hiperconsumo son las pedagogías de la crueldad», Valencia, Sayak y Pérez Flores, Ana Laura, «Sobre los cuerpos y la imagen. Entrevista a Sayak Valencia», *Contraficciones*, 11 (2019), <<http://correspondenciascine.com/2020/01/sobre-los-cuerpos-y-la-imagen-entrevista-a-sayak-valencia/>> (fecha de consulta: 18/12/2023).

³⁸ Ziga, Itziar, *op. cit.*, p. 32.

³⁹ Rivera Garza, Cristina, *op. cit.*, p. 51.

hemos inventado precisamente nosotras. [...] Al final, [concluye Ziga] era el patriarcado el opio del pueblo⁴⁰.

Hay otro fragmento del texto de Cristina Rivera Garza que se puede poner en relación a una idea que nos acerca al ámbito teórico del “cuidado negativo”, elaborado por Elsa Dorlin. Pero primero leamos lo que escribe Cristina Rivera Garza:

Ni Liliana, ni los que la quisimos, tuvimos a nuestra disposición un lenguaje que nos permitiera identificar las señales de peligro. Esa ceguera, que nunca fue voluntaria sino social, ha contribuido al asesinato de cientos de miles de mujeres en México y en el mundo. [...] Lo que no sabíamos sobre violencia doméstica, sobre terrorismo íntimo o de pareja, al inicio de la última década del siglo XX, en un país en que la violencia contra las mujeres iba alarmantemente en aumento, invadió una noche la vivienda de mi hermana en Azcapotzalco, le colocó una almohada sobre la cara, y le quitó la vida. Muerte por sofocación. Pero su trabajo, el trabajo soterrado y constante de la violencia, había iniciado muchos años atrás, cuando mi hermana era apenas una adolescente. Y Liliana, valiente y amorosa, intentó por todos los medios lo que tantas mujeres en su lugar han hecho: se le opuso, trató de escaparse, la negó, se acopló a ella, se le resistió, la desactivó, negoció con ella, hizo todo lo posible y lo imaginable hasta que, apenas un poco tiempo antes del feminicidio que le quitó la vida, se fue de él. Se fue de Ángel. Emocionalmente. Físicamente⁴¹.

Es un fragmento extremadamente duro, pero hay que fijarse en el poco espacio que se concede al feminicidio («le colocó una almohada sobre la cara, y le quitó la vida») y al mismo tiempo hay que poner el foco en otro lugar del discurso, en el momento en que «Liliana, valiente y amorosa, intentó por todos los medios lo que tantas mujeres en su lugar han hecho: se le opuso, trató de escaparse, la negó, se acopló a ella, se le resistió, la desactivó, negoció con ella, hizo todo lo posible y lo imaginable». Esta elaboración discursiva es muy poco frecuente en los casos de violencia de género y de feminicidios, cuando hay una constante negociación y una constante resistencia en una relación de violencia.

El referente teórico y conceptual de esta práctica discursiva y de lo que las dos autoras muy generosamente describen corresponde a lo que Elsa Dorlin teoriza y desarrolla en su ensayo *Defenderse*⁴² a propósito de la novela *Dirty Weekend* (1991) de Helen Zahavi, la historia de una mujer acosada constantemente por un vecino que vive en su mismo edificio. El análisis de Elsa Dorlin se centra en la primera parte de la novela, en el momento en que la protagonista se ve a sí misma como una presa: la mujer incorpora toda la violencia que está recibiendo en forma de acoso hasta el punto que su cuerpo y su manera de moverse cambian. Acaba adoptando el punto de vista de su agresor y todos sus movimientos acaban respondiendo a los deseos del hombre, que ella ha estudiado y acabado interiorizando. Nada de lo que él hace la sorprende, es como si viese el mundo a través de los ojos del agresor, con quien acaba identificándose. A todo esto, Elsa Dorlin lo define como «cuidado negativo»:

⁴⁰ Ziga, Itziar, *op. cit.*, p. 30; p.83.

⁴¹ Rivera Garza, Cristina, *op. cit.*, p. 169.

⁴² Dorlin, Elsa, *Defenderse. Una filosofía de la violencia*, Buenos Aires, Heckt Libros, 2018.

La preocupación por lxs otrxs se produce a través y dentro de la violencia, y genera un posicionamiento ético bastante diferente de la mera proximidad afectiva, del amor, de la atención empática, de la solicitud afectuosa o de la abnegación en los cuidados más extenuantes. [...] La violencia soportada genera una posición cognitiva y emocional negativa que determina lxs individu@s que la padecen a estar constantemente al acecho, a la escucha del mundo y de lxs otrxs; a vivir en una inquietud radical y agotadora, para negar, minimizar, desactivar, encajar, hacer menor o evitar la violencia, para colocarse al abrigo de ella, para protegerse, para defenderse. [...] Ya no se trata de preocuparse por lxs otrxs [cuidado], sino que se trata más bien de preocuparse por lxs demás para anticipar aquello que quieren, van o *pueden hacer de nosotr@s* [cuidado negativo]⁴³.

El feminismo de los ochenta es el que empieza a pensar en los cuidados como algo históricamente vinculado a los sujetos feminizados. Los cuidados son la exposición a preocuparse sumamente por el otro, a asociarse a las necesidades del otro anticipándola. Dorlin nombra cómo activamos una disposición hacia el cuidado casi culturalmente heredada para colocarnos en esa misma disposición cuando recibimos violencia, cuando estamos en una condición de absoluta anticipación hacia el agresor. El carácter negativo deriva del hecho de que nace de una violencia pero hasta que aparece la acción: es a través de esa violencia como el cuidado puede restaurar la visión y el mundo de los sujetos maltratados y acosados.

Se trata de un cuidado “negativo” porque se alimenta de la violencia que recibe (que conoce y que intenta dominar) y corresponde a la sensación de estar constantemente al acecho, con estrategias que se toman de forma agotadora por un cuidado de lo que la otra persona puede hacer. No es una estrategia consciente, sino que acaba naturalizándose con un vivir “a través de” y no por nosotras. Es una estrategia que pasa a través de nuestros cuerpos y que muy pocas veces se registra como instrumento de resistencia en casos de violencia de género; sin embargo, tal y como aclara Elsa Dorlin, «la atención que se requiere de parte de lxs dominadxs [...] consiste en proyectarse permanentemente sobre las intenciones del otro, [...] a fundirse en las representaciones con fines de autodefensa»⁴⁴. Las alternativas discursivas que se han mencionado en este trabajo, en cambio, adoptan el cuidado negativo como evidencia del alcance de acción incluso cuando las personas acosadas, maltratadas o violadas parecen no haber actuado nunca.

4. CONSIDERACIONES CONCLUSIVAS

La cuarta ola feminista ha propiciado un gran paso en la lucha de las violencias machistas en general, y de violencias sexuales en particular, para romper el silencio, salir del ocultamiento para mostrar no solo los datos, sino especialmente los relatos de quienes habían sido víctimas. Un hecho que Cristina Fallarás (2019) recoge con el término «mecanismos de identificación»⁴⁵ para referirse a cómo el relato de algunas mujeres sobre la violencia sexual que han sufrido ha servido para que otras se identifiquen con el relato

⁴³ *Ibidem*, pp. 227-228.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 228.

⁴⁵ Fallarás, Cristina, *Ahora contamos nosotras. #Cuéntalo: una memoria colectiva de la violencia*, Barcelona, Anagrama, 2019, p. 21.

y rompan su silencio. Desde la etimología de “crisis” que remite directamente al punto de separación entre la vida y la muerte, la difusión y el análisis de obras literarias que exploran la violencia machista proporcionan por lo menos dos grandes posibilidades: en primer lugar permiten alejarse de la dimensión del sujeto contemporáneo acorralado y solitario en su dimensión de individualidad en crisis para que, en cambio, sea posible reconocerse y encontrar respaldo en un colectivo; en segundo lugar, la literatura que se acerca a ese daño problematiza el arquetipo de mujer o cuerpo feminizado maltratado como víctima pasiva, sin voz ni agencia para pensar y debatir acerca de la defensa de unx mismx incluso a través de una «autodefensa o filosofía de la violencia»⁴⁶.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alberdi, Inés y Matas, Natalia, *Violencia doméstica. Informe sobre los malos tratos a mujeres en España*, Madrid, Fundación La Caixa, 2002.
- Barjola, Nerea, *Microfísica sexista del poder. El caso Alcàsser y la construcción del terror sexual*, Barcelona, Editorial Virus.
- Barry, Katherine, *Esclavitud sexual de la Mujer*, Barcelona, La Sal, 1987.
- Böhmer, Daniel-Dylan, «Frauen der Welt, rettet uns vor diesen Männern!», *Die Welt*, 07/01/2017, <<https://www.welt.de/debatte/kommentare/article160952911/Frauen-der-Welt-rettet-uns-vor-diesen-Maennern.html>> (fecha de consulta: 18/12/2023).
- Collado Cabrera, Bibiana, *Violencia*, Barcelona, La Bella Varsovia, 2020.
- Connell, Raewyn, *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 1995.
- Corominas, Joan y Pascual, José A., *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 1984, vol. 2 (Ce-F).
- Dorlin, Elsa, *Defenderse. Una filosofía de la violencia*, Buenos Aires, Heckt Libros, 2018.
- Fallarás, Cristina, *Ahora contamos nosotras. #Cuéntalo: una memoria colectiva de la violencia*, Barcelona, Anagrama, 2019.
- Gay, Roxane (ed.), *No es para tanto. Notas sobre la cultura de la violación*, Madrid, Capitán Swing, 2018.
- Griffin, Susan, «Rape: The All-American Crime», *Ramparts*, 10 (1971), pp. 26-35.
- Hercovich, Inés, «De la opción “sexo o muerte” a la transacción “sexo x vida”», en Fernández, Ana María y Bellucci, Mabel (eds.), *Las mujeres en la imaginación colectiva. Una historia de discriminación y resistencias*, Buenos Aires, Paidós, 1992, pp. 63-83.
- Irene, *El terror feminista. Breve elogio al feminismo extremista*, Donostia, Kaxilda, 2022.
- Miralles, Raquel, «Cultura de la violación. Una cuestión política», *Libre Pensamiento*, 102 (2020), pp. 82-87.
- Parenti, Michael, *The Cultural Struggle*, Nueva York, Seven Stories Press, 2005.
- Rivera Garza, Cristina, *El invencible verano de Liliana*, Nueva York, Literatura Random House, 2021.
- Ruiz-Repullo, Carmen, *Nuestros cuerpos, nuestras vidas. Un acercamiento a la violencia sexual en la juventud*, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares-Colección Estudios de Violencia de Género, 2021.
- SEXVIOL, *Desmontando mitos acerca de la Agresión Sexual. Un estudio de caso sobre la Audiencia Provincial de Madrid*, 2022, <<https://www.ucm.es/sexviol/file/informe-final-sexviol>> (fecha de consulta: 18/12/2023).

⁴⁶ Cf. Dorlin, Elsa, *op. cit.*

- Valencia, Sayak, *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, Barcelona, Paidós, 2022.
- Valencia, Sayak y Pérez Flores, Ana Laura, «Sobre los cuerpos y la imagen. Entrevista a Sayak Valencia», *Contraficciones*, 11 (2019), <<http://correspondencias.cine.com/2020/01/sobre-los-cuerpos-y-la-imagen-entrevista-a-sayak-valencia/>> (fecha de consulta: 18/12/2023).
- Vigarello, Georges, *Historia de la violación. Siglos XVI-XX*, Madrid, Cátedra-Feminismos, 1998.
- Ziga, Itziar, *La feliz y violenta vida de Maribel Ziga*, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Melusina, 2020.

ARTICOLI

MATTEO PUPILLO

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 12 (2023), pp. 159-182.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

«Las mil caras de la bella malmaridada» nos autores do teatro português do século XVI¹

MATTEO PUPILLO

Universidade de Évora (CEL) / Sorbonne Université (Paris IV)
matteo.pupillo@uevora.pt

1. INTRODUÇÃO E OBJETIVOS

Este ensaio dedica-se ao estudo das interpolações de versos de “La bella malmaridada” – ou provenientes de expressões do romance já autonomizadas no século XVI, embora sobre o assunto o *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* nada nos indique em Seiscentos² – que fazem parte de obras dramáticas de autores portugueses de Quinhentos como dispositivos de diferentes efeitos semânticos e estéticos.

Para desenvolver este exame, partiremos do elenco dos engastes apresentado por Carolina Michaélis de Vasconcelos nos seus artigos «Estudos sobre o Romanceiro peninsular: Romances Velhos em Portugal», publicados na *Cultura Española* (1907-1909) e posteriormente reunidos em livro (1934 e 1980).

O recurso ao catálogo impõe-se por razões bem conhecidas: trata-se do único e ainda válido manual de referência das intercalações romancísticas de mão portuguesa, no qual é identificada a proveniência temática dos engastes de acordo com o conhecimento romancístico na transição dos dois séculos. Como alguns críticos já fizeram notar, nomeadamente na «Apresentação» do projeto de investigação Relit-Rom³, *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII)*, as fontes conhecidas nos inícios do século XX relativas ao romanceiro antigo foram em geral bastante alargadas ao longo de Novecentos, sendo também o caso do domínio dos testemunhos de «La bella malmaridada» e dos estudos críticos que o deram a conhecer de forma mais ampla. Destarte, também compulsaremos estes contributos posteriores aos *Romances Velhos em Portugal*, com a finalidade de sustentarmos, por um lado, a apresentação da

¹ O presente artigo é um recorte da minha Dissertação de Mestrado em Estudos Portugueses (Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), desenvolvida no âmbito do Projeto *Relit-Rom* (<https://relitrom.pt/index.php>), sob a orientação da Prof.ª Doutora Teresa Araújo (investigadora principal do dito Projeto).

² Correa, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* com “Prólogo” de Miguel Mir e edição de Victor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.

³ <https://relitrom.pt> (última vez consultado: 10/05/2020).

fortuna antiga da balada e, por outro, aprofundarmos a análise filológica das interpolações, revisitando as edições das obras dos dramaturgos portugueses do século XVI nas quais surgem estes materiais prévios.

Assim, nesta incursão, aproximarmos-nos do objeto central deste estudo com a apresentação do índice de engastes de «La bella malmaridada» em peças dramáticas oferecido pela filóloga. Imediatamente, centramos-nos no romance, procedendo à revisão do estado atual do conhecimento do tema (as fontes e o relato romancístico), partindo dos estudos fundamentais⁴. Feito este exame, incidiremos sobre a estrutura narrativa dos testemunhos castelhanos que transmitiram o romance, bem como da sua linguagem, já que foram detetadas variações discursivas e semânticas entre eles. Seguidamente, debruçarmos-nos sobre a reelaboração discursiva, poética e semântica dos versos aplicados, utilizando critérios de análise filológica, por forma a mostrarmos a diversidade das aplicações e a importância destes estudos para uma reavaliação do teatro quinhentista português.

2. “LA BELLA MALMARIDADA”: ESTADO ATUAL DO CONHECIMENTO DO TEMA

O relato de “La bella malmaridada”, na sua forma mais longa, presentifica a tentativa de um cavaleiro para seduzir uma bela mulher casada, cujo marido está distante e alegadamente é atreito a trair a esposa com outros amores. Seguidamente, mostra a figura feminina disposta a aceitar o galanteio e a sua partida com o cavaleiro com a justificação da infelicidade do seu matrimónio. Termina com a chegada intempestiva do marido.

Trata-se de um dos romances com maior fortuna editorial antiga, sobre o qual contamos com vários estudos, destacando-se o de Labrador Herraiz e Di Franco, por ser particularmente exaustivo no que se refere à inventariação dos numerosos e dispersos testemunhos antigos do romance (glosas, contrafações e citações incluídas). De facto, segundo as palavras dos estudiosos agora mencionados, «la canción más traída y llevada por glosadores buenos y malos en el siglo XVI fue ‘La bella malmaridada’»⁵. Assim sendo, para apresentarmos a fortuna de “La bella malmaridada”, fundamentamos-nos neste estudo de J. J. Labrador Herraiz e R. DiFranco, que dá a conhecer as referências bibliográficas do romance – também compiladas na Base de Dados *Bibliografía de la Poesía Áurea* da responsabilidade dos dois estudiosos que é citada por ambos, mas não está acessível, nem na *web* nem em nenhuma publicação material. Neste trabalho de 2011, são inventariados duzentos e dezoito testemunhos entre versões do romance, aplicações literárias dos seus versos em obras de teatro, em glosas e ainda em formas ao divino.

Também nos apoiámos na Base de Dados digital do Projeto *Revisões literárias: a aplicação criativa de romances velhos (sécs. XV-XVII)*, nomeadamente nas tabelas relativas ao romance. É certo que estas fichas que correspondem aos engastes portugueses

⁴ Cfr. Labrador Herraiz, José J. e DiFranco, Ralph A., «Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI», en Jesús Serrano, Juan Fernández Jiménez (eds.), *Juan Afonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre “El Cancionero de Baena”*, Baena, 1999, p. 201; Terradas, José Carlos, «Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos», *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXI (2007), pp. 149-160; Rio Riande, G. Del e Rossi, Pablo G., «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», *Revista Letras*, 65-66 (2012), pp. 283-294.

⁵ Labrador Herraiz, José J. e DiFranco; Ralph A., «Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI», cit., p. 7452.

de versos da balada tiveram em atenção o precioso inventário de Labrador Herraíz e Di Franco e colheram as suas referências confrontando-as com as do *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros* (Siglo XVI)⁶, do *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*⁷ e do *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*⁸.

Com efeito, este recurso digital ordena os testemunhos pelos *incipit* dos poemas, permitindo assim conhecer as diferentes famílias do romance e a respetiva bibliografia. Deste modo, é-nos possível apresentar a seguinte relação das fontes do romance organizada pelos mencionados *incipit*, a partir da qual podemos observar que os testemunhos com o dístico «La bella malmaridada | de las mas lindas que yo vi» provêm apenas de folhetos de cordel e de dois manuscritos, enquanto os restantes não se encontram em suporte manuscrito e procedem de livros poéticos e musicais, além de folhetos de cordel.

1) «La bella mal maridada | de las lindas que yo vi»

LIVROS POÉTICOS

Romances Nueuamente sacados de historias antiguas de la cronica de España (Sepúlveda, 1551/2018: fol. 258r)

Cancionero de Romances nueuamente sacados de historias antiguas de la Cronica de España (Sepúlveda, 1576: fol. 263v)

Romances nveuamente sacados de historias antiguas de la cronica de España (Sepúlveda, 1580: fol. 238r)

Cancionero de obras diversas recopilado por Velazquez de Avila o Velazquez de Mondragon [glosa] (CVAM: 1951)

FOLHETOS DE CORDEL

Egloga fecha por diego de guadalupe. dios te salue aca q[ue] hazeys. d. q[ue] prouar se os ha a sollar. In fine esta vn villancico. aquillotrata carillo. It. vna canció. al dolor de mi cuydado. glossa eiusd. o señor crucificado. It. vn romãce. en los tiẽpos q[ue] me vi. It. outro de Ju.o de çamora. la bella mal maridada. It. Otro. de frãcia salio la niãa. It. vna deshecha. plega a dios q[ue] alguno ameys. It. vn romãce q[ue] se intitula. A la china gala la gala chinela. damas cortesanas. est in

4.o 2. col. Costo en medina del çãpo. 5 mrs. a 21. de nouiembre. de 1524 (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 240).

[Cancionero] [Glosa] (Molina, 1527/1952)

[Cancionero gótico de Velázquez de Ávila] [Glosa] (PBNM, 1961: n.o 180)

Aqui comienzan quatro romances, y este primero dize: Cautiuáronme los moros, y otro, De la bella mal maridada, y otro de Caminando por mis males, con vn villancico (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 677)

⁶ Rodríguez Moñino, António, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, coordenado por Arthur L-F. Askins, 2 vols., Madrid, Editorial Castalia, 1973.

⁷ Rodríguez Moñino, António, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Editorial Castalia, 1997.

⁸ Askins, A. L. F. e Infantes de Miguel, V., *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Edición de Laura Puerto Moro, 2014.

Aqui comiençan tres Romances glosados y este primero dize Desamada siempre seas. Y otro a la Bella mal maridada. Y otro Caminando por mis males con vn Villancico. Y vn romance (PBNM, 1957: n.o 43)

Aqui se cõtienen dos romances glosados y tres canciones. Este primero es d la bella mal maridada. Y otro de catiuaronme los moros. Y vna cancion q[ue] dize. Salgan las palabras mias Y otra. Las tristes lagrimas mias: Y otra. Si en las tierras do nasci. todas glosadas (PBL, 1989: n.o 55)

Coplas ã español de la bella mal maridada. La bella mal maridada. D. sera triste para mj. es ã. 4.o 2. col. costo ã tarrago.a m.o din.o por ag.o de 1513 (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 804)

LIVRO DE MÚSICA

Los seys libros del Delphin de musica de cifras para tañer Vihuela (Narbaez, 1538: fol. lxxvijr).

Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impressas. Assi por ell arte Española, como por la Toscana. Y esta primera es el Triumpho de la muerte (CGon, 1554: fol. xvr) [glosa]

Cancionero general: qve contiene mvchas obras de diuersos autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos (CGmo, 1557: fol. cccxcjv)

Cancionero general: qve contiene mvchas obras de Diuersos Autores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido y impresso (CGmo, 1573: fol. ccclxxvr)

FOLHETOS DE CORDEL

Romances nueuamẽte cõpuestos por Andres Lopez (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 271)

Aqvi se cotienẽ diuersos romances [y] tonadas muy lindas y propias para cãtar (Rodríguez-Moñino, 1997: n.o 712)

LIVRO DE MÚSICA

Libro de mvsica de vihuela, intitvlado Silva de sirenas. En el qual se hallara toda diuersidad de musica (Valderrauano, [1547]: fol. XXVIv)

3) “La bella malmaridada | de las mas lindas que yo vi”

FOLHETOS DE CORDEL

Aqui comiençan tres romãces glosados y este primero dize Desamada siempre seas. Y otro a la Bella mal maridada. Y otro Caminãdo por mis males con vn Villancico. Y vn romance (PUP, II, 1960: n.o 63).

Aqui comiençan. iij. Romances glosados. Y este mero dize. Catiuarõ me los moros. Y otro / La bella mal maridada Y otro: caminãdo por mis males. Cõ vn villãcico (PUP, II, 1960: n.o 58)

Aqui comiençan. iij. Romances Glosados. y este primero dize. Catiuaron me los Moros. y otro / a la Bella mal maridada. y otro. Caminando por mis males. Con un Villancico (Rom 1421-1520, 2017: n.o 94)

MANUSCRITOS

Cancionero da British Library (CBL: [92v]) [glosa]. Cancionero musical de Palacio (CMP: fol. cxxxvjr).

Apresentadas as fontes do romance, passamos agora a expor os contributos científicos de vários investigadores para o conhecimento do romance, entre os quais se destacam os já referidos Labrador Herraíz e Ralph Di Franco, além de Ramón Menéndez Pidal⁹, Gimena Del Rio Riande e Pablo Rossi¹⁰, José Carlos Terradas¹¹, Pilar Lorenzo Gradín¹² e Isabel Morán Cabanas¹³. Todos eles se debruçaram sobre os testemunhos de “La bella malmaridada”, examinando as versões do romance sob distintos ângulos de perspectiva. Mas quais os seus contributos?

O extenso trabalho de Labrador Herraíz e R. DiFranco é determinante para o conhecimento atual do romance. Aliás, o inventário das fontes é acompanhado por um minucioso estudo dividido em cinco partes. A primeira delas é dedicada à exposição das variadas teses sobre a origem do romance, traçando uma cronologia dos testemunhos principais – isto é, os que, segundo os dois estudiosos transmitiram o romance. Sobre os mais antigos testemunhos, afirmam que «por sus vestígios parece remontarse al siglo XIII [...] circulaba por el siglo XV em castilla y se copió em el llamado *cancioneiro de la British Library*, ca. 1500».

Ainda sobre os testemunhos mais arcaicos do romance, os filólogos Del Rio Riande e Rossi, no seu estudo sobre as importantes malmaridadas musicadas, intitulado «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada em la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», revelam que, no conjunto de *cantigas de amigo* publicadas no *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* e no *Cancionero de la Biblioteca Vaticana*, surge uma canção da malmaridada da tradição lírica profana galego-portuguesa, da autoria de Dom Dinis, intitulada «Quisiera vosco falar de grado»¹⁴.

Além destes testemunhos e de outros, não esqueçamos que, a partir do século XVI, «La bella malmaridada» começou a ter ampla difusão mediante o comércio de «pliegos sueltos», como bem indicaram os estudiosos espanhóis Labrador Herraíz e Di Franco, advertindo que os folhetos de cordel contribuíram decisivamente para a transmissão do

⁹ Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe, 1968, pp. 331-332.

¹⁰ Rio Riande, G. del e Rossi, Pablo G., «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», cit., pp. 284-294.

¹¹ Terradas, José Carlos, «Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos», cit., pp. 149-160.

¹² Lorenzo Gradín, Pilar, «La Malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 118-128.

¹³ Cabanas Moran, Isabel, «Sobre a fortuna da malmaridada no Cancioneiro Geral», em Carrasco, Juan María, González, Leal, María Luísa e Fernández García, María Jesús (coord.), *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera y Primer Encuentro de Lusitanistas Españoles (Cáceres, 10-12 de noviembre de 1999)*, vol. I, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 151-164.

¹⁴ «Quisera vosco falar de grado, / Aí meu amigu'e meu namorado; / Mais non ous'hoj' eu convosc'a falar, / Ca hei mui gran medo do irado. Irad'haja Deus quen lhi foi dar»: *apud* Rio Riande, G. del e Rossi, Pablo G., «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», cit., p. 285.

romance e estimularam o nascimento de uma tradição que glosou a balada. Também os livros de música, como *Los seys libros del Deplhin de musica de cifra para tañer Vihuela*, da autoria de Nárvaez (1538), entre os outros acima mencionados, deram notoriedade ao romance, burilando-o de forma mais culta e adequada a ser cantado em círculos cortesãos.

No que se refere a esta presença de «La bella malmaridada» em livros de música, os estudiosos Pablo Del Rossi e Gimena Riande desenvolveram não só uma investigação sobre as “malmaridadas” medievais, como também sobre as «malmaridadas» musicadas e as *contrahechas*. Por seu lado, Isabel Morán Cabanas dedicou-se à presença do romance no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, fazendo notar vários exemplos de mulheres mal casadas e do próprio motivo «malmaridada» mediante expressões, como, por exemplo, «donzela mal maridada» e «gentil mal maridada»¹⁵.

Outra interpretação teve Ramón Menéndez Pidal, quando no *Romancero Hispánico* se pronunciou sobre o adultério da bela mulher malcasada:

El adulterio no es tratado en el romancero bajo forma cómica [...] las canciones de la malcasada que en Francia toman en broma al engañado marido, producen en España el romance de *La bella malmaridada*, donde ella pide a su esposo la muerte que merecida tiene¹⁶.

Num certo sentido, o estudioso José Carlos Terradas corrobora esta leitura de Ramón Menéndez Pidal, mas acrescenta que os testemunhos castelhanos principais deste romance oferecem um epílogo singular e, se por um lado, é certo que dotaram esse romance de um tom mais serio (o investigador compara as fontes castelhanas do romance com as francesas), por outro lado também é verdade que o escárnio inicial do marido não acabou por ser totalmente suprimido. Ambos os contributos, o de Ramón Menéndez Pidal e o de José Terradas, se detém, segundo veremos mais adiante, na análise e interpretação literária dos testemunhos.

3. O RELATO E O DISCURSO DO ROMANCE

Ao termos compulsado as fontes de “La bella malmaridada”, verificámos que a narrativa do romance não é exatamente a mesma nas suas fontes principais, isto é, no poema que precede a glosa de Quesada¹⁷, no do *Cancionero* de Juan de Molina (1527/1952) e no da coleção de Sepúlveda (1551/2018). Esta diferença é acompanhada por outras ao nível do discurso, ou mais propriamente, da linguagem poética. Neste apartado, centrar-nos-emos, numa primeira etapa, na comparação das sequências narrativas nestes três testemunhos, detendo-nos no exame das variantes discursivas destes poemas autónomos, a fim de podermos reconstituir criticamente a vida textual do romance.

O testemunho poético mais extenso, que se encontra incluído na coleção de Lorenzo de Sepúlveda, apresenta os seguintes segmentos narrativos:

i) o cavaleiro seduz a bela casada, argumentando que o marido lhe é infiel;
ii) a senhora corresponde ao galanteador, pedindo-lhe que a leve consigo com a justificação

¹⁵ Cabanas Moran, Isabel, «Sobre a fortuna da malmaridada no Cancioneiro Geral», cit. p. 155.

¹⁶ Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, vol. I, cit., pp. 331-332.

¹⁷ Di Stefano, Giuseppe (ed.), *Romancero I (c. 1421-1520). El primer siglo del romancero en el papel*, Würzburg / Madrid, 2017, pp. 578-579. E-book, URL: <www.clasicoshispanicos.com>.

dos maus tratos do marido e fazendo promessas de afeto e dedicação ao amante; iii) o marido chega subitamente, exigindo explicações do que acaba de ouvir; iv) a casada desculpabiliza o cavaleiro, assumindo a sua culpa e dando instruções ao marido para a penalizar pelos seus amores ilícitos.

Por outro lado, o menos desenvolvido consiste no que lemos a partir do *ebook* de Di Stefano que compendia versões antigas de romances. Este testemunho apresenta apenas os dois primeiros segmentos, apesar de o segundo não aludir às atitudes negativas do marido. O de Juan Molina consiste num poema que inclui os mesmos momentos narrativos deste anterior, mas termina com a chegada do marido, embora não desenvolva este desfecho narrativo como o de Lorenzo Sepúlveda.

Observemos com mais detalhe o relato nos três testemunhos. Como dizíamos, os primeiros dois segmentos narrativos são comuns aos três testemunhos. De facto, todos abrem com os dois famosíssimos hemistíquios «La bella malmaridada | de las mas lindas que yo vi», recitados por um cavaleiro que aproveita a ausência do marido da bela mas triste jovem casada, para a seduzir, mostrando-lhe que o consorte se distrai com outras damas. Seguidamente, a senhora pede ao cavaleiro que a leve consigo, lamentando-se da falta de atenção por parte do marido e prometendo os seus favores amorosos.

Os três testemunhos agora mencionados produzem uma mudança repentina do estado psicológico de «La bella», uma vez que de «triste enjoadada» no primeiro segmento passa a ser reativa e, de certo modo, também ousada, correspondendo ao convite do amante. Por outro lado, o poema que leio pelo *Romancero* de Di Stefano também reconfigura o amante, retratando-o de uma forma bastante positiva, como “amador gentil”, para justificar a atitude da “malmaridada”, a qual se mostra esperançosa de começar uma nova vida, abdicando do seu casamento e abraçando uma nova relação amorosa. Para o efeito, compromete-se a desempenhar uma série de tarefas domésticas por forma a agradar ao seu amante. O poema dado a conhecer recentemente por Giuseppe Di Stefano termina com a lista de tarefas domésticas que a jovem se compromete a desempenhar, ao passo que os outros dois, o de Molina e o de Sepúlveda, têm um epílogo diferente.

No *Cancionero* de Molina, a bela «malmaridada» não menciona os trabalhos domésticos a que se dedicará, porque, logo depois de ela aceitar o galanteio e manifestar a sua vontade em acompanhar o amante, chega o marido. Por outro lado, o poema de Sepúlveda, com maior número de versos, desenvolve sobejamente a parte final, isto é, o momento imediatamente posterior ao regresso do marido.

3.1 A LINGUAGEM

Como acabámos de ver, a estrutura narrativa dos três poemas castelhanos apresenta elementos que distinguem estas composições poéticas. Ao nível do discurso poético, também estes testemunhos apresentam variantes. Observemo-las no quadro abaixo (casos assinalados por alíneas) em que transcrevemos os versos comparáveis – como vimos, o poema da coleção de Lorenzo de Sepúlveda termina com uma alocução da «malmaridada» inexistente nos restantes dois:

	<i>Rom 1421-1520</i>	Molina 1527/1952	Sepúlveda 1551/2018
	La bella mal maridada		
a)	de las más lindas que yo vi	de las lindas que yo vi	
	véote triste enojada		
	la verdad dila tu a mi		
b)	Si has de tratar amores	Si has de tomar amores	
c)	vida, no dexes a mí	vida, no dexes a mí	Por otro no dexes a mi
	Que a tu marido señora		
d)	con otras damas le vi	con otra mujer lo vi	con otras dueñas lo vi
e)	Besando y abraçando		Besando y retoçando
	mucho mal dize de ti		
	Y juraua y perjuraua		
	que te avía de ferir		
	Alli hablo la señora		
	allí habló e dixo assí		
	Sácame tú, el Caballero		
	sacáessesme tú de aqui		
	Por las tierras donde fueres		
f)	Te sabré muy bien [servir	Bien te sabre yo [seruir	Bien te sabria yo seruir
g)	Que yo te haré la cama		Yo te haria bien la cama
h)	en que ayamos de [dormir		en que ayamos de [dormir
i)	Guisarete yo la cena		Yo te guisare la cena
j)	como a amador gentil		como a caullero gentil
K)	De gallinas y capones		De gallinas y capones
l)	y otras cosas más de mil.		y otras cosas más de mil
m)			[...]
		Ellos en aquesto estando	
n)		su marido veyslo [aqui.	su marido helo aqui
			[...]

Concentremo-nos agora nas variantes, comentando-as individualmente:

- a. primeira dissemelhança corresponde à presença ou ausência do advérbio de quantidade que tem efeitos poéticos e emotivos, além de métricos.
- b. A segunda ocorre entre “si has de tratar amores” (*Rom 1421-1520*) e “si has de tomar amores” (Molina 1527/1952 e Sepúlveda 1551/2018), ou seja, entre dois verbos com igual número de sílabas, o que não tem consequências do ponto de vista métrico. Também não tem efeitos semânticos, considerando o sentido dos vocábulos na poesia medieval.
- c. Neste caso, o verso Sepúlveda 1551/2018 distingue-se do que é comum a *Rom 1421-*

- 1520 e a Molina 1527/1952, cujo significado é mais emotivo, dado exprimir o amor do cavaleiro como uma condição vital através do vocativo dirigido à casada como “vida”. O de Sepúlveda sugere a influência que o galanteador quer ter na escolha amorosa da senhora.
- d. O sedutor desvenda a traição do marido através de uma variante discursiva que também é semântica. Os versos *Rom 1421-1520* e Sepúlveda 1551/2018 recitam, respetivamente, “con otras damas le vi” e “com otras dueñas lo vi” e o poema Molina 1527/1952 “con otra mujer lo vi”. Ora, a diferença do número de amantes do marido configura um perfil masculino diferente: em *Rom 1421-1520* e Sepúlveda 1551/2018, é retratado como um *caçador de damas*, conforme referiu o estudioso José C. Terradas, e em Molina 1527/1952, um carácter menos leviano.
 - e. A diferença, que acabámos de sublinhar, de personalidade do marido é reforçada nestes versos pela variante “abraçando” (*Rom 1421-1520*; Molina 1527/1952) / “retoçando” (Sepúlveda 1551/2018). De facto, “retozar” tem, entre outros significados, o de jogo erótico. O facto de Sepúlveda 1551/2018 optar pelo uso deste verbo demonstra, mais uma vez, que o marido da “bella malmaridada” se comportava à maneira de um *don Juan*. Em contrapartida, ao lermos *Rom 1421-1520* e Molina 1527/1952, cruzamo-nos com um marido que tem apenas uma relação extraconjugal.
 - f. A diferente posição do advérbio de modo “bien” nos versos tem efeitos poéticos e de intensificação emotiva distintos. Em *Rom 1421-1520*, surge no meio da frase, enquanto nos restantes aparece no início do verso, de modo a conferir uma maior ênfase à vontade de a senhora cobrir de favores o amante.
 - g. A variação do tempo verbal sugere duas atitudes femininas. O futuro de *Rom 1421-1520* exprime a determinação da casada, enquanto o condicional de Sepúlveda 1551/2018 insinua uma possibilidade.
 - h. Verso sem variantes, mas inexistente em Molina 1527/1952.
 - i. *Idem*.
 - j. *Rom 1421-1520* e Sepúlveda 1551/2018 apresentam uma variante na designação dada pela casada ao sedutor, “amador” e “cavallero”, respetivamente. No primeiro caso, ao utilizar a palavra ‘amador’, antecipa uma intimidade amorosa, enquanto no segundo, usando um certo formalismo e cortesia, a bela mal casada ainda mantém um certo distanciamento relativamente ao seu novo amante.
 - k. Verso sem variantes, mas inexistente em Molina 1527/1952.
 - l. *Idem*.
 - m. *Idem*.
 - n. Variante meramente discursiva: verbo (“veyslo”) / contração de advérbio com pronome (“helo”).

3.2 ANÁLISE CRÍTICA DAS MENÇÕES DRAMÁTICAS AO ROMANCE

Sendo a inserção de fórmulas poéticas prévias, mais ou menos recriadas discursivamente, um dispositivo capaz de produzir novos efeitos poéticos, semânticos e ideológicos, instaurando, aliás, «intencionalmente uma relação criativa entre os textos que produziam e os romances aos quais as formas pertenciam»¹⁸, abeiramo-nos da parte final desta investigação, analisando a reelaboração textual dos versos do romance de “La bella

¹⁸ Araújo, Teresa, «A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII», *Arbor*, 190, 766 (2014), p. 2.

malmaridada”, bem como a função que esse processo desencadeou nas peças. Para o efeito, compulsámos novamente os *Romances Velhos em Portugal* e a Base de Dados do Projeto Relit-Rom, extraíndo a referência das obras teatrais de autores portugueses do século XVI que contêm versos de “La bella malmaridada”, bem como os versos do romance que tiveram entrada pela mão dos dramaturgos – cientes de que o seu público os entendia nos novos contextos literários.

Essas obras são as que enuncio seguidamente organizadas pelos seus autores, tendo sido lidas e examinadas para este estudo a partir das edições digitais dirigidas por José Camões¹⁹. Atentemos na listagem que inclui igualmente as menções ao romance:

a) Gil Vicente

Tragicomédia da Frágua d’Amor: “Le bella mal maruvada | de linde que a mi vê | vejo-ta trisse nojara | dize tu razão puru quê” (vv. 271 – 74)

Tragicomédia do Inverno e Verão: “Marido mal marido | dos mores ladrões que eu vi | vejo-te mal empregado | mas peor vejo eu a mi. (...) Tu velha bem maridada | das mais bravas que eu vi | vejo-te mal castigada | porque eu hei medo de ti. (vv. 1121 – 24; vv. 1136 – 40)

Comédia de Rubena: “de las más lindas que yo vi” (v. 675)

Farsa da Lusitânia: “de los más lindos que yo vi” (v. 915); “la bella malmaridada (v. 956)

b) António Prestes

Auto da Ciosa: “Doutor Casada? | Fernando e maridada | de lás más lindas que vi” (vv. 564 – 66)

Auto do Desembargador: “casado e bem marido” (v. 1114)

Auto do Procurador: “de los más lindos que yo vi” (v. 227)

c) António Ribeiro Chiado

Auto das Regateiras: “E vós bela malmaridada | de las más lindas que yo vi” (v. 448 – 49)

d) Jorge Pinto

Auto de Rodrigo e Mendo: “de los más lindos que yo vi” (v. 178)

e) Francisco de Sá de Miranda

Os Estrangeiros: “Petrónio De ti me vem, que me alevantas os espíritos. Mas, falando de siso, grandes privilégios tem as molheres dos doutores, se os elas entendessem. | Devorante Que negra consolação, principalmente pera as belas mal maridadas. E assi os outros homens, em vosso respeito, certo que se podem chamar corpos sem almas.” (ato III, cena 3)

d) Jorge Ferreira de Vasconcelos

Comédia Aulegrafia: “Aquele bela mal – maridada” (ato 1, cena 6).

Para o exame das interpolações, consultámos novamente a Base de Dados do Projeto Relit-Rom, fazendo uma pesquisa avançada com os seguintes critérios: “Título e IGR do romance”, determinando a condição ser *igual* a “La bella malmaridada”, “Género literário da composição ou secção quadro”, escolhendo como condição *igual* a *dramático* e, por último, “Reelaboração discursiva do verso de origem do engaste”, definindo a visualização de todas as fichas. Com base nesses parâmetros de pesquisa, o resultado a que chegámos foi de onze fichas (total das menções dramáticas quinhentistas ao romance), verificando-se que todas as interpolações foram realizadas com mais ou menos liberdade textual.

¹⁹ <http://www.cet-e-quinhentos.com>; consultado pela última vez a 02/06/2020.

Repetindo o mesmo procedimento, mas substituindo o último critério mencionado por “Reelaboração semântica do verso de origem do engaste” e determinando a opção *paródica*, obtivemos onze resultados – pelo que a alternativa contemplada na Base de Dados, *análoga*, teve como resultado zero. Concluimos, portanto, que todas as reelaborações semânticas são paródicas. Na verdade, esta dedução não é surpreendente, já que todas as peças em apreço remetem essencialmente para três formas literárias humorísticas, a tragicomédia, a farsa e a comédia.

Obtidos estes resultados, debruçamo-nos sobre a análise das menções aos versos do romance, tendo em consideração os seguintes aspetos: a) em que momento do argumento dramático surge o engaste, b) quem o profere c) quais as alterações discursivas e o que as motivou e, por fim, d) qual o efeito e a funcionalidade das interpolações nas peças.

Começamos por analisar as obras do dramaturgo Gil Vicente, o qual, na sua criação dramática, utilizou sabiamente o seu conhecimento romancístico, entre o de outros materiais poéticos prévios. Pere Ferré explicou este domínio do dramaturgo no seu recente estudo «Gil Vicente e a cultura popular» (2018), mostrando-se totalmente de acordo com o que Eugénio Asensio tinha escrito há algumas décadas:

Gil Vicente, con materiales viejos, ha sabido crear un teatro nuevo. Reminiscencias literarias, simbolos religiosos, mitos poéticos, moldeados por su instinto escénico y su imaginación plástica, han dado origen a formas inesperadas de arte²⁰.

Com este enquadramento, concentremo-nos, então, nesses materiais de cariz tradicional que o dramaturgo incrustou nas suas peças, convencido de que o seu público era capaz de reconhecer os romances e entender as alusões como parte integrante das composições dramáticas.

De facto, segundo afirma a investigadora Victoria Sánchez-Élez, existe um conjunto de obras vicentinas em que o autor utiliza apenas um verso ou algumas palavras de um romance, para ativar a memória do público. A tal propósito, a estudiosa ainda relembra que já o Professor Manuel Marques Braga pontificara sobre a intertextualidade entre os versos do romance de «La bella malmaridada» e os pronunciados pela Forneira da *Tragicomédia do Inverno e do Verão*, assim como entre os do romance e os versos proferidos pela personagem Vénus na *Farsa da Lusitânia* e pela feiticeira na *Comédia de Rubena*, segundo também observaremos mais adiante.

A primeira peça em análise intitula-se *Tragicomédia da Frágua d'Amor* (1525) e foi encenada em Évora, por ocasião do casamento de D. João III com D. Catarina. A obra começa com um Peregrino que descreve um castelo segundo um programa alegórico, pois cada elemento simboliza algo que remete tanto para a religião como para a nobreza.

Afirmamo-lo pelas seguintes razões: a didascália inicial afirma que o castelo de que se fala é uma metáfora, «porque se toma Castelo por Caterina», pelo que as sortes de Portugal são representadas pela metáfora de uma conquista: a de D. Caterina como Castelo em Castela. Por sua vez, o Peregrino, ao caracterizar o castelo e, por consequência, Caterina, recorre às três virtudes teológicas: fé, caridade e esperança. Por outro lado, na terceira estrofe, quando a personagem se refere às «cuatro torres muy derechas | fuertes lindas tan graciosas», quer simbolizar a nobreza e as virtudes que enuncia equivalem aos valores ideais da cavalaria, da linhagem à santidade.

²⁰ Asensio, Eugenio, «Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente», *Estudios Portugueses*, París, Centro Cultural Português, 1974, pp. 59-77.

Ora, a conquista do Castelo é realizada por um notável rei, graças ao seu «capitán Copido» (v. 89), que desce, de forma discreta, do céu, voando depressa, para proteger «el castillo angelical | por parte de Portugal» (vv. 98-99). Vénus, mãe de Cupido e rainha da Música, ao dar-se conta do desaparecimento do seu filho, cai em prantos, tanto que as suas músicas se transformam em lágrimas. Enquanto a deusa Vénus, símbolo por excelência da beleza, vai em busca do seu filho, é cortejada por um negro, o qual lhe profere palavras carinhosas, evocando precisamente os primeiros quatro versos do nosso romance²¹.

É o único romance a que se faz menção em toda a peça. Cabe frisar que esta é a única das obras em exame que incorpora os primeiros quatro versos do romance, nos versos 271-281, reelaborando-os do ponto de vista discursivo e também semântico. Todas as outras peças acima referidas limitaram-se a intercalar as conhecidíssimas fórmulas iniciais.

Como se pode ler, Mestre Gil, intervindo nos versos do romance, carnaliza a personagem em questão, o Negro: muda as desinências das palavras terminadas em -a (“linde”, no lugar de “linda”) ou, vice-versa, no caso dos pronomes pessoais com função de complemento direto (“vejo-ta”). Igualmente, registam-se fenómenos de aférese e geminação, como se pode ler no verso 271 (triste - trisse⁶), ou ainda, uma inversão no uso dos pronomes pessoais sujeito e pronomes pessoais oblíquos, segundo o que lemos no primeiro verso da estrofe (v. 270), «de linde que a mi vê».

Os versos pronunciados pelo Negro também apresentam problemas de concordância verbal (v. 270), assim como de ordem das palavras (v. 274: «razão puru quê», no lugar de “por qual razão”, por exemplo). Portanto, de modo a satirizar o Negro, o dramaturgo reelabora os versos no sentido de os adaptar à pretensa linguagem da personagem, cujo falar é por si só bizarro, pelo que a intervenção do autor se resume sobejamente a retoques linguísticos.

Obviamente, a variação discursiva dos versos de origem dos engastes reflete-se, por seu lado, na semântica. O Negro, que se oferece para servir a bela malcasada, tem plena consciência de que, dada a sua condição social, nunca se poderá casar com a deusa Vénus, branca e símbolo por excelência da beleza, e é justamente por esta razão que Gil Vicente lhe veste as roupas do galanteador, para que o seu falar e o seu contexto social, isto é, a sua personagem, suscitem o riso.

Embora os dramaturgos portugueses do século XVI se atenham somente a reelaborar e aplicar os primeiros quatro ou primeiros dois hemistíquios, a malmaridada acaba por assumir várias “caras” (segundo a expressão de J. Labrador Herraiz no citado estudo), sendo inclusivamente despojada da sua *femineidad* textual e passando algumas vezes a corresponder a uma personagem masculina.

Este é o caso da *Tragicomédia do Inverno e do Verão* (1529), a qual foi representada em Lisboa perante o rei D. João III, por ocasião do parto da princesa Isabel, para celebrar a maternidade da rainha D. Catarina. A peça divide-se em duas partes: a primeira é dedicada ao *triunfo do inverno*, figura alegórica encarnada por um pastor cuja pele é espessa, para se proteger do rijo inverno, como é óbvio, mas que lhe dá um ar quase primitivo. O *verão*, desenhado como um *locus amoenus*, o qual, quase de forma demiúrgica, restituirá aos seres humanos a alegria e aos lugares a beleza e a vitalidade.

Todavia, nem sempre é assim, já que no verão há quem desempenhe ofícios assaz extenuantes, ainda pior se sob o calor de um sol abrasador. É o caso de duas personagens, o Ferreiro e a Forneira, os quais, esgotados pelo calor, começam a desabafar, num diálogo

²¹ «La bella mal maruvada / de linde que a mi vê / vejo-te trisse nojara / dize tu razão puru quê. / A mi cuida que doromia / quando ma foram cassá / se cordaro a mi jazia / esse nunca a mi lembrá / la bele mal maruvada / nam sei quem casá a mi / mia marido nam vale nada / mi sabe razão puru quê» (vv. 271-284).

muito animado, intercalando o famosíssimo romance de “La bella malmaridada”. O dramaturgo coloca os primeiros três versos do romance na boca da Forneira (vv. 1120-1123) e, nos versos 1136-1138, intercala-os novamente, mas atribuindo-os ao Ferreiro:

Forneira
Marido mal marido
dos mores ladrões que eu vi
vejo-te mal empregado
mas peor vejo eu a mi.
Que se fora tecedeira
casada com tecelão
no Inuerno e no Verão
sempre andara a lançadeira.
Ajuntou-nos o pecado
e pois isto é assi
marido desmazelado
mau pesar vej’eu de ti.

Ferreiro
Sem vergonha de ninguém
essas são as falas tuas
porém se no forno suas
eu na frágua também.
Tu velha bem maridada
das mais bravas que eu vi
vejo-te mal castigada
porque eu hei medo de ti.

Os primeiros versos da estrofe, pronunciados pela Forneira, além de servirem para adjetivar o marido como «mal marido», também o classificam como um «dos maiores ladrões», introduzindo um comparativo de superioridade e qualificando-o como desonesto. Logo depois, a Forneira chama-o de «mal empregado»: nos testemunhos castelhanos do romance, o amante da bela malmaridada descreve-a como triste, enjoada, ao passo que ele, o Ferreiro, é apresentado como *mal empregado*, isto é, tem uma ocupação que não lhe agrada e que o faz sofrer. Estas primeiras reelaborações desencadeiam uma alteração semântica muito significativa: não estamos só perante uma mulher malmaridada, como veremos nos versos 1136-1138, mas também ante um homem mal marido. Ainda nos versos 1136-1138, Gil Vicente reutiliza o primeiro verso do romance, reelaborando-o através da substituição do adjetivo foneticamente muito próximo «bella» por «velha». O Ferreiro diz-lhe «vejo-te mal castigada», resolvendo condensar no advérbio de modo todo o mal-estar da “velha” malmaridada. Embora a “bella malmaridada” romancística e a Forneira não tivessem desempenhado o mesmo trabalho, partilham o mesmo castigo: uma sofreu por um castigo amoroso, a outra por uma má sorte que lhe tocou.

Gil Vicente, ao jogar com os versos do romance e ao explorar as possibilidades da tradição romancística, subverte os papéis e cria um cenário *sui generis*, apresentando um mundo às avessas. Segundo as palavras do Professor Pere Ferré, «a sua [de Gil Vicente] criação poética (no âmbito do romanceiro e da lírica tradicionais) é profundamente respeitadora dos textos de que partia, ainda que, nestes casos, os pudesse subverter por completo»²².

²² Ferré, Pedro, «Gil Vicente e a cultura popular», em Cardoso Bernardes, José Augusto e Camões, José (coord.), *Gil Vicente Compêndio*, Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, p. 98.

Enquanto nas duas peças anteriores há uma reelaboração discursiva e semântica, nas duas últimas mencionadas, a *Comédia de Rubena* (1521) e a *Farsa da Lusitânia* (1532), o dramaturgo interpola os primeiros dois versos do romance sem qualquer retoque linguístico.

Começamos pela análise da *Comédia de Rubena*, representada na corte do rei Dom João III. Esta peça, formada por três cenas, com tema novelesco, principia com um encontro proibido entre um *clérigo mozo*, criado de um abade, e Rubena, filha belíssima deste último. Descobre-se, dali a pouco, que a jovem mulher está prestes a dar à luz uma criança, cujo nome será Cismena, e que o seu marido lhe fugiu. Face a este desaparecimento, Rubena sente-se enganada, abandonada e interroga-se sobre qual será o seu futuro e o da filha que carrega no ventre.

Mas a criança é ilegítima, por isso Rubena é levada por quatro diabos para a montanha, para que o parto se realize em segredo. A partir do momento em que a filha de Rubena nasce, não se volta a falar em Rubena e a protagonista passa a ser Cismena. Por esta razão, alguns estudiosos pensam que o título da comédia é incongruente com o argumento, já que este se concentra em cenas com a filha de Rubena, mas temos de considerar que toda a ação dramática é realmente desencadeada pelo “episódio” Rubena.

A segunda cena abre com a evocação da vida de Cismena, desde o parto até ao nascimento, momento em que é entregue à Feiticeira. Esta logo pede aos *espíritos* que tragam um berço e uma Ama a qual, mal chega, pretende amamentar a criança, mas a Feiticeira começa a desenrolar uma sequência de perguntas, entre as quais a famosa «E que cantigas cantais». A resposta da Ama é um rol de treze “cantigas”, entre outras que diz saber cantar. A quinta que diz conhecer é «e em Paris está don’Alda» (v. 619), o verso do romance «Sueño de doña Alda», publicado no *Cancionero de Romances* (CR, 1550/2017) que, tanto quanto até agora é sabido, apenas foi referido nas letras portuguesas por Gil Vicente. A penúltima é «Muliana, muliana» (v. 626), provavelmente o “Veneno de Moriana” que os compiladores e editores antigos de romances não nos legaram, mas se conserva na tradição moderna (*ibidem*).

A Feiticeira pede aos diabos que vão à “deosa maior” e lhe digam para mandar as fadas mais poderosas e, nomeadamente, as «suas duas fermosas | com melodia serena» (vv. 642-645), para que dotem Cismena de um grande destino. Por seu lado, a Feiticeira preocupa-se com a bênção dos caminhos de Cismena, invocando santos e recitando versos do *Novo Testamento* (vv. 658-660) e ladainhas, como a de «mal me queres bem me queres» (v. 661), para proteger a jovem de eventuais perigos.

À medida que a recitação vai chegando ao fim, a Feiticeira destina que o “demo”, ou seja, o povo também proteja e ame a donzela, prevendo que entoe «de las más lindas que yo vi» (v. 675), aludindo, portanto, ao romance de “La bella malmaridada”. Nos versos 670-675, Gil Vicente aplica este segundo verso do romance, referindo-se não a uma mulher casada, mas a uma jovem. A Feiticeira, através de mais uma menção romancística, procura, tal como a Ama, realçar a bondade das suas intenções ao almejar por um futuro próspero da linda jovem.

Se na *Comédia de Rubena* é o “demo” que entoia o segundo verso do romance, na *Farsa da Lusitânia* são as aves que introduzem o primeiro verso de “La bella malmaridada”, reelaborando-o, do ponto de vista semântico, com uma finalidade claramente paródica. Esta peça foi representada pela primeira vez em 1532, perante a corte de D. João III quando nasceu seu filho D. Manuel. O argumento desenvolve-se em duas partes, sendo a primeira consagrada à representação da vida dum família judaica de Lisboa e a segunda à exposição das origens (míticas, claro) de Portugal. Concentremo-nos na última, dado

que é nela que o dramaturgo incorpora duas menções romancísticas a “La bella malmaridada”. Porque é que Gil Vicente alude ao romance?

Observemos o engaste (verso 915) no seu contexto:

Februa Consuelo de mis entrañas
 alma de la vida mía
 pues que te sobra alegría
 reparte con las montañas
 desiertas sin compañía.
 Que este galán desposado
 de los mas lindos que yo vi
 es planeta venerado
 y te estuvo bien guardado
 en el cielo para ti
 (vv. 909-918)

Ao evocar o segundo verso do romance, Februa refere-se ao deus Mercúrio, com uma finalidade, claramente, paródica, como mostrará a fala de Vénus, nas estrofes que se sucedem a esta, por Mercúrio não possuir as características viris que Vénus almeja. Examinando o engaste sob o aspeto discursivo, nota-se que o dramaturgo adaptou o segundo verso do romance segundo as novas necessidades, isto é, passando “la bella malmaridada” a vestir roupas masculinas.

Depois será Vénus, como dizíamos há pouco, que em resposta ao deus do comércio Mercúrio – figura dramática desprovida de qualidades viris, decidida a propor casamento à belíssima Lusitânia, embora um matrimónio sem consumação –, comenta que a pretendida será uma «bella malmaridada» (v. 957) e as próprias aves lho cantarão pela manhã (vv. 956-958). Esta associação ridiculariza Mercúrio, pois o marido da casada romancística é, segundo o galanteador da balada, um ativo sedutor.

Passando agora a analisar a comédia *Os Estrangeiros* da autoria de Francisco de Sá de Miranda. Primeiramente, torna-se necessário referir a edição da dita comédia em que surge o engaste – a de 1561 (ato III, cena III) –, pois dispomos de outras impressões da mesma obra em que a menção não aparece: a datada de 1559, o *manuscrito Asensio* e o de Harvard (*vide* as edições digitais coordenadas por José Camões). A cena dramática desenvolve-se em Palermo, na altura da denominação espanhola e, conforme o título sugere, os protagonistas principais são estrangeiros em Palermo. Amente, o jovem amoroso, o pai Galbano e o aio Cassiano são valencianos, ao passo que o doutor Petrónio é de Pisa, para onde a donzela Lucrecia vai estudar.

Lucrecia tem quatro pretendentes e cada um deles recorre a uma personagem intermediária, cujo papel é semelhante ao dos alcoviteiros, ou dos casamenteiros. Entretanto, os dois velhos valencianos vão à procura dos respetivos filhos: Galbano tenta reencontrar Amente e Reinaldo, a filha Lucrecia, que tinha sido entregue ao padrinho, o Doutor Petrónio. A tal propósito, o autor retoma o primeiro hemistíquio do romance, sem o reformular do ponto de vista discursivo, para satirizar nomeadamente as mulheres dos doutores, as quais não valorizam, a seu ver, os privilégios que têm. É a personagem Devorante que pronuncia o verso: «Que negra consolação, principalmente para las belas mal maridadas». Ora, algum leitor desta obra mirandiana poderá, justamente, colocar uma questão: será que o autor utilizou o verso do romance ou a sua forma autonomizada, como uma frase feita? Neste caso, não podemos responder perentoriamente, dado que só é utilizada esta fórmula.

Também António Prestes, «o mais fecundo e popular representante da Escola Vicentina depois de António Ribeiro Chiado»²³, não vai mais longe do que F. de Sá de Miranda, reutilizando apenas o segundo verso do romance de “La bella malmaridada” em alguns dos seus autos.

A primeira peça em análise intitula-se *Auto do Desembargador* e é formada por duas cenas. As figuras da primeira cena são as seguintes: duas moças, Lionarda e Silvestra, um moço cujo nome é Lemos, que traz consigo um prato e uma garrafa, e um Barbeiro com uma guitarra. Por outro lado, na segunda cena, comparecem um Desembargador e o seu Moço, o seu Sogro, um Comentador *importuno*, o Dinheiro, a Formosura, a Mulher do Desembargador e a sua Irmã. Esta peça mostra os bastidores da justiça, uma vez que o dramaturgo bem os conhecia, tendo ele próprio desempenhado funções como tabelião em Santarém e em Lisboa.

Mas, se na peça anterior, não pudemos responder à pergunta sobre a verdadeira fonte da menção (seria romancística ou, digamos assim, da fraseologia comum?), neste caso inclinamo-nos pela primeira opção, dado que se encontram alusões a outros romances na peça. Entre estes, encontra-se o de “La bella malmaridada”. Como dizíamos, incorpora apenas o primeiro verso do romance com finalidade paródica. Transcrevemos seguidamente os versos da estrofe, por forma a compreendermos o verso no novo contexto literário em que surge engastado e assim percebermos a relação intertextual.

Irmão	[...] Meu irmão já é casado senhoras, e são despedidas parvoíces do passado.
Manceba	Casado e bem marido.
Irmão	Vós queriei-lo em três vidas.
Moço	Era casal meu señor pois bofé que esta pousada estava mais apoupada co a senhora, seu amor é amor d’arca encourada (vv. 1111-1120).

O verso 1114 diz «casado e bem marido», alterando sob o ponto de vista discursivo e semântico o de proveniência. E porquê? Para o adequar ao contexto da nova obra literária em apreço, António Prestes substituiu o advérbio originariamente contido no romance, isto é, “mal”, por “bem”, assim como o particípio com função adjetival, *maridado*, passou de feminino para masculino. Além disso, o novo contexto literário em que este fragmento de verso do romance surge é diferente do de origem, ou seja, do romance, dado que, neste caso, a personagem Manceba dirige as palavras «casado e bem marido» a uma personagem masculina, referindo-se nomeadamente ao Amigo do Irmão.

Esta não é a única obra teatral de Prestes que apresenta versos de “La bella malmaridada” – o que confirma a nossa opinião de que o dramaturgo não estaria simplesmente a citar uma expressão comum. Também no *Auto da Ciosa* se encontra interpolado o segundo verso do romance. Mas exponhamos primeiro o *Argumento*, de modo a compreender a incrustação do engaste no auto em estudo.

²³ Braga, Manuel Marques, «Introdução», em Vicente, Gil, *Obras completas*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943, p. 14.

Conforme sugere o título, trata-se de uma peça teatral que relata a vida dum casal em que, como na *Tragicomédia do Inverno e do Verão* (Gil Vicente), os papéis são invertidos: já não há um marido ciumento que delimita um espaço apenas dentro do qual a sua esposa se pode mover, como acontece no romance de “La bella malmaridada”. Pelo contrário, estamos perante uma mulher que enclausura o seu marido no espaço doméstico, ao qual lhe coloca a seguinte pergunta «o bom casado | não tem essa calidade?» (vv. 9-10), referindo-se ao facto de o esposo não ser tão «caseiro» (v. 8). Mais tarde, no verso 566, o dramaturgo intercala a alusão ao romance de “La bella malmaridada”, quando o Doutor pergunta à Mulher se a sua criada é casada e a Mulher responde-lhe afirmativamente. Todavia, é Fernando, o moço do Marido, quem pronuncia o segundo verso do romance, mais uma vez com uma finalidade paródica, embora introduzindo uma subtil variação discursiva não significativa, isto é, eliminando o pronome pessoal sujeito “yo”, que os testemunhos castelhanos contêm. Vejamos os versos: «Doutor: Casada? | Fernando: E maridada | De las más lindas que vi» (vv. 564-566).

Também no *Auto do Procurador* o mesmo dramaturgo interpola o segundo verso do romance, mas tal como fizera Gil Vicente na *Tragicomédia do Inverno e do Verão* e o próprio Prestes no *Auto do Desembargador*: reelabora-o do ponto de vista discursivo, readaptando o género gramatical do verso todo, passando a bela malmaridada a corresponder a uma personagem masculina (v. 277). Nesta peça, aparecem as seguintes figuras: um Procurador e a sua Filha, o Moço do Procurador que se chama Duarte e sua moça Filipa, um escudeiro chamado Tomás de Lemos, e outro solteiro Ambrósio Pegado; depois, um amigo do segundo escudeiro, Brás da Silva de Toar, um Atafoneiro, um Ratinho, o Pajem de um fidalgo, outro escudeiro chamado Mateus de Sousa e, enfim, um Vilão e um outro Ratinho, ambos primos de Ambrósio Pegado. Este auto é de teor religioso, já que nele o dramaturgo resolve dar conselhos e soluções moralistas, assentes em alegorias e na doutrina cristã.

Relativamente ao engaste, é o escudeiro Tomás que pronuncia as palavras «de los más lindos que yo vi» num diálogo com o solteiro Ambrósio Pegado. Como assevera a filóloga Carolina M. de Vasconcelos, o dramaturgo «aplica-a [a fórmula], em sentido derivado, a um engano»²⁴. Observemos os versos no seu contexto:

Ambrósio	Há mal igual ao marteiro do açougue e do terreiro da molher feita em vontades que forçam superfluidades que herdem vosso dinheiro?
Tomás	Vedes aí vosso engano de los más lindos que yo vi. Não tendes por soberano matar-vos valenciano chapim de Valladolid ua arte de rica cota um volante, ua marquesota? Que no ganhar-vos amor sejais vós o matador e a dita senhora a sota (vv. 221-230)

²⁴ Vasconcelos, Carolina Michaëlis de, *Estudos sobre o Romancero peninsular: Romances Velhos em Portugal, Cultura Española*, IX (1908), p. 93.

O escudeiro solteiro Ambrósio considera o casamento um engano (como mostra o romance), de maneira que procura alertar, mais do que uma vez, o escudeiro solteiro Tomás. Já nos versos 120-121, no início desta discussão, Ambrósio afirma que «em que digam que não há | casado sem arrependido». Ainda alerta, como se pode observar na estrofe transcrita acima, que o casamento é igual a um martírio, além de ser um engano, pelo facto de a futura mulher herdar as fortunas do casado, intercalando, portanto, o segundo verso do romance de “La bella malmaridada” com a intenção de avisar parodicamente o escudeiro Tomás. Também neste caso, o engaste foi submetido a um processo de reelaboração discursiva, retocando o género gramatical, para que Ambrósio pudesse proferir o verso dirigido a uma personagem masculina.

Atentemos agora na presença de versos de “La bella malmaridada” numa peça de outro representante da chamada “escola vicentina”: António Ribeiro (“O Chiado”).

A obra que apresenta os engastes é o *Auto das Regateiras*, cuja ação se desenvolve em Alfama, entre gente típica, e termina com um casamento entre o Noivo e Briatriz. A alteração entre a menina Briatriz e a Velha é ensejo para o dramaturgo interpolar os primeiros dois versos do romance de “La bella malmaridada”:

Velha	Inda esse demo nam veo?
Briatriz	Inda não.
Velha	E como creo qu’ é ‘strada de chafariz eu a meterei no seo e vós bela mal maridada de las más lindas que yo vi saí cá fora saí sei que sois dama ençarrada não sei que diga por ti tu perguiçosa dorminhoca, mentirosa golosa, mixiriqueira rapariga endiçadeira por que não és virtuosa? (vv. 440-449)

Como se observa acima, o dramaturgo engasta os primeiros dois versos do romance²⁵, assim como constam nas versões castelhanas do romance, não recorrendo, portanto, ao processo de reelaboração discursiva. Todavia, ao intercalar os versos do romance que canta a bela e triste malmaridada, o dramaturgo fá-lo com uma finalidade bem precisa: suscitar o riso por parte do público (e do *demo*) ante uma jovem ainda não casada e que, segundo as falas da Velha, nem possui as qualidades da mulher bem casada, pelo facto de ela não ser virtuosa.

Da designada “escola vicentina”, também faz parte o dramaturgo Jorge Pinto²⁶, cujas informações biográficas escasseiam e, segundo o que se sabe, foi autor do *Auto*

²⁵ Veja-se o paralelo dos casamentos da balada e da peça, que nos aponta para uma menção romancística e não para uma simples utilização de uma frase mais ou menos lexicalizada.

²⁶ Sobre as menções romancísticas entesouradas nas peças teatrais de Jorge Pinto, assinalamos um estudo bastante recente, levado a cabo pela investigadora Ana Sirgado (membro da equipa do projeto *Relit-Rom*), que viu a estudiosa concentrada na análise das alusões ao romance *La bella malmaridada*, entre

de *Rodrigo e Mendo*. O dito auto, segundo a rubrica introdutória, consta das seguintes personagens: um Pai com a sua Filha, um Mestre das obras, dois moços, Rodrigo e Mendo, um trabalhador Castelhana, que é apaixonado pela Filha, dois escudeiros, uma moça chamada Inês, e outro homem, e duas mulheres que cantam. Como noutros autos, tanto de Gil Vicente como de António Prestes, este limita-se a intercalar o segundo verso do romance, quando o Mestre, num diálogo com a Filha, descreve o Castelhana, apaixonado por ela: «de los más lindos que yo vi» (v. 160).

Neste auto, assim como em outros aqui analisados (cfr. *Tragicomédia do Inverno e do Verão e Auto do Procurador*), o dramaturgo Jorge Pinto, na linha dos seus predecessores, Gil Vicente e António Prestes, os quais já tinham largamente manuseado o romance ou os versos já autonomizados, moldando-os segundo as necessidades dramáticas dos novos textos literários, trajou a malmaridada com roupas masculinas. Reformulou o verso de origem do engaste, alterando o género gramatical, gerando efeitos satíricos. E quais são? Segundo a nossa interpretação, quando o Mestre manda chamar o Castelhana, sob conselho do Pai da Filha, e o Pai diz que o moço é bem disposto, o Mestre pronuncia a supradita fórmula do romance ironicamente, com a intenção, provavelmente, de dissuadir a filha de se casar com um obreiro, ainda por cima castelhana. Aliás, nas estrofes seguintes, lê-se uma discussão entre o Mestre e o Castelhana, cada um debatendo sobre as qualidades das respetivas pátrias, através da qual o Mestre critica caustica e reiteradamente a terra de Castela e os seus habitantes: «São eles uns bons ralhadores» (v. 181) e ainda «É que nela [em Castela] | armam um homem cavaleiro | por um nada o põe na sela» (vv. 194-196).

Por fim, a *Comédia Aulegrafia* de Jorge Ferreira de Vasconcelos. A peça contém a alusão ao romance “La bella malmaridada” através da expressão “bela malmaridada”. Embora a simplicidade da citação nos faça duvidar de que provenha do romance, o contexto em que é usada também não nos faz optar com firmeza pela ideia de que corresponde à interpolação de uma frase comum.

- | | |
|----------|--|
| Artur | Mais vos digo que não me pesaria ver-lhe passear a carreira, porque me satisfaz o que vejo. Ela me parece ua bela dama e desenfadida para toda honesta conversação. |
| Germínio | Muito vos engolfais nas esperanças, olhai em o que tendes, que nada se esperou que se alcance sem muito custo. Aquela bela mal-maridada não se toma com fita vermelha” (acto I, cena 6). |

Nesta peça teatral, o dramaturgo faz um retrato minucioso e crítico da corte lisboeta, descrevendo, nomeadamente, a situação de duas personagens: Grisadel de Abreu, amante servidor de Filomela. Todavia, Grisadel será substituído por outro amante, que terá como êxito as intrigas da velha do paço, Aulegrafia, tia de Filomela e alcoviteira. Se jovens enamorados como Grisadel sofrem pela recusa da amada, há outros, como Germínio Soares, que apenas procuram namoricos, mas que acabam involuntariamente por cair em situações mais respeitáveis.

outros: Sirgado, Ana, «Romances no teatro de Jorge Pinto, o “cantar ninguém no enjeita”», *Abenamar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 6 (2023), pp. 163-173. Disponível em <https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/68> (último acesso: 10/12/2023).

Ora, no que diz respeito à interpolação da fórmula nesta obra, tal como em poucas outras, como, por exemplo, no *Auto das Regateiras*, não há reelaboração discursiva, mas apenas semântica. O dramaturgo, ao falar de uma mulher esquiva, escreve: «aquella bella mal maridada não se toma com fita vermelha». Retoma, portanto, a expressão, mas adequando-a semanticamente, uma vez que não a utiliza para elogiar a beleza da malmaridada a que se refere, como acontece no romance, mas para desprezá-la, daí o acréscimo do pronome demonstrativo “aquella”. Apesar de o pronome em si não fazer parte da citação do enunciado prévio, esclarece o contexto em que a intercalação ocorre, uma vez que o emprego dos demonstrativos constitui, a nível socio-discursivo, ênfase, tanto para demonstrar admiração como desprezo.

4. CONCLUSÃO

Esta análise da incorporação destas menções prévias de versos do romance ou destas fórmulas autonomizadas contribuiu para uma melhor leitura das obras dramáticas, descobrindo-se que a sua finalidade é a de produzir efeitos poéticos. Para compreendermos mais a fundo este fenómeno de criação literária, esmiuçámos as reelaborações discursivas e semânticas que já vêm indicadas na Base de Dados do projeto *Relit-Rom*, procurando identificar os seus efeitos estéticos, poéticos e semânticos nos novos textos literários.

Feito este percurso, pudemos concluir que os dramaturgos portugueses quinhentistas, ao intercalarem versos do romance de “La bella malmaridada” ou de alguns deles já muito provavelmente utilizados a partir da fraseologia comum, em muitos casos procuraram reelaborar os primeiros dois versos a fim de os adaptarem ao novo texto literário. Uma das adaptações mais singular foi, decerto, o facto de retocarem o género gramatical, para que a bela malmaridada passasse a corresponder um velho mal marido (cfr. *Tragicomédia do Inverno e do Verão*). Outra igualmente ímpar foi a carnavalesização do Negro, na *Tragicomédia da Frágua d’Amor*, em que Gil Vicente, por meio da linguagem, pôs o Negro, uma personagem marginal, no mesmo plano da branca deusa Vénus. O espetáculo teatral, segundo a conceção do teórico Bakhtin, representa o lugar privilegiado onde se anulam as fronteiras entre os vários estatutos sociais, para todos se sentirem livres, adotando uma atitude carnavalesca. Relativamente à reelaboração semântica e à funcionalidade dos engastes, todas as menções foram de natureza paródica, procurando construir o dito «mundo às avessas»²⁷. O romance a isso se prestava, por ele trazer tópicos como, por exemplo, a traição feminina e um marido escarnecido, «numa sociedade em que o homem em geral e o marido em particular é um poder dominante [...]. A esposa infiel faz obra de mérito, por conseguinte, transformando o tirano solene em polichinelo grotesco»²⁸.

Por fim, dada a categórica finalidade paródica dos engastes, não é de todo casual que a alusão ao romance de “La bella malmaridada” tenha encontrado terreno fértil em géneros literários como a farsa, a comédia e a tragicomédia, visto que todos eles se constroem em torno do riso e o provocam.

²⁷ Teyssier, Paul, *Gil Vicente: o autor e a obra*. Lisboa: ICALP, 1982, p. 170.

²⁸ *Ibidem*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

OBRAS

- Prestes, António, *Auto da Ciosa*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Auto do Desembargador*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Auto do Procurador*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- Sá de Miranda de, Francisco, *Os Estrangeiros*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- Vasconcelos, Jorge Ferreira de, *Comédia Aulegrafia*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- Vicente, Gil, *Comédia de Rubena*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Tragicomédia do Inverno e Verão*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Farsa da Lusitânia*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).
- , *Tragicomédia da Frágua d'Amor*, edição electrónica dirigida por José Camões, em Centro de Estudos de Teatro, Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVI - Base de dados textual on-line, <<http://www.cet-e-quinheiros.com/>> (consultadas em 10/09/2018).

ESTUDOS

- Asensio, Eugenio, «Las Fuentes de las Barcas de Gil Vicente», *Estudios Portugueses*. París, Centro Cultural Português, 1974, pp. 59-77.
- Askins, A. L. F. - Infantes de Miguel, V, *Suplemento al Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI) de Antonio Rodríguez-Moñino*, Vigo, Edición de Laura Puerto Moro, 2014.
- Araújo, Teresa, «A alusão a romances nas letras portuguesas dos séculos XV-XVII», *Arbor*, 190, 766, 109 (2014), <<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2014.766n2001>> (consultado pela última vez em 11/05/2020).
- Braga, Manuel Marques, «Introdução», em Vicente, Gil, *Obras completas*, Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1943.
- Cabanas Moran, Isabel, «Sobre a fortuna da malmaridada no Cancioneiro Geral», em Carrasco, Juan María, González, Leal, María Luísa e Fernández García, María Jesús (coord.), *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera y Primer Encuentro de Lusitanistas Españoles (Cáceres, 10-12 de noviembre de 1999)*, vol. I, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2000, pp. 151-164.

- Correas, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* com “Prólogo” de Miguel Mir e edição de Victor Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.
- Di Stefano, Giuseppe, *Romancero I (c. 1421-1520). El primer siglo del romancero en el papel*, Würzburg / Madrid, 2017.
- Ferré, Pedro, «Gil Vicente e a cultura popular», em Cardoso Bernardes, José Augusto e Camões, José (coord.), *Gil Vicente Compêndio*, Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018, pp. 85-122.
- Labrador Herraiz, José J. e DiFranco, Ralph A., «Continuidad de la poesía del XV en cancioneros del XVI», en Jesús Serrano, Juan Fernández Jiménez (eds.), *Juan Afonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre “El Cancionero de Baena”*, Baena, 1999, (www.juanalfonsodebaena.org, *Prologus Baenensis*, 1, consultado pela última vez em 11/05/2020).
- Lorenzo Gradín, Pilar, «La Malcasada de Don Denis: la adaptación como renovación», *Revista de Literatura Medieval*, 3 (1991), pp. 118-128, <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/5199>> (consultado pela última vez em 11/05/2020).
- Menéndez Pidal, Ramón, *Romancero hispánico (Hispano-portugués, americano y sefardí): teoría e historia*, 2 vols, Madrid, Espasa-Calpe, 1968.
- Rio Riande, G. Del e Rossi, Pablo G., «Contrafactum y adaptación de la canción de malmaridada en la Península Ibérica: del Cancionero del rey Don Denis al Cancionero para cantar la noche de Navidad de Francisco de Ocaña», *Revista Letras*, 65-66 (2012), pp. 283-294.
- Rodríguez Moñino, António, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, coordinado por Arthur L-F. Askins, 2 vols., Madrid, Editorial Castalia, 1973.
- , *Nuevo Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, edición corregida y actualizada por Arthur L.-F. Askins y Víctor Infantes, Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- Sánchez-Élez, Victória, «Originalidad, reelaboración e intertextualidade en las composiciones romancísticas de Gil Vicente», em Cardoso Bernardes, José Augusto e Camões, José (coord.), *Gil Vicente Compêndio*, Lisboa, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2004, pp. 156-176.
- Sirgado, Ana, «Romances no teatro de Jorge Pinto, o “cantar ninguém no enjeita”», *Abenamar. Cuadernos de la Fundación Ramón Menéndez Pidal*, 6 (2023), pp. 163-173, <<https://www.fundacionramonmenendezpidal.org/revista/index.php/Abenamar/article/view/68>> (último acesso: 10/12/2023).
- Terradas, José Carlos, «Los romances de malmaridada a la luz de códigos cultos», *Miscelánea Medieval Murciana*, XXXI, (2007), pp. 149-160.
- Teyssier, Paul, *Gil Vicente: o autor e a obra*, Lisboa, ICALP, 1982.
- Vasconcelos, Carolina Michaélis de, *Estudos sobre o Romancero peninsular: Romances Velhos em Portugal*, *Cultura Española*, V (1907), pp. 767-803, 1021-1057; IX (1908), pp. 93-132, 435-512, 717-758; XIV, pp. 434-483, 697-732 (artigos compilados em *Estudos sobre o Romancero peninsular. Romances Velhos em Portugal*, 2a ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934, reimpresso no Porto, Lello, 1980).

TRASBORDI

PASTOR DE MOYA (*trad. di Danilo Manera*) ♦ HOMERO PUMAROL (*trad. di Danilo Manera*) ♦
LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ (*trad. di Giuliana Calabrese*) ♦ XELO CANDEL VILA (*trad. di Andrea
Alberti, Claudio Martelli, Anna Maria Iovino, Sara Sansavini e Irene Ghilardi*) ♦ IRASEMA CRUZ
BOLAÑOS (*trad. di Danilo Manera*) ♦ OMAR PÉREZ (*trad. di Danilo Manera*)



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 12 (2023), pp. 185-200. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

PASTOR DE MOYA

Sei poesie tradotte da Danilo Manera

Carnaval

trajimos el pasado con el alba
nos intercambiamos los rostros en el vacío
comimos pan de otro tiempo
aterradora melancolía
al iniciar la fiesta

desnuda la memoria hace alarde
de la lozanía de sus piernas
todo es real si la fantasía existe
ese hombre que soporta el peso de sus días
se mira hacia adentro
y se le queda pegada la mirada en el olvido

esa es la presencia del ser en la
razón
de parecernos a los colores
cuando nos disfrazamos de nosotros mismos

Carnevale

abbiamo portato il passato con l'alba
ci siamo scambiati i volti nel vuoto
abbiamo mangiato pane di un altro tempo
terrificante malinconia
all'inizio della festa

nuda la memoria ostenta
la floridezza delle gambe
tutto è reale se esiste la fantasia
quell'uomo che sopporta il peso dei suoi giorni
guarda dentro di sé
e lo sguardo resta incollato all'oblio

quella è la presenza dell'essere nella
ragione
di somigliare ai colori
quando ci travestiamo da noi stessi

El olvido es recuerdo para siempre

ayer llegaron mis últimas luciérnagas
al pensar
helios azules muy gastados
de los viejos en el banco
de las mocedades triangulares en el tamarindo del
parque
de los amoríos de esas chopas
cada domingo a las 6:00
de aquel campanero cargado de sonidos y recuerdos
ayer llegaron mis últimas luciérnagas
para que todo el devenir anteceda a olvidar

L'oblio è memoria per sempre

ieri sono arrivate le mie ultime lucciole
nel pensare
faville logore di elio blu
dei vecchi sulla panchina
delle ragazzate triangolari sul tamarindo del
giardino pubblico
degli amoreggiamenti di quelle domestiche
ogni domenica alle 6:00
di quel campanaro carico di suoni e ricordi
ieri sono arrivate le mie ultime lucciole
affinché tutto il divenire preceda il dimenticare

Se huye del amor al sueño

hoy huyeron las ratas de mi sueño
los amores arcanos que no tuve
los ayeres amarillos que en las noches lluviosas
embarraban las tinieblas
huir huir
hasta perder la locura del sentido
esa fascinación cristalina de los hombres
porque nuestros ancestros huyeron
porque no hay salida y todo es dolor
en las agujas del alma
porque huir es la razón para existir

Si fugge dall'amore al sogno

oggi sono fuggiti i topi dal mio sogno
gli amori arcani che non ho avuto
gli ieri gialli che nelle notti di pioggia
infangavano l'oscurità
fuggire fuggire
fino a perdere la follia del senso
quel fascino cristallino degli uomini
perché i nostri antenati sono fuggiti
perché non c'è scampo e tutto è dolore
negli aghi dell'anima
perché fuggire è la ragione per esistere

Posesión de la nostalgia y del deseo

ahí la hembra
con su lotería de gatos y navajas
ahí los dados de la hembra
con su azar de frituras y trasnoches en la cara
ahí el órgano fascinante de la hembra
con su sabor de mariposas y vinagre
ahí la boca devorante de la hembra
horriblemente triste en las mañanas

Possesso della nostalgia e del desiderio

lì la femmina
con la sua lotteria di gatti e coltelli
lì i dadi della femmina
con la sua incognita di frittelle e notti in bianco sul volto
lì l'affascinante organo della femmina
con il suo sapore di farfalle e di aceto
lì la bocca divoratrice della femmina
orribilmente triste al mattino

Escalofríos del sueño

Realidad, más cabal que el sueño
J. CARRERA ANDRADE

los cuerpos han emergido de las profundidades del océano
como dos muñecas de hielo con las manos lánguidas
y excitadas ante los perros del alma
el otro sueña o muere de piedad
más que horror todo es placer en este instante
antes de llegar el día esos dos juguetes de hielo
calcinarán con su belleza la memoria del hombre que duerme
y cuando ya sus bocas no sangren vino rojo
solo habrá un lecho húmedo
y el terrible augurio de que en el sueño permanece lo soñado

Brividi del sonno

La realtà, più completa del sogno
J. CARRERA ANDRADE

i corpi sono emersi dalle profondità dell'oceano
come due bambole di ghiaccio dalle mani languide
ed eccitate davanti ai cani dell'anima
l'altro sogna o muore di pietà
più che orrore tutto è piacere in questo istante
prima che arrivi il giorno quei due giocattoli di ghiaccio
calcineranno con la loro bellezza la memoria dell'uomo addormentato
e quando le loro bocche non sanguineranno più vino rosso
ci sarà solo un letto umido
e il terribile presagio che nel sogno permane quanto sognato

Origen de la rueda

una mujer blanca o morena [los dos colores simbolizan lo mismo]
ha olvidado sobre la mesa un objeto
que por su forma puede ser un disco o la palabra círculo
o una esfera de cristal
que necesariamente no tiene que ser una bandada
de golondrinas que vuelan y sueñan
en una circunferencia equidistante en la lluvia
además sé que aquella mujer ha dejado esta pieza
con el propósito de que yo advierta
que cíclico es el olvido como la noche

Origine della ruota

una donna bianca o nera [i due colori simboleggiano la stessa cosa]
ha dimenticato sul tavolo un oggetto
che per la forma potrebbe essere un disco o la parola cerchio
o una sfera di cristallo
che non deve necessariamente essere uno stormo
di rondini che volano e sognano
in una circonferenza equidistante nella pioggia
so inoltre che quella donna ha lasciato questo arnese
con lo scopo di farmi capire
che l'oblio è ciclico come la notte

Aún los dedos

detuve la sustancia que roe tus caderas
subtraje el mar y el espíritu del mar
el gusano azul que penetra por tus piernas
el vaso vacío del que bebimos tanto miedo
detuve la rabia y el cuerpo de la rabia
el instante leve del acto
el baile en su posición más culminante
detuve la voz y el eco de la voz que muere
en las paredes
para que mis manos no vuelvan a tocarte

Ancora le dita

ho fermato la sostanza che ti rode i fianchi
ho sottratto il mare e lo spirito del mare
il verme blu che ti penetra nelle gambe
il bicchiere vuoto da cui abbiamo bevuto tanta paura
ho fermato la rabbia e il corpo della rabbia
l'istante lieve dell'atto
il ballo nella sua posizione più culminante
ho fermato la voce e l'eco della voce che muore
nelle pareti
perché le mie mani non ti tocchino più

PASTOR DE MOYA (La Vega, 1965) è scrittore e artista pluridisciplinare che pratica azioni visuali oltre il libro e il testo, in direzione della *performance*, il video, l'oggetto, la ventriloquia e il gesto. Ha ricevuto importanti riconoscimenti sia nazionali che internazionali, come il Premio de Cuentos Casa de Teatro nel 1993, 1996 e 2000, il Premio anual de Cuento 2003 concesso dalla Secretaría de Estado de Educación e dalla Secretaría de Estado de Cultura, il Premio especial del Jurado al II Festival Latinoamericano de Cine y Video di Buenos Aires 2004 e il Premio internacional de arte "Miniaturas en Portada" nel 2006. Ha pubblicato le raccolte di poesia *El humo de los espejos* (Colección Egro de Poesía, 1985 e Colección Pie Izquierdo, 2013), *Alfabeto de la noche* (Ediciones a Mano, 1996 e Colección Pie Izquierdo, 2013); *Buffet para caníbales* (Editorial Isla Negra, 2002 e Colección Pie Izquierdo, 2013); *Altars y profanaciones* (Editorial Contextualista, 2006 e Colección Pie Izquierdo, 2013); *Jardines de la lengua* (Editorial Isla Negra, 2009 e Colección Pie Izquierdo, 2013) e *La piara* (Ediciones Artrópodos, 2011 y Colección Pie Izquierdo, 2013). Qui offriamo la poesia che chiude il volume *El humo de los espejos* e altre cinque provenienti da *Alfabeto de la noche*, a testimoniare la prima fase della sua produzione.

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – "Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)" / "Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)", ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 12 (2023), pp. 201-218. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

HOMERO PUMAROL

Otto poesie tradotte da Danilo Manera

Este poema

De vez en cuando vuelvo a leer este poema.
Me gusta, es corto y fácil de olvidar.
No tiene asunto, anda rápido, no tiene tiempo.
Uno llega al final buscando otra cosa.

Questa poesia

Di tanto in tanto rileggo questa poesia.
Mi piace, è breve e facile da dimenticare.
Non ha soggetto, fila via veloce, non ha tempo.
Si arriva alla fine cercando qualcos'altro.

Papel en blanco

Estampida de horas por una ventana
estruendo de aguacero en techo de zinc
amor de dedos trepadores que se ahoga
abre sombras y chupa sonrisas.

Regresa el sueño al solitario,
como al poema regresan las palabras.
La soledad siempre es imaginación.

Foglio bianco

Fuga di ore da una finestra
rimbalzo d'acquazzone su un tetto di zinco
amore di dita rampicanti che annega
apre ombre e succhia sorrisi.

Il sonno torna al solitario,
come le parole tornano alla poesia.
La solitudine è sempre immaginazione.

Miles away

Una trompeta negra vuela
a través de las paredes
de un edificio vacío.
Va más rápido y más lejos
que esta pobre noche de concreto
con todas sus ventanas rotas y bombillos.
El polvo en el suelo es renovado,
letras saltan de los libros viejos
y ahora cada objeto habla del dulce
y dorado olor del maravilloso sonido.
¿Qué haremos cuando pare?,
pregunta el clavo a la pared.
Yo no sé, yo no sé, dice el martillo.
¿Qué haremos cuando pare?,
repiten las botellas, yo no sé,
llenando los pasillos y las escaleras.

Miles away

Una tromba nera vola
attraverso le pareti
di un edificio vuoto.
Va più veloce e più lontano
di questa povera notte di cemento
con tutte le sue finestre rotte e lampadine.
La polvere sul pavimento si rinnova,
lettere saltano fuori dai libri vecchi
e ora ogni oggetto parla del dolce
e dorato odore del meraviglioso suono.
Cosa faremo quando smetterà?
domanda il chiodo al muro.
Non lo so, non lo so, dice il martello.
Cosa faremo quando smetterà?
ripetono le bottiglie, non lo so,
riempiendo i corridoi e le scale.

Composición

6

Como la cabeza achicharrada
del fósforo entre las colillas,
sobre la tibia ceniza del cenicero,
con su débil torre de humo
y su pequeño resplandor amarillo,
hay un hombre sentado entre los árboles,
sobre los arrecifes.

13

Esta voz es un lugar
donde me quedo a escuchar
cómo tropieza el viento
con rincones, objetos y aristas,
cerrando puertas y ventanas,
abriendo pequeños remolinos;
un lugar definitivamente en la noche,
donde me muevo como una mecedora
cuando en la casa no hay nadie.

Composizione

6

Come la capocchia bruciacchiata
del fiammifero tra i mozziconi,
sui residui tiepidi del portacenere,
con la sua debole torre di fumo
e il suo piccolo bagliore giallo,
c'è un uomo seduto tra gli alberi,
sulla scogliera.

13

Questa voce è un luogo
dove resto ad ascoltare
il vento che inciampa
in angoli, oggetti e spigoli,
chiudendo porte e finestre,
aprendo piccoli vortici;
un luogo definitivamente nella notte,
dove mi muovo come una sedia a dondolo
quando in casa non c'è nessuno.

Marina

Veo por tu ojo de muerto que no estás cansado,
veo por la luz de tu cadáver que aún no ha sido suficiente.
Eres tu propia música y tu propio silencio,
tu principio y tu fin,
tu propia mano acariciándote el rostro,
secando el sudor de las estaciones,
esparciendo olas sobre la espalda de la tarde.

Yo crecí en esta ciudad que te mira obscenamente y no te reconoce,
yo crecí en esta ciudad que se ha quedado sola por darte la espalda,
entre muros y árboles y rostros que parecen reales,
que se han empeñado únicamente en parecer reales.

Sospecho en tu voz quebrada tu memoria infinita,
sospecho que no te cansa demasiado estar solo,
ser tu propia sombra, tu propia voz, tu propia memoria.

Eres un zapato siniestro,
un viejo zapato que ha levantado la frente este domingo,
iluminando estos muros, estas calles,
estos rostros que parecen reales.

Marina

Vedo dal tuo occhio di morto che non sei stanco,
vedo dalla luce del tuo cadavere che non è ancora abbastanza.
Tu sei la tua stessa musica e il tuo stesso silenzio,
il tuo inizio e la tua fine,
la tua mano che ti accarezza il viso,
che asciuga il sudore delle stagioni
e sparge onde sul dorso della sera.

Sono cresciuto in questa città che ti guarda oscenamente e non ti
riconosce,
sono cresciuto in questa città che è rimasta sola per averti voltato le
spalle,
tra muri e alberi e volti che sembrano reali,
che si sono sforzati unicamente di sembrare reali.

Intuisco nella tua voce spezzata la tua memoria infinita,
sospetto che non ti stanchi troppo essere solo,
essere la tua stessa ombra, la tua stessa voce, la tua stessa memoria.

Sei una scarpa sinistra,
una vecchia scarpa che ha sollevato la fronte questa domenica,
illuminando questi muri, queste vie,
questi volti che sembrano reali.

Cuartel Babilonia

En cada puerta hay un ojo
cada pasillo es una conjetura
una corriente obstinada
como un pájaro que cae
como un grito

Sobre cada cabeza
se mece una gota
como un péndulo afilado

La oscuridad se cuece
en las habitaciones
trabajada por roncadas mecedoras
y cigarros veloces

En cada ventana
se agota un rostro de cera
sobre una vieja lata de alimento
que atesora ceniza.

Caserma Babilonia

In ogni porta c'è un occhio
ogni corridoio è una congettura
una corrente ostinata
come un uccello che cade
come un grido

Sopra ogni testa
oscilla una goccia
come un pendolo affilato

L'oscurità fermenta
nelle stanze
lavorata da sedie a dondolo rauche
e sigari veloci

Ad ogni finestra
si consuma un volto di cera
su una vecchia scatola di cibo
che custodisce cenere.

Luis Wolina is back

Luis Wolina dejó temprano la oficina,
dijo que no se sentía bien,
se montó en su carro negro de abogado
–un Ford Falcon Futura del 68–
y tomó la autopista Duarte en dirección a Bonao,
donde recogería unos hongos.

Toda la semana estuvo lloviendo,
así que esta mañana Luis Wolina pensó
que estaba harto de beber cerveza
y que hoy prefería un té de hongos.

Una patada abre la puerta
donde solo falta Luis Wolina,
una muchacha grita y se aferra a una pared
con los ojos muy abiertos
y Luis Wolina pasa a su lado
con oscuros pasos de abogado,
con una funda de hongos en las manos
gritando “nadie se mueva, esto es un atraco”.

Luis Wolina is back

Luis Wolina ha lasciato l'ufficio in anticipo,
ha detto che non si sentiva bene,
è salito sulla sua auto nera da avvocato
- una Ford Falcon Futura del '68 -
e ha preso l'autostrada Duarte verso Bonaò,
deciso a raccogliere dei funghi allucinogeni.

Per tutta la settimana aveva piovuto,
così questa mattina Luis Wolina ha pensato
che era stufo di bere birra
e che oggi preferiva un tè di funghi.

Un calcio apre la porta
dove manca solo Luis Wolina,
una ragazza urla e si aggrappa a una parete
con gli occhi spalancati
e Luis Wolina le passa accanto
con passi scuri da avvocato,
con una borsa di funghi in mano
gridando "Nessuno si muova, questa è una rapina".

Poema

Veo grietas en las paredes,
capas levantadas de pintura,
el color endurecido y roto,
los bordes que se deshojan
amontonando polvo amarillo en el suelo.

Veo las mismas grietas en las yemas de mis dedos,
en las plantas de mis pies, en mis zapatos,
en los muebles y en las sombras que me rodean,
en la luz de la lámpara, en la pantalla del televisor.

Un médico me ha dicho
“¡Uhhh! ese hígado y esos pulmones...”

Hay una salamandra apoyada del techo
cerca de la bombilla eléctrica.
Hay una fina raya atravesando el cielo.

Esta noche cumplo 29 años.

Poesia

Vedo crepe nei muri,
strati di pittura sollevati,
il colore indurito e rotto,
i bordi che si sfaldano
ammucchiando polvere gialla sul pavimento.

Vedo le stesse crepe sui miei polpastrelli,
sulle piante dei miei piedi, sulle mie scarpe,
sui mobili e sulle ombre intorno a me,
sulla luce della lampada, sullo schermo del televisore.

Un medico mi ha detto
“Uhhmm... Questo fegato e questi polmoni...”

C'è una salamandra appesa al soffitto
vicino alla lampadina elettrica.
C'è una striscia sottile che attraversa il cielo.

Stasera compio 29 anni.

HOMERO PUMAROL (Santo Domingo, 1971) è un poeta di talento multiforme, che fonde la cultura pop con la tradizione e l'oralità dominicana. Laureato in legge, ha vissuto in Messico e negli Stati Uniti. Ha pubblicato le raccolte *Cuartel babilonia* (2000), *Second round* (2003), *Fin de carnaval* (2010) e *Colecturía de aduanas* (2013). I suoi versi sono stati riuniti, con alcuni inediti, in *Poesía Reunida: 2000-2011* (Ediciones de a Poco, Santo Domingo, 2011). Recentemente è uscito *Arrebatos* (2022). È membro fondatore del gruppo di *spoken word*, poesia transmediale e musica rock El Hombrecito.

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 12 (2023), pp. 219-234. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ

Sette poesie tradotte da Giuliana Calabrese

I

tiene que ser humana esta sorpresa
ante la putrefacción de las tripas
comúnmente ileon del yeyuno al ciego
colon y recto guerra civil
con ligera tendencia hereditaria¹

pero me contradigo por el miedo

aunque desear la remisión
la breve falta de síntomas
por lo impredecible de la crónica²
es otra forma de reafirmarse henfermo

mientras el parche afirman *la cura* añado lenta
anticuerpo monoclonal
con potente acción antiinflamatoria
gota a gota
parcialmente ineficaz siempre

en mi infancia el corticoide del hogar
masalazina adolescente
tal vez en futuro el 75%
porque tarde o temprano

mientras la pared verde ceniza
el suero la sangre *plof plof plof*
y el pelo blanco clavando su mirada
en mi antebrazo traslúcido
tiene que ser humana esta sorpresa
ante la muerte

¹ no me preguntaría por el sexo de mis hijos sí por la textura de sus heces

² Según el *DLE* (23.^a edición, actualización 2018):

Del lat. *chronicus*, y este del gr. χρονικός *chronikós*; la forma f., del lat. *chronica*, y este del gr. χρονικά [βιβλία] *chroniká [biblía]* '[libros] que siguen el orden del tiempo'.

1. adj. Dicho de una enfermedad: larga.

2. adj. Dicho de una dolencia: habitual.

3. adj. Dicho de un vicio: inveterado.

6. f. Narración histórica en que se sigue el orden consecutivo de los acontecimientos.

I

dev'essere umana questa sorpresa
per la putrefazione delle viscere
note come ileo dal digiuno al cieco
colon e retto e guerra civile
con leggera tendenza ereditaria¹

però per la paura mi smentisco

anche se ambire alla remissione
la breve assenza di sintomi
poiché è imprevedibile il lato cronico²
è un'altra forma di riaffermarsi hinfermo

mentre il cerotto affermano *la cura* aggiungo lenta
anticorpo monoclonale
con potente azione antiinfiammatoria
goccia a goccia
in parte sempre inefficace

nella mia infanzia il corticoide di casa
melasazina adolescente
magari in un futuro il 75%
perché sai prima o poi

mentre la parete verde cenere
il siero il sangue *plof plof plof*
e il villo bianco che conficca il suo sguardo
nel mio avambraccio traslucido
dev'essere umana questa sorpresa
di fronte alla morte

¹ non mi interrogarei sul sesso dei miei figli ma sulla consistenza delle loro feci

² Secondo il *DLE* (23ª edizione, aggiornamento del 2018):

Dal lat. *chronicus*, e questo dal gr. χρονικός *chronikós*; la forma f., del lat. *chronica*, e questa dal gr. χρονικά [βιβλία] *chroniká [biblía]* 'libri] che seguono l'ordine del tempo'.

1. agg. Di una malattia: lunga.

2. agg. Di un dolore: abituale.

3. adj. Di un vizio: inveterato.

6. f. Narrazione storica in cui si segue l'ordine consecutivo degli avvenimenti.

II

un dolor se entraña vértebra
el mal curso del quimo
a causa de la indeterminación
propicia hagiografías
escatológicas y sentimentales
el temor a la pureza de la asfixia
va colonizando
las edades
hasta el olvido
felices creemos en la sangre diluida
90 tu cuerpo ya está acostumbrado
pi pi pi
120 así acabamos antes
intentaremos su inmortalidad
para eso nos pagan
gracias muchas grac³

³ a veces no termino las frases

II

dolore intestino vertebra
procede male il chimo
e a causa dell'indeterminatezza
propizia agiografie
escatologiche e sentimentali
un timore di purezza d'asfissia
sta colonizzando
ogni età
fino all'oblio
felici crediamo al sangue diluito
90 il tuo corpo è già abituato
pi pi pi
120 così finiamo prima
tenteremo la sua immortalità
perciò siamo pagati
grazie molte graz³

³ a volte non concludo le frasi

II

perfusión a perfusión
plof plof plof
en realidad no se escucha nada
tres bolsas frías cada dos meses⁴
viajes lentos y continuos
de sustancia medicamentosa
intravenosamente llegan las yemas
libres de patógenos
hasta los intestinos⁵
hasta donde no llego yo
si pudiera abrirme verme
descubrirme fragmento

me moriría
claro

⁴ la enfermera me dice *colócate esta bolsa en el regazo para que no esté tan fría* yo lo hago porque soy una niña obediente pero mis venas no notan el frío ¿lo guardan todo para sí los muertos que no pudieron pagarse un cuerpo?

⁵ si así tu lo hicieras el amor no nace en el corazón nace en las tripas henfermas

III

perfusione a perfusione
plof plof plof
in realtà qui non si sente nulla
tre borse fredde ogni due mesi⁴
viaggi lenti e continuati
di sostanza medicamentosa
intravenosamente arrivano le dita
prive di patogeni
fino agli intestini⁵
fin dove non arrivo io
se potessi aprirmi scorgermi
rivelarmi frammento

io morirei
ovvio

⁴ l'infermiera mi dice *mettiti questa borsa sul ventre così non è troppo fredda* e io lo faccio perché sono una bambina ubbidiente ma le mie vene non si accorgono del freddo; se lo tengono tutto per loro i morti che non si sono potuti pagare un corpo?

⁵ se tu non facessi così l'amore non nasce nel cuore nasce nelle viscere hinferme

IV

si la suma de ausencias
es una fuga
cómo nombrar el error palpitante
metros tras metro
de la extensión compacta de existencias
solo es posible a través del poema
sinónimo del fracaso⁶
error sustituye error
operación sumular vacía
palabra por palabra
desplegar el mapa epitelial
descubrir la anatomía del silencio
para señalar
la podredumbre

⁶ Vid. Pizarnik, Alejandra (2017): *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 398-400.

IV

se la somma d'assenze
è una fuga
che nome dare al palpitante errore
metri dopo metro
d'estensione compatta di esistenze
si può fare solo con la poesia
sinonimo di disfatta⁶
errore subentra a errore
vuota operazione sumulare
parola per parola
dispiegare la carta epiteliale
scoprire l'anatomia del silenzio
così da indicare
la marcescenza

⁶ Cfr. Alejandra Pizarnik, *Poesía completa*, Barcelona, Lumen, 2017, pp. 398-400.

V

la onomatopeya del dolor es gutural
como el silencio
Dr Fedriani quién soporta tanta blancura
de algodón suave y manos esterilizadas
estériles en su tarea numérica
Dr Fedriani quiero la pureza encarnada
en sangre + barro + otras viscosidades
sobre el epitelio afuera dentro
por eso solo líbrame
de contradicciones o estómagos
así no escribiré nunca más
dios mío

V

l'onomatopea del dolore è gutturale
come il silenzio
Dott Fedriani chi sopporta tanto biancore
di fino cotone e mani sterilizzate
sterili nel loro fine numerico
Dott Fedriani voglio la purezza incarnata
in sangue + fango + altre viscosità
sopra l'epitelio fuori dentro
perciò ti prego liberami
da contraddizioni o stomaci
così non scriverò mai più
dio mio

VI

semánticamente me visto
las células si los ojos vacíos
o el peso de los siglos
inmediata y maculando

con la boca espesa
de pura im im imposibilidad⁷
conquisto el exilio el margen
desde el que invento
el epicentro

la resignificación es la única forma
de significación
hablar o incomunicar Paul Grice
siempre decir otra cosa

⁷ tal vez sea más acertado escribir *imposibilidad* independientemente de la pronunciación porque nadie escribe *eñchapado* y aquí creemos en la coherencia creo

VI

semanticamente mi vesto
le cellule se forse gli occhi vuoti
o il carico dei secoli
immediata e maculando

con la bocca spessa
di pura im im impossibilità⁷
conquisto l'esilio il margine
dal quale invento
l'epicentro

la risignificazione è la sola forma
di significazione
parlare o incomunicare Paul Grice
dire sempre un'altra cosa

⁷ forse è più adeguato scrivere *impossibilità* indipendentemente dalla pronuncia perché nessuno scrive *placato* al posto di *placcato* e qui crediamo nella coerenza credo

VII

desemantizar el cuerpo
lugar más urgente y sentimental
para rehabitarlo
con todas las letras
a b c d etc

VII

desemantizzare il corpo
regione più urgente e sentimentale
per poi riabitarlo
con tutte le lettere
a b c d etc

LAURA RODRÍGUEZ DÍAZ (Siviglia, 1998) ha studiato Filología Hispánica presso l'Universidad de Sevilla e, insieme a Alfredo Crespo Borrillo, è direttrice e fondatrice della rivista di poesia *Caracol nocturno*. Alcuni dei suoi testi sono stati compresi nelle antologie *Deseo* (Bandaàparte, 2021), *Cuando dejó de llover. 50 poéticas recién cortadas* (Sloper, 2021) e *Cuerpos en los márgenes* (Entropía Ediciones, 2021). È autrice della plaquette bilingue *insularidades/insularities* (Caligrama Press, 2021) ed è stata finalista della VII edizione di "Ucopoética". Nel 2020 è stata vincitrice del XVII Concorso "Crea Sevilla Joven" nella modalità scrittura creativa e nel 2023 è stata insignita del Premio "El Ojo Crítico" di RNE nella modalità poesia per la sua raccolta *Anuncio* (Barcelona, Ultramarinos, 2023), con la quale è stata messa in rilievo «la sua alta consapevolezza nel linguaggio che oscilla tra il sacro e il profano».

La scrittura di Laura Rodríguez Díaz rende abitabili il mondo, il corpo e il linguaggio che viviamo e che condividiamo con molteplici alterità, che a volte coincidono con noi stessi. «[Y]o sé que el poder existe / nos enseña a hablar bien», scrive l'autrice in *Anuncio* (p. 28), riconoscendo alla sua scrittura la capacità di addentrarsi in un discorso pubblico dall'eterodossia di una parola che talvolta afferma il proprio potere con la scelta di non aderire alle norme ortografiche. La sua voce poetica è quella di «una niña con mil bocas cerradas / que fantasea con la palabra / espermática o láctea / y la posibilidad de dinamitar / un mundo viejo desde hace mucho / dinamitarme con él / porque soy tan vieja» (*Anuncio*, p. 32).

Il potere della parola, però, è anche quello rituale che consente di «abandonar el hogar / enterrar un pie / delimitar el estómago» (p. 43) in un itinerario che conduce continuamente dall'interiorità al mondo contingente e viceversa. La parola di Laura Rodríguez segna un percorso orizzontale che attraversa molteplici membrane organiche e terrose per poi risignificarsi in un'elevazione trascendentale verso la dimensione del linguaggio: «la resignificación es la única forma / de significación / hablar o incomunicar Paul Grice / siempre decir otra cosa» (*San Lázaro*, p. 29). Tuttavia, il linguaggio dell'autrice non si svincola mai del tutto dal reale, affascinante e ammirevole nonostante la bruttezza e la violenza che lo abitano e che prendono corpo nella dimensione linguistica, facendo così della poesia anche uno strumento politico e collettivo con cui l'essere umano cerca di sopravvivere allo snaturamento che lo attanaglia.

Le traduzioni proposte in queste pagine sono tratte dalla raccolta *San Lázaro* (Córdoba, Editorial Cántico, 2021), un libro che procede con un movimento «tentacolare e infermo», come afferma Carla Nyman nel poema-prologo che lo accompagna o, come direbbe la stessa Laura Rodríguez Díaz, *henfermo* (hinfermo). La raccolta annunciava nel 2021 il discorso politico che l'autrice avrebbe consolidato con *Anuncio* (2023), dotando le sue scelte verbali del potere di emergere dalle gabbie dell'ortografia per esplorare il modo in cui anche il linguaggio diventa un elemento fisico. Così come il corpo e la carne, spesso anche la lingua e la forma poetica devono fronteggiare l'impossibilità (o la *im im imposibilidad*, p. 29) di manifestarsi; in tale paralisi, il tempo sembra fermarsi, ma corporeità ed espressione riescono invece a tracciare un comune percorso biolinguistico che si sviscera e si frammenta nelle immagini e nella pagina, proiettandosi su un banchetto clinico e scritturale da cui ogni significazione è di nuovo possibile. Il verbo di Laura Rodríguez Díaz rende evidente la capacità della poesia di interrompere il flusso temporale, permettendo a chi legge di soffermarsi sia sulla profondità e la delicatezza chirurgica della riflessione sulla parola sia sull'immagine poetica che i versi generano o da cui sono emanati.

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – "Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)" / "Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)", ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 12 (2023), pp. 235-246. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

XELO CANDEL VILA

Cinque poesie
tradotte da Andrea Alberti, Claudio Martelli,
Anna Maria Iovino, Sara Sansavini e Irene Ghilardi
(Università degli Studi di Bergamo)

De Hueco mundo solo

Madrugada sin palomas

*Al poeta Muhsin Al-Ramli, que me regaló el
primer verso al hablar de Bagdad*

Despierta el pueblo sin palomas.
Mujeres ciegas llevan rosas en la boca,
su grito sordo llega hasta el sereno hueso
de la tierra, cada golpe es una derrota,
la espera es una calle herida,
una acera a la deriva, dispersa,
con las manos abiertas a los hombres.

Desconoce el alba que le fue prometida.

No hay mañana bajo aquellas nubes.
Nada más bajo los ojos, cristal helado,
escombros que no son ya carne,
que no son aún olvido,
que no son luz ni miedo.

El niño azul cubre de pájaros
encendidos la noche, inmenso el mundo
en las extrañas ramas de la vida
viste su desnuda espalda sin luna
con el corazón extendido y luminoso.

Es el cuerpo de otra ciudad sin nombre.

Da Vuoto mondo solo

Alba senza colombe

*Al poeta Muhsin Al-Ramli, che mi ha regalato il
primo verso parlando di Baghdad*

Si sveglia il paese senza colombe.
Donne cieche hanno le rose nella bocca,
il loro grido sordo arriva fino al fondo
della terra, ogni colpo è una sconfitta,
l'attesa è una strada ferita,
un marciapiede alla deriva, perso,
con le mani aperte verso gli uomini.

Non conosce l'alba che gli è stata promessa.

Non c'è un domani sotto quelle nubi.
Nient'altro sotto gli occhi, vetro congelato,
resti che non sono più carne,
non sono ancora oblio,
né luce né terrore.

Il bimbo blu copre di passeri
accesi la notte, immenso il mondo
negli strani percorsi della vita
veste la schiena nuda senza luna
con il suo cuore spalancato e luminoso.

È il corpo di un'altra città anonima.

(Traduzione di Andrea Alberti)

Contemplación del verbo

Ha reunido la palabra precisa,
el tiempo añorado, el lugar exacto,
lo que nunca ocurrió y podría
de pronto tener la nitidez
de los pájaros, la voz amable
que persigue la claridad del bosque,
el gesto sombrío de los árboles
deshojando la tarde y la mirada,
la verdad perenne sin memoria,
la música abandonada de los días.

La calle borra todas las aceras,
esconde preguntas en su silencio,
el ruido es nadie, ausencia,
contemplación del verbo y la naturaleza,
gramática que sostiene lo vivido.

Qué puede a eso responder el dolor.

Contemplazione del verbo

Ha riunito la parola attenta,
il tempo rimpianto, il luogo esatto,
ciò che mai è successo, ma potrebbe
di colpo avere la nitidezza
degli usignoli, la dolce voce
che insegue il chiarore del bosco,
la parvenza tetra degli alberi
consumando la sera e lo sguardo,
la verità perpetua nell'oblio,
la musica desueta di quei giorni.

La strada cancella i marciapiedi,
cela le domande nel suo silenzio,
il chiasso è nessuno, assenza,
contemplazione del verbo e della natura,
grammatica che regge il vissuto.

Come le può rispondere il dolore.

(Traduzione di Claudio Martelli)

El bosque sagrado

*Nous avons pensé des choses pures
côte à côte, le long des chemins.*

PAUL VALÉRY

Cada dios tiene su bosque sagrado
y esconde un temor reverencial
a cuanto no sea aliento suyo,
brisa temprana de cada sueño,
rumor frágil apenas nacido.

Vence el umbral, se adentra en él,
contempla el prodigio de la luz
entre los árboles, el seco golpe
del aire al pasar por ellos.

La respiración contenida
es sucederse en lento trayecto,
agua sin pausa, vuelo perpetuo
dibujando la delgadez del grito.

Cuenta los pasos que atrás deja
cada vez más ajenos a los suyos.
Desaparecen con cada instante,
envejecen con la distancia,
son más leves y quietos...

Desnudos enmudecen ante el día.
Insiste cada dios en su silencio.

Il bosco consacrato

*Nous avons pensé des choses pures
côte à côte, le long des chemin.*
PAUL VALÉRY

Ogni Dio ha il suo bosco consacrato
e cela un timore riverente
per quanto non sia il suo respiro,
brezza precoce di tutti i sogni,
fragile rumore appena nato.

Supera la soglia, vi entra,
contempla il prodigio della luce
in mezzo agli alberi, il colpo secco
d'aria che passa attraverso.

Respirazione trattenuta
è succedersi nel lento tratto,
acqua senza sosta, volo eterno
che disegna la finezza del grido.

Conta i passi che lascia indietro
ogni volta più distanti dai propri.
In ogni momento scompaiono,
invecchiano con la distanza,
sono più lievi e calmi...

Nudi tacciono dinanzi al giorno.
Ogni Dio insiste nel suo silenzio.

(Traduzione di Anna Maria Iovino)

De Mientras las nubes arden

Intemperie

A Juan Pablo Zapater

Este día llega con gran cautela,
acontece en él todo lo vivido.

La mañana se limpia de raíces.
Es suficiente contemplar el árbol,
su realidad perenne.

Agazapado insiste el pájaro
en su vuelo oblicuo.

Allí afuera hay un mundo,
con sus victoria y derrotas,
igual que en esta impredecible página.

También a ella pertenecen
los dominios del alma y sus desdichas,
el esplendor de las palabras
y su intemperie.

Hermosa es la luz que describe
el diseño perfecto de sus alas.

Da Mentre le nubi ardono

Intemperie

A Juan Pablo Zapater

Il giorno arriva con grande cautela,
in esso avviene tutto ciò che è vita.

L'alba si libera dalle radici,
e basta solo contemplare l'albero,
la sua realtà perpetua.

Si ostina il passero ricurvo
nel suo volo obliquo.

Lì fuori c'è un mondo,
con le vittorie e le sconfitte,
come in questa imprevedibile pagina.

E così, a questa appartengono
il potere e le sciagure dell'anima,
lo splendore delle parole
e le loro intemperie.

Una luce stupenda traccia
il perfetto disegno delle sue ali.

(Traduzione di Sara Sansavini)

Oda

Que la vida no esconda
la endeble huella del camino.

Que sepa guiarnos por atardeceres
quejumbrosos, que nos anuncie
los negros indicios de lo imposible.

Que no amenace de imprevisto,
que sepamos hacerle frente.

Que cada día comience con otro
más hondo y más amable.

Que nos sea propicia y nos conforte,
que el deseo renazca infatigable.

Que nadie nos arrastre a la miseria,
que sean piadosos y clementes
cuando nos abandonen.

Que acertemos con las palabras
cuando causar daño sea inevitable.

Que la costumbre no nos incomode,
que el silencio del cobarde no nos aflija.

Que sea el amor grandioso y noble
y habite para siempre en la memoria.

Que no lamentemos las pérdidas
pues todas nos cedieron su enseñanza.

Que la muerte sea hermosa,
que las horas gozosas no terminen.

Que el miedo sea breve e inútil,
que los sueños nos contemplen de cerca.

Que sea en su complejidad la vida
irrepetible, justa y verdadera.

Ode

Che la vita non celi
l'esile orma del viaggio.

Che ci possa guidare nei tramonti
accorati, che ci riveli
i neri indizi di ciò che è impossibile.

Che non minacci all'improvviso,
e che impariamo ad affrontarla.

Che ogni giorno cominci con un altro
più profondo e più grato.

Che ci sia propizia e ci conforti,
che la voglia instancabile rinasca.

Che nessuno ci porti alla miseria,
che mostrino pietà e clemenza
quando ci abbandonano.

Che le giuste parole giungano
quando siamo la causa del dolore.

Che non ci infastidisca l'abitudine,
che non ci addolori il silenzio del codardo.

Che l'amore sia immenso e puro
che per sempre viva nella memoria.

Che non rimpiangiamo le perdite
ci hanno già dato il loro insegnamento.

Che la morte sia bella,
che non abbiano fine i bei momenti.

Che il timore sia vano e breve,
che da vicino ci osservino i sogni.

Che nelle complessità sia la vita
irripetibile, autentica e onesta.

(Traduzione di Irene Ghilardi)

XELO CANDEL VILA, nata a Valencia nel 1968, insegna Letteratura Spagnola all'Università de Valencia, dove dirige l'Aula di Poesia del Vicerettorato di Cultura e la rivista *Diablo-texto Digital*. Dopo avere conseguito il Dottorato di Ricerca presso la stessa Università, è stata docente della Bucknell University (USA), della Ohio University (USA) e della Saint Louis University (campus di Madrid). Come studiosa della poesia spagnola del dopoguerra, dell'esilio e della transizione democratica, è intervenuta in convegni internazionali in Europa e in America, oltre a essere membro del gruppo POESCO e avere partecipato a diversi progetti di ricerca. L'ultimo, da lei coordinato e sovvenzionato dalla Generalitat Valenciana, riguarda l'opera e gli scambi epistolari di Max Aub ed è denominato: "Escrituras de la identidad en tiempos de conflicto: Max Aub y la memoria generacional". La sua traiettoria scientifica comprende oltre un centinaio di articoli e capitoli di libri, così come volumi e curatele di testi inediti di grande interesse accademico, tra i quali: *El realismo dialéctico en las poéticas de Luis Rosales, Ángel González y Luis García Montero* (2003), *De lo vivo a lo pintado. La poética realista de Max Aub en el ámbito de la Modernidad literaria* (2008), *El romántico ilustrado. Imágenes de Luis García Montero* (2009), *Luis Rosales, memoria encendida de un poeta* (2012), *Epistolario entre Max Aub y Vicente Aleixandre* (2014), *Los Sesenta. Revista literaria. México, 1964-1965* (2015), *Versiones y Subversiones de Max Aub* (2016) e *Victoriano Crémer y José García Nieto. Epistolario inédito 1944-1976* (2023).

Come autrice di poesie, scrive versi colti, ma capaci di giungere al lettore, dotati di notevole profondità e autenticità, colmi di immagini che riescono a rendere concreti anche i concetti più astratti. Ad oggi, ha pubblicato le seguenti raccolte: *Los comediantes* (1993), *A destiempo* (2003), libro che ha ottenuto il Premio Miguel Labordeta, *La arena* (2009), *Hueco. Mundo solo* (2013), Premio de la Crítica Valenciana nel 2014, e *Mientras las nubes arden* (2018). In ogni volume, l'organicità è garantita dalla perfetta e armonica organizzazione delle parti, oltre che dalla coerenza tematica. Non stupisce che la ricerca e la scrittura creativa si contaminino tra loro, che lo studio della tradizione letteraria alimenti l'ispirazione e si insinui nei versi sotto forma di citazioni esplicite e di riferimenti velati. Offerte al pubblico con grande dominio della tecnica poetica, le riflessioni sono volte a svelare il mistero dell'esistenza e della sua complessità, a denunciarne i mali e a ritrovarne, al contempo, il senso e la bellezza. Le parole, con il loro potere di spiccare il volo, leniscono, attenuano i contrasti, organizzano i pensieri e restituiscono con precisione l'unicità delle emozioni del soggetto lirico, rendendole universali.

I componimenti che proponiamo qui, trasposti in italiano tramite la pratica della traduzione collettiva da alcuni degli studenti del corso di Letteratura Spagnola della Laurea Magistrale in *Intercultural Studies in Languages and Literatures* dell'Università degli Studi di Bergamo, sono tratti dalle ultime due raccolte: *Hueco. Mundo solo* (Sevilla, Renacimiento, Colección Calle del Aire, 2013) e da *Mientras las nubes arden* (Sevilla, Renacimiento, Colección Calle del Aire, 2018). Se il vuoto, la desolazione, il dolore e la solitudine dominano *Hueco. Mundo solo*, seppure con la speranza sempre riposta nel verbo e la vaga percezione di una trasformazione dell'io, i conflitti interiori di *Mientras las nubes arden* sembrano propendere per un'evoluzione più nettamente positiva del soggetto poetico che, di nuovo attraverso la parola, riscopre la luce, il desiderio e la fiducia nel domani. Costante lungo l'intera traiettoria creativa di Xelo Candel è, invece, l'attaccamento alla vita, la necessità di assaporarla in ogni sua sfaccettatura, di apprendere da essa e di riscoprire la fede in lei, dopo ogni caduta.

Marina Bianchi

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – "Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)" / "Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)", ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 12 (2023), pp. 247-268. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

IRASEMA CRUZ BOLAÑOS

Dieci poesie tradotte da Danilo Manera

Resurrección

Alguien vendrá un día a despertarnos
la piel sin lluvia,
vientos y agonías de instantes,
cuando aún no te han derrotado.

Ojalá sepas navegar en silencios de calles:
en medio de algo que no sabes entender.

Tal vez está ahí
la posibilidad de salvarnos.
Me duele no ser:
tengo amor y muerte
pegados en el alma.

Risurrezione

Qualcuno verrà un giorno a svegliarci
la pelle senza pioggia,
venti e agonie di istanti,
quando non ti hanno ancora sconfitto.

Ti auguro di saper navigare in silenzi di strade:
in mezzo a qualcosa che non sai comprendere.

Forse è lì
la possibilità di salvarci.
Mi fa male non essere:
ho amore e morte
incollati nell'anima.

Nómadas

Como caminantes nocturnos
salimos a danzar.
Escuchamos sonidos y la sombra
convertidos en pájaro diminuto,
conscientes de nuestra eternidad,
en un mundo donde ahora nadie cree.

Nomadi

Come viandanti notturni
usciamo a danzare.
Ascoltiamo suoni e l'ombra
trasformati in minuscolo volatile,
consapevoli della nostra eternità,
in un mondo dove adesso nessuno crede.

Carros de vidrio

El viento trae un susurro de muerte
corremos para encontrar la playa
en una ciudad consumida.
El mundo es un grito manchado de nubes,
miedos que paren grietas y nostalgias.
En los parques hay hombres que gastan su alma
tienen gestos que recuerdan vida
detrás de los mármoles.
Detener al silencio con golpes de lluvia
no interesa a los dioses.

Carri di vetro

Il vento porta un sussurro di morte
corriamo a cercare la spiaggia
in una città consumata.
Il mondo è un grido macchiato di nuvole,
paure che generano crepe e nostalgie.
Nei giardini ci sono uomini che spendono l'anima
hanno gesti che ricordano la vita
dietro i marmi.
Fermare il silenzio con scrosci di pioggia
non interessa agli dèi.

Poeta

Estás aquí
mar inútil.
Adonde no llega nadie llegarás tú?
Es tan fácil cerrar la página.

Poeta

Sei qui
mare inutile.
Dove non arriva nessuno arriverai tu?
È così facile chiudere la pagina.

Esecuzione

La solitudine
ha un volto di donna:
canzone di dio innamorato e colpa.
La solitudine
non sente
il fervore della nuvola.
È una partita di calcio
dove il vincitore
se ne va triste
perché i sogni,
decapitano.

Hombre

Bienaventurado
tu destino de incertidumbres.
Gloria al sacrificio
de convertir hienas en pájaros luminosos.

Bienaventurada
la belleza sin artefactos,
sin paredes
que sublimen la demencia.

Bienaventurados
esos cuerpos que saltan al mar de los demonios,
para que el mundo despierte,
los que se tocan el pecho
y sienten que las catedrales no son manicomios.

Uomo

Beato
il tuo destino di incertezze.
Gloria al sacrificio
di trasformare iene in uccelli luminosi.

Beata
la bellezza senza artefatti,
senza pareti
che sublimino la demenza.

Beati
quei corpi che si gettano nel mare dei demoni,
perché il mondo si svegli,
quelli che si toccano il petto
e sentono che le cattedrali non sono manicomi.

Quarta scena

Mi abituo a guardare
foglie.
Ballerina con la sciarpa sulle spalle,
flessuosa,
nel suo ampio andirivieni di ombre,
minuscola,
con quell'energia
che simula un movimento inesistente,
un andare e tornare
abbattuta dalle automobili.

Mi abituo a sentirla in me
con il suo rametto d'anima tra i denti,
vergine
come una femmina che si tocca.

La foglia mi possiede:
fame di cavaliere massacrato
che chiede un'altra libertà
ai suoi demoni.

Culpable

Quién sabe si al final
la ternura encuentre ojos
que salven mi alma cuando esté vacía.

No somos inocentes.
Mis labios descubren una cárcel sin despedidas:
insomnio escapado del mundo.

Colpevole

Chissà se alla fine
la tenerezza troverà occhi
per salvarmi l'anima quando sarà vuota.

Non siamo innocenti.
Le mie labbra scoprono una prigione senza addii:
insonnia fuggita dal mondo.

Vaciado

Por una mujer sin piernas amanezco. Somos humedad oscura, aplauso irreverente. Me salvas del órgano y las murmuraciones. He juzgado, muerto y servido de fuga a mis amantes vírgenes. Qué soy para ti. Cuándo me parieron naciste o eres la sombra mejor clonada? Por qué no piernas, no carne, no miedo. Mujer o lluvia, animal o cuerda de doble discurso, quién huyó primero, tu memoria o nosotros. Soy tu hembra inadecuada y mortífera. Quién matará a la otra. Nos nacieron, sobrevivimos sin puertas cálidas, ocultas de la voz que transcurre definitiva, en el paroxismo de la nada. Hasta cuándo lucharemos. Somos doncellas de hombres no prometidos.

Ansiedad de isla es tu espinazo. Soy tu mujer no hembra, tu virgen no hembra. Tu hembra no gente, no diosa, no humilde. Enferma de enemigos vivaces nos salvaremos del agua, de la peste, del otro y de mí?

No grito, no semen, no puta. Espacio terminal entre mi rostro y la noche. Qué no somos. Hasta dónde nos llevará el salitre. Soy una mujer no hembra, una isla no hembra, un agua no hembra.

Estoy viva, vaciada de órganos y memoria. Me han entregado a ti y los otros a dónde partirán? Mi boca sin piernas se esconde del mundo y el mundo vigila desde adentro.

Es un día extraño, incorruptible. Mi vientre la busca, nos desnudamos sin orillas. Hembra no hembra, isla no isla... sangre como río sin venas.

Quien me quite este dolor me vuelve lluvia, mujer de todas las mujeres, carne de todos los hombres.

Svuotamento

Mi alzo da una donna senza gambe. Siamo umidità scura, applauso irriverente. Mi salvi dall'organo e dai mormorii. Ho giudicato, sono morta e sono servita come fuga ai miei amanti vergini. Cosa sono io per te? Sei nata quando mi partorirono o sei l'ombra meglio clonata? Perché non gambe, non carne, non paura? Donna o pioggia, animale o corda dal doppio discorso, chi è fuggito per primo, la tua memoria o noi? Sono la tua femmina inadeguata e mortifera. Chi ucciderà l'altra? Ci hanno fatte nascere, sopravviviamo senza porte calde, nascoste alla voce che scorre definitiva, nel parossismo del nulla. Fino a quando lotteremo? Siamo fanciulle di uomini non promessi.

Ansia di isola è la tua spina dorsale. Sono la tua donna non femmina, la tua vergine non femmina. La tua femmina non persona, non dea, non umile. Malata di nemici vigorosi, ci salveremo dall'acqua, dalla peste, dall'altro e da me?

Non urlo, non sperma, non puttana. Spazio terminale tra il mio volto e la notte. Cosa non siamo? Fino a dove ci porterà il salnitro? Sono una donna non femmina, un'isola non femmina, un'acqua non femmina.

Sono viva, svuotata di organi e di memoria. Mi hanno consegnato a te e dove andranno gli altri? La mia bocca senza gambe si nasconde dal mondo e il mondo vigila da dentro.

È un giorno strano, incorruttibile. Il mio ventre la cerca, ci spogliamo senza rive. Femmina non femmina, isola non isola... sangue come fiume senza vene.

Chi mi tolga questo dolore mi ritrasformerà in pioggia, donna di tutte le donne, carne di tutti gli uomini.

Ay, Habana

Ayúdame a entender. Quiero amarte con angustia de pez y que tu pecho no secuestre alcantarillas. Quién no eres. Quién te acosa con puñales de luz. Serás humana o una adolescente sucia?

He crecido demasiado. Tus verdugos te conocen más que yo. Por qué no te rebelas y los mandas a morir o sobrevives menos enferma de compasión. A punto estoy de maldecirte, de escapar y que el silencio abrigue mis ojos.

Sin piernas, sin orillas verdaderas, sin hombres duros que sustituyan a estos. Con tantos soles en las atmósferas y dejás que golpeen tu rostro con indefensión. Si no eres, por qué no te marchas o dices tus razones: niños sin hambre escapando del hambre. Cuántas aspiraciones traicionó el miedo. Quién no eres, una huérfana de hijos sin palabras.

Ay, ciudad de lluvias irreversibles, de conquistas no públicas. Ayúdame a sentirte sin ojos, a ser culminación y no principio de la fuga. Si hay susto, dilo. No te ocultes en estatuas podridas, en tubos inversamente iluminados por la sombra. Ay, Habana, no lloras, no luchas. Evades el salitre. No sufres sufriendo, no matas matando, no besas gimiendo en las pilastras del árbol oscuro.

No me toques, no me venzas con estrofas de mármol las rodillas. No cambies mi rostro en tribunas malolientes.

No tardes. Aún existen lunas, pájaros, bodegas, manicomios, prisioneros contaminados por naciones opacas.

Me voy. Cuídanos. Permuta este lugar de lluvias vencidas. Búscanos una yerba para morir libres, un carnaval de flores humanas, el Dios de verbos no concluidos. Sávanos!

Ahi, Avana

Aiutami a capire. Voglio amarti con angoscia di pesce e che il tuo petto non sequestri fogne. Chi non sei? Chi ti perseguita con pugnali di luce? Sarai umana o un'adolescente sporca?

Sono cresciuta troppo. I tuoi aguzzini ti conoscono meglio di me. Perché non ti ribelli, li mandi a morire o sopravvivi meno malata di compassione? Sono sul punto di maledirti, di scappare e lasciare che il silenzio mi protegga gli occhi.

Senza gambe, senza vere sponde, senza uomini duri che sostituiscano questi. Con tanti soli nelle atmosfere, lasci che ti colpiscano il viso indifesa. Se non sei, perché non te ne vai o dici le tue ragioni: bambini senza fame che scappano dalla fame. Quante aspirazioni tradite dalla paura. Chi non sei, orfana di figli senza parole?

Ahi, città di piogge irreversibili, di conquiste non pubbliche. Aiutami a sentirti senza occhi, a essere il culmine e non l'inizio della fuga. Se c'è spavento, dillo. Non nasconderti in statue marcescenti, in tubi inversamente illuminati dall'ombra. Ahi, Avana, non piangi, non combatti. Eviti il salnitro. Non soffri soffrendo, non uccidi uccidendo, non baci gemendo sui pilastri dell'albero scuro.

Non toccarmi, non vincere con strofe di marmo le mie ginocchia. Non cambiare il mio volto in tribune maleodoranti.

Non indugiare. Ci sono ancora lune, uccelli, botteghe, manicomi, prigionieri contaminati da nazioni opache.

Io me ne vado. Prenditi cura di noi. Baratta questo luogo di piogge sconfitte. Trovaci un'erba per morire liberi, un carnevale di fiori umani, il Dio di verbi non conclusi. Salvaci!

IRASEMA CRUZ BOLAÑOS (L'Avana, 1971) è attrice e poeta. Ha pubblicato le raccolte poetiche *Morir sin muerte* (2013) e *Mujer en los andenes* (2017). Da questo volume delle edizioni Extramuros dell'Avana ricaviamo le poesie qui tradotte, salvo gli ultimi due testi, pubblicati soltanto in antologie, che bene rappresentano la modalità transmediale proposta dall'autrice, che li recita con apposite coreografie (in essi l'io lirico è sdoppiato tra L'Avana città e donna, l'una rivolge all'altra un rimprovero e una supplica). Nel 2007 ha vinto il Premio nacional de Talleres literarios, nel 2008 quello di poesia della Unión Árabe de Cuba, e nel 2010 il Premio Farraluque.

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 12 (2023), pp. 269-288. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

OMAR PÉREZ

Sette poesie tradotte da Danilo Manera

Word

La buhardilla del poeta es Word
la pesadilla del poeta es Word
el paraíso del poeta es Word
el compromiso del poeta es Word.

Oí decir que en el principio fue
The Word
Adán y Eva comprendieron que
The Wall
era el reinado de la cosa en sí
bemol
todo pecado en el pasado fue
mejor.

La escalerilla del poeta es Word
la barandilla del poeta es Word
el paraíso del poeta es Word
el pasadizo del poeta es Word

Los Filisteos descubrieron que
The War
es la manera de seguir de bien
en peor
acumulando pan al por
mayor
y produciendo circo al sol
menor.

La buhardilla del poeta es Word
la pesadilla del poeta es Word
el sacrificio del poeta es Word
el armisticio del poeta es Word

Sobre el agua iba flotando
Word
y el Gran Libro pregonaba
War
el poeta se jactaba
por
los derechos que cobraba
en Word

Word

La mansarda del poeta è Word
l'incubo del poeta è Word
il paradiso del poeta è Word
l'impegno del poeta è Word.

Ho sentito dire che in principio era
The Word
Adamo ed Eva capirono che
The Wall
era il regno della cosa in sé
bemolle
ogni peccato un tempo era
migliore.

La scaletta del poeta è Word
la ringhiera del poeta è Word
il paradiso del poeta è Word
la scorciatoia del poeta è Word

I Filistei scoprirono che
The War
è il modo per continuare di bene
in peggio
accumulando pane all'
ingrosso
e producendo circo al sol
minore.

La mansarda del poeta è Word
l'incubo del poeta è Word
il sacrificio del poeta è Word
l'armistizio del poeta è Word.

Sull'acqua galleggiava
Word
e il Grande Libro annunciava
War
il poeta si vantava
delle
royalties che guadagnava
in Word

La buhardilla del poeta es Word
la pesadilla del poeta es Word
el paraíso del poeta es Word
el compromiso del poeta es Word
el pasadizo del poeta
es Word.

La mansarda del poeta è Word
l'incubo del poeta è Word
il paradiso del poeta è Word
l'impegno del poeta è Word
la scorciatoia del poeta
è Word.

Canción de cuna

Los hombres viven borrachos
en sus canciones de cuna
y al que primero se despabila
le dan el premio de la locura.
Una camisa de fuerza, blanca
un crucifijo de piedra, negra
una medalla de oro, falsa
y una cadena.
Papá, cuando sea grande
cómprame un traje de héroe.
Hijo, cómpratelo tú
con los ahorros de tu conciencia.
Los hombres van en diez bandos:
primer bando, los que matan
bando segundo, los que enseñan
tercer bando, los que cavan
bando cuarto, los que vuelan
quinto, los que hablan en números
sexto, los que ensartan perlas
séptimo, los que se trasquilan
el dorso de la paciencia
octavo, los que se preparan
para vivir de la guerra
noveno, los que se ponen serios
disimulando que juegan
décimo, los que por hacer justicia
no perdonan ni a la abuela.
Hijo, cuando seas grande
constrúyeme una escalera.
Papá, constrúyela tú
con los peldaños de tu lengua.
Los hombres viven borrachos
gozando el premio de su locura
y al que primero se despabila
le cantan esta canción de cuna:
Una camisa de fuerza, blanca
un crucifijo de piedra, negra
una medalla de oro, falsa
y una cadena.

Ninna nanna

Gli uomini vivono ubriachi
nelle loro ninne nanne
e al primo che si sveglia
danno il premio della follia.
Una camicia di forza, bianca
un crocifisso di pietra, nero
una medaglia d'oro, falsa
e una catena.
Papà, quando sarò grande
comprami un costume da eroe.
Figlio, compratelo tu
con i risparmi della tua coscienza.
Gli uomini si dividono in dieci fazioni:
primo gruppo, quelli che uccidono
secondo gruppo, quelli che insegnano
terzo gruppo, quelli che scavano
gruppo quarto, quelli che volano
quinto, quelli che parlano in numeri
sesto, quelli che infilano perle
settimo, quelli che si tomano
il dorso della pazienza
ottavo, quelli che si preparano
a vivere della guerra
nono, quelli che diventano seri
fingendo di giocare
decimo, quelli che per fare giustizia
non perdonano nemmeno la nonna.
Figlio, quando sarai grande
costruiscimi una scala.
Papà, costruiscila tu
con i pioli della tua lingua.
Gli uomini vivono ubriachi
godendo il premio della follia
a al primo che si sveglia
cantano questa ninna nanna:
Una camicia di forza, bianca
un crocifisso di pietra, nero
una medaglia d'oro, falsa
e una catena.

No hay teorema
es la misma suma:
10000 años andando por las ramas:
escribo reguetones y olvido el tema.
No hay teorema
de la misma bruma
bajan los primates a buscar fonemas
haga reguetones
convide al sistema.
No hay teorema
con la misma espuma
se hacen las canciones
los poemas
todo lo que escucho me parece un lema:
ser o no ser, pienso luego existo
dios te ama, y si no pican?
rema
todo con medida y la medida trema.
No hay teorema
es la misma bruma
la que pone espuma en el filosofema:
sintagma de granito
concibe tu problema
como una sola ley teñida de infinito
que dice lo que dice
y lo que dice, quema.

Non c'è un teorema
è la stessa somma:
10.000 anni a girarci attorno:
scrivo reggaeton e dimentico il tema.
Non c'è un teorema
dalla stessa bruma
scendono i primati a cercare fonemi
componga reggaeton
inviti il sistema.
Non c'è un teorema
con la stessa schiuma
si fanno le canzoni
le poesie
tutto ciò che sento mi sembra un aforisma:
essere o non essere, penso dunque esisto
dio ti ama, e se non abboccano?
rema
tutto con misura e la misura trema.
Non c'è un teorema
è la stessa bruma
che mette schiuma nel filosofema:
granitico sintagma
concepisci il tuo problema
come un'unica legge tinta d'infinito
che dice ciò che dice
e ciò che dice, brucia.

El despelote

Matar no te hace verdugo
comer no te hace caníbal
volar no te hace paloma
ni discurrir te hace almíbar

Soñar no te hace quijote
singar no te hace feliz
flotar en el despelote
como un árbol sin raíz

Brotar como hace la yerba
como hoja en el tocón
ser para la mosca, mierda
y para el niño canción

Saber la verdad que encierra
la angustia desarrollada
la misma verdad: la tierra
sabe a tierra y sabe a nada

Quería la vida muerta
de una vez, para dejarla
quería cerrar la puerta
y lo que hago es quitarla

La baraonda

Uccidere non ti fa carnefice
mangiare non ti fa cannibale
volare non ti fa colomba
né colare ti fa sciroppo

Sognare non ti fa chisciotte
scopare non ti fa felice
galleggiare nella baraonda
come un albero senza radice

Germogliare come l'erba
come una foglia dal ceppo
essere per la mosca merda
e per il bimbo motivetto

Sapere la verità racchiusa
nell'angoscia crescente
la stessa verità: la terra
sa di terra e sa di niente.

Volevo la vita morta
di colpo, per abbandonarla
volevo chiudere la porta
e invece la tolgo soltanto

A las 4 'e la mañana pasa un tren

A las 4 'e la mañana pasa un tren
el sonido d la mar se oye incesante
entre 'l mar y la mañana pasa un bien
pasa un mal y una pesquisa y es bastante

Es a veces necesario sucumbir
con cuidado practicar el elegante
cotidiano negocio del morir
alejarse y renacer y ya es bastante

Con la mínima paciencia d un volcán
con la insólita bondad d un elefante
con la estúpida fiereza d un caimán
nos miramos al espejo y es bastante

Siento pena por quien veo padecer
y embullarse por edades semejantes
a la nuestra, créase por creer
vívase por vivir y ya es bastante

Una locura, un frío, una verdad
una mentira, un calor, un detonante
un escándalo que acalle la ciudad
y un silencio que diga, ya es bastante.

Alle 4 del mattino passa un treno

Alle 4 del mattino passa un treno
il rumore del mare si sente incessante
tra il mare e il mattino passa un bene
passano un male e una ricerca ed è sufficiente

A volte è necessario soccombere
praticare con cura l'elegante
affare quotidiano del morire
allontanarsi e rinascere è già sufficiente

Con la pazienza minima di un vulcano
con l'insolita bontà di un elefante
con la stupida ferocia di un caimano
ci guardiamo allo specchio ed è sufficiente

Mi dispiace per chi vedo soffrire
e infatuarsi per età somiglianti
alla nostra, si creda per credere
si viva per vivere ed è già sufficiente

Una pazzia, un freddo, una verità
una menzogna, un calore, un detonante
uno scandalo che metta a tacere la città
e un silenzio che dica, è già sufficiente.

Cubanología

La poesía es el arma d la revolución
la poesía es el harpa d la revolución
la poesía es el herpes d la revolución
la policía es el héroe d la revolución
enarbolando el lápiz d la reprobación
la tropelía es el lupus d la renovación
el cauce purulento d la fragmentación
fragmento con fragmento en la televisión
momento tras momento d cruda imantación
sicología al uso d la consumición
con dos palitos chinos y un trasto d Japón
economía abierta d patas al ladrón
que sazona su salsa con zumo d salmón.
La etnología es el baile d la graduación
d los frijoles negros en ebullición
y el arrocito blanco, envase d cartón
d moros y cristianos en mala traducción.
Y parecía que el hombre en su celebración
se moría despacio d tanta reflexión
cabeceando en la noche d su generación
centenario d zafra y desertificación
qué vacilón qué vacilón
el paso vacilante d la transición
produce tu basura y carga tu camión
d cada cual su santo a cada cual su son
d cada cual su rito a cada cual su ron.
La poesía es el huerto d la evolución
La poesía es un herpes cargado de emoción
La poesía es un harpa sembrada en un cajón.

Dijeron que la isla no estaba fijada
ni al fondo ni al cielo
y que en ella nacería una nueva criatura
sabroso mango sin chupar
y entonces, hasta cuando el amor
será instrumento d venganza
y la dulzura objeto para el lucro.
Dijeron que la isla era infinita
y ahora que he llegado aquí
todo está lleno d límites.

Cubanologia

La poesia è l'arma della rivoluzione
La poesia è l'arpa della rivoluzione
la poesia è l'herpes della rivoluzione
la polizia è l'eroe della rivoluzione
con in mano il lapis della riprovazione
il sopruso è il lupus dell'innovazione
il canale purulento della frammentazione
frammento dopo frammento in televisione
momento dopo momento di grezza magnetizzazione
psicologia ad uso della consumazione
con due bacchette cinesi e un arnese dal Giappone
economia che spalanca le gambe al predone
che condisce la sua salsa con succo di salmone.
L'etnologia è il ballo di promozione
dei fagioli neri in ebollizione
e del riso bianco, confezione in cartone
di "mori e cristiani" in cattiva traduzione.
E sembrava che l'uomo nella sua celebrazione
stesse lentamente morendo di tanta riflessione
appisolandosi nella notte della sua generazione
centenario di raccolto di canna e desertificazione
che baldoria che agitazione
il passo vacillante della transizione
produci la tua immondizia e carica il tuo furgone
via libera al santo di ciascuno e la sua canzone
a qualunque rito o rum per l'eccitazione
La poesia è l'orto dell'evoluzione
La poesia è un herpes carico di emozione
La poesia è un'arpa finita in un cassetto.

Dicevano che l'isola non era inchiodata
né al fondo né al cielo
e che lì sarebbe nata una nuova creatura
un gustoso mango vergine
e allora, fino a quando l'amore
sarà strumento di vendetta
e la dolcezza oggetto di profitto.
Dicevano che l'isola era infinita
e ora che sono arrivato qui
tutto è pieno di limiti.

Los responsables no somos nosotros

Hay un indigente q duerme junto al cajero automático
los responsables no somos nosotros
hay un candado en la puerta d la escuela, en la puerta del jardín
hay rejas en los balcones
los responsables no somos nosotros
hay un teléfono q llama y no recibe, hay un teléfono
q recibe y no llama, los responsables
no somos nosotros
los monumentos huelen a orine, el pan sabe a cucaracha
el café tiene miedo
los responsables no somos nosotros
en el parque hay cuatro niños, junto al parque hay 40 condones
los responsables no somos nosotros
el niño y el adulto se miran con suspicacia
el negro y el blanco se miran con rencor
la mujer y el hombre se miran con hastío
los responsables no somos nosotros
el zapato q compras tiene una piedra en su interior
la casa q compras tiene un ladrón en su interior
el auto q compras tiene otro comprador en su interior
la máscara q compras es el rostro d tu vecino
los responsables no somos nosotros
reparar el pavimento es complicado, cortar el árbol es simple
los responsables no somos nosotros
del techo gotea alcohol, d los desagües rezuma amoniaco
d los muros brota alambre d púas, los responsables
no somos nosotros
el custodio conversa con el custodio en el idioma d los custodios
el delincuente conversa con el delincuente en el idioma d los políticos
el creyente conversa con el ateo en el idioma d los siquiатras
los responsables no somos nosotros
en la televisión se tratan d maestro a maestro
en la calle se tratan d ignorante a ignorante
en la escuela se tratan d víctima a víctima
los responsables no somos nosotros
hay miles q gritan viva viva viva
hay millones q callan callan callan
los responsables no somos nosotros
con las lápidas se hacen mesas para las cafeterías
con las bisagras se hacen tarjas para los dignatarios
con los testimonios se hacen telenovelas

I responsabili non siamo noi

C'è un senzatetto che dorme vicino al bancomat
i responsabili non siamo noi
c'è un lucchetto sulla porta della scuola, sulla porta del giardino
ci sono inferriate sui balconi
i responsabili non siamo noi
c'è un telefono che chiama e non riceve, c'è un telefono
chi riceve e non chiama, i responsabili
non siamo noi
i monumenti puzzano di urina, il pane sa di scarafaggio
il caffè ha paura
i responsabili non siamo noi
nel giardino ci sono quattro bambini, accanto al giardino ci sono 40 preservativi
i responsabili non siamo noi
il bambino e l'adulto si guardano con sospetto
il nero e il bianco si guardano con rancore
la donna e l'uomo si guardano con fastidio
i responsabili non siamo noi
la scarpa che compri ha un sasso dentro
la casa che compri ha un ladro dentro
la macchina che compri ha un altro compratore dentro
la maschera che compri è il volto del tuo vicino
i responsabili non siamo noi
riparare il marciapiede è complicato, tagliare l'albero è semplice
i responsabili non siamo noi
dal soffitto gocciola alcol, dagli scarichi trasuda ammoniaca
dai muri spunta filo spinato, i responsabili
non siamo noi
il custode dialoga con il custode nel linguaggio dei custodi
il delinquente dialoga con il delinquente nel linguaggio dei politici
il credente dialoga con l'ateo nel linguaggio degli psichiatri
i responsabili non siamo noi
in televisione si trattano da maestro a maestro
per strada si trattano da ignorante a ignorante
a scuola si trattano da vittima a vittima
i responsabili non siamo noi
ci sono migliaia che gridano viva viva viva
ci sono milioni che stanno zitti zitti zitti
i responsabili non siamo noi
con le lapidi si fanno tavoli per le caffetterie
con le cerniere si fanno targhette per i dignitari
con le testimonianze si fanno telenovelas

i responsabili non siamo noi
in una landa si sono perse 7000 mucche
in uno stadio si sono persi 7000 tori
c'è un martello per schiacciare testicoli all'entrata del mercato
i responsabili non siamo noi

los responsables no somos nosotros
en un páramo se perdieron 7000 vacas
en un estadio se perdieron 7000 toros
hay un martillo d aplastar testículos a la puerta del mercado
los responsables no somos nosotros.

OMAR PÉREZ (L'Avana, 1964) è poeta e saggista, attore, percussionista e pittore, traduttore dall'inglese, olandese e italiano. Ha pubblicato le raccolte poetiche *Algo de lo sagrado* (Unión, 1995), *¿Oíste hablar del gato de pelea?* (Letras Cubanas, 1999); *Canciones y Letanías* (Extramuros, 2002), *Lingua Franca* (Unión, 2009); *Crítica de la razón puta* (Letras Cubanas, Premio de poesía Nicolás Guillén 2010); *Filantropical* (Letras Cubanas, 2015); *Sobras escogidas* (Miami, Silueta, 2016) e i saggi di *La perseverancia del hombre oscuro* (2000, Premio nazionale della critica) e *El corazón mediterráneo* (2011). Alcune poesie del suo primo libro comparvero, tradotte da Silvio Mignano, nell'antologia *L'isola che canta. Giovani poeti cubani* (Feltrinelli, 1998), da me curata. Qui ne proponiamo sette tratte dai suoi titoli più recenti, per la precisione quattro da *Crítica de la razón puta* (pp. 30-31, 40-41, 68 e 69), due da *Filantropical* (pp. 23 e 31-32) e l'ultima da *Sobras escogidas* (pp. 11-12). Non solo queste composizioni, nel loro tessuto ritmico e argomentativo, fondono mirabilmente musica, pensiero e parole, ma vengono presentate in chiave transmediale dal poeta che le recita e canta accompagnandosi con un *cajón*, uno strumento a percussione di origine peruviana. Soltanto così le sente complete. Alcuni esempi si possono ascoltare qui:

<<https://www.youtube.com/watch?v=p16GJ-WxCsU>>

<<https://www.youtube.com/watch?v=uH1W0W-nlSs>>

O in questo sito che presenta anche la versione audio dei testi:

<<https://www.lyrikline.org/es/poemas/word-15254>>

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.

NOTE

JAVIER BARREIRO
YORDAN ARROYO CARVAJAL
ROSA MARÍA JIMÉNEZ PADILLA
DANILO MANERA

Los memorialistas de la bohemia (1903-1924)

JAVIER BARREIRO

barreiroclear@gmail.com

Es posible que exista cierta incompatibilidad entre los géneros autobiográficos y la bohemia, que, como hijuela del Romanticismo, tiñe de subjetividad su literatura y, por tanto, no precisa explicarse. En cambio, emprender unas memorias suele significar un auto-reconocimiento, una percepción de la propia trascendencia, lo que se conjuga mal con el lugar en el mundo que el bohemio, a un tiempo conmisericordioso y pretencioso, se autoasigna. Tal vez por ello, conocemos pocos ejemplos del género y los más relevantes son los de quienes superaron esa condición, se integraron e, incluso, lograron el relativo éxito social o literario que un escritor podía alcanzar en la España de la Restauración. Es el caso de los primeros autores aquí tratados: Zamacois, Bonafoux, Dicenta y Gómez Carrillo; algunos de ellos incluso se disculpan por transcribir sus recuerdos, acogiéndose al pretexto de que les han sido solicitados.

En todo caso, unas memorias pese a todo lo que pueda aducirse respecto a su parcialidad, limitada perspectiva o maquillaje, son uno de los pocos documentos que, junto a los hemerográficos, pueden manejarse en este contexto, dada la ausencia de epistolarios y archivos personales, pero también de diarios y dietarios. Se ha escrito que estos últimos subgéneros resultan más modernos, por su carácter fragmentario, frente a las memorias que pueden tomar una construcción de tipo más novelesco. De hecho, el único diario conocido de un autor adscribible a la bohemia es el de Eugenio Noel, por cierto, un extraordinario documento, al que también habrá que referirse.

Formados en el Naturalismo y la admiración hacia Zola, fogueados en el periodismo de corte republicano y cercanos o no a la estética modernista pero inficionados por su inclinación hacia los márgenes, estos reclutas de la bohemia coquetearon con la novedad y escogieron el adjetivo correspondiente para la revista que pretendía reunirlos y aspiraba a ser su portavoz, *Gente Nueva*. Entre sus integrantes, fueron Felipe Trigo y, en menor medida, el tan prolífico y valioso Eduardo Zamacois quienes funcionaron como eslabones entre la novela naturalista y la novecentista¹. Pero este último, sobre todo en su etapa como inspirador, fundador, director y principal redactor de la revista *La vida galante*²,

¹ Cansinos-Asséns, Rafael, *La nueva literatura II. Las escuelas literarias*, Madrid, Páez, 1925, p. 37.

² El primer número apareció el 6 de noviembre de 1898 y Zamacois conservó su puesto de director hasta el número 168 (principios de 1902) en que fue sustituido por Félix Limendoux aunque el prolífico novelista continuara como redactor.

también llevó a sus páginas la estética y el espíritu del Modernismo, como lo trasladará después a *El Cuento Semanal* y *Los Contemporáneos*, las dos colecciones inaugurales de novela corta³.

Eduardo Zamacois fue, sobre todo en sus inicios, un escritor erótico y sabido es como traspuso esa pulsión a su vida personal, de modo que pocos pueden rivalizar con sus éxitos en el arte de la seducción:

El concepto de erotismo en Zamacois se fija en tres elementos, íntimamente asociados porque cada uno supone una exaltación del cuerpo y ánimo más allá de lo socialmente aceptado, cual superación de lo mediocre y del medio placer o, peor, del placer vergonzoso [...] Trascendentalización del Placer como medida del vivir, trascendentalización de la embriaguez como modo de alzarse a la altura del Deseo para magnificarlo. Trascendentalización de la Belleza, sea la de la mujer, sea la de la obra de arte, que apenas se disocian porque el movimiento de creación y descubrimiento del otro es el mismo. El erotismo según Zamacois da un corte trascendental a cuanto quería considerar la sociedad como pecaminoso. Pero al mismo tiempo introduce el ariete más destructor de los tabúes: el individualismo. Porque el camino que ofrece y defiende Zamacois en su *cruzada del amor* es un camino individual hacia la “dicha de vivir”, es la exaltación no sólo del cuerpo sino de las fuerzas que tiene el individuo para diferenciarse de la masa, tomar sus distancias con la Sociedad⁴.

Sería extemporáneo insistir aquí sobre el erotismo modernista, ya tan estudiado, sobre el que la mejor síntesis son los versos finales del poema XXIII de *Cantos de vida y esperanza*:

[...] Pues la rosa sexual,
al entreabrirse,
conmueve todo lo que existe,
con su efluvio carnal
y con su enigma espiritual⁵.

Mientras el naturalismo aporta el tremendismo y el sexo, el movimiento modernista se teñirá de erotismo⁶. Tremendismo que se expande a las artes plásticas que, bajo el lejano manto de Goya y el cercano de Darío de Regoyos, con su colaboración en *La España negra* de Verhaeren, estallarà en las obras de Ignacio Zuloaga (1870-1945) y José Gutiérrez Solana (1886-1945) y se hará carne literaria en los textos de Eugenio Noel, López Pinillos (Pármene), Carmen de Burgos, Ciges Aparicio, Samblancat, Vidal y Planas y tantos otros. Tremendismo, que pertenecía a la misma entraña de la vida española y que se expresa de manera ejemplar en sus fiestas de toros o en lo salvaje de las guerras carlistas, que tendrían

³ Zamacois, Eduardo, *Un hombre que se va... (Memorias)*, ed. de Javier Barreiro y Barbara Minesso, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 7-58.

⁴ Robin, Claire-Nicolle, «“El Romancero de la blusa”. La bohemia entre modernismo y populismo», *El Bosque*, 6, septiembre-diciembre, 1997, p. 26.

⁵ Darío, Rubén, *Cantos de vida y esperanza: los cisnes y otros poemas*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905, p. 127.

⁶ Barreiro, Javier, «Algunos datos sobre erotismo y tremendismo en las colecciones españolas de novela corta (1907-1936)», *Ambigua. Revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, 2, 2015, pp. 111-132.

su casi exacta continuidad en la siguiente guerra civil. Entre los cuatro memorialistas pioneros que se analizan, el gusto por la transgresión puede encontrarse en la vida personal de cada uno de ellos. Zamacois lo fue por privilegiar el erotismo y el gusto por los mundos marginales, patentes en el texto biográfico o en sus novelas sobre la cárcel (*Los vivos muertos*) o la homosexualidad (*La antorcha apagada*); Bonafoux, “La víbora de Asnières”, por su mordaz agresividad; Dicenta compartió este carácter de su amigo y fue, además, un desmesurado bebedor que gustó de los tugurios más peligrosos, impenitente don Juan y hombre con quien nadie quiso polemizar ni tener como enemigo; Gómez Carrillo, peligroso duelista, cultivó todos los sensualismos y se acercó a la bisexualidad.

Por su parte, la bohemia, ya se apuntó que, heredera directa del romanticismo, pone el acento en el yo, por lo que gran parte de sus producciones son, de alguna forma, autobiográficas. Para acotar el terreno me referiré únicamente a aquellas obras que tienen un propósito declarado de ser tomadas como memorias, aunque se citen ocasionalmente otras obras. Excluimos, pues, las numerosas narraciones con fondo autobiográfico –lo que desde hace unos años suele denominarse autoficción– y los libros de siluetas de autores o contemporáneos, en los que el narrador sólo se implica como descriptor de asuntos ajenos. Por tanto, hablaremos principalmente de Memorias o Autobiografías, en las que el autor expone su vida y sus circunstancias y que, se dijo, son un oportuno hontanar para penetrar más a fondo en ese mundo todavía inasible que llamamos bohemia⁷.

Precursor, como se ha visto, del erotismo en España, como fundador de *La vida galante* y creador de la novela corta (*El Cuento Semanal*), Eduardo Zamacois (1873-1971), sin ser propiamente un bohemio, fue un compañero de viaje y, por tanto, un privilegiado observador de este microcosmos y, sin duda, el más contumaz relator de su propia peripecia personal a la que dedicó siete libros biográficos⁸, que compiló y resumió en el último, *Un hombre que se va...*, probablemente, el documento memorialístico más importante de su generación.

Nos referiremos, únicamente, al primero de ellos, *De mi vida*⁹, por ser cronológicamente el más temprano, en cuanto a la temática que nos ocupa. Compuesto por 17 artículos de disímil contenido y extensión, son los dos primeros «Treinta años» y «Humo»¹⁰ los más específicamente autobiográficos; otros se refieren al proceso de producción de algunos de sus libros, a episodios amorosos, a las peripecias de la fundación y primeros pasos del efímero semanario republicano *El libre examen*¹¹, etc., pero tienen especial relevancia los dedicados a algunos amigos suyos como el actor Antonio Vico y, sobre todo, a Joaquín Dicenta y Manuel Paso. En el segundo de ellos, «El socialismo en el teatro»¹² acomete un interesante cotejo entre el *Juan José* (1895) dicentiano y *Los malos pastores* (1897) de Octavio Mirbeau, a los que considera «los dramas socialistas más acabados de la literatura latina contemporánea»¹³. «La última conquista de Manuel Paso»¹⁴ narra la

⁷ Zamacois, Eduardo, *Un hombre que se va...* (*Memorias*), ed. de Javier Barreiro y Barbara Minesso, Sevilla, Renacimiento, 2011, pp. 5-20.

⁸ Durán López, Fernando, *Catálogo comentado de la autobiografía española (Siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Ollero y Ramos, 1997 pp. 328-329.

⁹ Zamacois, Eduardo, *De mi vida*, Barcelona, Ramón Sopena, 1903.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 5-50.

¹¹ *Ibid.*, pp. 148-164.

¹² *Ibid.*, pp. 125-140.

¹³ *Ibid.*, p. 140.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 207-214.

curiosa anécdota de cómo Manuel Carretero¹⁵, hermano mayor de El Caballero Audaz, suplantó la personalidad del malogrado poeta granadino, para alcanzar los favores de una ferviente admiradora de aquél, episodio que también comentaron otros autores. Resulta significativo que a Manuel Paso (1864-1901), fallecido, como tantos de sus compañeros de bohemia, por mor del alcohol y la tuberculosis, se le dediquen sendos capítulos en los tres primeros libros que analizamos. Ciertamente es que Joaquín Dicenta fue su amigo del alma, al que transformó vivencialmente la muerte del joven poeta.

Especialmente relevantes en cuanto al gusto por el exceso resultan «Neurosis»¹⁶ y «Post Mortem»¹⁷. En el primero reflexiona sobre el agotamiento de impresiones y de ideales que depara un afán de emociones nuevas, que ejemplifica en los establecimientos del *boulevard* de Clichy en el que se encuentran *music-halls* como «El Cielo» o «El Infierno», de descabada imaginaria modernista, o el Café de la Muerte, a cuyos macabros espectáculos dedica la mayor parte del texto, que finaliza:

Hartmann ha visto en el suicidio el fin de la Humanidad. ¿Se cumplirá tan siniestro vaticinio?... ¿No empieza ya a esbozarse el amor a la muerte en esta sociedad de neuróticos que van a buscar, tras el pavoroso misterio de las tumbas, sensaciones nuevas que remedien su hastío?...¹⁸.

Del mismo modo tendente al tremendismo, «Post mortem» toma como pretexto su encuentro con el verdugo de Madrid para —acorde con sus preocupaciones científicas (en 1893 había publicado el segundo de sus libros, bajo el título *El misticismo y las perturbaciones del sistema nervioso*)¹⁹— exponer teorías y ejemplos acerca de la pervivencia de la consciencia en los decapitados durante unos segundos después de su ejecución.

Fue el propio Zamacois quien solicitó a Luis Bonafoux (1855-1918) un esbozo de memorias que aparecieron el 25 de julio de 1909, como número 26 de *Los Contemporáneos*, su entonces joven colección de novela corta. Incluso el título²⁰, «De mi vida y milagros»²¹, se asemeja al anteriormente comentado texto del autor de Pinar del Río.

El librito, con el tono humorístico y distanciado propio del periodista y expresivos dibujos de Cilla, refiere su expulsión del Seminario de Jesuitas en Puerto Rico en el que estaba interno, la llegada a Madrid, donde tuvo su primer hospedaje en el número 4 de la calle de Cádiz, sus avatares como estudiante de Derecho, con aventuras de juego y amor, y la aparición de su primer compañero de bohemia, el artista Pepe Cuchy. Después, se trasladaría a Salamanca, según cuenta, porque la gente le seguía para aplaudirle burlescamente por sus atuendos y los chicos le tiraban piedras. Quizá más por diversión que por odio, lo de apedrear al diferente ha sido una costumbre nacional hasta no hace muchas décadas:

¹⁵ Buil Pueyo, Miguel Ángel, «Manuel Carretero. Un escritor malogrado (1878-1908)», *Revista de filología románica*, 33, 2 (2016), pp. 237-255.

¹⁶ Zamacois, Eduardo, *De mi vida*, cit., pp. 165-175.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 215-221.

¹⁸ *Ibid.*, p. 221.

¹⁹ Zamacois, Eduardo, *El misticismo y las perturbaciones del sistema nervioso*, Madrid, Imprenta Popular, 1893.

²⁰ El subtítulo «Fragmentos» parece abonar la posibilidad de que el autor tuviera en mente o en cartera una autobiografía más extensa.

²¹ Bonafoux, Luis, «De mi vida y milagros», *Los Contemporáneos*, 26, 25-VI-1909.

Usted sabe, puesto que vive en España, que una de las costumbres de provincias, y aun de Madrid, es tomarle el pelo al forastero por la ropa. No habiendo inventado nada, ni siquiera la capa –cuyo origen es teutónico– en materia de indumentaria, exigimos del forastero que de buenas a primeras vista de corto y ceñido, que es como visten casi todos nuestros elegantes; y si el forastero viste de otro modo no sólo le miramos y pitamos sino que le hacemos comprender que está muy expuesto a que le peguemos.

Para ir a Salamanca debí empezar por vestir, o de charro, que es el traje provinciano o de cura, que es el traje nacional; pero no pensé en ello y allá me fui con lo que usaba, con un traje kaki, que tenía perspectivas de tela de jergón. Este traje, que ya había “dado golpe” en Madrid, causó una revolución callejera en Salamanca. Charros con bombachos, presbíteros con manteos y mozas con sayaguesas iban procesionalmente detrás de mí, comentándome los zancajos²².

En la capital charra colaboró en el semanario *El Eco del Tormes*, aprobó Derecho, pese a que se destacó por sus actitudes revolucionarias en una ciudad que era carlista y clerical a ultranza y, finalmente, resolvió volver a Madrid, donde permaneció varios años.

El criollo, a pesar de la fama de indolencia que arrastran los nacidos al otro lado del Atlántico, achacaba a Madrid, precisamente, un exceso de calma, galvana e inmovilismo, defectos que, desde luego, no compartía. Estuvo entre los fundadores del Círculo Nacional de la Juventud, en el que militaron Urbano González Serrano, que fue un tiempo presidente, Sawa y el cura Cid (Lorenzo Cid Bravo, autor de *La Chiflanópolis de Ciudad - Rodrigo o ventosa mirobrigense* de 1876). Acerca de este presbítero, escribe Bonafoux: «Ignorante como una carpa, bastábale que le contasen media docena de cosas sobre el tema que se discutía para improvisar un discurso brillante y elocuentísimo. Murió, prematuramente, de bohemia crónica»²³. A Sawa, en cambio, lo considera la figura más interesante del círculo en lo físico y en lo intelectual aunque le reproche su gran vanidad. Reconoce Bonafoux que, pese a su fugaz existencia, se sirvió del Círculo para huir de peñas y tertulias. «¡Qué porquería!»²⁴, exclama para atacar, luego, a los autobombos, *do ut des*, banquetes, recomendaciones y demás parafernalia nepótica que, ayer como hogaño, acompañaban al escritor español. Ilustrativas resultan asimismo sus palabras acerca del primer periódico en que escribió, *El Paréntesis*:

[...] fundado por un señor gordo y bruto, que quería ser diputado. Mientras Cuchy y yo preparábamos el número, que era semanal, el director, en mangas de camisa, preparaba un arroz a la valenciana en un picadero que servía para todo, para redacción inclusive. Amenizábanlo, a veces algunas ninfas cogidas al vuelo en la calle, y delante de las cuales el director, coloradote y sudoroso, poníase como su madre lo parió y se daba paseítos, cuando no se refrescaba lo que no puede escribirse con irrigaciones de agua con ron, de cuya bebida tomaba buchets y luego se los soplaba fuertemente en salva sea la parte. Era una diversión que hacía mucha gracia a las excelentes chicas²⁵.

²² *Ibid.*, p. 7.

²³ Bonafoux, *op. cit.*, p. 13.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 14.

Bonafoux pasó también por el semanario *El Español*, con cuyos artículos literarios formó su segundo libro, *Mosquetazos de Aramis* (1885), seudónimo que utilizaba en esa época. Vivía ya en el hotel de las Cuatro Naciones, en el mismo piso en que moraba Menéndez y Pelayo. Problemas de índole política propiciaron su salida de *El Español* y hubo de marchar a París donde pasó un mes escribiendo por quinientos francos un libro que había de firmar otro. Allí le llegó el folleto en que Clarín arremetía contra él. La polémica la tomó como un deporte: «Creí oportuno mortificar un poco a Clarín, tanto más cuanto que me tenía asqueado el espectáculo de general sumisión a su persona, de los que le besaban los faldones; asqueado no por Clarín sino por los sumisos a su férula»²⁶. Al parecer, esa audacia pasmó al Madrid respetuoso con las jerarquías. A su vuelta a la capital, señala: «observé que me miraban con asombro los eunucos literarios»²⁷. De tales cosas se ríe con Dicenta en la puerta de Fornos. Por cierto, fue Bonafoux el primero que habló del famoso dramaturgo y vaticinó su talento. Aduce que estaba muy satisfecho de sí mismo «como si estuviese empollando sus dramas»²⁸ y que su principal defecto estribaba en intentar «abarcar mucho»²⁹. Habla también de sus manías de ser un valiente, visitar los tugurios más peligrosos y meterse en broncas constantes para acabar tachándolo de insincero porque jamás pudo sentir dolor o hastío «hombre tan pagado de sí propio»³⁰. Tanto esta semblanza como la de Manuel Paso dan cuenta de su capacidad de observación.

El publicista portorriqueño no cejaba en su afán de fatigar redacciones: fundó *El Intransigente* y colaboró en *El Resumen*, «que me daba mucha pena porque el hambre era general en aquella casa». Cierta día, al salir de la redacción se encontró con un amigo que le convidó a comer, rechazó la invitación por tener otra a la que también se sumó el poeta Celedonio Arpe (1868-1927), que hacía mucho tiempo que no comía y, según nos cuenta, por falta de costumbre, enfermó aquella misma noche. En 1898 este sevillano, que publicó *Trianerías* y *El capote de paseo*, casó con una Álvarez de Sotomayor y llegaría a redactor-jefe de *Heraldo de Madrid*.

Como muchos que procedían de otras tierras, Bonafoux, hastiado de la miseria madrileña, decidió volver a América pero, esperando el vapor en Barcelona, recibió el nombramiento de director de una importante mina en la provincia de Santander, asunto sólo explicable porque un su tío –el Marqués de Rojas– era el fundador de la compañía. Estuvo un tiempo en el valle de Campóo, donde se casó, asunto que omite totalmente en estos recuerdos, y poco después aceptó un puesto como registrador de la propiedad en Puerto Rico, al que renunció tras un año de desempeñarlo para marcharse a La Habana sin aceptar el momio oficial que le ofreciera Cánovas. Eran los años duros de la revuelta de los mambises. *El Liberal* aprovechó la ocasión para nombrarlo corresponsal en la isla y, con el seudónimo Luis de Madrid, remitió al diario abundantes crónicas que, en gran parte, fueron censuradas. Con todo ello, escribió *El Avispero* (1892) donde denunciaba la situación social y política de la isla.

Al regresar, militó en *El Globo*, dirigido por Alfredo Vicenti y único periódico madrileño en el que ejerció el cargo de redactor-jefe. La afilada pluma del portorriqueño deparó una riada de procesos que Vicenti procuraba capear con resignación.

²⁶ *Ibid.*, p. 24.

²⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸ *Ibid.*, p. 16.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

La descripción de la redacción de este diario, uno de los más importantes de la época, da cuenta de la percepción del país que predominaba en el cronista antillano:

[...] era baja de techo, sombría, polvorienta, con barrotes a la calle. Como no se cobraba sueldo, y los más de los redactores alimentábanse de hostias consagradas –pues, aunque republicanos y anticlericales, eran católicos apostólicos y romanos– tenían un colorcillo especial de ala de mosca en invierno y, como al anochecer no se encendía luz por ahorrar, parecían en la penumbra agrandadora, gigantescos percebes disecados [...] Allí todo era así, pardo, opaco, indefinible, triste, tristísimo, invitando a llorar, invitando a morir³¹.

Aburrido y hastiado de fantasmas, hipócritas y arribistas, de la ausencia de ética en la vida política y de la zafiedad y miseria de la vida social, Bonafoux decide establecerse en París, donde –son sus palabras– comenzó a matar el hambre. Seguiría colaborando en la prensa española como corresponsal de *Heraldo de Madrid* y ocupándose de los asuntos hispanoamericanos pero sin implicarse personalmente. Cosa que no siempre lograría.

El resentimiento con su país adoptivo queda plasmado en sus líneas de manera incuestionable:

[...] yo estaba asqueado de todo, principalmente de tropezarme en la calle con escritores y periodistas, cuya presencia, por indigestos, me descomponía el vientre. Por no verlos vociferar en sus cervecerías de la Carrera de San Jerónimo, por no oírles frases campanudas y rebuscadas y echárselas de superhombres –no siendo, en realidad, más que unos supercaquéticos, hacía un rodeo desde mi casa...

Cuando llegué [...] con una porción de baúles vacíos –que es lo que se saca de trabajar honradamente en Madrid- y con 11 francos y 60 céntimos para toda la vida, respiré, y cuenta que jamás hice viaje más perro ni siquiera [...] cuando me hicieron el honor de echarme a pedrada limpia.

...me acallaron el hambre madrileña [...] pensaba que en Madrid había hecho un pan como unas hostias [...] ¡si tendría ganas de dejar eso! Si no hubiera podido venir por agua, habría venido a pie, se lo juro³².

La visión de España del escritor, a pesar de su frecuente tono humorístico, es descorazonadora de principio a fin de estas breves pero abigarradas memorias. Aunque no se le suele incluir en el movimiento regeneracionista, Bonafoux lo fue, desde su primera juventud y, de hecho, los problemas que tuvo con su patria, adonde tenía prohibido volver, provenían de uno de los primeros artículos («El carnaval en Las Antillas») que publicara en España. Nacido en 1855, era nueve años más joven que Joaquín Costa y ocho que Macías Picavea pero superaba a Ganivet y Rafael Altamira en diez y once años, respectivamente.

De cualquier modo, la escritura autobiográfica de Bonafoux se diferencia poco de la de sus crónicas periodísticas. No le interesa volcarnos su interioridad sino contar observando, dar su visión humorística, distanciada, como buen satírico, y un punto regeneracionista sin aspavientos. Estos los guarda para los alfilerazos personales. Tampoco nos proporciona fechas, que hay que ir deduciendo de algunas claves –por ejemplo nos dice que llega a París el día del asesinato de Carnot (25-VI-1894)– y la secuencia cronológica no siempre es fiable.

³¹ *Ibid.*, p. 19.

³² *Ibid.*, pp. 20-21.

Dos meses y medio después, en la misma colección *Los Contemporáneos*, donde Bonafoux había publicado sus memorias, aparecen con el título, «Idos y muertos»³³, las de Joaquín Dicenta (1862-1917), que también dice escribirlas a pedido de Zamacois.

Con un estilo sencillo, desprovisto de florituras y muy eficaz, el bilbilitano, al contrario que los dos memorialistas precedentes, pondrá más el acento en sus circunstancias personales que en la relación con el medio, a pesar de su acusado sentido social³⁴. El lapso temporal abarca unas dos décadas, desde su bachiller, con doce años, hasta el triunfo de *Juan José*, con treinta tres.

Ocupan las primeras páginas la locura y muerte de su padre, algunas peripecias colegiales, su llegada a Madrid a los catorce años y las muchas fechorías juveniles que su talante rebelde, audaz y pendenciero le hicieron protagonizar. Junto a ello, el repetido elogio a su madre, que tanto le consintiera y ayudaría:

Muerto él, cuando vino la total ruina, le diste cara y, con el trabajo de tus manos hechas a la ociosidad señorial, ayudaste a mi educación. Fue otro calvario que subiste, llevándome por cruz y teniendo como solo cirineo el amor maternal³⁵.

Llegan después la expulsión del ejército, los estudios frustrados de Medicina y Derecho, los empleos abandonados, el apasionamiento por el teatro, su primer amor «rubia de pelo y garza de ojos»³⁶, que depara sus primeros versos, también, su primer desengaño: «Luego supe que, aun llegando con ella a todo atrevimiento no le hubiera enseñado ninguna novedad [...] Era mi primer choque serio con la realidad. Ni aun desquitarme del engaño quise gozando su hermosura»³⁷.

Es en el capítulo V cuando el protagonista empieza a inmiscuirse en «esa bohemia del artista joven y sin recursos que quiere conquistar la vida y gozarla»³⁸. Como Bonafoux, Dicenta no mitifica los años de la bohemia. Todavía no había un Carrère que hubiera empezado a hacerla objeto de sus crónicas y, después, de su leyenda. Ambos la habían vivido de cerca y no habían corrido los suficientes años para ponerla en la diana de la mitificación o del anatema. Tampoco habían vivido la mugre, ni las noches al raso y, sobre todo, porque, salvo en temporadas muy cortas, no habían padecido penuria económica.

Decir bohemia en las últimas décadas del siglo XIX era decir periodismo y, mejor aún, periodismo de tintes republicanos y vindicativos. Desfilan por el texto dicentiano los redactores de *La Piqueta* y sobre todo de *Las Dominicales de Libre Pensamiento*³⁹: Chías; su director, Fernando Lozano “Demófilo”; Sawa; Odón de Buen; Torromé; Francos Rodríguez; el pintoresco cura republicano y anticlerical José Ferrándiz, tan presente en estos ambientes; Luis París; Ricardo Fuente; el malogrado Antonio García-Vao, asesinado de una puñalada en la espalda por un desconocido cuando acudía al estreno de *El suicidio de Werther*, el primer drama de Dicenta; Manolo Cid, Luis Reparaz... También se cita con cariño y admiración a Bonafoux, presentador del autor en las lides literarias e,

³³ Dicenta, Joaquín, «Idos y muertos», Madrid, *Los Contemporáneos*, 37, 10-IX-1909.

³⁴ Barreiro, Javier, «La bohemia y sus contornos», *Cruces de bohemia*, Zaragoza, UnaLuna, 2001, pp. 153-179.

³⁵ Dicenta, Joaquín, «Idos y muertos», cit., p. 4.

³⁶ *Ibid.*, p. 6.

³⁷ *Ibid.*, p. 7.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Robin, Claire-Nicolle, *op. cit.*

igualmente, se afronta, a lo largo de varias páginas, el elogio de Manolo Paso, tanto para Dicenta como para Bonafoux, ejemplo bohemio por antonomasia.

Tras *Las Dominicales*, Dicenta pasa a dirigir, en abril de 1895, *La Democracia Social*, diario fundado por su primo, Ricardo Yesares, que sólo duró un mes y, todavía menos, Dicenta y sus principales redactores, que dimitieron a los diez días. Sin embargo, ello da ocasión para que se nos presente un esperpéntico cuadro de las condiciones de vida de gran parte del periodismo de la época: el director tiene como único vestuario «el chaqué, que fue negro y a puro uso se tornó verde [...] un chaleco azul con motas encarnadas y unos pantalones a cuadros y a zurcidos [...] unas botas de caza y el sombrero de copa»⁴⁰. Con Anita, su amante sevillana de 16 años, se domicilia en la misma redacción —un piso tercero de la calle del Pez— y ambos duermen en el sofá y dos sillones arrimados, con el chaqué y la falda de ella como cobertores. Dicenta acomete el elogio de los redactores que continúan vivos —sólo habían transcurrido catorce años—: Ricardo Fuente, Antonio Palomero, Lus París, Ernesto Bark, Ricardo Yesares y Carlos Soler y se detiene, especialmente, en el retrato del muy rebelde, honrado, talentoso y extremadamente mísero, Rafael Delorme⁴¹, éste ya fallecido.

Quizá el rasgo de carácter más característico de Dicenta fuera la independencia. Él lo explica con enorme claridad:

Esta intranquilidad, esta arisquez de mi persona, este no acomodarme a ningún estudio, trabajo o situación reglamentados y ordenados es de esencia en mi buena o mala condición privativa. Merced a ella me ha sido posible conservar la personal independencia.

Graves inconvenientes trae la independencia. Como práctica no es muy práctica: para medrar cómodo y deprisa vale más entrar en la recua y meter el morro en la pesebrera común. Hacer lo contrario, en disgustos y privaciones se traduce. No pocos he sufrido; y los que me restan. ¡Bah! Bien vale la pena de arrostrarlos. Ser uno, uno mismo, es ya alguna cosa en este mundo, donde tan pocos saben serlo⁴².

Y también su inclinación hacia las mujeres, especialmente, las del pueblo, los bajos fondos sociales y la clase trabajadora. En su vida, fue especialmente significativo su romance con Encarnación, prostituta toledana de veinte años, que se enamoró perdidamente de él. Su figura aparece repetidamente a lo largo de su obra e, incluso le dedica una novela, *Encarnación* (1913). La dramática historia terminó con el suicidio de la joven, del que Dicenta siempre se consideró responsable. En «Idos y muertos» lo cuenta tan breve como expresivamente:

⁴⁰ Dicenta, Joaquín, «Idos y muertos», cit., p. 15.

⁴¹ Rafael Delorme Salto (1867-1897), del que han trascendido muy pocas noticias, fue uno de los más característicos ejemplos de bohemio puro, de altos sentimientos y ocupado en los ideales de la Fraternidad Universal aunque también resultara un implacable polemista y uno de los ejemplos de mayor pobreza y desaseo. Muy amigo de Manuel Paso, Limendoux y Dicenta, y de ideas muy radicales, fue redactor del diario republicano *La Justicia* y sus artículos llegaron en más de una ocasión a los tribunales. Publicó también en *La Tribuna Escolar*, *Las Dominicales del Libre Pensamiento*, *El País*, *la Revista de España*, *Germinal*... No cultivó la literatura de creación. Escribió un ensayo, *Los aborígenes de América* (1894) y el folleto *Cuba y el problema colonial de España* (1895). Ingresado en el Hospital de la Princesa, con el auxilio de sus compañeros de la redacción de *El País*, murió a resultas de una afección cardiaca, aunque la opinión común es que el hambre no fue ajeno a dicha enfermedad.

⁴² Dicenta, Joaquín, «Idos y muertos», cit., p. 6.

En el Hospital General murió. Empezó su agonía cuando terminaba la hora de visita. Como no era pariente suyo me echaron a la calle.

A la mañana siguiente me la enseñaron trasquilada; las buenas hermanas habían cortado, para revenderla aquella hermosa cabellera negra que le llegaba hasta las corvas. También la dejaron sin ropas, con un mal guiñapo para envolver sus carnes enverdecidas por el fósforo⁴³.

Los capítulos finales están dedicados a sus inicios teatrales: los dramas no estrenados, los esfuerzos y manejos de su madre con Manuel Tamayo para que favoreciera la subida a las tablas de *El suicidio de Werther*, como así sucedió en 1888, el fracaso de *La mejor ley* (1889) y, finalmente, la época de miseria, tras el fracaso de *La Democracia Social*, que desembocó en el estreno de *Juan José*, tras no pocas dificultades con los repulgos de los actores y empresarios ante la obra, para terminar con las cuatro temporadas en las que ofició de genio. Finaliza, coincidiendo con el fin del siglo XIX, pues el resto de su trayectoria lo considera bien conocido.

Matizada por la ironía hay una mueca de desengaño en estas memorias de un hombre de 47 años, prematuramente envejecido por su intensa vida y sus muchos vicios, que contempla con distanciamiento su pasado presidido por la pasión y el arrebato. Fuera de ellas queda su defensa de los perseguidos, su lucha por la justicia, es decir, la cuestión social de la que fue pionero y a la que dedicó buena parte de su obra. Aquí, Dicenta se mira a sí mismo y a quienes fueron sus cercanos y trata de reivindicar a quienes como Paso, Delorme o alguna de sus amantes no tuvieron la suerte que merecían. Respecto a sí mismo, no practica la inquina ni el narcisismo, tampoco el resentimiento con los muchos enemigos que coleccionó ausentes de estas tan rescatables páginas.

Enrique Gómez Carrillo (1873-1927) publica los tres tomos de la primera edición de *Treinta años de mi vida* entre 1919 y 1921⁴⁴. El segundo tomo, *En plena bohemia*, transcurre en París y es en el tercero, *La miseria de Madrid*, dedicado a su reciente esposa Raquel Meller⁴⁵, donde nos va a hablar de su relación con la bohemia española. El guatemalteco hace, pues, el trayecto inverso a lo que era la ilusión del bohemio hispánico: París-Madrid. La explicación está en la curiosa la carta del general Barillas, presidente de Guatemala, al que había escrito Carrillo pidiéndole socorro económico:

Estimado joven: A pesar de que los informes que de usted me dan, en vista de su conducta, no son honrosos para usted, consiento en atenderlo en virtud de su familia. Pero se servirá usted salir en el acto de la capital de París cambiándola por Madrid, donde recibirá sus mesadas. El señor Medina, Ministro de la República en Francia, le dará para viático de traslado la suma de 200 pesos oro. Sírvase darme cuenta de su cambio de residencia y conducta y reciba la expresión de mis saludos.

⁴³ *Ibid.*, p. 12.

⁴⁴ En *Sensaciones de París y Madrid* (1900), ya se incluían algunos episodios, luego reelaborados en estos volúmenes.

⁴⁵ La boda fue en Biarritz, con asistencia de famosos personajes: Galdós, el conde de Romanones, Benlliure, Machaquito... en septiembre de 1919; se separaron en agosto de 1922 (Barreiro, Javier, *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992, p. 70).

Con sólo dieciocho años y acompañado de Alice, su amante francesa, Gómez Carrillo arriba a la capital en diciembre de 1891, diez meses antes de la llegada de Rubén Darío. En seguida son estafados, se presentan en una juerga flamenca donde su querida lo hiere por mor de los celos y buscan pensión en un Madrid sórdido y vulgar, poblado de gentes que transmiten sensación de pereza y abandono, excepto para la juerga. La pareja se aloja en una pensión de la plaza Isabel II, al final de la calle Arenal, donde la ropa y actitudes de la francesa llaman mucho la atención de la dueña.

Estando en Fornos, un beso del joven en la cara de su novia hace que estalle un murmullo de indignación en el café. Se acerca entonces a ellos Dicenta «ya entonces conocido y temido por su mal carácter y su mala lengua» y con su intervención protectora y su mirada de reto, acalla los gritos hostiles. Bonafoux, que no asistió a esta escena, la utilizó en uno de sus artículos.

En Madrid, el guatemalteco escribe *Esquisses* (1892), su primer libro, que es bien recibido por Clarín (*El Imparcial*, 11-XII-1893). De nuevo en Fornos se encuentra con gentes como Palomero, Antonio Cortón, Catarineu, Luis París, Sarmiento, director de *El Resumen*, Dicenta y Bonafoux. Se discute sobre el Naturalismo en España y cuando Gómez Carrillo les muestra la reseña con los elogios clarinianos, los contertulios sonríen zumbones y le hacen el vacío. Igualmente, le decepciona Núñez de Arce, con el que se relaciona a raíz de una confusión. Las figuras de la literatura, bohemios y consagrados, se parecen mucho a sus tres compañeros de pensión de una vulgaridad y autocomplacencia atroces, reflexiona Enrique.

No acaban de llegar los fondos necesarios para la supervivencia y Alice ha de ir vendiendo de mala manera sus ropas y joyas hasta que son echados de la pensión. ¡Ya están en la bohemia! ¡Pero tan lejana a la de París...! Por siete pesetas diarias consiguen alojarse en un lúgubre piso de la calle de las Veneras, donde también habita el latinista y pederasta Jesús Miura y Renjifo, el personaje más asiduo en este tercer tomo, y que da ocasión al autor de mostrar, practicar y presumir de la transgresión: Rengifo lleva a su efebo en la casa de huéspedes y éste provoca en todos admiración por su belleza e instrucción. La pareja se fascina por él pero es Enrique, efectivamente, quien se atreve a besarlo, lo que provoca los denuestos de Alice y Rengifo. Al fin, un episodio de bisexualidad y androginia que muestra a un Gómez Carrillo –que, por otro lado siempre quiso ejemplificar al seductor– como un adalid de la modernidad, el decadentismo y la libertad de costumbres. La sensualidad típicamente modernista que pone en la bisexualidad uno de sus horizontes estéticos tendría ejemplificación en otros contemporáneos, bien en el horizonte personal (Antonio de Hoyos y Vinent, José Zamora, Álvaro Retana...) o en los protagonistas de sus ficciones (Ciges Aparicio, Belda, Zamacois...).

Tras unas semanas de la mayor miseria, el joven escritor consigue que Paco Beltrán, entonces asociado con el editor Fernando Fe, le entregue 300 pesetas por los 600 ejemplares que quedan de *Esquisses*. Y, a raíz de la publicación de un artículo en el que divagaba sobre París, los críticos franceses en «Los lunes de *El Imparcial*», Bonafoux y la prensa comienzan a prestarle atención. También, recibe una larga carta de Clarín, comentando dicho artículo. Como contrapartida, confiesa que abandonaba sus reuniones en Fornos con Bonafoux y Dicenta, en las que se defendía y atacaba a Clarín, lleno de amargura y con las ilusiones agostadas.

Del mismo modo, cuando conoce a Echegaray, al que admiraba, la impresión que recibe es «vulgar y grotesca». Algo parecido le ocurre con Castelar, al que acude motivado por la admiración que Rubén le profesaba. Únicamente Valera le provoca mejores sensaciones. Pero la imagen que nos comunica acerca de los literatos madrileños a los que conoce

en la tertulia de la librería de Fernando Fe es de agotada ranciedad. Al matizado aprecio que otorga a Juan Valera sólo se unen su protector Clarín y su amigo Blasco Ibáñez. Finalmente, Gómez Carrillo recibe tres mil pesetas para volver a Guatemala.

Como le había sucedido a Bonafoux, el contraste entre la brillante vida parisina y la sordidez madrileña, provoca en el centroamericano una impresión de profundo malestar y desencanto. La ramplonería de sus intelectuales de café, la desgastada retórica de políticos y escritores y el miserabilismo general no podía sino repugnar a alguien que construía su propia figura bajo el paradigma del dandismo, el cosmopolitismo y la exquisitez, bases de la nueva estética de la que se sentía embajador y así quería que constase en sus memorias publicadas casi tres décadas después, precisamente, cuando acababa de matrimoniar con Raquel Meller, la figura más *glamourosa* de su tiempo. Viene a cuento la mención de la artista turiasonense porque más que un flechazo, Gómez Carrillo utilizó su publicitada relación para dejar bien sentado quien seguía poniendo el mingo entre los escritores españoles. *Treinta años de mi vida* y, especialmente, «La miseria de Madrid» es también un recordatorio de que fue él quien primero trajo a España el gay-trinar, la nueva estética, la nueva sensibilidad, la nueva óptica y la nueva rebeldía, que, luego, llamaríase Modernismo, una forma y, por consiguiente, un estado del alma. Cristián H. Ricci, en un excelente artículo⁴⁶, ha visto muy acertadamente como Gómez Carrillo en estas memorias publicadas sólo dos meses después de la aparición de *Luces de bohemia* en la revista *España*, amalgama esperpento y Modernismo. *La miseria de Madrid* tiene mucho más de puntualización que de recuerdo impresionista.

Si los cuatro autores tratados se inmiscuyeron en la bohemia con mayor –caso de Dicenta– o menor intensidad –casos de Zamacois, Bonafoux y Gómez Carrillo, los tres nacidos en América–, todos tuvieron un respaldo económico con el que, al cabo, podían mirarla por encima del hombro.

No así José Ortiz de Pinedo y Garrido (Jaén, 1881-Madrid, 1959) que publicó sus recuerdos, «De mi vida y milagros»⁴⁷, con el mismo título que Luis Bonafoux endilgó a los suyos. Hoy muy olvidado, fue un autor desigual y prolífico⁴⁸ pero que alcanzó cierto estatus literario, principalmente como cuentista. Su última publicación también es un libro de recuerdos, *Viejos retratos amigos*⁴⁹, en el que dibuja la silueta de varios escritores de su tiempo⁵⁰.

En «De mi vida y milagros» narra su peripecia desde que a los veinte años dejó Fuenllana, pueblo manchego, para allegarse a Madrid, matricularse en Derecho e ingresar en *El Eco Nacional*, periódico obrero. En el Café Habanero, derribado cuando se abrió la Gran Vía, se relacionó con el alpujarreño Antonio Sánchez Ruiz, que luego destacaría en el periodismo literario con el seudónimo de Hamlet Gómez. También acudían a la tertulia los poetas y periodistas, consecuentemente, cercanos a la bohemia, Javier Inchausti, Paco

⁴⁶ Ricci, Cristián H., «La miseria de Madrid del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperpento, dadaísmo y bohemia», *Chasqui*, 34, 2 (2005), pp. 62-77.

⁴⁷ Ortiz de Pinedo, José, «De mi vida y milagros, Madrid», *La Novela Corta*, 415, 17-XI-1923.

⁴⁸ Comenzó como poeta con *Canciones juveniles* (1901), género en el que publicó una decena de títulos. Como cuentista en las diversas colecciones de novela corta, sobrepasó el medio centenar, aparte de los que publicó en diarios y revistas. También editó 13 novelas y 6 obras de teatro.

⁴⁹ Ortiz de Pinedo, José, *Viejos retratos amigos*, Madrid, SGEL, 1949.

⁵⁰ En su primer libro, *Canciones juveniles* (1901), ya dedica versos a Antonio Palomero, Luis Morote, A. Larrubiera, Claudio Frollo, José Martínez Ruiz...

Roldán, Gustavo Romero y Samuel Brabo, al que dedica varias páginas. Inchausti lo lleva a la tertulia del librero Pueyo, al que Ortiz de Pinedo tilda de introductor del Modernismo y hombre bueno. En varios párrafos se ocupa de Galdós, A. Sawa y Carrère, del que se convirtió en seguidor incondicional. De *El Eco Nacional* pasó a *La Raza*, *El Globo*, ya un diario importante y vivió de sus colaboraciones en los periódicos y revistas más difundidas en estas primeras décadas de la centuria.

Es reseñable la impresión que produjo en Ortiz de Pinedo la figura de Hamlet Gómez, uno de tantos periodistas que murieron tuberculosos, en este caso en 1910 a los 33 años. En un título ligeramente posterior, «Episodios de una vida»⁵¹, el protagonista es una mezcla del propio autor y el susodicho escritor alpujarreño. También le dedica un capítulo en *Viejos retratos amigos*.

Poco interés ofrecen las páginas que, a finales de 1924, reunió Armando Buscarini en un tomito titulado *Mis memorias*⁵². Figura gemebunda, el logroñés apenas se refiere a su desastrada trayectoria vital sino que nos ofrece una especie de popurrí con episodios sueltos que tienen casi siempre que ver con sus propósitos económicos: agradecimiento a quienes le entregan lo suficiente, solicitud de incremento de la soldada a los que ya le han dado algo y puyas a quienes han pasado de él. El capítulo más extenso es «La camisa de fuerza»⁵³, donde informa de su primera estancia en el manicomio. De la segunda tenemos el testimonio de Alberto Escudero Ortuño en *Por los caminos de Hipócrates*⁵⁴.

Es curiosa y poco amiga de la sintaxis, la dedicatoria:

A MI AMIGO SANTOS SÁNCHEZ, que me ha dicho que todo favor que no esté forjado en el sacrificio, es una conveniencia y que los que creo que me protegen en relación con la canalla que no ayuda, no hacen nada por mí, están sólo en lo normal; don Santos Sánchez que ha dado palabra de dejarse cortar un brazo si yo no triunfo.

También, una de las cartas de Vidal y Planas –ya cumpliendo su condena por el asesinato de Luis Antón del Olmet– que, tras el prólogo de Francisco Cermeño, van al frente de la edición:

Le voy a pedir un favor con el alma. Tenga V. para mi humilde nombre y para mi feliz desgracia (feliz porque me lleva al cielo), un poco de consideración y haga V. con mis cartas lo que V. quiera pero ¡¡por Dios!! No las pegue usted en las esquinas ni aluda a ellas en carteles públicos. Cometería usted un pecado horroroso de ingratitud contra mi cordialidad [...] Si V. cree que mi admiración modesta puede favorecerle y que mi firma insignificante puede aumentar la venta de sus libros, siquiera en un solo ejemplar, publique mis cartas al frente de sus obras; pero no escriba V. mi nombre en las esquinas.

Como todo Buscarini, la obra es demencial y tiene el interés de lo grotesco, de lo gratuito, de lo extemporáneo. Comienza con diversos cuadros dedicados a sus tratos con lo contemporáneos, escritos con tanta sinceridad como inocencia o desfachatez, así consigna

⁵¹ Ortiz de Pinedo, José, «Episodios de una vida», Madrid, *La Novela Corta*, 443, 31-V-1924.

⁵² Buscarini, Armando, *Mis memorias*, Madrid, Jaime Giralda Impresor, 1924.

⁵³ *Ibid.*, pp. 27-37.

⁵⁴ Escudero Ortuño, Alberto, *Por los caminos de Hipócrates*, Barcelona, Noguer, 1981.

las palabras que redactor-jefe de *La Libertad* Antonio de Lezama le transmite: «No me asedie usted, Buscarini. Usted va a ser la causa de mi suicidio». Y él: «Don Antonio no podrá olvidar nunca que yo fui el mayor entusiasta en la representación de su primera obra cuando se estrenó en la Princesa».

Con todo, las memorias del desdichado aspirante a artista nos presentan otro de los espectros de la bohemia, el que tiene que ver con sus elementos más cercanos a la marginalidad, al desbarre, a la locura, extremos que siempre estuvieron en el campo de intereses del Modernismo.

Aunque exceda del periodo que nos hemos marcado, incluso del género, ya que se trata de diarios citaré dos relevantes textos para completar el panorama de la bohemia esbozado por sus propios cofrades. El pugnaz escritor venezolano Rufino Blanco-Fombona es autor de un muy poco leído, *Diario de mi vida* (1904-1905), con observaciones y noticias sobre una buena porción de escritores españoles⁵⁵. Hombre adinerado, él no ofició de bohemio pero conoció a muchos de ellos y compartió sus horas. Como otros de los iberoamericanos antes aludidos, Blanco-Fombona destaca la cerrazón mental, fanatismo religioso y autosatifecha ignorancia de muchos españoles. Hay varios episodios directamente relacionados con la bohemia: un redactor de *El Radical* va a visitarle mientras está cenando. En cinco minutos le hace una interviú e inmediatamente le pide tres duros. El venezolano que tenía un carácter de mil demonios e iba sobrado de agresividad, lo echa con cajas destempladas. Dicenta lo lleva al teatro y, luego «a sitios donde ni siquiera quiero acordarme». Otorga a Pedro Luis de Gálvez el título de «Gran Condestable de la bohemia de Madrid» y se refiere a un «reciente y magnífico soneto» que le dedicó. Por otra parte, siendo inminente la caída de Madrid, el escritor ultramarino se lo quiso llevar a Sudamérica. Gálvez no aceptó porque, con la conciencia limpia, no creía correr peligro alguno.

Las memorias que Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) tituló *Automoribundia*⁵⁶ son de fecha tardía (1948) y no se editarían en España hasta 1974⁵⁷. En su prólogo Ramón hace una afirmación categórica que viene a proclamar que ya no es el Ramón del juego y la paradoja sino un escritor maduro y un punto desengañado, que a menudo busca la trascendencia: «[...] este libro es un retrato completo, es la historia de un viviente y de una pequeña época, reflejadas con toda la veracidad posible». Y él mismo asegura poco después que hay autobiografía en muchos libros suyos que, además, enumera.

El grueso volumen de más de 800 páginas es una maravilla repleta de páginas antológicas como «La noche toledana» o su llegada a Madrid en un coche detrás del que corre un golfo para subirle a casa las maletas. Pese al estrecho contacto de Ramón con la bohemia, con la que comulgaba, al menos en la excentricidad, las noticias que hay sobre ella en *Automoribundia* son episódicas. El escritor madrileño fue un testigo constante, que a menudo retrató a sus integrantes y, desde el punto de vista de la rebelión literaria, resulta más bohemio que nadie. De cualquier modo, un tipo que en una conferencia en el Ateneo de Bilbao imita a las gallinas y se come una vela podía ser adoptado por cualquier cofradía marginal.

Por cierto, encontramos en ellas al Eugenio Noel principiante a cuyo sótano acuden Ramón y los asistentes al primer banquete que se celebra en su honor, con motivo de la

⁵⁵ En 1933 publicó una continuación, *Camino de imperfección. Diario de mi vida* (1906-1913), de menor interés.

⁵⁶ Gómez de la Serna, Ramón, *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.

⁵⁷ En 1957 Ramón Gómez de la Serna editaría, *Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en Automoribundia* (Alcoy, Marfil, 1957), que apenas añaden nada sobre el asunto que nos ocupa.

publicación de su segundo libro, *Morbideces*. Allí es donde Noel confiesa: «Ya ven ustedes si seré pobre, que bebo y desbebo en este único vaso».

Eugenio Noel (1885-1936) llevó siempre a mano su diario. Una selección del mismo fue publicada por Taurus en dos tomos editados en 1961 y 1968⁵⁸ con el título de *Diario íntimo*⁵⁹. La poco explícita edición se debe a José García Mercadal. Noel llevaba siempre consigo el borrador de esta obra que llamó *La novela de la vida de un hombre* y que él pensaba que iba a ser la obra de su vida. Cuartillas escritas con letra menuda y llenas de fotografías y recortes, donde está el germen de sus obras y muchos materiales que luego utilizó en sus libros de crónicas que con tanta razón podríamos llamar carpetovetónicas.

Aparte de las numerosísimas noticias sobre casos y cosas de su tiempo, es pasmoso ver la progresiva inmersión en la miseria de alguien que, por otra parte, era tan conocido y ganaba bastante dinero con sus conferencias que, inevitablemente, se gastaba en cervezas y, sobre todo, en lotería. La parte del diario que nos ha sido dada a conocer termina en 1924, cuando Noel en América hace cuentas del dinero que ha ganado en el año: unas 50.000 pesetas, de las que ha mandado a su mujer 10.000, el resto ha sido gasto. Ha dado 38 conferencias, lo que hace un número total de 706, cuando sólo tiene 39 años, pero, en su tono, es un viejo prematuro. El viaje a América le ha proporcionado gran popularidad pero su bolsillo sigue exhausto. Concluye así:

Consumiéndome en la inacción bebo, recorro estos sitios o pienso en ayudarme con algo en esto de las conferencias, cuya mayor parte de entradas son para los teatros y empresarios. He perdido definitivamente las 200 libras del Gobierno peruano. La última noche de este año en que puse tantas ilusiones, convidó a amigos a champagne, y a las doce, en la cantina española llamada “Pullmann” comemos las doce uvas y levanto mi copa entre el ruido de las músicas y voceríos de la plaza, por lo único que amo, Amada y el nene, a los que creí salvar este año con lo de la Universidad de Guatemala, lo del Ideario de Bogotá y lo del Perú, tres cosas ya muertas... Y esta noche caigo un poco enfermo⁶⁰.

Como es notorio, las últimas memorias publicadas de un bohemio o contemporáneo de esta cofradía han sido las de Cansinos-Asséns, en los tres libros que se titularon *La novela de un literato*⁶¹ y su amplificación en *Bohemia*⁶², seguramente las obras que mayor información acerca de este mundo y que son suficientemente conocidas⁶³.

Podríamos traer a colación otros textos memorialísticos de contemporáneos de la bohemia pero que sólo la tocan de forma circunstancial. Otra cosa son las abundantes novelas que se refieren a ese mundo, entre cuyos autores destaca Carrère por la frecuencia de sus alusiones, o los libros que tienen el propósito de retratar a sus componentes con pretensiones de crónica o erudición. Aquí sólo se ha intentado mostrar un panorama de cómo quienes estuvieron entroncados con el mundo bohemio lo integraron en la memoria de su peripecia personal.

⁵⁸ Noel, Eugenio, *Diario íntimo (La novela de la vida de un hombre)*, 2 vols., Madrid, Taurus, 1962; 1968.

⁵⁹ Diario inédito que se conserva en la sala de manuscritos de la Biblioteca Nacional.

⁶⁰ Noel, Eugenio, *Diario íntimo (La novela de la vida de un hombre) II*, Madrid, Taurus, 1968, p. 375.

⁶¹ Cansinos-Asséns, Rafael, *La novela de un literato 1, 2, 3*, Madrid, Alianza Tres, 1982-1985-1995.

⁶² Cansinos-Asséns, Rafael, *Bohemia*, Madrid, Fundación Arca-Archivo Rafael Cansinos Asséns, 2002.

⁶³ Se dice que el archivo del escritor conserva otros textos del mismo cariz, que, de momento, no han sido publicados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barreiro, Javier, *Raquel Meller y su tiempo*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1992.
- , «La bohemia y sus contornos», *Cruces de bohemia*, Zaragoza, UnaLuna, 2001.
- , «Algunos datos sobre erotismo y tremendismo en las colecciones españolas de novela corta (1907-1936)», *Ambigua. Revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, 2 (2015), pp. 111-132.
<http://www.upo.es/revistas/index.php/ambigua/article/view/1552/1392>
- Blanco-Fombona, Rufino, *Diario de mi vida (1904-1905)*, Madrid Renacimiento, 1929.
- , *Camino de imperfección. Diario de mi vida (1906-1913)*, Madrid, América, 1933.
- Bonafoux, Luis, «De mi vida y milagros», Madrid, *Los Contemporáneos*, 26, 25-VI-1909.
- Buil Pueyo, Miguel Ángel, «Manuel Carretero. Un escritor malogrado (1878-1908)», *Revista de filología románica*, 3, 2 (2016), pp. 237-255.
- Buscarini, Armando, *Mis memorias*, Madrid, Jaime Giralda impresor, 1924.
- Cansinos-Asséns, Rafael, *La nueva literatura II. Las escuelas literarias*, Madrid, Páez, 1925.
- , *La novela de un literato*, 1, 2, 3, Madrid, Alianza Tres, 1982-1985-1995.
- , *Bohemia*, Madrid, Fundación Arca-Archivo Rafael Cansinos Asséns, 2002.
- Dicenta, Joaquín, «Idos y muertos», Madrid, *Los Contemporáneos*, 37, 10-IX-1909.
- Dicenta, Joaquín, *Obra autobiográfica (Idos y muertos-Encarnación)*, ed. de Javier Barreiro y Ada del Moral, Prensas de la Universidad de Zaragoza-Instituto de Estudios Altoaragoneses-Instituto de Estudios Turolenses-Gobierno de Aragón, 2018.
- Durán López, Fernando, *Catálogo comentado de la autobiografía española (Siglos XVIII y XIX)*, Madrid, Ollero y Ramos, 1997.
- Escudero Ortuño, Alberto, *Por los caminos de Hipócrates*, Barcelona, Noguer, 1981.
- Gómez Carrillo, Enrique, *Treinta años de mi vida. La miseria de Madrid*, Madrid, Sociedad Española de Librería, s. f. (1918).
- Gómez de la Serna, Ramón, *Automoribundia*, Buenos Aires, Sudamericana, 1948.
- , *Nuevas páginas de mi vida. Lo que no dije en Automoribundia*, Alcoy, Marfil, 1957.
- Noel, Eugenio, *Diario íntimo (La novela de la vida de un hombre)*, 2 vols., Madrid, Taurus, 1962, 1968.
- Ortiz de Pinedo, José, «De mi vida y milagros», Madrid, *La Novela Corta*, 415, 17-XI-1923.
- , «Episodios de una vida», Madrid, *La Novela Corta*, 443, 31-V-1924.
- , *Viejos retratos amigos*, Madrid, SGEL, 1949.
- Ricci, Cristián H., «La miseria de Madrid del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo: esperpento, dandismo y bohemia», *Chasqui*, 34, 2 (2005), pp. 62-77.
- , «Itinerarios de la bohemia madrileña: Vía Crucis, cabaret y Viaducto», *Letras peninsulares. (Spring Issue)*, 2006, pp. 81-98.
- Robin, Claire-Nicolle, «“El Romancero de la blusa”». La bohemia entre modernismo y populismo», *El Bosque*, 6, septiembre-diciembre, 1993, pp. 13-27.
- , «Eduardo Zamacois o La fiesta del cuerpo», Cruz Casado, Antonio (ed.), *El cortejo de Afrodita. Ensayos sobre literatura y erotismo*, Málaga, Analecta Malacitana, 1997.
- Zamacois, Eduardo, *El misticismo y las perturbaciones del sistema nervioso*, Madrid, Imprenta Popular, 1893.
- Zamacois, Eduardo, *De mi vida*, Barcelona, Ramón Sopena, 1903.
- Zamacois, Eduardo, *Un hombre que se va... (Memorias)*, ed. de Javier Barreiro y Barbara Minesso, Sevilla, Renacimiento, 2011.

Dinámicas literarias y poéticas centroamericanas del siglo XXI

YORDAN ARROYO CARVAJAL

Universidad de Salamanca
idu17933@usal.es

1. INTRODUCCIÓN

Referirse, en su totalidad, a dinámicas literarias y poéticas centroamericanas más recientes implica un reto titánico. Se debe comenzar marcando diferentes pautas y delimitaciones, saber que muchos de los datos obtenidos coinciden con otros países de América Latina y también de Europa y que, como bien lo señala Villalobos¹, refiriéndose principalmente a contribuciones intelectuales por parte de Zavala² y de Arias³, para disminuir la marginalidad de este terreno de estudios lo ideal sería por medio de equipos de trabajo y cambiando ciertas actitudes. Quizás una de las aportaciones de esta nota de investigación es resaltar que el problema es más extenso, plural e incluso más lleno de contradicciones de lo que parece⁴ y para justificarlo es superlativo tener en cuenta, entre

¹ Villalobos, Carlos Manuel, «Delimitación de los estudios literarios en Centroamérica: una tarea inconclusa», *Revista II Jornadas Académicas de Literatura Centroamericana*, 2 (2021), pp. 91-105.

² Zavala, Magda, «Estudiar literatura(s) desde Centroamérica», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2007. <http://istmo.denison.edu/n15/foro/zavela.html> (fecha de consulta: 15/06/ 2023); Zavala, Magda, «Globalización y literatura en América Central: escritores y editoriales», en Mackenbach, Werner (ed.), *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2008, pp. 225-245.

³ Arias, Arturo, *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1060-1990*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 1998.

⁴ En caso de interés, en la sección «Proyectos» de la revista *Istmo* aparece un repertorio bibliográfico de estudios centroamericanos —en cultura y en literatura—, cuyo periodo abarca desde la segunda mitad de la década de 1980 hasta 2006: <http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/biblio.html>. Asimismo, se ubican muchísimos trabajos y bibliografía. Téngase en cuenta la sección «Archivos»: <http://istmo.denison.edu/n21/21archivo.html> aunque su último número se publicó en 2010. También, la plataforma y las publicaciones del *Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas* (CICLA). Entre los más recientes aportes se encuentra el boletín *CIRCA-RedELCA*: <http://www.ciicla.ucr.ac.cr/Bolet%C3%ADn-CIRCA-RedELCA>. Por último, el blog de la Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica (RedISCA), donde

otras, las investigaciones de Mondol⁵, Meza y Zavala⁶ y Meza y Toledo⁷, cuyos aportes en la región son notables, razón por la cual, sin sus resultados el desarrollo de este trabajo no hubiera sido posible.

En las siguientes páginas, se pretende mostrar un panorama acerca de ciertas temáticas de interés, algunas de ellas referidas en muy recientes investigaciones como las de Montero⁸ y Arce⁹, observaciones relacionadas con el contexto, lecturas y conocimientos del autor de este trabajo y criterios más anteriores, pero todavía imprescindibles, por parte de Zavala¹⁰, Rodríguez¹¹ y Chacón y Gamboa¹². Durante el presente post-pandémico de la COVID-19 resulta indispensable considerar aspectos negativos y positivos como la aceleración de espacios virtuales, continuas migraciones¹³, conflictos, crisis, aparición de

podrá accederse a una lista de actividades y a un repertorio bibliográfico de cada uno de los integrantes de la red: <https://rediscablog.wordpress.com/2015/05/>.

⁵ Mondol López, Mijail, *Historiografía literaria y Sociedad: Una interpretación socio-discursiva del pensamiento histórico literario centroamericano*, tesis doctoral, Postdam, Universidad de Postdam, 2017.

⁶ Meza Márquez, Consuelo y Zavala, Magda, *Mujeres en las literaturas indígenas y afrodescendientes en América Central*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2015; Meza Márquez, Consuelo y Zavala, Magda (Comps.), *Desde los márgenes a la centralidad*, Aguascalientes, Universidad de Aguascalientes, 2019.

⁷ Meza Márquez, Consuelo y Toledo Arévalo, Aída, *La escritura de poetisas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2015.

⁸ Montero Corrales, Christopher, *Antropólogo lee poesía (Ensayos de literatura e historia centroamericana)*, Heredia, Editorial de la Universidad Nacional, 2023; Montero Corrales, Christopher, «Rupturas coloniales, formales y patriarcales en el discurso poético de tres contemporáneos en Centroamérica», *Yulök Revista De Innovación Académica*, 7, 1 (2023), pp. 75-84. El libro en prensa *Antropólogo lee poesía (Ensayos de literatura e historia centroamericana)*, cedido bajo confianza de su autor —a quien se le agradece—, presenta los más recientes análisis y perspectivas en cuanto al estado de crisis, desesperanza, rupturas, aceleración del mundo cibernético en los procesos de escritura creativa y de pandemia y postpandemia de la COVID-19 en Centroamérica. El uso del ensayo autobiográfico, en sus últimas secciones, permite que el lector sienta estas lecturas más cercanas y no sea material destinado, únicamente, a mínimos grupos especializados. Cabe mencionar que la tesis de maestría de este autor, publicada en 2021, fue acerca de dos autores centroamericanos: Gustavo Solórzano Alfaro y Horacio Castellanos Mora; por tanto, se denota una continuidad en sus intereses de estudio dentro del istmo.

⁹ Arce Oses, Sebastián, *Una aproximación historiográfica a la poesía centroamericana entre 2000 y 2015*, Tesis de maestría, San José, Universidad de Costa Rica, 2019. Un resumen dinámico alrededor de esta tesis, particularmente respecto a las fuerzas y redes del polisistema poético centroamericano, en manos de su propio autor, Sebastián Arce, se encuentra en el tercer número de la revista literaria *Ajkö Ki*, por publicarse a finales de 2023.

¹⁰ Zavala, Magda, «Estudiar literatura(s) desde Centroamérica»; Zavala, Magda, «Globalización y literatura en América Central: escritores y editoriales», cit.

¹¹ Rodríguez Cascante, Francisco, «Del archivo al hipertexto: para una historia literaria centroamericana», en Mackenbach, Werner (ed.), *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2008, pp. 1-19.

¹² Recomendable es la reseña de Moro, Diana, «Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana. Reseña», *Anclajes*, 16, 1 (2012), pp. 89-93.

¹³ Véase Espinoza, Mauricio y Rosales Vásquez, Miroslava Arely y Sarmiento, Ignacio (eds.), *Central American Migrations in the Twenty-First Century*, Arizona, University of Arizona Press, 2023. Es necesario destacar, aunque su autor no sea de nacionalidad centroamericana, el *Libro centroamericano de los muertos* (2018) de Balam Rodrigo, debido a que se puede considerar el más importante poemario hasta hoy publicado sobre esta temática.

nuevas editoriales y medios para entender los campos literarios, grupos y nuevos espacios de pronunciación, nuevas temáticas, rupturas y propuestas híbridas que registran el mestizaje literario en las literaturas centroamericanas. Tales aspectos responden a la principal interrogante de este viaje, porque, según parece, han repercutido de manera impactante en el campo poético centroamericano y su quehacer, durante los primeros veintitrés años del siglo XXI¹⁴.

Asimismo, debido a las muchas limitaciones con las cuales se enfrentó este intento de sistematizar los horizontes literarios centroamericanos, para futuras investigaciones, haya equipos o no, se recomienda visitar territorios¹⁵ y tener contacto con poetas y gestores culturales de cada sitio, con mayor razón si son mucho menos conocidos, como sucede con Belice¹⁶, país de raíces criollas, descendientes de ingleses, afroantillanos, mayas y latinos, todo un tejido cultural diverso, aunque invisible en prácticamente todas las antologías de poéticas centroamericanas. Este fenómeno, según propuesta personal, debería concebirse como una segunda o tercera capa del ostracismo que sufre América Central en su ADN geográfico, cultural, social, artístico, económico y literario en comparación con el resto de países latinoamericanos, entre ellos, México, Argentina, Perú y Colombia¹⁷.

La única antología de poesía hallada, hasta el momento, que incorpora autores beliceños¹⁸ es *Poesía hispanófona y anglófona del istmo centroamericano y del caribe isleño. Antología 1980-2005*, compilada en 2017 por Marie-Christine Seguin. Podría considerarse la selección más diversa —incluyendo hombres y mujeres, de diferentes etnias y con distintos estilos y manifestaciones estéticas¹⁹— del campo centroamericano en su conjunto, de finales del siglo XX e inicios del XXI, cuyo recorte se realiza para brindar principal atención a textos publicados entre los años ochenta y los primeros cinco del siglo XXI, época sumamente conflictiva y llena de decadencias, asunto que sigue en marcha. Aunque la publicación de antologías de poéticas centroamericanas se encuentra en constante mo-

¹⁴ Según la más reciente bibliografía hallada, recomendable es Montero, quien apuesta por el estudio de poetas diversos estéticamente —de Costa Rica, Guatemala y El Salvador—, debido a un cambio de paradigma en la discursividad de las poéticas centroamericanas, integradas en un espacio de problemáticas, crisis, migraciones, desplazamientos, desdoblamientos, testimonios y en «[...] una era de alta globalización digital y de la cultura de la información [...] problemáticas sociales» Montero, «Rupturas coloniales, formales y patriarcales en el discurso poético de tres contemporáneos en Centroamérica», cit., p. 76. Respecto a las fuerzas del así llamado polisistema poético de Centroamérica, de 2000 a 2015, véase Arce Oses, Sebastián, *Una aproximación historiográfica a la poesía centroamericana entre 2000 y 2015*, y para su resumen, Arce Oses, Sebastián, «Tejer redes es tejer fuerzas. Un viaje por el polisistema poético centroamericano», *Ajkö Ki*, 3, (2023, en prensa).

¹⁵ Tal y como lo proyecta la tesis de Arce, quien propone la investigación de campo como única alternativa para acercarse a poéticas y dinámicas periféricas que no forman parte de los cánones ni de los horizontes más recientes en el marco de estudio de las poéticas centroamericanas.

¹⁶ Cabe indicar que para el lanzamiento del VIII Premio Mesoamericano de Poesía Luis Cardoza y Aragón el 9 de mayo de 2012 se agregó, por primera vez, a Belice. Según la página de la Embajada de México en Guatemala, este premio permite la participación de poetas «[...] radicados en países de la región mesoamericana (Belice, Costa Rica, El Salvador, Honduras, Nicaragua y Panamá)». Embajada de México en Guatemala, «Lanzamiento del VIII Premio Mesoamericano de Poesía “Luis Cardoza y Aragón” 2012», mayo de 2012. <https://embamex.sre.gob.mx/guatemala/index.php/seccion-consular/servicio-a-mexicanos/menajes/61-eventos-2012/mayo-2012/472-lanzamiento-del-viii-premio-mesoamericano-de-poesia> (fecha de consulta: 27/07/2023).

¹⁷ Véase Villalobos, *op. cit.*

¹⁸ Gentilicio para referirse a poetas de Belice.

¹⁹ Se hace la aclaración porque existen otras antologías de mujeres, asimismo estudios. El aumento en publicaciones concentradas únicamente en mujeres, también en manos de hombres, es cada vez mayor.

vimiento, según se comenta en los siguientes apartados, Belice y otro caso, quizás menor, como el de Panamá, siguen siendo excluidos, sin justificaciones algunas.

2. ATMÓSFERA DE DISYUNTIVAS

2.1. GRIETAS CONCEPTUALES

Centroamérica, en su conjunto literario, se encuentra rodeada de pluralidades, de esta lista se desprenden diferentes discursos críticos, metacríticos e historiográficos que se han encargado de formar parte de sus imaginarios culturales²⁰. Para el presente caso es necesario enfocarse en una lista de intereses que sirvan, quizás como base, para eventuales trabajos de crítica textual. Al respecto, es imposible obviar las ambivalencias que provoca la categoría literaria “títulos más recientes”.

Aunque existen denominaciones como “contemporáneas”, “nuevas” y “jóvenes”, principalmente las dos últimas resultan imprecisas, pues, por una parte, de acuerdo con Aparicio²¹, toda ruptura implica un conocimiento de la tradición, es decir, para romper o intentar crear algo “nuevo” en artes generales, se necesita conocer la tradición, asunto que muchas personas cada vez dejan más de lado queriendo y pretendiendo ser “revolucionarios” e “iniciadores”, por otra parte, avalar el término “poesía joven”, cada vez más popular en las redes cibernéticas²², es dar lugar a ideas vacías y mediáticas. El campo centroamericano no es ajeno a los fenómenos de marketing, todo lo contrario.

El artículo «Poesía invocada: Antología de poesía joven nicaragüense» de Francisco Ruiz²³ muestra una visión poco apresurada²⁴ al respecto, pues su intención no es crear una generación literaria con poetas jóvenes nacidos en los setenta y con obras publicadas a partir del 2000, porque para él, “generación” es una categoría inapropiada, no sólo por la ausencia de una consciencia clara en los autores publicados en la antología *Retrato de poeta con joven errante* (2005), sino también por la muestra fragmentaria y dispersa de las voces allí incluidas:

[...] preferimos hablar de un grupo que intenta expresar su universo individual a través de la poesía, como bastión frente a una realidad caótica, apresurada, asfixiante, pero también como una actitud que nos ayuda a asimilar la herencia de una sociedad fracasada como la actual²⁵.

²⁰ Véase Mondol, López, Mijail, *Historiografía literaria y Sociedad: Una interpretación socio-discursiva del pensamiento histórico literario centroamericano*, tesis doctoral, Postdam, Universidad de Postdam, 2017.

²¹ Aparicio Maydeu, Javier, *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 2013.

²² Las dinámicas en cuanto al uso de este término son cada vez mayores y crece su uso en el mercado hispanohablante, como estrategia de marketing, razón por la cual, se denota un incremento en premios y colecciones con tal etiqueta. Quizás el ejemplo más reciente es el de la prestigiosa editorial Vaso Roto con su Premio de Poesía Joven 2023. El sólo hecho de colocar tal etiqueta en un libro provoca ventas.

²³ Ruiz Udiel, Francisco, «Poesía invocada: Antología de poesía joven nicaragüense», *Hispanoamérica*, 111 (2008), pp. 61-63.

²⁴ Cabe destacar su oposición al criterio de la poeta rusa-nicaragüense Helena Ramos, quien quiso considerar a este grupo de jóvenes como la “Generación de Noluntad”.

²⁵ Ruiz Udiel, Francisco y Juárez Polanco, Ulises (comps.), *Retrato de poeta con joven errante* (prólogo de Gioconda Belli), Buenos Aires, Leteo ediciones, 2005, p. 62.

La cita anterior resulta precisa si se compara con casos destacables para su análisis como el de Costa Rica, en donde los intereses de crear una generación literaria de jóvenes, contrario a otros lugares de la región, es persistente, también por asuntos de marketing y por pertenecer a un mercado de aceptación de las masas y la era digital. En *Nueva poesía costarricense. Antología de poesía joven costarricense* (2020)²⁶, a pesar de sus pretensiones y aunque en las palabras introductorias y en el prólogo así se respalde, no existe una generación literaria como tal. Se incluyeron personas que, a pesar de su muy corta edad y como era de esperarse, no volvieron a escribir e incluso dos de ellas se encuentran oficialmente retiradas, lo cual descarta de inmediato tales intenciones sin necesidad de ahondar más en una aparente y banal polémica ya comentada por Arroyo Carvajal²⁷. No obstante, este asunto se desplazó a *Poesía en tiempos de pánico. Antología de poesía joven de Costa Rica* (1982-2004) publicada en 2021 por la editorial Campos de Plumas en México. Allí, además de ausencias discutibles como las de Sean Salas, Jennifer Rojas, Andrey Gómez Jiménez, Juan Carlos Olivas —quizás el caso más sorprendente y sin aclaraciones—, Karina Slon Vega, Victoria Marín Fallas, Silvia Campos, Estíbaliz Solís y María Macaya Martén, se observa un aumento de obras escritas por mujeres, una mejora en la inclusión de criterios multiétnicos —considerando la calidad del poeta brorán Leonardo Porras Cabrera— y geográficos —espacio para autores que habitan fuera de San José, capital de Costa Rica— y se ubican voces interesantes y con proyección, sólo por citar seis nombres, Pamela Monge, Carolina Campos Solís, Carolina Quintero, Byron Ramírez, Ignacio Aru y Joset André Navarro Abarca, pero otras que lamentablemente le restan valor al libro y resultan ser inclusiones por amiguismos.

El panorama anterior permite argumentar que en el campo literario costarricense existen buenas intenciones debido a la presencia de cierto material considerable y personas con ánimos de trabajar a veces en sinergia, sin embargo, pesa la ausencia de un trabajo equilibrado, maduro y serio. Se aprovecha esta discusión para proponer la urgencia de una antología centroamericana con voces aquí llamadas “más recientes” que permita rastrear las problemáticas de realizar escogencias por edades —criterio etario—, pues aunque en Costa Rica —sobresaliente en la región—, El Salvador, Honduras y Guatemala haya autores nacidos en los años noventa²⁸ con obras de interés y que podrían conformar una “red literaria” —por razones, también extraliterarias²⁹, que responden, muchas de ellas, a dinámicas de la contemporaneidad y que sería necesario mencionar en una investigación aparte—, tales son los casos de Leonardo Porras Cabrera (n. 1993), Byron Ramírez Agüero (n. 1997), Sean Salas (n. 1997), Ignacio Aru (n. 1999), Josué Andrés

²⁶ Obra compilada y editada por Byron Ramírez Agüero, con prólogo de Carlos Villalobos.

²⁷ Arroyo Carvajal, Yordan, «¿Nueva poesía, poesía juvenil o poesía contemporánea? Campo de disyuntivas, tensiones y ambivalencias en la crítica e historiografía literarias costarricenses», *Revista Repertorio Americano*, 31 (2021), pp. 53-118.

²⁸ Aunque hacer esto tan pronto sería una labor más de difusión porque se dejarían por fuera a otros autores con obras destacables que hasta hoy no han sido estudiadas, algunos de ellos con publicaciones a edades tardías y otros, como Javier Alvarado, con libros publicados desde muy temprana edad, pero que todavía no encuentran el valor que merecen en sectores académicos.

²⁹ Es importante prestar atención, también, a protocolos conscientes en la vestimenta de algunas personas para lograr cierta identificación de malditismo grupal por parte del público y de esta manera lograr diferenciarse de otros artistas y grupos. A este fenómeno Lucena, a partir de un estudio en el lenguaje vestuario durante los años ochenta en Buenos Aires lo denomina «poéticas vestimentarias»: Lucena, Daniela, «Poéticas vestimentarias de los 80», *Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX*, 15, 2 (2019), pp. 108-129.

Moz (n. 1994), Iveth Vega (n. 1991), Kike Zepeda (n. 1990), Ana María Rivas (n. 1995) y Matheus Kar (n. 1994), desafortunadamente sería irresponsable incluir a Nicaragua³⁰, Belice y Panamá. De estos cuatro países se han encontrado textos en infinidad de revistas literarias digitales, pero de una calidad cuestionable debido a ciertas inmadureces y también obras premiadas³¹ y exaltadas dentro y fuera de sus países, aunque al leerlas resultan ser un engaño más del marketing y la falta de más criticidad en espacios cibernéticos como Facebook³² e Instagram y a través de comentarios en periódicos y revistas digitales, fenómeno del cual Centroamérica, a pesar de su condición periférica, en cotejo con otros países, no es ajena debido a su multiculturalidad y a la era virtual —veloz y de fronteras imaginarias— que describe el siglo XXI al que se enfrentan diferentes autores y estudiosos de la(s) literatura(s).

2.2. GRIETAS HISTORIOGRÁFICAS

Durante el periodo en el que se enmarca este estudio aparecen asuntos que resultan positivos para el campo literario centroamericano, entre ellos, sólo por mencionar dos casos muy destacables, la publicación del proyecto *De los márgenes a la centralidad. Escritoras en la historia literaria de América Central* coordinado por Consuelo Meza Márquez y Magda Zavala y publicado primero en su versión física y recientemente para descarga gratuita³³. Este libro, cuya ausencia sorprende en el artículo de Villalobos, presenta un carácter pionero; es el mayor esfuerzo conocido por realizar una historia de las literaturas de mujeres de América Central. En líneas cercanas, aunque sus primeros tres tomos fueron publicados, respectivamente en 2008³⁴, 2009 y 2012, entre 2018 y 2022 se han publicado tres tomos más del proyecto de investigación *Hacia una historia de las Literaturas Centroamericanas*, inaugurado en 1995 en la Universidad Centroamericana de Managua (Nicaragua) y cuya característica a destacar es la reunión de diferentes investigadores

³⁰ Nicaragua es quizás el país de Centroamérica, a pesar de que algunos de ellos han sido premiados, en donde los jóvenes muestran un rezago mayor en sus textos, sin embargo, cercano a los años noventa aparece un caso sobresaliente, Carlos F. Grigsby (n. 1988), autor de una obra que valdría la pena estudiar en futuras investigaciones. Fue ganador del premio Loewe de poesía a sus dieciocho años con *Una oscuridad brillando en la claridad que la claridad no logra comprender* y recientemente ha publicado *Rilke y los perros* (2022).

³¹ No se pretende caer en el juicio de decir que toda obra premiada es de calidad discutible. Juan Carlos Olivás, de Costa Rica, con *El año de la necesidad* (2018), el ya fallecido Luis Borja, de El Salvador, con *Umit* (2019) y Dennis Ávila, de Honduras, con *Los excesos milenarios* (2020) fueron buenos merecedores, tres años consecutivos, del Premio Internacional de Poesía Pilar Fernández Labrador en Salamanca (España). Ni tampoco aseverar que toda obra premiada a jóvenes costarricenses, salvadoreños, hondureños y guatemaltecos es buena; existen autores premiados por razones que desconocemos, porque en sus textos, lamentablemente, debido a un exceso de un sentimentalismo hueco, inmadureces, ausencia de trabajo con el lenguaje, egocentrismo, falta de depuración y seriedad para construir un libro y no hacerlo por medio de “copiar y pegar” poemas sueltos y poco o nulo conocimiento de la tradición, no se mira un futuro próspero. El tiempo se encargará de brindar respuesta a tales preocupaciones y dudas.

³² Sin embargo, hay autores centroamericanos con comentarios bastantes destacables en sus redes sociales respecto al panorama literario actual, tal es el caso de Paúl Benavides en Costa Rica.

³³ Meza Márquez, Consuelo y Zavala, Magda, (Comps.), *Desde los márgenes a la centralidad*, cit.

³⁴ Únicamente se cita, directamente, este tomo, específicamente los trabajos de Francisco Rodríguez Cascante y de Magda Zavala, cercanos a los propósitos de este artículo. Se mencionan los demás para destacar la importancia del proyecto de investigación bajo el que se inscriben. Consúltense cada uno de los ejemplares a través del siguiente enlace: <http://www.fygeditores.com/FGHaciaHistoriaLiteraturaCA.htm>.

centroamericanos o externos, pero con intereses en realizar estudios sistemáticos alrededor de esta región.

No obstante, en este reciente panorama han surgido aspectos que de una u otra forma han afectado la economía de los países centroamericanos y se han convertido, aunque algunos de ellos ya son constantes, en motivos de escritura: la pandemia de la COVID-19; recientes y constantes genocidios; el debilitamiento económico del sector público —arrastrando a muchos pueblos a la pobreza extrema—; la quiebra de agroindustrias; la privatización e intereses por vender sectores estatales a mafias oligárquicas; el narcotráfico y el problema constante de las maras, el lavado de dólares y los paraísos fiscales; las imparable migraciones³⁵; los déficits fiscales y la mala repartición de riquezas, incluida la evasión de impuestos; la trata de personas y condiciones de esclavitud sufridas por muchos empleados, principalmente extranjeros; la censura de obras artísticas por presión de gurús ideológicos; el daño al medio ambiente; las dictaduras y guerras civiles que obligan a migrar a países centroamericanos, en muchas ocasiones, puentes de conexión para llegar a Estados Unidos con el mito de encontrar una mejor calidad de vida —el hoy resquebrajado sueño americano— y autores centroamericanos que se han convertido en “gánsteres”³⁶ del mercado literario hispanohablante actual, otorgando premios y recibiendo otros méritos como invitaciones a festivales, ferias del libro y publicaciones sin que realmente lo merezcan —provocando un tipo de literatura, en otros escritores, que buscan parodiar tales dinámicas y experiencias—.

Todo este contexto genera y es parte también de crisis sociales, culturales e intelectuales de las que se han favorecido diferentes partidos políticos para el aumento de sus discursos neoliberales, energúmenos y populares; las dificultades de acceso a internet que tienen muchas poblaciones; los comportamientos fascistas enriquecidos por la expansión de material a través de las redes sociales; el crecimiento de partidos evangélicos y ultraconservadores en las políticas centroamericanas y el debilitamiento de los organismos culturales de la región, provocando una decadencia cada vez mayor y un espíritu de incertidumbre —íntima, literaria, artística y socialmente— en mucha de la poesía publicada durante la última década³⁷, cuyo contacto ya no es sólo literario, sino que aumentan las

³⁵ Respecto a autores centroamericanos, se destaca la poesía de Alejandra Solórzano, hallada en antologías costarricenses y guatemaltecas, lo cual responde a las experiencias y dinámicas que han marcado sus procesos de escritura. Véanse *Todo esto sucederá siempre* (2015) y *Detener la historia* (2017), comentados en Guzmán Sierra, Silvia Elena, «Un acercamiento sensible al estudio de las migraciones en la poesía de Alejandra Solórzano Castillo», *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 30, 2 (2019), pp. 101-119. En cuanto a hombres, un poeta al que no se le ha prestado la merecida atención y con una obra de calidad destacable es Carlos Calero, cuyo tema de la migración merece puntos extras. A pesar de su naturalización en Costa Rica, su poesía está mayormente marcada por las tradiciones nicaragüenses y su compromiso experiencial con tal país. Véase su antología de poesía reunida *Fingir o imaginar que somos tigres* (2023), comentada en Arroyo, Yordan, «Escribir como tigre o morir siendo polvo: antología personal de Carlos Calero (2023)», *Ajkö Ki*, 3 (2023).

³⁶ Según la 23.^a edición del Diccionario de la Real Academia Española es un «miembro de una banda organizada de malhechores que actúa en las grandes ciudades». Real Academia Española, “gánster” en 23.^a edición del *Diccionario de la Real Academia Española*, 2014, <https://dle.rae.es/gánster?m=form> (fecha de consulta: 10/10/2023).

³⁷ Esto le permite a Montero hallar, según su corpus, una ruptura de discursos, normativas e imaginarios y apostar por discursividades híbridas, rebeldes y llenas de desencanto. Montero Corrales, Christopher, «Rupturas coloniales, formales y patriarcales en el discurso poético de tres contemporáneos en Centroamérica», cit. También, a este aspecto se refirió Yordan Arroyo, el 3 de marzo de 2023, en su conferencia «Poesía costarricense en Ecuador: *En honor del Delirio* de Juan Carlos Olivas y *Alter Mundus*

relaciones y banalidades con música, películas, videojuegos, series de Netflix, TikTok, escrituras algorítmicas y performances³⁸. También ha incrementado el protagonismo de sus lectores, pues se denota un considerable aumento en la producción de obras posmodernas —serias— creadas para un receptor implícito³⁹. Aunque en el peor de los casos, son textos vacíos y mediáticos, sin fines que van más allá de recibir *likes* y complacencias en redes sociales —nuevo circo romano— por la imagen de fama que representa su autor o autora y no por el contenido de su escritura.

El contexto centroamericano más reciente reproduce enormes grietas humanas, intelectuales y artísticas, por eso sobran espacios para referirse a temas que atraviesan al mundo entero, entre ellos la violencia, el pesimismo, el caos, la desesperanza y, en términos de crítica, la banalidad e ironización de tradiciones literarias anteriores. Por su parte, su vehículo, la lengua castellana, también se ve involucrada en tales procesos. Las hibridaciones poéticas, incluidas sus tradiciones, entre ellas orales⁴⁰, permiten un encuentro dialógico, de donde se desprenden diversidades lingüísticas, tal es el caso de diversos extranjerismos, principalmente anglicismos⁴¹ o textos que mezclan el castellano con lenguas originarias tal y como sucede, entre otros con Miguel Ángel Oxlaj Cúmez, Rosa Chávez, Negma Coy y Leonardo Porrás Cabrera o barajas de castellano, inglés —a veces criollo— y maya, tal cual sucede con poetas beliceños como Amado Chan⁴² o combinaciones con otras lenguas y escrituras en garífuna como sucede con la hondureña Xiomara Cacho Caballero. También se encuentra el caso de autores con padres de algún lugar de Centroamérica y de Estados Unidos y que escriben en inglés, tal cual sucede con los poetas Jacob Shores-Argüello, quien vive en Estados Unidos y con carina gallegos⁴³, cuyo lugar actual de residencia es Nueva Zelanda⁴⁴.

Por su parte, según horizonte personal de lecturas, existe una división entre autores que prefieren el uso de la metáfora y la construcción de imágenes en sus obras y aquellos que se decantan por el símbolo como terreno supremo porque eso los conduce a

de Sean Salas», Premios Paralelo Cero 2017 y 2021 en la FLACSO (Ecuador), bajo la coordinación de la Embajada de Costa Rica en Ecuador.

³⁸ Este aspecto también se halla en narrativa. Véase el libro de relatos *La sociedad de las moscas* (2024) de Calú Cruz.

³⁹ Para la relación de los poemas posmodernos y sus lectores implícitos, véase Guichard Romero, Luis Arturo, «Dos lecturas posmodernas de los clásicos: Delficas de Ángel Crespo y Diálogo con Ovidio de Gonzalo Rojas», en González Iglesias, Juan Antonio – Méndez Dozuna, Julián y Prósper, Blanca María (eds.), *Curiositas Nihil Recusat. Studia Isabel Moreno Ferrero Dicata*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, pp. 209-226.

⁴⁰ Por ejemplo, el poema *About Poems* de Evan Hyde, en donde el sujeto de enunciación protesta contra las convenciones de expresión textual y hace un llamado a la oralidad. En Costa Rica destaca, desde 2014, el proyecto de performance Poetry Slam, en donde sobresalía, entre otros, la participación de la poeta oral, recientemente fallecida, Queen Nzinga Maxwell.

⁴¹ Dada la cercanía con Estados Unidos, existe un aumento constante en el impacto de la cultura pop en las poéticas centroamericanas más actuales. Asimismo, una lista amplia de poetas en Centroamérica que obedecen a poesía escrita desde la cotidianidad y alejada cada vez más de los cánones y de un lenguaje refinado o culto, sino más bien muy simple, más cercano a los pueblos.

⁴² Para mayor información, es recomendable Craveri, Michela, «La poesía móvil y plural de Belice. Amado Chan y el cruce de fronteras», en Regazzoni, Susanna y Cecere, Fabiola (eds.), *America: il racconto di un continente*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 91-105.

⁴³ Se respeta el uso de minúsculas.

⁴⁴ Véase la presentación y selección de poesía costarricense sobre temática de migraciones que el poeta Gustavo Solórzano Alfaro preparó en 2023 para el número 17 de la revista argentina *Abisinia Review*.

multiuniversos o por tonos lingüísticos más narrativos, coloquiales, testimoniales, prosaicos y, en algunos casos, mezcla de todos ellos. También, separación del “yo”, para darles espacio a otras formas de tratamiento que se acercan más a un tono de denuncia o de memoria histórica o uso de estilos varios, buscando huir de clasificaciones monótonas y que suelen sobresalir en algunos círculos de las academias. A su vez, en el peor de los casos, aunque no suceda sólo en América Central, aparecen poetas *influencers* con propuestas mediocres y narcisistas y en algunos casos, cargadas de pobreza léxica y errores, aunque con muchos seguidores en redes sociales, espacio que se ha convertido en la editorial privada y popular de muchas de estas personas. Este mismo contexto ha provocado una vulgarización en la enseñanza literaria, a cargo, también, en muchos casos, de poetas *influencers*⁴⁵ y escritores primerizos e improvisados. Tales personajes suelen venderse ante un público macro, en redes sociales, no sólo como críticos o estudiosos de la(s) literatura(s), sino como maestros de talleres literarios, logrando recibir dinero y aplauso de un público acrítico y poco consciente de un presente que se vuelve cada vez más mediocre en el panorama cultural y literario —aspecto en común con otros sitios de Latinoamérica y de España—.

Desde un punto de vista positivo, las hibridaciones lingüísticas son muestra de las identidades centro, latino, hispano e iberoamericanas⁴⁶ y sus riquezas multiculturales, como parte del encuentro entre América y España⁴⁷, dando forma a una anglo⁴⁸ e hispanosfera. Al respecto, interesa, entre muchos, el concepto de *symploké* mencionado por Gustavo Bueno, cuyo préstamo deriva de Platón. La *symploké* apuesta por el análisis literario a partir de una red muy compleja de vínculos en donde se encuentran la causa y el efecto⁴⁹. Desde esta perspectiva, se considera que el encuentro de culturas entre España y Abya Yala —el continente prehispánico— son una causa, y sus literaturas, híbridas, llenas de diversidades estilísticas, lingüísticas, temáticas y estéticas son el efecto, porque permiten similitudes y diferencias, rompiendo, de esta forma, toda posibilidad de monismo y dando mayor espacio a un pluralismo, cuyo aumento es notable en los últimos veintitrés años de producción poética en Centroamérica y en las maneras de acercarse a los textos⁵⁰.

⁴⁵ Sin embargo, si se compara el panorama centroamericana con el español, España es vanguardia en este sentido. Véase Rodríguez Gaona, Martín, *Contra los influencers. Corporativización tecnológica y modernización fallida (o sobre el futuro de la ciudad letrada)*, Valencia, Pre-Textos, 2023.

⁴⁶ Iberoamericanas para incluir a Brasil, cuya lengua oficial es el portugués.

⁴⁷ Los españoles, tras su llegada al continente americano, traían consigo un legado cultural de diferentes pueblos, entre ellos, principalmente, árabes, romanos, griegos, vascos y celtas, aspecto del cual se nutre uno de los principales vehículos de comunicación de estas poéticas, la lengua castellana, cada vez más híbrida y a raíz de sus hablantes, en constante evolución. Piénsese, por ejemplo, en la cantidad de nuevos términos que surgieron tras el aumento de las tecnologías, la virtualidad y el mercado globalizado. La poesía, como lo ha sido siempre, es base documental de tales fenómenos lingüísticos e, incluso, creadora de palabras, los neologismos.

⁴⁸ En este caso, se menciona “anglo”, por el tema de Belice, que, aunque conocida por los españoles, no fue de su real interés, como sí lo fue, posteriormente, de los británicos, convirtiéndose en colonia a partir del siglo XVIII. A su vez, el proceso lingüístico híbrido español-inglés es parte de las poéticas beliceñas actuales.

⁴⁹ Véase Maestro, Jesús, *Crítica de la razón literaria*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2017, vol. 1, y sus ideas de la crítica de la razón literaria.

⁵⁰ Esta hipótesis la sostiene y la comprueba Montero: «[...] las manifestaciones actuales de la poesía centroamericana no están articuladas programáticamente, sino responden a discursos diversos donde se materializan rupturas coloniales, formales y patriarcales». Montero Corrales, Christopher, «Rupturas coloniales, formales y patriarcales en el discurso poético de tres contemporáneos en Centroamérica», cit., p. 76.

3. PANÓPTICO DE LA ATMÓSFERA POÉTICA E HISTORIOGRÁFICA CENTROAMERICANA

Para la siguiente sección se creó una lista de acontecimientos que, según el horizonte crítico del autor de esta nota de investigación y aunque pueden agregarse más, han provocado cambios favorables o a veces no, en el más reciente panorama poético centroamericano.

3.1. AUMENTO DE LAZOS FORMATIVOS INTERNACIONALES

Actualmente, existe una alta demanda de poetas y a su vez investigadores en literatura o gestores culturales en universidades internacionales gracias a becas, estancias y pasantías en el extranjero. Cinco ejemplos puntuales de personas relativamente jóvenes son el poeta, escritor y traductor nicaragüense Carlos F. Grigsby, doctor por la Universidad de Oxford, donde ha ejercido como docente. Con su tesis doctoral, titulada *Rediscovering Rubén Darío through Translation*, se encargó de analizar los procesos de recepción de la obra de Rubén Darío en el mundo anglosajón y las causas de su oscuridad en la lengua inglesa, abordando nuevas posturas y visiones desde las teorías de la traducción. Actualmente es becario de la Fundación Von Humboldt y se encuentra en la Universität zu Köln en Colonia (Alemania), realizando una propuesta sobre poéticas centroamericanas a partir de un enfoque transnacional y plurilingüe; el poeta y escritor costarricense Sebastián Arce Oses, quien realiza, en Quebec, Canadá, estudios doctorales sobre poéticas centroamericanas y en 2019 finalizó, en la Universidad de Costa Rica, su tesis de máster acerca del panorama polisistémico de la poesía centroamericana actual, desarrollando trabajo de campo, visitas y entrevistas a autores centroamericanos; el poeta y escritor costarricense Christopher Montero Corrales, quien desarrolla estudios de doctorado, en la Universidad de Zaragoza (España), acerca de la recepción del pensamiento crítico literario centroamericano y sus representaciones estético-ideológicas en la revista *Repertorio Americano* y realizó su tesis de maestría en el área de poesía y narrativa centroamericana —Gustavo Solórzano Alfaro y Horacio Castellanos Moya—; el joven poeta costarricense Andrey Gómez Jiménez⁵¹, quien realiza, desde una propuesta didáctica, en la Universidad de Costa Rica, pero con actual y reciente estancia de investigación en la Universität Osnabrück (Alemania) su tesis de máster dedicada a la poesía bribri —uno de los grupos costarricenses tradicionalmente llamados “indígenas” — y la poeta salvadoreña Miroslava Rosales, quien desarrolla su doctorado en Literaturas Romances en la Bergische Universität Wuppertal (Alemania), especialidad en narrativa centroamericana.

Gran parte de las evoluciones anteriormente comentadas se deben a lazos o convenios que muchas universidades públicas centroamericanas, debido a sus mejoras en educación⁵², poseen con universidades internacionales, al mejor y mayor acceso a la información respecto a becas en plataformas virtuales y a la difusión, por medios virtuales, de trabajos de escritura creativa y de investigación, pues logran llegar, de manera más cómoda, a diferentes plataformas, grupos y lectores de diferentes partes del mundo, permitiéndoles

⁵¹ De los tres ejemplos, aparte de ser el más joven, es el único sin poemario publicado, pero con textos considerables en revistas literarias digitales y en *Todos los dioses: Antología panhispánica de poetas jóvenes del siglo XXI* (2022).

⁵² No obstante, debido a intereses neoliberales, las universidades públicas son constantemente atacadas, todo por el afán de reducir sus ingresos y privatizar el sector educativo. Uno de los casos cada vez más amenazados de manera constante es Costa Rica, cuya educación universitaria, por medio de instituciones como la Universidad de Costa Rica, se encuentra en la vanguardia centroamericana.

a estas personas no sólo tener contacto con recientes estudios y bibliografía actualizada, sino también entrar en diálogo con investigadores y escritores de otras partes del mundo.

3.2. FESTIVALES Y LECTURAS DE POESÍA

Son muy importantes los encuentros centroamericanos que permiten y han ampliado el encuentro entre diferentes escritores del istmo y de otros lugares, tales son los casos del Festival Internacional de Poesía de Granada (Nicaragua)⁵³, Festival Internacional de Poesía Turrialba (Costa Rica), Festival Internacional de Poesía de Quetzaltenango (El Salvador), Festival Internacional de Poesía Los Confines (Honduras), Encuentro de Poesía Hispanoamericano de París (Panamá)⁵⁴ y el Festival Internacional Costa Maya (Belice)⁵⁵. Y aunque no en Centroamérica, pero importantes en tanto incorporan, con gran impacto mundial y desde América Latina, voces centroamericanas, pueden mencionarse El Festival Internacional de Poesía de Medellín (Colombia), el Festival Poesía en Paralelo Cero (Ecuador)⁵⁶ y, aunque sea virtual, el Festival Internacional de poesía En el lugar de los Escudos⁵⁷. Por último, el Encuentro Iberoamericano de Poetas en Salamanca (España) se caracteriza por la inclusión, todos los años, de escritores centroamericanos.

3.3. APERTURA DE TEMÁTICAS Y EJES ESTÉTICOS

Existe una mayor aceptación de temas que hasta cierto momento de la historia fueron tabú e inaceptables, esto explica, sólo por mencionar un ejemplo, el crecimiento de poéticas que abordan temas LGBTIQ+ y el acaparamiento de su recepción para acercarse a ellas, estudiarlas, premiarlas —a veces sin importar la calidad, sino por intereses más ideológicos— y confirmar la existencia de una tradición, por ejemplo, de poéticas homoeróticas y que abordan aspectos como el VIH y el sida, desde hace aproximadamente cuarenta años. Asimismo, en muchos casos, se observa una alta frecuencia a la diáspora genérica⁵⁸, utilizando noticias de periódicos de asesinatos de homosexuales, mujeres,

⁵³ Recientemente, a pesar de ser uno de los más importantes de América Latina, la dictadura nicaragüense de Daniel Ortega le canceló su personería, lo que ha provocado la molestia y el levamiento de voces de diferentes poetas en distintas partes del mundo.

⁵⁴ Se menciona este encuentro porque, aunque no se desarrolla en un país centroamericano, fue creado por Flor María Muñoz Bañales, una ciudadana panameña en París y que fue designada, en 2020, por la Universidad de Panamá, enlace en París de esta casa de estudios. Todos los años ha intentado tener a un poeta panameño; en 2022, el representante fue Agenor Prieto y en 2023 le correspondió a Giovanna Benedetti. Asimismo, incorpora otras voces centro e hispanoamericanas.

⁵⁵ Aunque no es necesariamente de poesía, es uno de los festivales anuales más importantes de Belice y se caracteriza por reunir «[...] ocho países de Mundo Maya: México, Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua, Panamá, Costa Rica y Belice, que envían su mejor talento para actuar en las calles de San Pedro». Valchysen, Olga, Festival Internacional Costa Maya de San Pedro 2023, 15 de marzo de 2023. <https://rove.me/es/to/belize/san-pedro-international-costa-maya-festival#:~:text=El%20Festival%20Internacional%20Costa%20Maya%20de%20San%20Pedro%20se%20celebr%C3%B3,las%20calles%20de%20San%20Pedro> (fecha de consulta: 27/07/2023).

⁵⁶ De donde se desprende el Premio Paralelo Cero, otorgado, en 2017, a Juan Carlos Olivas por su poemario *En honor del delirio* y en 2021 a Sean Salas por su poemario *Alter mundus*.

⁵⁷ Organizado desde México por el poeta costarricense Álvaro Mata Guillé, quien reside en dicho país mesoamericano.

⁵⁸ Para una aproximación al concepto de diáspora genérica, véase Salazar Torres, Fernando, *Diáspora genérica y lírica: un nuevo paradigma y fenómenos de poéticas contemporáneas*, tesis de doctorado, Puebla,

niños, para poetizar tales situaciones⁵⁹. Costa Rica se encuentra en la vanguardia, aunque es destacable el trabajo en esta línea del poeta y artista visual maya k'iche' Manuel Tzoc Bucup, quien, en diferentes ocasiones, se inclina por las performances y las estéticas experimentales.

Asimismo, la tendencia a propuestas y estéticas experimentales, lúdicas, con tonos irónicos y formatos híbridos, como parte del amplio interés hacia las neovanguardias latinoamericanas en la discursividad de las poéticas centroamericanas más recientes, en donde también debe mencionarse el caso de las poéticas de matriz cibernética experimentales, en constante convivencia con las propuestas estéticas —según el trabajo que se haga con el lenguaje— del feminismo, la estética ecologista, los realismos —en sintonía con el exteriorismo—, poesía de la cotidianidad con cada vez más presencia de elementos como música, películas, instrumentos digitales, series televisivas y hasta con la presencia de estéticas literarias hoy bastante residuales, como el trascendentalismo, salido de la escuela así llamada en Estados Unidos y vigente entre 1836 y 1860.

3.4. INICIO DE DESCENTRALIZACIÓN DE LAS OLIGARQUÍAS LITERARIAS Y SUS REDES DE PODER

Los países centroamericanos han comenzado a preocuparse por otorgarles mayores espacios a voces de autores que habitan en regiones o periferias, incluidos terrabos, gunas, borucas, garífunas, mayas y afrodescendientes, quienes integran, en la atmósfera literaria, una segunda y tercera capa de invisibilización. Dentro de estos cambios han incidido grupos, colectivos, talleres literarios, nuevas políticas, leyes y derechos, encuentros universitarios, antologías y libros. Aparecen instituciones hegemónicas, entre ellas, muchas editoriales estatales, cuyo poder único, en las últimas décadas, se ha fragmentado y debilitado en muestras de poesía creadas en sitios lejanos y gracias a editoriales independientes con objetivos altruistas y contrahegemónicos⁶⁰. Cabe agregar que, en su mayoría, las manifestaciones creadas por estos escritores, desde sus lejanías⁶¹, normalmente son invisibles para los discursos vallecentralistas (San José), llamado así para el caso de Costa Rica; igualmente, las mafias y sicarios literarios conformados en muchos casos, como si de una estructura arquetípica se tratara, por una pareja de escritores así llamados, en algunas ocasiones, “padrinos mágicos” y su grupo de alumnos, algunos de ellos ególatras y otros con personalidades psicopáticas, ideales de liderar un grupo o grupos, mover influencias para conseguir cargos, empleos y favores a cambio de otros y con ciertas obsesiones y manías por captar la atención de las masas por encima de quienes no pertenezcan a los intereses de sus capillas literarias.

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2022.

⁵⁹ Véase, para el caso de Costa Rica, Campos López, Ronald, *Tras los rastros de un corpus seropositivo: VIH y Sida en la poesía costarricense (1983-2017)*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2022.

⁶⁰ Para el caso de la producción literaria en Costa Rica, véase Molina, Jiménez, Iván, *Multiplicarse y desaparecer. La expansión de la actividad editorial en Costa Rica (1990-2021)*, San José, Universidad de Costa Rica, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, 2023, el trabajo más importante, hasta hoy publicado en Centroamérica, sobre este tema.

⁶¹ Cantones o lugares alejados del centro o de la capital de cada país centroamericano, aunque Belice, por sí misma, representa la región más invisibilizada de todas, es el país del silencio dentro de los silenciados y conforme haya sitios alejados de Belmopán, su capital, la situación empeora.

3.4.1. De las editoriales estatales a las independientes

Debido a la apertura del mercado editorial, los sellos estatales poseen cada vez más detractores que están en contra de sus amiguismos y procesos internos de censura⁶², aunque haya también grupos de apoyo. Al concentrarse en la publicación de obras de calidad, con todo y sus mínimos detractores⁶³, merece mención aparte la Editorial de la Universidad Estatal a Distancia (EUNED) en Costa Rica, porque actualmente parece ser la más importante en publicaciones de poesía de ese país y presenta, cada vez más, rescates literarios, innovaciones en cuanto a portadas, medios de acceso al público y amplía su presencia en el mercado internacional⁶⁴. El espacio en esta institución, según el catálogo publicado hasta el momento, denota acceso a varios escritores de regiones y a algunos autores noveles. También, fueron importantes las publicaciones que se realizaban sobre poéticas centroamericanas en la Editorial Universitaria Centroamericana (EDUCA) y cabe destacar en ellas los filtros éticos y de calidad para difundir la poesía centroamericana. Quizás, de los únicos puntos que podrían criticarse, para aquel entonces, es la falta de poetas beliceños en dicho sello y la menor diversidad temática y estética, en comparación con la que hoy se aprecia en distintos espacios y publicaciones, algunas de ellas en el extranjero y otras en el país de cada autor⁶⁵.

Por su parte, admirable es la labor que sigue realizando, desde 1996, la editorial independiente Perro Azul, dirigida por el escritor y artista gráfico Carlos Aguilar. En su sello se han publicado además de poetas costarricenses⁶⁶, antologías de poesía centroamericana, las más recientes son *Cosas que aprendimos en la lluvia. Poesía Guatemalteca contemporánea* (2022, edición de Javier Payeras), *Escaleras abajo. Poesía salvadoreña 1980-2021* (2022, edición a cargo de Miguel Huerdo Mixco), *Manchas de rojo sobre fondo blanco. Antología de poesía costarricense 1980-2020* (2022, edición de Mauricio Molina, Dorde Cuvardic y Gabriela Rojas), *Nuevos signos. Antología de poesía nicaragüense* (2022, editada por Marta Leonor González y Juan Sobalvarro) y la de poesía hondureña (en proceso), bajo la curaduría del poeta Salvador Madrid. Al respecto, según se lee en la nota periodística de Ana Beatriz Fernández⁶⁷, quien parece no enterarse de ello porque no lo menciona, esta colección ha dejado por fuera a Belice y a Panamá, muy probablemente por temas de desconocimiento —o injustificable falta de interés—, pues en varias ocasiones es común dejar ambos países fuera. Asimismo, queda pendiente valorar la calidad de los textos seleccionados en cada colección o bien analizar dinámicas estéticas, temáticas

⁶² Algunas personas vinculadas a ciertas editoriales han creado perfiles de críticos falsos para dañar a otros autores de su propio país y de otros lugares de Centroamérica. Sin embargo, este tema, hasta hoy pionero e inédito, es necesario desarrollarlo, a futuro, mediante un proceso individual, se esperaría una tesis.

⁶³ Este aspecto requiere de una investigación aparte.

⁶⁴ Contrario a casos que se dan, por ejemplo, en El Salvador, en donde, según Alberto López Serrano, la Dirección de Publicaciones e Impresos, DPI, por temas económicos, ha ido reduciendo, cada vez más, su producción. López Serrano, Alberto, *Entrevista*, vía Messenger (09/10/2022).

⁶⁵ Aunque, tales inclusiones e intereses de visibilización, justamente, forman parte de fenómenos cuyo apogeo, a pesar de que ya se venía desarrollando en los años noventa, floreció en el siglo XXI.

⁶⁶ Véase Chaves, Gustavo Adolfo, *Para un siglo con cédula. 18 años de poesía Perro Azul*, Editorial Perro Azul, 2019.

⁶⁷ González, Ana Beatriz, «Antologías de poesía centroamericana: un retrato independiente regional», *Lectomanía. El mundo del libro y la lectura*, 2022. <https://lectomania.net/antologias-de-poesia-centroamericana-un-retrato-independiente-regional/> (fecha de consulta: 27/07/2023).

y textuales junto con el horizonte de expectativas de los antologadores con el objetivo de obtener resultados plurales.

A su vez, de relevancia es la editorial la Chifurnia⁶⁸, bajo la dirección del poeta salvadoreño Otoniel Guevara, quien además emprende una importante labor de gestión cultural desde hace ya varios años. Este sello les ha abierto las puertas a varios proyectos literarios y a diferentes autores centroamericanos. De este mismo país es la poeta Tania Pleitez Vela, quien recientemente colabora en la Editorial Formarti, fundada en Italia por la poeta salvadoreña y traductora al italiano, Rocío Bolaños, sello en donde han publicado, hasta el momento, dos libros: *Palabra volcánica* (2022), antología de poetas centroamericanas⁶⁹ y *República del excremento* (2022), poemario de la poeta, también salvadoreña, Miroslava Rosales. Además, se encuentran en proceso de publicar la ópera prima de la poeta salvadoreña de origen náhuat, Guadalupe Estrada y un poemario de la poeta costarricense Nidia Marina González Vásquez.

3.4.2. *Del mercado local a su expansión internacional*

En cuanto a las editoriales internacionales, sobresale Nueva York Poetry Press, cuyo proyecto independiente a favor de las letras centroamericanas y su difusión en el plano latinoamericano, comenzó publicando poetas de Turrialba —una de las regiones costarricenses con una amplia tradición literaria—, el primero fue Juan Carlos Olivas, quien abrió el volumen de la sección «Piedra de la locura» mediante su antología personal *Colección particular* (2018), seguido del panameño Javier Alvarado con su antología personal *Kafka en la aldea de la hipnosis* (2018). También, se caracteriza por abrirle espacio a autores noveles —jóvenes o no— y es el primer sello internacional donde se publicó una antología, *Bitácora de 13 navegantes en Pan-De-Mar*, editada en 2023 por Yordan Arroyo Carvajal, quien incluye una propuesta para el estudio de literaturas regionales costarricenses junto a una propuesta teórica por parte de Damián Leandro Sarro. Además, esta editorial ha hecho coediciones⁷⁰ con editoriales independientes como Oxeda en México⁷¹ y en Costa Rica con Estucurú⁷² y Fruit Salad Shaker⁷³; junto a su asociada revista, *Nueva York Poetry Review*⁷⁴, ambos proyectos fundados por la poeta, profesora y gestora cultural Marisa Russo han permitido romper barreras del imaginario así llamado “regionalización”, logrando que las poéticas centroamericanas tengan una mayor dinámica en otras latitudes —“meta-regionalización” —, entre ellas, principalmente Estados Unidos, América Latina y España, por sus ventas a través de Amazon. Otros casos como la editorial Letra Maya, dirigida por Emilia Fallas, comienzan a buscar nuevas alternativas, como por ejemplo *Bookwire*.

⁶⁸ Otras editoriales independientes en El Salvador que han empezado a adquirir importancia, según datos brindados por Alberto López Serrano son: «Índole Editores, Editorial Falena, Estro Ediciones, Alkimia Libros, Editorial Dos Alas, Laberinto Editorial, Ojo de Cuervo, Editorial EquiZZero, Agüero Editores, y otras». López Serrano, *op. cit.*

⁶⁹ Edición de Tania Pleitez Vela y Juana Ramos. Traducción al italiano de Rocío Bolaños.

⁷⁰ Estos espacios de sinergia han ido creciendo, cada vez más, con la virtualidad.

⁷¹ Fundada por el poeta, gestor cultural y cantautor Antonio Ojeda.

⁷² Fundada por la poeta Monthia Sancho Cubero.

⁷³ Fundada por el poeta, escritor y gestor costarricense Jason Arias Vargas.

⁷⁴ Huertas destaca el trabajo de este medio a favor de las literaturas regionales costarricenses. Arredondo, Kimberly, «¿Nuevos horizontes críticos en la investigación literaria? El caso de las literaturas regionales en Costa Rica», *Semanario Universidad*, 24 de mayo de 2023. <https://semanariouniversidad.com/opinion/nuevos-horizontes-criticos-en-la-investigacion-literaria-el-caso-de-las-literaturas-regionales-en-costa-rica/> (fecha de consulta: 27/07/2023).

3.4.3. De las editoriales tradicionales a las más recientes editoriales de cartoneras

Dentro de las editoriales independientes que han demostrado un cambio inherente al siglo XXI, interesan las editoriales de cartoneras, cuyo inicio, según el escritor, poeta, docente, investigador y gestor cultural Diego Mora, en entrevista realizada por Sharon Cavallini el 19 de abril de 2021, se da en 2003 en Argentina debido a una crisis político-económica⁷⁵. Esto invitó a las personas a recoger basura de las calles para reciclarla. Muy al respecto, los días miércoles 21, jueves 22 y viernes 23 de abril de 2021 se desarrolló en Costa Rica el I Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras, por medio de la Escuela de Bibliotecología y Ciencias de la Información de la Universidad de Costa Rica y gracias a la gestión de Diego Mora.

En este país centroamericano, reconocido mundialmente por su naturaleza y conciencia o educación ecológica, se encuentra la primera editorial de cartoneras, *CartoneraTica*⁷⁶, creada por Diego Mora. A partir de 2020, con la integración de Laura Contreras Cambroner y Paula Méndez, iniciaron trabajo en equipo con *Cartonera Helecho De del Sur de Chile*⁷⁷ y lograron, posterior al Taller Mundial Fluir con poesía, publicar la *Antología del Taller Mundial*, donde se reúnen algunas voces no sólo de Centroamérica (Costa Rica, Honduras y Guatemala), sino de diferentes países latinoamericanos, proceso en el cual la pandemia de la COVID-19, debido a la aceleración de encuentros virtuales, fue un punto muy alto.

Dentro de los lazos de amistad internacional, cada vez más posibles durante el siglo XXI, *CartoneraTica* publicó, en 2018, el libro *Estado de incertidumbre: antología de poesía latinoamericana cartonera*. Esta selección reúne, según Hernández Montecinos⁷⁸, ochenta poetas que alguna vez publicaron en editoriales de cartoneras, entre ellas, grandes voces latinoamericanas del siglo XX como la peruana Blanca Varela y el colombiano Raúl Gómez Jattin y artistas más recientes, con textos de gran calidad y contenido, como la poeta polaco-panameña Magdalena Camargo. Y dentro de estas relaciones aparece la figura del poeta e investigador Héctor Hernández Montecinos, quien emprende un proyecto sobre las vanguardias latinoamericanas, o lo que él denomina el Siglo de Oro de la Poesía Latinoamericana, y consideró incluir a Centroamérica, pues para él en esta región se han gestado dinámicas de interés y a raíz de esto visitó cada uno de sus países en busca de datos, contactos y libros.

Posteriormente, en Guatemala, en 2011, Eynard Menéndez fundó el Proyecto Editorial Los Zopilotes⁷⁹, desde donde se manejan dos certámenes literarios que se dinamizan entre

⁷⁵ Para entrar en mayores detalles se recomienda la exposición de Ileana Calero, Karen Olivares y Melissa Sandoval el 23 de abril de 2021 en el *I Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras* (min 2:55:26). No obstante, según la página *Cartonera publishing* (2018), para Sergio Fong, datan de los años ochenta y para ello pone los ejemplos de las editoriales cubanas *El vigía* y *El mendrugo*. Al consultar este dato con poetas y amigos cubanos es preferible quedarse con esta última postura en vez de la de Diego Mora.

⁷⁶ Anteriormente se denominó *Cartonera Tuanis*. Existen otras tres, *La Carajada* de Monserrat Artavia en San Ramón de Alajuela (Región de Costa Rica) y las otras dos son de San José, *Cartón-Era* (Casa Palabra) de César Angulo Navarro y *La chancleta cartonera*, creada por un grupo de estudiantes de la Universidad de Costa Rica.

⁷⁷ Esto contó, además, con el apoyo del Departamento de Cultura de la Municipalidad de Puerto Varas.

⁷⁸ Véase Hernández Montecinos, Héctor, «La casa de cartón. Presentación de *Estado de incertidumbre: antología de poesía latinoamericana cartonera* (*Cartonera Tica*, 2018) de Diego Mora (Costa Rica, 1983)», 2018, <http://letras.mysite.com/hher291018.html> (fecha de consulta: 27/07/2023).

⁷⁹ Según Murrieta, con la motivación de Alicia Martín Alcaraz, se llamó “Empastaduras quemadas”, pero fue un intento fallido. Murrieta Saldívar, Manuel, «Semblanza de Proyecto Editorial Los Zopilotes

poesía y cuento; además, se gestan talleres de creación literaria y de encuadernación⁸⁰. En este mismo país, según información suministrada por el poeta y gestor cultural Rodrigo Villalobos, en esta misma dinámica, donde se aúnan las ediciones bajo encargo/pedido y un sistema muchísimo más local de difusión se encuentran Ediciones Bizarras, Sión, Alambique, Testigo Ediciones, POE, Génesis Frío, Editorial Independiente, Cholsamaj, Tujal, editorial y Maya Wuj, cuyo afán principal es darles espacios a autores que no han podido publicar por diferentes razones, formar hábitos mayores de lectura y desafiar los cánones académicos y monogámicos de grandes sellos editoriales como Sophos, Piedrasanta, Susaeta, Cultura, Norma, Tipografía Nacional y F&G. Un caso particular es el del poeta guatemalteco Francisco Nájera, quien hace sus propios tirajes —en pequeñas cantidades— para repartirlos entre sus amigos o lectores de su interés⁸¹.

Por otra parte, gracias a información brindada por el poeta y gestor cultural Alberto López Serrano, en El Salvador existió:

La Cabuda Cartonera, la dirigía el gestor Dany Portillo, falleció hace unos años. También existía Pirata Cartonera, con Jonathan Dueñas, se mudó a Ecuador hace varios años, entiendo que de algún modo sigue funcionando. De ahí, Editorial Los Sin Pisto nació como una especie de cartonera, todo elaborado artesanalmente, hoy por hoy ya no, desde hace un par de años sus ediciones son de imprenta normal, digamos. Es una de las más importantes ahora en el campo de la narrativa salvadoreña y hasta regional⁸².

En fin, la llegada de estas editoriales de cartoneras a los países centroamericanos son reflejo de muchos factores, entre ellos, la necesidad de formatos más diversos y posibilidades de publicación —físicas y virtuales—, la búsqueda de estrategias para acercarse, de mejor manera, a lectores de pueblos más alejados e, incluso, con situaciones económicas complejas a la hora de adquirir libros —a veces bastante costosos—, punto que se articula con escritores que no tienen el dinero suficiente para pagar sus publicaciones en una editorial independiente que no sea de cartoneras y, por último, una clara respuesta de protesta con los elitismos literarios y hegemonías institucionales. Sin embargo, no se debe romantizar del todo este panorama, pues muchas de estas editoriales demuestran actuar y responder a ideales capitalistas. Esto ha provocado un aumento en algunos de sus precios —asunto ligado, también, a su tendencia, en ciertos casos, en convertirse en una moda, aspecto en donde las redes sociales son un canal principal de farándula— y, por ende, estimulando una dificultad de acceso a sus ediciones —asunto por el que se supone, en parte, fueron creadas—.

Por último, en esta labor de amplitud del campo literario en Centroamérica, aparece en Costa Rica el trabajo de gestión cultural que ha venido realizando en los últimos cinco

(2013-)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*, 2017. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/proyecto-editorial-los-zopilotes-2013-semblanza-788520/> (fecha de consulta: 27/07/2023).

⁸⁰ Mayores detalles se tienen en la exposición de Eynard Menéndez el 23 de abril de 2021 en el I Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras (min 4:37:38). Allí, Diego Mora, en la presentación, menciona 2011 como fecha de fundación; debido a que es una presentación en la que se encuentra su propio fundador, se prefiere seguir ese dato, pues Saldívar la coloca en 2013. Murrieta Saldívar, Manuel, «Semblanza de Proyecto Editorial Los Zopilotes (2013-)», cit.

⁸¹ Villalobos, Rodrigo, *Entrevista*, vía Messenger (03/11/2022).

⁸² López Serrano, Alberto, *op. cit.*

años César Ángulo Navarro a través de su proyecto Casa Palabra, el cual da muestra de las diversidades temáticas, étnicas y de género que caracterizan a parte de las poéticas centroamericanas más recientes o, por lo menos, las que parece están siendo más aceptadas en distintas ocasiones por asuntos ideológicos. Entre sus publicaciones en Cartón-ERA, junto con recitales poéticos, aparecen sus siguientes trabajos de compilación: *Antología verso diverso. Poesía LGTBIQ* (2018)⁸³, *Antología centroamericana migrante. Poesía inmigrante* (2018), *Antología calladas nunca más. Poesía feminista* (2018)⁸⁴ y *Antología Wonder Woman. Poesía de privadas de libertad* (2018), todos ubicados y difundidos en bibliotecas de los Centros Culturales de España en Honduras, El Salvador, República Dominicana, Panamá, Guatemala, Nicaragua, Costa Rica y España.

3.4.4. Editoriales de mujeres y para otras mujeres

Como respuesta a distintas protestas aparecen otras editoriales, entre ellas de mujeres, creadas gracias a colectivos y agrupaciones que luchan por la igualdad de género y por tener mayor presencia en el campo literario⁸⁵. En gran parte esto se debe, directa o indirectamente, a logros provocados —bajo presión y lucha— por los movimientos feministas, cuya cuarta oleada se encuentra en evolución. En Costa Rica, por ejemplo, gracias a la convocatoria de la escritora, poeta, gestora, docente e investigadora Magda Zavala en 1999 en el local de la revista *IMAGO*, posteriormente, en la III Feria Internacional del Libro de Centroamérica (FILCEN) en Granada (Nicaragua) con la participación de Mayra Jiménez, Alejandra Castro y Magda Zavala se selló la idea de crear la Asociación Costarricense de Escritoras (ACE), fundada, oficialmente, el 22 de marzo del año 2000. La ACE tiene su propia editorial propuesta y organizada por Magda Zavala, quien actualmente se encuentra separada, por decisiones personales, de tal organización.

No obstante, anterior a ello, ya existía la Editorial Mujeres, fundada por la escritora española-costarricense Linda Berrón⁸⁶. Allí se publicó la primera antología de mujeres en Costa Rica, titulada *Indómitas voces*, compilada en 1994 por Sonia Marta Mora y Flora Ovares. Sin embargo, esto no ha erradicado del todo la exclusión de textos de autoras entre las mismas mujeres. Hay una recurrente incidencia en intereses personales, autohomenajes, espectáculos de farándula y conflictos entre grupos. Actualmente han empezado a utilizar personas, en su mayoría jóvenes, con un perfil afín a mover masas en redes sociales, pues esto les permite adquirir más poder y ganar seguidores —la nueva ambrosía de las masas populares—. Muchos grupos y autores conciben el campo literario como una competencia liderada por los números —cantidad de visitas y *likes*—, las multitudes y las vanidades y no necesariamente por la calidad de propuestas que se encuentran o no en los libros. No es para nada una coincidencia de que en muchos países del mundo, no sólo en Centroamérica, hoy existan poetas más interesados en tomarse selfies y subirlas al

⁸³ Resulta necesario mencionar la presencia de esta antología junto a otros libros en ediciones de cartoneras en América Latina y España: <https://www.libroslatinos.com/images/upload/cardboardcatalogue.pdf>.

⁸⁴ Primera antología, así llamada feminista, en Costa Rica y quizás en Centroamérica, publicada por un hombre. Este dato historiográfico da testimonio de los cambios en los paradigmas centroamericanos analizados a lo largo de esta nota de investigación. Hace diez o veinte años hubiera sido imposible encontrar en Centroamérica una publicación —al mando de un hombre— interesada en aspectos de esta corriente humanista en la que comúnmente, con su vértebra en los años ochenta y noventa, sólo se hallaban mujeres.

⁸⁵ Un caso relevante es el de la Editorial Ojo de Cuervo fundada por la poeta, actriz, editora y profesora salvadoreña Susana Reyes.

⁸⁶ Linda Berrón Sañudo nació en España y se afincó en Costa Rica desde 1975.

nuevo circo romano, a veces con un “fragmento de sus textos”, que en escribir y promover la lectura. Lamentablemente, el rostro de Narciso tiende a prevalecer en el reflejo del río, más que las canciones de Erato y Apolo secuestradas por el peso de un maquillaje cada vez más intenso.

3.4.5. *Proyectos de difusión literaria*

De la mano con la poeta y escritora Magda Zavala se encuentra Tania Pleitez Vela, quien junto a la propia Zavala y a Susana Reyes es cofundadora de la Red de Investigación de las Literaturas de Mujeres de América Central (Rilmac) y su apartado «Sororales». Por último, y también al hilo del panorama editorial que se viene desarrollando en la región, cuyo trabajo ha sido en su mayoría independiente y de lucha contra distintas barreras para llegar a más lectores, incluso del mercado europeo, el poeta y escritor costarricense Randall Roque y dos compañeros suyos fundaron un necesario proyecto en desarrollo, titulado CÔLMENART, página web en donde se tiene el propósito de realizar plaquetas o libros digitales de poesía, para que el público pueda acceder al material literario de algunos poetas centroamericanos vivos. De manera más precisa:

El fin es hacer una colección centroamericana que permita democratizar el acceso a la poesía de manera tal que personas que no puedan comprar los libros o al menos les sea difícil tener acceso, puedan leer una breve muestra de tu trabajo con la esperanza de que al leerle quieran conocer más de tu obra⁸⁷.

Sin duda, este tipo de labores están provocando una considerable fragmentación de barreras geográficas e ideológicas, lo cual ha desacreditado, así como en mucha de la poesía recientemente publicada, las ideas de nación como terreno homogéneo, cediéndole el paso a identidades y discursividades heterogéneas y plurales. Esto mismo ha moldeado y permitido la llegada de corrientes estéticas híbridas y una recepción lectora, en algunos casos, con mayores competencias gracias a internet, permitiendo interpretaciones diferentes, más dialógicas e, incluso, con menores censuras y prejuicios⁸⁸, lo cual se asocia a la reivindicación de poetas olvidados⁸⁹. Además, el crecimiento de oleadas migratorias, cuyo auge se empezó a gestar en toda la región a partir de los años ochenta, en gran parte, debido a crisis políticas que de una u otra forma golpean a cada país centroamericano, aunque con una mayor y más violenta afectación en Nicaragua, Guatemala y El Salvador. No obstante, es imposible obviar que el tema de las migraciones, actualmente, es asumido por muchas personas de manera irresponsable, como si también se tratara de una moda, dando paso a propuestas que carecen de rigor y calidad literaria alguna.

⁸⁷ Roque, Randall, *Entrevista*, vía Messenger (24/05/2023).

⁸⁸ Aunque, la mayoría de países centroamericanos siguen siendo bastante conservadores; incluso, debido al poder político que han adquirido diferentes partidos de extrema derecha, se especula un muy peligroso retroceso intelectual.

⁸⁹ Sobresale el caso de Eunice Odio. Recientemente, en 2023, se ha publicado *El tránsito de fuego* en la prestigiosa editorial Vaso Roto, libro también publicado, gracias a Tania Pleitez Vela, en 2019, en Ediciones sin fin en Barcelona, España. Por su parte, se acaba de publicar una selección de la poesía de Eunice Odio en una edición conjunta de la Fundación Vicente Huidobro, Ril Editores y University of Washington, gracias a la gestión de Javier Alvarado,

4. ANTOLOGÍAS: UN HORIZONTE DE PROBLEMAS

A la hora de estudiar o hacer antologías de poéticas centroamericanas más recientes se recomienda acercarse, siempre en busca de textos de calidad considerable, a comunidades Borucas, Bribris, Gunas, Mayas, Náhuat de cada región, como lo hicieron, por ejemplo, Magda Zavala y Seidy Araya para concluir su libro *Literaturas indígenas de Centroamérica*⁹⁰ y, además, también incorporar voces afrodescendientes, como hicieron, aunque sólo con mujeres, Consuelo Meza Márquez y Magda Zavala en *Mujeres en las literaturas indígenas y afrodescendientes en América Central*⁹¹ y, en general, Sebastián Arce Oses para su tesis de maestría *Una aproximación historiográfica a la poesía centroamericana entre 2000 y 2015* y, aunque sólo en Costa Rica, Jorge Alberto Tapia Ortiz por medio de su tesis doctoral *Educación, comunidad y literatura: condiciones para la emergencia de una literatura indígena contemporánea (caso bröran-térraba en Costa Rica)*, publicada en 2016⁹² y como libro en 2019, de la que surgió su antología *Hasta que muera el sol: Antología de escritoras y escritores indígenas Bröran-Térraba*⁹³, en donde aparecen textos de narrativa y de poesía⁹⁴.

Este último informe es de sumo interés, pues en los últimos años, como lo refleja la recopilación de datos de la tesis de maestría de Arce⁹⁵, contrario al caso de poetas afrodescendientes, se ha creído, como parte de las consecuencias del mito de la blanquitud —paralelo a otro mito de la identidad costarricense, el de la Suiza Centroamericana— que en Costa Rica no existen recientes poéticas abyalenses⁹⁶ —boruca, térraba, bribri, cabécar, ngöbe, huetar y maleku—, pero incluso en 2014, un año antes de la publicación de Tapia (2015), la poeta y gestora cultural Milena Chaves Matamoros fue compiladora de *La voz que no marchita. Breve selección de poesía costarricense* (2014), que podría ser, de momento, la primera antología en donde aparecen publicados poemas de esta índole —por lo menos en el caso de Costa Rica⁹⁷—. A su vez, se sigue considerando que en El Salvador ya no queda producción náhuat, sin embargo, esto se ha logrado desmentir a través de

⁹⁰ Araya, Seidy y Zavala, Magda, *Literaturas indígenas de Centroamérica*, Heredia, Editorial de la Universidad Nacional, 2002.

⁹¹ Meza Márquez, Consuelo y Zavala, Magda, *Mujeres en las literaturas indígenas y afrodescendientes en América Central*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2015.

⁹² Tapia Ortiz, Jorge Alberto, *Educación, comunidad y literatura: condiciones para la emergencia de una literatura indígena contemporánea (caso bröran-térraba en Costa Rica)*, tesis de doctorado, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 2016.

⁹³ Tapia Ortiz, Jorge Alberto, *Hasta que muera el sol: Antología de escritoras y escritores indígenas Bröran-Térraba*, Estados Unidos, México y España, Editorial Paroxismo, 2015.

⁹⁴ Respecto al contenido poético, destaca la presencia de Leonardo Porras Cabrera, quien, según datos propios, es el primer poeta indígena térraba en ganar un premio de poesía estatal, Brunca, y, además, gracias a su poemario *Dbon shricshirc orcuo bön* (2019), el primer autor indígena térraba costarricense en publicar en una editorial española.

⁹⁵ Se parte de la idea de que en Costa Rica no hay poesía así llamada “indígena” actual. Incluso, este dato lo rectifica erróneamente, en una entrevista hecha por Sebastián Arce, la poeta Julieta Dobles Yzaguirre: Arce Oses, Sebastián, *Una aproximación historiográfica a la poesía centroamericana entre 2000 y 2015*, cit.

⁹⁶ Término propio al que se refiere Arroyo en su estudio: Arroyo Carvajal, Yordan, «Poéticas abyalenses en Centroamérica: propuesta de análisis literario en el contexto de las revistas digitales (Parte I)», *Revista Repertorio Americano*, 33 (2023).

⁹⁷ Cabe agregar la referencia a la revista literaria *Ajkö Ki*, en donde aparece la difusión de actuales voces poéticas de comunidades abyalenses centroamericanas y de otros sitios —por el momento, además de Centroamérica, se encuentran poetas de México y de Argentina—. Para mayores detalles véase Arroyo

la revista literaria *Ajkö Ki* y, como se mencionó anteriormente, se encuentra en espera la publicación de la ópera prima en poesía de Guadalupe Estrada⁹⁸.

5. SÍNTESIS CRÍTICA

Debido a la falta de recientes investigaciones era necesario referirse, con la mayor atención posible, al amplio horizonte de dinámicas literarias y poéticas centroamericanas, mismas que pueden y deberían abarcarse desde diferentes paradigmas, principalmente desde la filología, la sociología literaria y la historiografía, o bien, de manera interdisciplinaria, tal cual se intentó desarrollar a través de esta nota de investigación, que podría servir como insumo para un eventual y posible estudio en un grupo selecto y diverso de poemarios centroamericanos publicados durante los últimos cinco años.

Por otro lado, el imaginario discursivo de lo “centroamericano”, incluyendo sus siete países, Belice, Guatemala, Honduras, Panamá, Costa Rica, El Salvador y Nicaragua, engloba, en su acervo poético-historiográfico, un campo muy discordante, pero a su vez, al estar intermediado por un panorama bastante local, como es el caso de las editoriales privadas o estatales de cada sitio⁹⁹, y lleno de invisibilizaciones por parte de la crítica y la historiografía literarias, donde entran en juego estudios literarios, antologías, reseñas, comentarios en periódicos, entrevistas, diccionarios e historias de la literatura¹⁰⁰, también ha permitido, de manera ignorante, que se construyan, desde afuera, arquetipos exóticos a su alrededor o desde adentro, tratos irresponsables. Téngase en cuenta, por ejemplo, la antología *La poesía del siglo XX en Centroamérica y Puerto Rico*, publicada en 2013 por la Editorial Visor en España, a cargo de Selena Millares, responsable de impartir conocimientos sobre el campo hispanoamericano en la Universidad Autónoma de Madrid, sin tener, según parece, el acercamiento documental y bibliográfico que se esperaría de Centroamérica, pues permitió la publicación de un libro con el título *Centroamérica* sin incluir a Nicaragua, Belice y El Salvador, países de los que se hicieron antologías por aparte y, además, en el peor de los casos, se integró a Puerto Rico. Justamente, estas miradas, llenas de vacíos epistémicos e imaginarios infundados, a las que se han enfrentado no sólo las poéticas centroamericanas, sino el istmo en su conjunto, son un punto clave para provocar nuevas y diferentes discusiones. Centroamérica es una región de luchas, desigualdades y mucho sufrimiento. En comparación con la poesía guatemalteca, casos como el de Costa Rica remiten a una historia bastante tardía y de hallazgos recientes durante la colonia. No obstante, esto no impide que su vínculo con otras literaturas como la poesía española, según lo menciona Monge¹⁰¹, se pierda.

Carvajal, Yordan, «Poéticas abyalenses en Centroamérica: propuesta de análisis literario en el contexto de las revistas digitales (Parte I)», cit.

⁹⁸ Cabe destacar el proyecto *Ne nawat shuchikisa* y el trabajo al respecto del Centro Cultural de España en El Salvador, así como de Emmety Pleitez, Eloísa Vaello, Sonia Magías para la reivindicación de la cultura náhuat en El Salvador. Véase el libro *Ne Nawat Shuchikisa. Cancionero coral* (2021).

⁹⁹ Incluso, escritores hondureños que recurren a publicar en Costa Rica o costarricenses publicando en Guatemala, sin considerar que la mayoría de estas obras literarias se pierden entre un fenómeno de localidad, en donde es muy difícil que estos libros lleguen a grandes territorios de investigación y difusión cultural, como México o con un problema mayor aún, en el continente europeo.

¹⁰⁰ Justa razón para preferir referirse a ellas en plural, como historias de las literaturas.

¹⁰¹ Monge, Carlos Francisco, «Andanzas españolas de la poesía costarricense. Discurso de ingreso», *Academia Costarricense de la Lengua*, 2006. <https://www.acl.ac.cr/d.php?cfm> (fecha de consulta: 27/07/2023).

Existen fuertes redes entre las diferentes manifestaciones poéticas centroamericanas y las españolas. Pero también el panorama más reciente permite observar un crecimiento en las relaciones literarias con la poesía japonesa, la norteamericana y la latinoamericana y europea en general, en muchos casos, por medio de traducciones —algunas realizadas por poetas centroamericanos—. Todos estos matices discuten y se nutren entre sí, y con ello, su ombligo, la lengua castellana, que también suele verse afectada por la falta de formación de muchas personas e *influencers* que se suelen disfrazar de escritores o estudiosos de la(s) literatura(s). No obstante, posterior a los años noventa, más cantidad de artistas, entre ellos muchos silenciados, desconocidos o con material inédito y sin posibilidades de publicar, comenzaron a levantar sus voces con mayor fuerza —o en el caso de autores muertos, gracias a investigadores y poetas—, mostrando, de la mano con nuevos lectores, sus diversas manifestaciones estéticas e ideológicas —que pueden llegar a convertirse en una estética—, los amplios niveles de violencia y desigualdad, un mayor interés en la recuperación de discursos y temas regionales y todos los avatares caóticos actuales que no permiten presentar el panorama de las poéticas centroamericanas más recientes desde expectativas y discursos pacifistas, exóticos ni homogéneos, sino desde heterogeneidades dialécticas y plurales en constante contradicción. Esto provoca que la mayoría de los autores prefiera la oscuridad y el desencanto en sus obras, aunque algunos mantienen la luz —o los claroscuros— y la esperanza.

Por último, las poéticas centroamericanas, históricamente, son producto de sus muy ricas y diversas culturas, etnias, tradiciones literarias y esto entra cada vez más en aumento gracias a los alcances positivos de internet y a la posibilidad de becas, pasantías y experiencias internacionales que están teniendo cada vez más poetas y escritores. Durante las primeras décadas del siglo XXI y de apocalipsis cibernético¹⁰², las editoriales independientes en Centroamérica han mostrado un considerable crecimiento tanto en cantidad como en herramientas de difusión y visualización internacional, así como la publicación de obras, no sólo poemarios, en sellos internacionales de prestigio, tal es el caso de la novela de bananeras, *Mamita Yunai* de Carlos Luis Fallas en la prestigiosa editorial Cátedra, editada por Jorge Urrutia.

Sin embargo, no pueden obviarse algunos casos de editoriales independientes que descuidan sus filtros de evaluación y, por ende, publican libros que no generan ningún aporte, más que la complacencia al ego de quienes los escribieron, mismo punto en donde las redes sociales son protagonistas porque permiten “autocelebraciones narcisistas personales”. Esto mismo sucede, actualmente, con muchas revistas virtuales que trabajan sin filtros de calidad y dan espacio a cualquier persona, entre ellas, a quienes se consideran, a sí mismas, poetas de oficio estando lejos de serlo, aunque con grandes capacidades de mover masas y lograr elogios entre sus grupos de amigos. Este aspecto al que se refería, en parte, Zavala, ha ido cada vez más en ascenso, proyectando, dentro de la caverna, uno de los aspectos negativos de la virtualidad¹⁰³, cuyo apocalipsis, junto con la llegada del ChatGPT (inteligencia artificial), parece estar, todavía, en proceso¹⁰⁴; por tanto, empiezan a aparecer abanicos, de manera dispersa, para oxigenar campos desiertos a los que se ha enfrentado esta nota de investigación.

¹⁰² Aunque desde los años ochenta ya se estaba dando su extensión, en términos literarios, el siglo XXI marca un auge, y este se aceleró con la llegada de la pandemia de la COVID-19.

¹⁰³ Respecto al tema de las revistas virtuales, un importante proyecto centroamericano es *El Pez Soluble*, de Melvin Aguilar, de donde además se desprende el sello editorial A.

¹⁰⁴ Zavala, Magda, «Globalización y literatura en América Central: escritores y editoriales».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agencia Española de Cooperación Internacional al Desarrollo, *Ne Nawat Shuchikisa. Cancionero coral*, 2021. https://issuu.com/publicacionesaacid/docs/cancionero_nipo_digital (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Aparicio Maydeu, Javier, *Continuidad y ruptura. Una gramática de la tradición en la cultura contemporánea*, Madrid, Alianza Editorial, 2013.
- Araya, Seidy y Zavala, Magda, *Literaturas indígenas de Centroamérica*, Heredia, Editorial de la Universidad Nacional, 2002.
- Arce Oses, Sebastián, *Una aproximación historiográfica a la poesía centroamericana entre 2000 y 2015*, Tesis de maestría, San José, Universidad de Costa Rica, 2019.
- , «Tejer redes es tejer fuerzas. Un viaje por el polisistema poético centroamericano», *Ajkö Ki*, 3 (2023, en prensa).
- Arias, Arturo, *Gestos ceremoniales. Narrativa centroamericana 1060-1990*, Ciudad de Guatemala, Artemis Edinter, 1998.
- Arroyo Carvajal, Yordan, «¿Nueva poesía, poesía juvenil o poesía contemporánea? Campo de disyuntivas, tensiones y ambivalencias en la crítica e historiografía literarias costarricenses», *Revista Repertorio Americano*, 31 (2021), pp. 53-118.
- , «Escribir como tigre o morir siendo polvo: antología personal de Carlos Calero (2023)», *Ajkö Ki*, 3 (2023).
- , *Poesía costarricense en Ecuador: «En honor del Delirio» de Juan Carlos Olivas y «Alter Mundus» de Sean Salas, Premios Paralelo Cero 2017 y 2021*, Quito, FLACSO, 3 de marzo de 2023.
- , «Poéticas abyalenses en Centroamérica: propuesta de análisis literario en el contexto de las revistas digitales (Parte I)», *Revista Repertorio Americano*, 33 (2023).
- Balam, Rodrigo, *Libro centroamericano de los muertos*, Ciudad de México, Instituto Cultural Aguascalientes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura y Fondo de Cultura Económica, 2018.
- Calero, Ileana y Olivares, Karen y Sandoval, Melissa, EBCI UCR, *Contextualización del surgimiento de las editoriales cartoneras en Costa Rica*, archivo de video de Youtube, 23 de abril de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=6w88w8GPMU4> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Campos López, Ronald, *Tras los rastros de un corpus seropositivo: VIH y Sida en la poesía costarricense (1983-2017)*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 2022.
- Cartonera Publishing, *Las cartoneras de Guadalajara: edición a contracorriente*, 24 de noviembre de 2018. <http://cartonerapublishing.com/las-cartoneras-de-guadalajara-edicion-a-contracorriente/> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Cavallini, Sharon, «Costa Rica será sede del Primer Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras», *Interferencia. Radios UCR*, 19 de abril de 2021. <https://radios.ucr.ac.cr/2021/04/interferencia/costa-rica-sera-sede-del-primer-encuentro-internacional-de-editoriales-cartoneras/> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Chaves, Gustavo Adolfo, *Para un siglo con cédula. 18 años de poesía Perro Azul*, Editorial Perro Azul, 2019.
- Craveri, Michela, «La poesía móvil y plural de Belice. Amado Chan y el cruce de fronteras», en Regazzoni, Susanna y Cecere, Fabiola (eds.), *América: il racconto di un continente*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2019, pp. 91-105.
- Embajada de México en Guatemala, «Lanzamiento del VIII Premio Mesoamericano de Poesía “Luis Cardoza y Aragón” 2012», mayo de 2012. <https://embamex.sre.gob.mx/guatemala/index.php/seccion-consular/servicio-a-mexicanos/menajes/61-eventos-2012/mayo-2012/472-lanzamiento-del-viii-premio-mesoamericano-de-poesia> (fecha de consulta: 27/07/2023).

- Espinoza, Mauricio y Rosales Vásquez, Miroslava Arely y Sarmiento, Ignacio (eds.), *Central American Migrations in the Twenty-First Century*, Arizona, University of Arizona Press, 2023.
- Fernández González, Ana Beatriz, «Antologías de poesía centroamericana: un retrato independiente regional», *Lectomanía. El mundo del libro y la lectura*, 2022. <https://lectomania.net/antologias-de-poesia-centroamericana-un-retrato-independiente-regional/> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Guichard Romero, Luis Arturo, «Dos lecturas posmodernas de los clásicos: Delficas de Ángel Crespo y Diálogo con Ovidio de Gonzalo Rojas», en González Iglesias, Juan Antonio y Méndez Dozuna, Julián y Prósper, Blanca María (eds.), *Curiositas Nihil Recusat. Studia Isabel Moreno Ferrero Dicata*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2021, pp. 209-226.
- Guzmán Sierra, Silvia Elena, «Un acercamiento sensible al estudio de las migraciones en la poesía de Alejandra Solórzano Castillo», *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 30, 2 (2019), pp. 101-119.
- Hernández Montecinos, Héctor, «La casa de cartón. Presentación de Estado de incertidumbre: antología de poesía latinoamericana cartonera (Cartonera Tica, 2018) de Diego Mora (Costa Rica, 1983)», 2018. <http://letras.mysite.com/hher291018.html> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Huertas Arredondo, Kimberly, «¿Nuevos horizontes críticos en la investigación literaria? El caso de las literaturas regionales en Costa Rica», *Semanario Universidad*, 24 de mayo de 2023. <https://semanariouniversidad.com/opinion/nuevos-horizontes-criticos-en-la-investigacion-literaria-el-caso-de-las-literaturas-regionales-en-costa-rica/> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- López Serrano, Alberto, *Entrevista*, vía Messenger (9/10/2022).
- Lucena, Daniela, «Poéticas vestimentarias de los 80», *Contemporánea: Historia y problemas del siglo XX*, 15, 2 (2019), pp. 108-129.
- Maestro, Jesús, *Crítica de la razón literaria*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo, 2017, Vol. 1.
- Menéndez, Eynard, EBCI UCR, *Presentación de libros de «Proyecto Editorial Los Zopilotes»*, archivo de video de Youtube, 23 de abril de 2021. <https://www.youtube.com/watch?v=6w88w8GPMU4> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Meza Márquez, Consuelo y Zavala, Magda (comps.), *Mujeres en las literaturas indígenas y afrodescendientes en América Central*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2015.
- , *Desde los márgenes a la centralidad*, Aguascalientes, Universidad de Aguascalientes, 2019.
- Meza Márquez, Consuelo y Toledo Arévalo, Aída, *La escritura de poetas mayas contemporáneas producida desde excéntricos espacios identitarios*, Aguascalientes, Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2015.
- Molina Jiménez, Iván, *Multiplíquese y desaparecer. La expansión de la actividad editorial en Costa Rica (1990-2021)*, San José, Universidad de Costa Rica, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, 2023.
- Mondol López, Mijail, *Historiografía literaria y Sociedad: Una interpretación socio-discursiva del pensamiento histórico literario centroamericano*, tesis doctoral, Postdam, Universidad de Postdam, 2017.
- Monge, Carlos Francisco, «Andanzas españolas de la poesía costarricense. Discurso de ingreso», *Academia Costarricense de la Lengua*, 2006. <https://www.acl.ac.cr/d.php?cfm> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Montero Corrales, Christopher, *Metaliteratura en la poesía y en la narrativa del siglo XXI en Centroamérica a partir de nadie que este feliz escribe de Gustavo Solorzano Alfaro y cuaderno de Tokio de Horacio Castellanos Moya*, tesis de maestría, Heredia, Universidad Nacional, 2021.
- , *Antropólogo lee poesía (Ensayos de literatura e historia centroamericana)*, Heredia, Editorial de la Universidad Nacional, 2023.

- , «Rupturas coloniales, formales y patriarcales en el discurso poético de tres contemporáneos en Centroamérica», *Yulök Revista De Innovación Académica*, 7, 1 (2023), pp. 75-84.
- Mora, Diego (ed.), *Estado de incertidumbre: antología de poesía latinoamericana cartonera*, San José, CartoneraTica, 2018.
- Moro, Diana, «Voces y silencios de la crítica y la historiografía literaria centroamericana. Reseña», *Anclajes*, 16, 1(2012), pp. 89-93.
- Murrieta Saldívar, Manuel, «Semblanza de Proyecto Editorial Los Zopilotes (2013-)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes - Portal Editores y Editoriales Iberoamericanos (siglos XIX-XXI) - EDI-RED*, 2017. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/proyecto-editorial-los-zopilotes-2013-semblanza-788520/> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Ramírez Agüero, Byron, *Nueva poesía costarricense. Antología de poesía joven costarricense*, San José, Ministerio de Cultura y Juventud, 2020. https://issuu.com/antologiapoeticacr/docs/antolog_a_beca_creativa_mcj (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Real Academia Española, «gánster» en *23.ª edición del Diccionario de la Real Academia Española*, 2014. <https://dle.rae.es/gánster?m=form> (fecha de consulta: 10/10/2023).
- Rodríguez Gaona, Martín, *Contra los influencers. Corporativización tecnológica y modernización fallida (o sobre el futuro de la ciudad letrada)*, Valencia, Pre-Textos, 2023.
- Rodríguez Cascante, Francisco, «Del archivo al hipertexto: para una historia literaria centroamericana», en Mackenbach, Werner (ed.), *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2008, pp. 1-19.
- Roque, Randall, *Entrevista*, vía Messenger (24/05/2023).
- Ruiz Udiel, Francisco, «Poesía invocada: Antología de poesía joven nicaragüense», *Hispanoamérica*, 111 (2008), pp. 61-63.
- Ruiz Udiel, Francisco y Juárez Polanco, Ulises (comps.), *Retrato de poeta con joven errante* (prólogo de Gioconda Belli), Buenos Aires, Leteo ediciones, 2005.
- Salazar Torres, Fernando, *Diáspora genérica y lírica: un nuevo paradigma y fenómenos de poéticas contemporáneas*, tesis de doctorado, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2022.
- Seguin, Marie-Christine, *Poesía hispanófona y anglófona del istmo centroamericano y del caribe isleño. Antología 1980-2005*, Plérin, Roudenn Grafik Editores, 2017.
- Solórzano Alfaro, Gustavo (presentación y selección). «Poetas costarricenses migrantes», *Abisinia Review*, año 3, número 17, 2023, https://www.abisiniareview.com/poetas-costarricenses-migrante-s/?fbclid=IwAR3qmlhooC6nLwk4NHAmOs6_czLtetAJHcas3nVn3m16g9YaZ39og7DUh7c (fecha de consulta: 10/10/2023).
- Tapia Ortiz, Jorge Alberto (comp.), *Hasta que muera el sol: Antología de escritoras y escritores indígenas Bröran-Térraba*, Estados Unidos, México y España, Editorial Paroxismo, 2015.
- , *Educación, comunidad y literatura: condiciones para la emergencia de una literatura indígena contemporánea (caso bröran-térraba en Costa Rica)*, tesis de doctorado, Pittsburgh, Universidad de Pittsburgh, 2016.
- Valchyshen, Olga, *Festival Internacional Costa Maya de San Pedro 2023*, 15 de marzo de 2023. <https://rove.me/es/to/belize/san-pedro-international-costa-maya-festival#:~:text=El%20Festival%20Internacional%20Costa%20Maya%20de%20San%20Pedro%20se%20celebr%C3%B3,las%20calles%20de%20San%20Pedro> (fecha de consulta: 27/07/2023).
- Varios autores, *Poesía en tiempos de pánico. Antología de poesía joven de Costa Rica (1982-2004)*, Ciudad de México, Editorial Campos de plumas, 2021. <https://camposdeplumas.com/2021/09/15/poesia-en-tiempos-de-panico-antologia-de-poesia-joven-de-costa-rica-1982-2004/> (fecha de consulta: 24/09/2023).

- Varios autores, *Invisibles. Antología de poesía joven salvadoreña*, Caracas, Piratas Cartonera. <https://archive.org/details/IADPJS/page/n61/mode/2up?q=%22Luz+Castellanos+%22> (fecha de consulta: 20/06/2023).
- Villalobos, Carlos Manuel, «Delimitación de los estudios literarios en Centroamérica: una tarea inconclusa», *Revista II Jornadas Académicas de Literatura Centroamericana*, 2 (2021), pp. 91-105.
- Villalobos, Rodrigo, *Entrevista*, vía Messenger (03/11/2022).
- Zavala, Magda, «Estudiar literatura(s) desde Centroamérica», *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 2007. <http://istmo.denison.edu/n15/foro/zavela.html> (fecha de consulta: 15/06/2023).
- , «Globalización y literatura en América Central: escritores y editoriales», en Mackenbach, Werner (ed.), *Intersecciones y transgresiones: Propuestas para una historiografía literaria en Centroamérica. Hacia una Historia de las Literaturas Centroamericanas*, Ciudad de Guatemala, F&G Editores, 2008, pp. 225-245.

PÁGINAS WEB

- «Archivo» en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. <http://istmo.denison.edu/n21/21archivo.html> (fecha de consulta: 10/10/2023).
- «Boletín CIRCA-RedELCA» en *Centro de Investigación en Identidad y Cultura Latinoamericanas (CICLA)*. <http://www.ciicla.ucr.ac.cr/Bolet%C3%ADn-CIRCA-RedELCA> (fecha de consulta: 10/10/2023).
- «Hacia una historia de las literaturas centroamericanas». <https://www.fygeditores.com/FGHaciaHistoriaLiteraturaCA.htm> (fecha de consulta: 10/10/2023).
- «Libros latinos». <https://www.libroslatinos.com/images/upload/cardboardcatalogue.pdf>
- «Proyecto» en *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*. <http://istmo.denison.edu/n15/proyectos/biblio.html> (fecha de consulta: 10/10/2023).
- Red Europea de Investigaciones sobre Centroamérica (RedISCA). <https://rediscablog.wordpress.com> (fecha de consulta: 10/10/2023).

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.

***Hijos de la fábula* de Fernando Aramburu: un intento de erradicar la dialéctica del “conflicto vasco”**

ROSA MARÍA JIMÉNEZ PADILLA

Università degli Studi di Bergamo

rjimenez84@gmail.com

En su última novela sobre gentes vascas, Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959) desgrana los pormenores del deslavazado pensamiento de dos aspirantes a terroristas. A lo largo de sus siete capítulos, *Hijos de la fábula*¹ profundiza en la psicología de sus dos protagonistas, Asier y Joseba, arrojando luz a sus propósitos y peripecias a través de la sátira. La novela gira en torno a los mitos que esgrimió ETA y que dan cuenta de la legitimación de la violencia terrorista que, con los debidos matices, cuesta erradicar².

En este contexto, por mito se entienden las narraciones funcionales que refuerzan el carácter identitario y fungen de justificación de la violencia, en palabras de Fernando Molina Aparicio: «representaciones del pasado que han sido canonizadas y que determinan la forma en que se escribe la historia reciente de los vascos y cómo es emplazada en el debate político y de la identidad»³. *Hijos de la fábula* forma parte de la literatura que hace un esfuerzo por desvelar la maraña de mecanismos perversos de la banda, desmitificándolos uno a uno. Ciñéndonos a los estereotipos propios de ETA, encontramos en primer lugar la ilusión de verosimilitud de independencia a través de la lucha armada, tratándose, por ende, de una causa legítima y justa⁴. Los protagonistas de la novela, especialmente Asier, recurren a esta quimera en pos de subir la moral: «sólo los vascos libres podemos liberar a Euskal Herria [...]. La independencia no se consigue empujando por la calle un carrito de bebé. Nuestra misión es empuñar las armas [...] primero Euskal Herria»⁵; y sigue: «Actuamos por motivos concretos y racionales, y ni siquiera en beneficio personal. [...] Nos llamarán asesinos. ¿Cuánto te juegas? Ya lo hacían con ETA. Nosotros, ni caso.

¹ Aramburu, Fernando, *Hijos de la fábula*, Barcelona, Tusquets, 2023.

² Fernández Soldevilla, Gaizka, «Mitos que matan. La narrativa del “conflicto vasco”», *Ayer*, 98, 2 (2015) p. 214.

³ Molina Aparicio, Fernando y Pérez Pérez, José A., «Introducción. La insoportable levedad de la nación en la historia vasca», Molina Aparicio, Fernando y Pérez Pérez, José A. (eds.), *El peso de la identidad. Mitos y ritos de la historia vasca*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de historia, 2015, p. 15.

⁴ Rodríguez Fouz, Marta, «A vueltas con el pasado violento. Memoria colectiva y disputas por el relato de ETA», *Política y sociedad*, 58, 2 (2021), p. 3.

⁵ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, pp. 24-25.

Son unos fascistas»⁶. Los anteriores enunciados fraguan el imaginario del sacrificio por la patria que remite a Sabino Arana como mártir:

Tras la muerte de Sabino Arana sus seguidores identificaron su figura con el sacrificio por la patria. Fue presentado como el Maestro, como el Jesucristo nacional entregado en martirio por la salvación de Euskadi. [...] Evangelista de Ibero, sacerdote navarro autor del catecismo nacionalista *Ami Vasco*, lo expresó con absoluta claridad cuando a la pregunta de qué debe hacer un patriota por la conservación del territorio nacional, respondía que debía «coger las armas y hasta perder la vida, si preciso fuera, para impedir que caiga a manos del enemigo»⁷.

Este espejismo nos conduce directamente al mito de la invencibilidad de ETA. Se trataría de una organización imbatible que emprende la ineluctable pugna contra enemigos opresores del pueblo vasco, empresarios explotadores, adversarios fascistas, en definitiva, acogen la teoría de los dos bandos para perpetrar el horror⁸:

Imagina que es un empresario. Uno de esos explotadores de la clase obrera que no pagan el impuesto revolucionario. Uno que se niega a contribuir económicamente a la libertad de nuestro pueblo. Tenemos que acostumbrarnos a la sangre, compañero. No hay guerra sin sangre⁹.

Así, los protagonistas de *Hijos de la fábula* dirigen la mirada del lector al tópico del «gen vasco», afianzando de esta manera su evidente y fisiológica supremacía, con la consiguiente distinción y legitimación de la lucha por la liberación del pueblo vasco¹⁰. Se hace patente en el momento en que Joseba enferma y Asier le recrimina su parte «no vasca»: «tú tienes ese tercer apellido castellano. [...] La parte no vasca de tu sangre es como una brecha en el cuerpo. Por ahí entran las infecciones»¹¹. En este sentido, los protagonistas emplazan la limpidez de la raza vasca en sus apellidos siguiendo las teorías aranistas¹². En definitiva, se aduce a la inequidad sustentada en enraizadas creencias que tienen por objetivo naturalizar la diferencia ya sea cultural, biológica o histórica¹³.

Es significativo el uso de la palabra «uniforme» en la novela. La persona ataviada con esta prenda goza de un vaciado total de humanidad para los protagonistas, concibiendo a la víctima como un mero objetivo a través del cual cumplir su deseo quimérico, como una simple ficha, un mero daño colateral¹⁴. Se trata de un colectivo estigmatizado en torno al cual cuaja una aversión que incluye su ingreso en la escena musical vasca. Como expone David Mota Zurdo, a partir de la década de los ochenta, emerge un conjunto de bandas,

⁶ *Ibid.*, p. 187.

⁷ Martínez Rueda, Fernando, «La muerte por la patria en el nacionalismo vasco: una indagación desde el sujeto», *Historia contemporánea*, 56 (2017), pp. 193-194.

⁸ *Ibid.*, p. 7.

⁹ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 32.

¹⁰ Fernández Soldevilla, Gaizka, *op. cit.*, p. 217.

¹¹ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 58.

¹² Javato González, Víctor Manuel, «ETA. Origen e ideología», *Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia*, 3 (2011), p. 147.

¹³ Louzao Villar, Joseba, «El síndrome de Jerusalem. ¿Los vascos y la religión?», Molina Aparicio, Fernando y Pérez Pérez, José A. (eds.), *El peso de la identidad. Mitos y ritos de la historia vasca*, cit., p. 106.

¹⁴ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 216.

denominadas Rock Radikal Vasco, afines a la izquierda *abertzale*, algunas de las cuales orbitaron alrededor de la cultura de la violencia de ETA¹⁵. En diferentes canciones de la escena *underground* es evidente la presencia de un agente de policía, despectivamente llamado *txakurra*, asesino a sueldo, perro español, descrito como hombre con bigote y barriga¹⁶. En *Hijos de la fábula*, es ostensible la estereotipada visión de las fuerzas de seguridad del Estado en el pasaje que relata una de las escapadas de la pareja a Toulouse, donde se topan con un personaje del que recelan: «un transeúnte caminaba por allí en la misma dirección que ellos. Un tipo ni alto ni bajo, ni fuerte ni débil, calvo y con bigote [...]. Es un *txakurra* de paisano. Los huelo a distancia [...]. El bigote, la ropa»¹⁷. A este propósito, cabe destacar el modo en que la novela interpela al sector de la izquierda española que, aun condenando a ETA, en cierta manera legitimaba la existencia de un “conflicto vasco” por oportunismo político¹⁸. El personaje de María Cristina es una muestra de ello cuando manifiesta: «de manos a boca, se declaró *abertzale* [...] *Abertzale* aragonesa»¹⁹. En definitiva, Aramburu desglosa el imaginario empuñado por la banda terrorista ETA que remite a la liza de mártires, *gudaris* sacrificados en pos de una lucha contra un Estado opresor que asfixia al pueblo²⁰ y que toman el relevo a los del 36²¹. En palabras de Gaizka Fernández Soldevilla, los nuevos *gudaris* se propondrían:

acabar de una vez por todas con los tradicionales enemigos de la patria: los españoles y los vascos “españolistas”, una categoría que abarcaba a los vascos no *abertzales*, pero en la que a veces también se incluía a los nacionalistas moderados. El futuro utópico al que aspiraba ETA era una Euskadi independiente, “reunificada” (con la anexión de sus territorios limítrofes), monolingüe en euskera y ambiguamente socialista²².

Como es costumbre en el escritor, destaca la pulcra dicción en la que es evidente el deje vascuence, sus coletillas y errores, involucrando al lector y proporcionando autenticidad y verosimilitud a la historia. Unos ejemplos son las repeticiones, en especial de adjetivos, como «fuerte fuerte»²³ o «vasco vasco»²⁴. Asimismo, podemos encontrar el uso del condicional en lugar del subjuntivo, habitual en el País Vasco²⁵, además del empleo de la palabra «concho», ampliamente usada en el norte de España. Aramburu es propenso a una exhaustiva elección de tipo lingüístico previa al inicio de la escritura²⁶. La novela

¹⁵ Mota Zurdo, David, «El terrorismo en la música vasca: de los cantautores al rock radical y sus herederos», *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 50 (2022), p. 206.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 212, 213, 214, 217, 218.

¹⁷ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 78.

¹⁸ Merino, Francisco Javier, «El espejismo revolucionario: la izquierda radical ante ETA», *Cuadernos Bakeaz*, 94 (2009), p. 11.

¹⁹ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 237.

²⁰ Fernández Soldevilla, Gaizka, *op. cit.*, p. 238.

²¹ Martínez Rueda, Fernando, *op. cit.*, p. 203.

²² Fernández Soldevilla, Gaizka, *op. cit.*, p. 232.

²³ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 19.

²⁴ *Ibid.*, p. 66.

²⁵ *Ibid.*, p. 70.

²⁶ Universidad Francisco de Vitoria, *El mundo de Patria con Fernando Aramburu, el oficio de la escritura*, <<https://www.youtube.com/watch?v=L3gfzL9KgsM>> (fecha de consulta: 20/09/2023).

es pródiga de oraciones con un solo verbo, lo que le otorga agilidad a la narración. Son elecciones que denotan un gran conocimiento del contexto idiomático en el que sucede la acción y que dotan de autenticidad sus creaciones literarias.

La historia arranca con Asier y Joseba, como si de Don Quijote y Sancho Panza se tratase, emplazados en suelo galo, en una granja de Albi, donde aguardan el curso de adiestramiento que les permita dar el salto a la “lucha armada”. Tras meses de espera, descubren que ETA ha abandonado las armas desatendiendo, de paso, a dos de sus jóvenes pupilos. No obstante, los protagonistas deciden no desistir en la causa nacional vasca, fundando el *talde* Tarn, rebautizado a posteriori como GDG, *Geurea da garaipena*, “La victoria es nuestra”, canción de *Negu Gorriak* que solían escuchar en la *herriko taberna*. Aramburu, buen conocedor del contexto sociocultural vasco, alude al Rock Radical Vasco, movimiento que absorbió tanto el *underground* como el punk bajo el amparo de la izquierda *abertzale*²⁷, para dar credibilidad a la historia. El grupo *Negu Gorriak*, liderado por los hermanos Muguruza (que primeramente habían fundado *Kortatu*), es el ejemplo fehaciente de la politización de la música, no siendo extraño en sus conciertos que el público oiga los vítores «*Gora Euskadi Askatuta, Gora ETA militarra*»²⁸.

En esta parte del relato se evidencia la importancia identitaria de los símbolos, en este caso la *ikurriña*, que son «un instrumento imprescindible para lograr una mayor identificación con el discurso político, aportando la necesaria carga emocional que facilite los sentimientos de pertenencia a la comunidad»²⁹. Así, nuestros protagonistas anhelan una bandera apropiada a la creación de su nascente organización. Joseba dispone de un calendario de cartera, publicidad de un bar de pueblo, cuyo paisaje bucólico se corona con una *ikurriña* sustituyendo el sol³⁰. El minúsculo tamaño de la bandera medra los ánimos de Asier instando a Joseba a recortar la *ikurriña*. Joseba, cuya creencia en el proyecto de ETA renquea a veces, se niega a estropear su calendario. En este pasaje comprobamos, como se hace patente en otras partes de la novela, una diferencia entre las personalidades de los dos protagonistas. Asier necesita el símbolo unitario encarnado por la bandera, ya que se trata de un símbolo unificador de gran consenso³¹, cuya génesis se narra en parte en la novela³². Sabino Arana, presente en diferentes fragmentos de *Hijos de la fábula*, funge de elemento aglutinador: creador del neologismo Euskadi³³, fundador tanto del nacionalismo vasco como del PNV, su principal partido³⁴, entre otros hitos. A este propósito, se evidencia el poder unitario de la bandera entre las diferentes ideologías: «la *ikurriña* ha seguido manteniendo su fuerte contenido simbólico en la reivindicación independentista, a la vez que aparece como referente inequívoco del actual modelo autonómico y de sus defensores»³⁵.

²⁷ Mota Zurdo, David, «“He visto las calles ardiendo otra vez”. La estabilización de la escena músico-política en el País Vasco durante la década de 1990. Del caso de Eskorbuto al de Negu Gorriak», *Historia Contemporánea*, 57 (2018), p. 415.

²⁸ *Ibid.*, p. 417.

²⁹ Luengo Teixidor, Félix, «Los símbolos del País Vasco, ¿con cuáles nos quedamos?», Molina Aparicio, Fernando y Pérez Pérez, José A. (eds.), *El peso de la identidad. Mitos y ritos de la historia vasca*, cit., p. 57.

³⁰ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 82.

³¹ Luengo Teixidor, Félix, *op. cit.*, p. 60.

³² Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 149.

³³ Luengo Teixidor, Félix, *op. cit.*, p. 78.

³⁴ *Ibid.*, pp. 66, 75.

³⁵ *Ibid.*, p. 64.

Aramburu no deja en el tintero la necesidad de renovación que sufre el terrorismo de ETA desde el aranismo hasta las posturas que integren a la clase trabajadora. Al calor de los preceptos desgranados por Federico Krutwig en su obra *Vasconia. Estudio dialéctico de una nacionalidad* (1963), ETA profiere un giro en pos de abarcar una mayor proporción de la sociedad vasca, en detrimento de las posturas raciales aranistas. La organización obtiene así por parte del PNV el apelativo de organización comunista³⁶. Aramburu dispone de Guillemette y su marido Fabien, los franceses afincados en Albi que acogen a Joseba y Asier, para desvelar la base ideológica abrazada por la banda terrorista. Los vestigios que aluden y dan cuenta del giro ideológico de ETA durante los años sesenta son numerosos: el nombre del perro de la pareja, Mao, la chapa con la hoz y el martillo de Fabien³⁷ así como las ocasiones en que canta la Internacional³⁸, las fotografías de Marx y Lenin en la pared de la cocina de los franceses³⁹.

Ya desde las primeras líneas, se nos perfila a dos sujetos con personalidades delimitadas y antitéticas entre sí. Asier, descendiente de una familia desestructurada y disfuncional, criado en un ambiente carente de afecto, se prodiga como adalid de la banda en el anhelo de disponer de un lugar donde desamarrar su proactividad reprimida. Su actitud de verdadero temor a la feminidad, fruto de su entorno inmediato y salpicada de misoginia, se ablanda cuando conoce a María Cristina, personaje con el que descubre el contacto amoroso. Por otro lado, Joseba, crecido con amor, cuidado y cariño, enamorado de Karmele de quien espera un hijo, padece los embistes del remordimiento por no haberse despedido de ella al emprender su viaje a Francia para iniciar la militancia en ETA⁴⁰. Hedonista, amante de los placeres de la vida, sigue a Asier alternando exaltación y pesadumbre por los desatinados propósitos y la férrea disciplina impuesta por el líder de GDG. Txalupa, ex miembro de la banda terrorista afincado en Toulouse, sobrelleva las consecuencias del asma, enfermedad que le brinda su salida de ETA y que le invita a adherir al «apesadumbrado alivio»⁴¹ expuesto por Javier Marías ante el fin del terrorismo. Con ostensible picardía y carientismo, ofrece a sus camaradas una ilusión que le permite prescindir de su presencia, alejándolos de su discreta vida en suelo francés. Tras resguardarse en la casa del antiguo integrante de ETA, se dirigen a Zaragoza acompañados por María Cristina para abastecerse de armas. María Cristina es el único personaje que cita a las víctimas y siente tristeza por los inocentes. Asier la corrige inmediatamente, denominándolas «contribuyentes elegidos al azar»⁴². El tema de las víctimas causa gran incomodidad debido a su factor de interpelación⁴³, siendo un tema latente en la novela. En los protagonistas es evidente la carencia de habilidades sociales que propicien un reconocimiento de los

³⁶ Javato González, Víctor Manuel, *op. cit.*, p. 158.

³⁷ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 15.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 94.

⁴¹ Marías, Javier, «Apesadumbrados alivios», *El País*, 04/12/2011 <https://elpais.com/diario/2011/12/04/eps/1322983621_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRART&o=cerrado> (fecha de consulta: 06/09/2023).

⁴² Aramburu, Fernando, *op. cit.*, p. 287.

⁴³ Varona Martínez, Gema, «Alrededor de las narrativas victimales: algunos paralelismos entre las víctimas del terrorismo y otros delitos graves en términos de justicia epistémica y resiliencia», *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 24, 50 (2022), p. 13.

sentimientos ajenos. La falta de empatía se hace evidente ante la muerte de Fabien, cuando los protagonistas se muestran incapaces de vislumbrar el estado anímico de Guillemette⁴⁴.

La novela nos traslada a un mundo plagado de vestigios que remiten a la obra literaria de Aramburu: la incesante lluvia que amenaza con acabar con la vida de animales inocentes que habitan la granja⁴⁵; la imperturbable mancha del techo, debido a una gotera, del piso de Txalupa⁴⁶, que remite al lector a la conciencia perennemente enfangada de Txalupa quien, pese a abandonar la banda terrorista, no logrará disipar de presagios su existencia; la psoriasis de Joseba que incrementa a medida que se suceden las páginas⁴⁷; el sueño de Asier en el que, involuntariamente, acaba con la vida del hijo de Joseba⁴⁸; la silla volcada como reminiscencia de la muerte que, aún no visible, da muestras de sí⁴⁹; la importancia del mar, perenne figurante en Aramburu, que deviene redención⁵⁰.

El cierre magistral de la novela da cuenta de un escritor que persiste en el afán de rendir homenaje a cuantos sufrieron, y sufren, a través de una ficción deslegitimadora. Esta labor es de vital importancia en el actual momento de repunte de la violencia callejera ligada a ETA, que no se constataba desde 2011⁵¹ y que causa gran preocupación. Podríamos decir que Aramburu forma parte, en palabras de Labiano Juangarcía, de una nueva tradición literaria en el terreno de la violencia terrorista de ETA⁵².

En definitiva, *Hijos de la fábula* nos muestra los mitos que sustentan la doctrina del terrorismo desde el punto de vista de Asier y Joseba. A lo largo de sus páginas, Aramburu es capaz de plasmar el crisol ideológico que mueve el pensamiento del terrorista de ETA, valiéndose para ello de la sátira. El escritor logra suscitar en el lector una miríada de sentimientos, del enturbiamiento a la risa pasando por la tristeza, abarcando el profundo respeto hacia quienes padecieron la sinrazón de la violencia. La novela se revela instrumento de deslegitimación de mitos que perduran hasta nuestros días. Por ende, se trata de un relato restaurativo ante la inefable injusticia y el sufrimiento generado por el terrorismo, en el afán de erigir una memoria en la que participan los propios victimarios. Siguiendo a Marta Rodríguez Fouz, quien ha escrito sobre la importancia de los relatos restaurativos, el objetivo de Aramburu sería «desactivar los procesos de legitimación ideológica de la violencia: tanto a la hora de vencer la tentación de narrar como épica lo que ha sido una dolorosísima tragedia, como a la hora de proyectar futuros [...] con la sangre del presente»⁵³. Aramburu, a través de las herramientas de la literatura, emplaza en torno a Asier y

⁴⁴ Aramburu, Fernando, *op. cit.*, pp. 121 y 125.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 20.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 111, 155.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 70-72.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 120.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 300.

⁵¹ Jiménez Ramos, María, «La disidencia emergente de ETA: por qué rebrota la violencia callejera», *Observatorio Internacional de Estudios sobre Terrorismo*, 02/06/2020 <<https://observatorioterrorismo.com/actividades/la-disidencia-emergente-de-eta-por-que-rebrota-la-violencia-callejera/>> (fecha de consulta: 04/09/2023).

⁵² Labiano Juangarcía, Roncesvalles, «Literatura comprometida frente al terror y el silencio. Las novelas sobre ETA de Luisa Etxenike: “El ángulo ciego”, “Absoluta presencia” y “Aves del paraíso”», *Castilla. estudios de literatura*, 12 (2021), p. 626.

⁵³ Rodríguez Fouz, Marta, «¿Relatos restaurativos? Acercamiento a las dificultades para construir una memoria compartida sobre eta y sus víctimas», *Cultura, Lenguaje y representación: Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, 15 (2016), p. 78.

Joseba un relato deslegitimador y restaurativo, desandando la senda del imaginario terrorista para que no se repita.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aramburu, Fernando, *Hijos de la fábula*, Barcelona, Tusquets, 2023.
- Fernández Soldevilla, Gaizka, «Mitos que matan. La narrativa del “conflicto vasco”», *Ayer*, 98, 2 (2015), pp. 213-240.
- Javato González, Víctor Manuel, «ETA. Origen e ideología», *Ab Initio: Revista digital para estudiantes de Historia*, 3 (2011), p. 143.
- Jiménez Ramos, María, «La disidencia emergente de ETA: por qué rebrota la violencia callejera», *Observatorio Internacional de Estudios sobre Terrorismo*, 02/06/2020 <<https://observatorioterrorismo.com/actividades/la-disidencia-emergente-de-eta-por-que-rebrota-la-violencia-callejera/>> (fecha de consulta: 04/09/2023).
- Labiano Juangarcía, Roncesvalles, «Literatura comprometida frente al terror y el silencio. Las novelas sobre ETA de Luisa Etxenike: “El ángulo ciego”, “Absoluta presencia” y “Aves del paraíso”», *Castilla. Estudios de literatura*, 12 (2021), pp. 620-655.
- Marías, Javier, «Apesadumbrados alivios», *El País*, 04/12/2011 <https://elpais.com/diario/2011/12/04/eps/1322983621_850215.html?event=go&event_log=go&prod=REGCRART&o=cerrado> (fecha de consulta: 06/09/2023).
- Martínez Rueda, Fernando, «La muerte por la patria en el nacionalismo vasco: una indagación desde el sujeto», *Historia contemporánea*, 56 (2017), pp. 187-220.
- Merino, Francisco Javier, «El espejismo revolucionario: la izquierda radical ante ETA», *Cuadernos Bakeaz*, 94 (2009), s.p.
- Molina Aparicio, Fernando y Pérez Pérez, José A. (eds.), *El peso de la identidad. Mitos y ritos de la historia vasca*, Madrid, Marcial Pons, Ediciones de historia, 2015.
- Mota Zurdo, David, «El terrorismo en la música vasca: de los cantautores al rock radical y sus herederos», *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 50 (2022), pp. 205-227.
- , «“He visto las calles ardiendo otra vez”. La estabilización de la escena músico-política en el País Vasco durante la década de 1990. Del caso de Eskorbuto al de Negu Gorriak», *Historia Contemporánea*, 57 (2018), pp. 413-451.
- Rodríguez Fouz, Marta, «A vueltas con el pasado violento. Memoria colectiva y disputas por el relato de ETA», *Política y sociedad*, 58, 2 (2021), s.p.
- , «¿Relatos restaurativos? Acercamiento a las dificultades para construir una memoria compartida sobre eta y sus víctimas», *Cultura, Lenguaje y representación: Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, 15 (2016), pp. 65-80.
- Universidad Francisco de Vitoria, *El mundo de Patria con Fernando Aramburu, el oficio de la escritura*, <<https://www.youtube.com/watch?v=L3gfzL9KgsM>> (fecha de consulta: 20/09/2023).
- Varona Martínez, Gema, «Alrededor de las narrativas victimales: algunos paralelismos entre las víctimas del terrorismo y otros delitos graves en términos de justicia epistémica y resiliencia», *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 24, 50 (2022), pp. 11-35.



Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 12 (2023), pp. 341-344. ISSN: 2240-5437.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Leiah Luna: encuentro y poemas

DANILO MANERA

Università degli Studi di Milano
daniilo.manera@unimi.it

Usted nació en Puerto Rico en 1989 y vive en República Dominicana desde 2009: ¿cuáles son sus lazos con las dos islas, cómo encarna esta dualidad?

Yo me considero tan dominicana como boricua. En su momento hubo un plan de unificación política del archipiélago antillano y lo sigo persiguiendo. El caribe sería un sitio más idílico si quienes le habitamos tuviésemos derechos humanos básicos.

Presentando su poemario *Metáforas del Silencio* en la Feria Internacional del Libro de Santo Domingo 2023, usted dijo que su poesía «procura hacer honor a la adolescente que fui» y confiesa que la mayoría de las intrincadas imágenes que pueblan sus versos surgieron entre sus 16 y 19 años, cuando usted se estrenó como poeta participando en un certamen literario de la Universidad de Puerto Rico. ¿Cuál es su relación con la adolescencia, en qué sentido orienta el alma, que queda de ella en la edad adulta?

He sido descrita como una eterna adolescente, pues sí vivo mis días con hambre de conocimiento y de comerme al mundo. Con una jovialidad que le heredé a mi abuela materna a quien vi ser eternamente como de 8 años hasta fallecer a sus 95. Mi percepción del existir fue marcada por mi relación con ella quien me crio y de cuyo cuidado me encargué posteriormente hasta su lecho de muerte. Su transparencia y su amor sin reparos son mi estandarte, entre otros valores que me inculcó. Elijo entonces tener catorce años hasta que me decida a vivir como que tengo alguna otra edad. Pero los poemas contenidos en *Metáforas del Silencio* son herencia de mi adolescencia real. Un honor para mí ser el futuro de la persona que fui.

En sus poemas se perciben «normalizadas violencias y carencias atadas a lo femenino y marginado», como usted misma dice. Háblenos de esta veta feminista y rebelde, y de las heridas dobles de la marginación.

No sé si sólo dobles (ríe). Diría más bien múltiples pues me identifico divergente en varios aspectos que me han dado una perspectiva otreica. Me identifico como feminista interseccional y el activismo que he perseguido ha sido por los derechos humanos en

temas ambientales, de raza, de género, de preferencia sexual y de acceso a educación y servicios de salud reproductiva, salud pública y mental de dignidad.

Usted reivindica una amplia interdisciplinariedad. ¿Cómo une y entrelaza la poesía con la performance teatral o el contorsionismo y la magia? ¿Qué opina de la transmedialidad en la poesía?

Amo la transmedialidad y no me limito a un sólo medio de arte si bien escribir es mi principal. La magia y la poesía son parte de mi esencia y las veo mucho más en lo que no son palabras. Lo que me divierte de la poesía es justo “aterrizar” el sentir y el ser de las distintas voces poéticas o heterónimos que me habitan en un determinado momento y plasmar mis verdades: para que se entiendan, para que alguien en particular las entienda, para que sólo yo al releerlas las entienda e incluso a veces con la intención de no entenderlas ni yo al redescubrirlas. Fui actriz infantil y entiendo que se englobe dentro del teatro el performance y todo lo que no está bien delimitado o descrito como disciplina del arte. Crecí y vivo con dolor crónico. Un día encontré libertad en contorsionarme no sólo en mis sesiones y clases de yoga sino en mi vida cotidiana y sobre todo en mis recitales de poesía. Desde entonces uso mi cuerpo para reivindicar ese dolor desenmascarándolo frente a la audiencia y mostrando una capa que no es socialmente aceptable mostrar.

Puede aclarar el concepto de “heterónimo”? El poeta puede (o debe) ser muchas personas? Ser “otreico”, como le gusta decir?

Uso el término según se entiende en Fernando Pessoa. Desde pequeña escribo e invento heterónimos desde los cuales firmar. Al crecer conocí a Pessoa y me voló la cabeza tener un término para algo que yo hacía y saber que alguien más lo hacía. Frecuentemente me siento más identificada con gente muerta que con gente viva.

Usted se define activista política y gestora cultural. ¿La poesía es un acto político? ¿Cuáles son los lugares y formas de encuentro y de acción de los artistas de su generación en Santo Domingo?

La poesía puede ser un acto político pero no necesariamente tiene que serlo by default. “Lo personal es político” dijo Carol Hanisch y hay pocas cosas tan personales como la poesía. De peque me marcó leer «maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse». Ese poema de Gabriel Celaya colorea más de un poema de *Metáforas del Silencio*. La vida cultural dominicana en buena parte se concentra en la Zona Colonial de Santo Domingo. El Parque Duarte es la embajada artística y de activismo por excelencia. Algo que aprecio de vivir en Dominicana es el inmenso calendario itinerante de actividades culturales gratuitas y abiertas al público. Lugares como Casa Tingó, El Portal Cultural, La Teatrera, el Centro Cultural de España, el Centro Cultural de Brasil, El Centro Cultural Banreservas son algunos que disfruto visitar aunque diría que mayores lugares de acción y de encuentro son las plazas públicas y parques donde a modo de botellón la gente generalmente se reúne y se gestan intervenciones sociales y artísticas como escuelas de música y bibliotecas a la intemperie. Sobre formas de activismo he visto y participado en performances de denuncia utilizando la canción, el teatro y el circo.

¿Podría indicar unos nombres de poetas de referencia para su generación o su grupo? Le he oído citar a Belié Beltrán, por ejemplo.

Algunos poetas de importancia de mi generación en Dominicana son: Ricardo Rafael Cabrera, Lorenzo Amparo Báez, Bileysi Reyes, Patricia Minalla, Virginia Moquete, Jhak Valcourt... y en Puerto Rico Üatibirí y Dayra Lee.

Entre sus poemas hay dos que me gustan de forma especial, y quisiera citarlos completos al final de este encuentro, y comentarlos ahora. Ambos son de talante negativo. «Casi» es la crónica de una impotencia, de un desconcierto, parece ser un asunto de amor, de sueños sin cumplir, y en cambio acaba apuntando a la condición de un ser incompleto, en dudoso camino. «Las bárbaras, terribles, amorosas crueldades» es como una rendición, un desánimo, el fin de la esperanza, incluso en la palabra, sin perspectivas. La poesía ¿es una «pistola de agua»? ¿Las vueltas y vueltas del mundo no nos conciernen?

¡Claro que nos conciernen! (ríe) ¡Por eso escribo! Me gustó eso de “en dudoso camino”. Yo estoy plenamente segura de mi misión en el universo, mas admiro a quien tiene seguridad en el camino en que se desenvuelve. Yo procuro andarme con cautela. El camino en que transcurro no es de confort y la muerte es lo único que he tenido seguro en esta vida. Mucho de ese poemario se inspira en la búsqueda infructuosa de pertenencia en relaciones afectivas de distinto tipo.

CASI

quise una vez:
sonreírle a tu mirada
oír de tus labios tus horas
respirar apatía en tus ojos
sentirme entretejida de miedo
quise quedarme una vez en el cielo...
andar soterrando colores de sol en asfalto
aspirando el sabor de tus arcos
de sueño a un sueño y de vez en cuando
me pierdo en el casi tenerte
en el casi lamerte, en el casi rendirte a mi cuerpo
enmendando tus dedos, tu lengua, tu sexo.
tus manos despiertan y callan
no existen, no tocan, no palpan, no son
el calor de mi cama que llama en mañanas.

LAS BÁRBARAS, TERRIBLES, AMOROSAS CRUELDADES

no hay futuro en lo que escribo.
yo no soy tan grande.
mi poesía es una pistola de agua.
la palabra no basta pa' soltarme
lo que hiero y no sientes
lo que quiero. y... cómo arden
las cascadas de lluvia reventadas
contra mi ventana; el tiempo pasa.

mi chorro de agua no llega a ti.
no soy luz de bengala.
ya no tengo atractivo.
el mundo da vueltas y vueltas.
yo me siento en la acera,
me sumerjo en la bañera,
es que ya nada nunca me espera.

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.

RECENSIONI

MARIA MAFFEI
JUAN CARLOS ABRIL
JOSÉ DE MARÍA ROMERO BAREA
GAIA BIFFI
DANILO MANERA
ALESSANDRO CASSOL

Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, 12 (2023), pp. 345-371.
<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>

Le mani del silenzio

JUAN COLÓN

Milano, Rayuela, 2022, 79 pp.

reseña de Maria Maffei

Las manos del silencio, último libro de poesía del dominicano Juan Colón, representa una buena muestra de cómo sigue siendo posible cantar el amor ensayando líneas de originalidad. Al ser el tema amoroso uno de los más manidos de todos los tiempos, el reto poético es sin duda de los más complicados: la finura con la cual Colón teje su verso espontáneo subraya que las vías para lograrlo existen. El Premio Internazionale di Poesia Città di Milano, con el cual ha sido galardonada la obra en 2022, confirma un valor literario que el lector podrá comprobar en el conjunto poético.

Los 30 poemas que componen el libro, en una poesía que en palabras de Gabriele Morelli «possiamo chiamare dell'assoluto» (Gabriele Morelli, «Metafore d'amore nella poesia di Juan Colón», in Juan Colón, *Le mani del silenzio*, Milano, Rayuela edizioni, 2022, pp. 7-14) por la omnipresencia del yo y su amada, se articulan en torno a dos polos principales, es decir, la presencia o la ausencia de la otra persona, tanto física como espiritual. El sujeto no se enfoca solo en las dos extremidades planteadas, sino que explora en profundidad sus alrededores, tejiendo una red de matizaciones entre el goce del estar juntos y la congoja de la separación, en un sentimiento tan poderoso que logra influenciar la realidad en que se encuentra. Destaca la manera en que Juan Colón maneja sabiamente las herramientas retóricas, otorgando un poderío visual muy preciso a los versos, coherente y estable,

vivificado por el aparato de metáforas, por las abundantes sinestesias («El olor a rumores de puertos» titula un poema, por ejemplo), las paradojas, como «La veo desnuda en mis ojos cerrados» (p. 60), en un verso libre que logra mantenerse liviano y en sintonía con el contenido que expresa.

Cuando el yo lírico se halla junto a la amada, la realidad se vuelve un triunfo de armonía donde los elementos encuentran su sinergia perfecta, perfilando un universo que vive de su propio equilibrio. Al contrario, cuando la amada no está, los alrededores se desploman en un vértigo de decadencia cuyos entornos apocalípticos dificultan una salida. Las matizaciones que conectan estos dos polos, lejos de diluirse en una simple dicotomía, conforman un alambicado recorrido, y la presencia de la mujer amada se perfila con singular dinamismo. De hecho, dicha presencia se sondea hasta sus más recónditos entresijos: la contemplación, el simple *ver* de «La vi» abre paso al rol central que desempeña el *mirar*, introducido en el poema «Asalto a ojos armados» que se centra en la mirada de la mujer y su rol, ya que «toda la historia de la humanidad se justifica, / en el preciso instante, / que tus ojos en leche de jazmines, / en mí dejaron su desnudo» (p. 22). Esto se remata en «Desearía mirarte», donde la mirada cobra la perspectiva del sujeto poético, que desea observar a la mujer desde su propia interioridad y confiesa «desearía mirarte con tus propios ojos / y así sabría de los insomnios los tormentos dulces, / de saberme

mirándote y mirado en tu designio» (p. 72), alcanzando una profundidad que se mueve mucho más allá de la simple contemplación. Las dos entidades se convierten en una sola, «porque uno y otro no nos encontramos sino / en nosotros [...] / somos uno en dos» (p. 72). De manera parecida, la apreciación de la compañía de la amada va cuajando cada vez más ponderando la maravilla de estar juntos: la relatividad del tiempo transcurrido en su compañía, patente en el fragmento «Einstein tenía razón; el tiempo es relativo; la amé toda la vida aquella noche» (p. 54), introduce la sinergia que se establece entre ellos, que alcanza la cumbre en «A que no te atreves», donde el desafío de abrirse recíprocamente a sus propias interioridades se perfecciona en la estrofa antepenúltima, «quiero encontrar / ese secreto mío que solo tú posees / sin saber si es de lluvia, carne o transparencia» (p. 48). Lo que se abarca es un nivel de empatía total que refleja y caracteriza el equilibrio de la pareja, que juntos «amasamos el pan, el vino, la almohada, / los nutrientes primarios de las espigas» (p. 64), es decir, la unión pasa a ser así linfa vital de cualquier cosa. A menudo se alude a la predestinación de este amor, por ejemplo, en los versos «cuando hicieron tus manos mis pies me dieron / [...] cuando hicieron tu voz / [...] hicieron mi corazón» (p. 58), o en los versos de «Tú no lo sabes aún» que explicitan la omnipresencia de este amor, «y es que el amor tiene su omnipresencia, / en el tiempo, en raíces de espumas, / en los acantilados donde brota un enigma» (p. 52). En esta óptica la conciencia de lo que estar juntos significa representa el meollo de la reflexión poética de forma total: la cantidad de poemas que se centran en esto desde variadas perspectivas demuestra cómo el poemario en su conjunto celebra la hondura y la intensidad de lo que amar implica, el estar juntos amándose, la reciprocidad, la constancia y la conciencia del seguir escogiéndose día a día, conscientes de que «al yo escogerte / y tu aceptarme, escogimos los cielos que nos atan» (p. 64). Estar juntos es pues paz, sosiego, amparo seguro, «domingo en la mañana todo el año» (p. 70).

La celebración de la presencia hace necesaria la complementaria ponderación de la ausencia: esta siempre se tiñe de tintas oscuras que bien reflejan los sentimientos del sujeto poético, y aun con esto no deja de aparecer finamente matizada. A veces se contrapone netamente a la presencia: «todo eso donde tú no te encuentras» (p. 42) cobra un halo asfixiante, donde los días resultan surreales, «la irrealidad de la existencia» (p. 34) define este estado en el poema «Ayer fue un día nulo». Cuando la mujer amada no está, la consecuencia es un dolor intenso, una congoja del alma, días en donde «las horas van del desaliento al bostezo / y uno quisiera dormirse en el centro de un poema triste» (p. 40). Dos estrofas de «Este adiós tiene un aire» dan la medida de los entornos apocalípticos que el adiós origina: «Este adiós tiene un aire melancólico de campana, / algo de inclinación al precipicio, / insurrección de insomnios en los atabales / que deja sin memoria los sueños del paisaje. / Es un golpe en la sangre que recibe el silencio, / el grito de un pétalo al quebrarse, / un vértigo de olvido con su velo, desvelado / y la ración de pájaros para un aire enterrado» (p. 56). En algunas ocasiones, este coexiste en el mismo poema con la presencia: de la separación se pasa a la cercanía con una llegada imprevista de ella, por ejemplo, en «Ayer fue un día nulo», en «Justo a las 3:10», y en «Ella entra», que en el espacio de un poema yuxtaponen los dos universos en su necesaria coexistencia.

El poema «Justo a las 3:10» da una muestra de cómo la mujer es la musa inspiradora en la experiencia del poeta, capaz de ennoblecer cualquier lugar habite. En el horario del título, cuando «una mujer / se alojó en un poema inconcluso», es cuando de repente la inspiración permite a la palabra poética cuajar otra vez, así que a los cinco minutos el sujeto poético vuelve a darse cuenta de las cosas, «y del poema / su conclusión posible» (p. 44). También en el poema «Ella entra» se ve cómo la presencia de la mujer amada, que llega de repente, tiene un alcance más allá del simple goce: «Ella entra; deja sus besos entre mis libros, / pone al silencio como un niño sin oficios. [...] /

Limpia mis libros con el alcohol de los atardeceres, / sobre el escritorio pone toda la noche / con su marea alta de mar travieso» (p. 60). El título adelanta el eje central del poema, enfocado en el pasaje de la ausencia a la presencia de la mujer: en esto se tematiza un antes y un después, dejando espacio en los versos enteramente al poder de su llegada, cuya fuerza se parangona a la del mar en tumulto. También se hilvana la otra dirección del movimiento, es decir la salida de la mujer del espacio poemático: es el caso de «Ahora que te fuiste» y «Este adiós tiene un aire», donde el escenario apocalíptico ejemplificado arriba se apodera de la realidad, que resulta vaciada, anulada y mortecina tras la ida de la mujer.

En conclusión, en este alambicado universo, la palabra poética representa el lugar de revelación más adecuado para retratar las múltiples facetas de amar, de ser amado, estar juntos y estar separados.

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 - "Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)" / "Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)", ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.



O que foi cidade / Lo que fue ciudad

LIYANIS GONZÁLEZ PADRÓN

Edición bilingüe, trad. de António Manuel Venda, Lisboa, On y va, 2022, 84 pp.

reseña de Juan Carlos Abril

Empecemos por el sugerente título, en una primera aproximación. Como en esos filmes o documentales apocalípticos que muestran las ciudades del futuro abandonadas y que han sido tomadas por la naturaleza, podríamos adquirir una imagen visual primera de este libro de poemas, *O que foi cidade / Lo que fue ciudad*, de Liyanis González Padrón, cubana (Pinar del Río, 1971) afincada en Ecuador desde 1995 y donde ejerce la docencia. La vegetación iría cubriendo el asfalto y los edificios. Rompiendo el cemento. Las enredaderas se apropiarían de las paredes y los semáforos... La fauna salvaje tomaría también los sótanos y los huecos. Todo comenzaría a poseer una tranquilidad ajena al lugar... En nuestro segundo acercamiento, retomamos las palabras de la contracubierta del poeta español Luis García Montero, quien nos dice, refiriéndose a su ciudad, Granada, que «Cada persona tiene una ciudad que es el paisaje urbanizado de sus sentimientos» (tomado de *Luna del sur*, Sevilla, Renacimiento, 1992, p. 71). Ciudades que, como suscribe la poeta, tanto desde su aspecto real como desde lo imaginario, son un punto de partida para su proceso creativo. Por tanto, *O que foi cidade / Lo que fue ciudad* se refiere explícitamente, con esta cita, a ese mundo personal de los sentimientos, al conjunto de una sentimentalidad y a esa historia que cada uno de nosotros íntimamente desarrollamos en el espacio urbano que habitamos o, lo que es lo mismo, el modo en que esos sentimientos

y esas historias o mapas afectivos se construyen como una ciudad, con sus edificios y parques, con sus calles y sus plazas, con su centro y sus arrabales, con sus historias mínimas esperanzadas, y sus desesperanzas colectivas e individuales. La tercera mirada vendría generada por la dialéctica campo/ciudad, que es una dialéctica que a mí particularmente me ha interesado siempre mucho, y que en la historia de la literatura posee una fértil tradición. La poesía, incluso la bucólica o pastoril, nace de la ciudad. La ciudad genera el pensamiento poético, ya que es el núcleo desde el que se piensa y se produce ideología... Para los que pertenecemos por nacimiento a espacios rurales, la ciudad es un lugar ajeno a nuestra conformación o configuración sentimental, si bien no podemos ocultar, como acabamos de decir, que en el imaginario contemporáneo de cualquier persona de Occidente, las ciudades se erigen como ese lugar desde el que pensamos, nos pensamos. Lo que llama la atención, en ese sentido, es que tendríamos que decir lo contrario, o titular este libro al revés, *lo que fue campo*. Pero no, y tiene una razón la poeta, porque los poetas siempre tienen razón. Se trata evidentemente de *O que foi cidade / Lo que fue ciudad* porque el proceso es inverso, porque ya se ha abandonado la ciudad, esta ha dejado ser habitada, esto es, nos encontramos ante un lugar deshabitado, páramo, territorio de nadie o no lugar, como propugnara el antropólogo francés Marc Augé, es decir, un espacio de desamparo afectivo o sentimental. *Lo que*

fue ciudad nos remite directamente a esa zona de estirpe tarkovskiniana donde hay pecios de barcos y grandes máquinas pesadas desvencijadas, abandonadas, derruidas y que han perdido valor. Nadie se atreve a entrar allí, es una zona prohibida... Una última nota, y quizá la más relevante de todas, teniendo en cuenta las demás, ya que se puede considerar complementaria a las anteriores, viene extraída del poema homónimo del libro, «Lo que fue ciudad» (pp. 38-40), y que participa más de esa desilusión de quien pensó la ciudad —la de los sentimientos amorosos, íntimos— como el lugar donde proyectar su vida, donde ser feliz, y se da cuenta con el paso de los años de que aquello fue una construcción como cualquier otra, acostumbrándose a vivir en los suburbios, a cantar «sobre los secos hedores de las alcantarillas» (p. 40). El personaje poético, que aspiraba a lo más alto, se conforma con lo más bajo, pero no como claudicación, no, porque de hecho subraya que «canta». La poesía se erige en tabla de salvación, en una mirada que, si no puede suplir la pérdida o la ausencia, sí consuela y nos ayuda a sobrellevar la cruda realidad, esa diferencia abisal entre nuestros sueños de juventud y la aceptación de nuestros fracasos de madurez, con los años. Es, por consiguiente, esta una poesía de reflexión, una suerte de ajuste de cuentas.

O que foi cidade / Lo que fue ciudad es una antología bilingüe de poemas con una fuerte unidad estilística y semántica. Se presenta sin secciones y con la traducción al portugués de António Manuel Venda. El silencio, la oquedad y el vacío son vecinos habituales de ese territorio baldío o de desarraigo que quedó tras ser ciudad, como en «Me he acostumbrado tanto a este silencio» (p. 8), «Cuando vuelva a mi nombre», o «En memoria» (p. 24): «Memoria de las cumbres / como fusiles que atraviesan / su hoguera de palabras y silencios» (*Ibidem*). La noche se convertirá en un buen correlato de esa herida, como en el estremecedor «Hoy es noche para morir» (p. 28), porque la poesía de Liyanis González Padrón nos habla de sensaciones hondas y desgarradoras, aunque también de la plenitud y de la

«Celebración» (p. 6), como en el poema que abre este volumen, o en «Vierte, luz» (p. 10), donde se impreca a la luz del siguiente modo: «Vierte, luz / tu claridad en mi respuesta // Que la salvación exista / Que me celebre / como celebra mi sangre» (*Ibidem*).

Aparte de la cita de Luis García Montero que hemos comentado, y que ilustra la contracubierta, otras referencias y autores nos pueden hablar del mundo poético de Liyanis González Padrón, ayudar a comprenderlo, como es la del italiano Italo Calvino de *Las ciudades invisibles*, pues con una cita suya se abre esta excerta; el español Claudio Rodríguez, en un poema de largo desaliento existencial como es «Yo despido al hombre» (pp. 20-22), en el que se concluye de la siguiente manera: «El engaño ha de escribirse / como el hambre / que se envuelve en los periódicos» (p. 22); el cubano José Lezama Lima, en un texto que reflexiona no sin contradicciones sobre esa condición de cubanidad como es «Contra todo pronóstico» (pp. 44-46), afirmado que «Ser cubano es llevar a cuestras una isla» (p. 44) y que «Somos la herencia de la soledad y del fuego / La algarabía del mar / que recorre los cantos / sin simulacros de estirpe en decadencia» (*Ibidem*); o la peruana Blanca Varela, en un poema precioso titulado «Cuando dicen tu nombre» (p. 62), y que nos remite, entre otras cosas, a una historia de amor y a la Penélope de Ulises.

Muchas más cosas podríamos decir y comentar de esta magnífica colectánea de Liyanis González Padrón. Hay más composiciones destacadas, como «En nombre de un poeta» (p. 42), «Migración» (p. 48), «Observo sin rumbo» (p. 50), «Arrastro las antiguas derrotas» (p. 58) o «Línea de sueño» (p. 60), entre otras, que nos han llegado o tocado especialmente... Pero vamos a dejar que el lector descubra por sí mismo las excelencias de este poemario. Se trata de una poeta de alta sensibilidad que ahonda en los misterios del ser y la palabra con una delicadeza poco frecuente en el panorama de la poesía hispanoamericana contemporánea. Solo nos queda dar las gracias a la autora, por este estupendo poemario, que nos acerca a España desde la vecina Portugal,

desde Ecuador y desde Cuba, y gracias por supuesto también a António Manuel Venda, por su excelente traducción, desde el rigor poético y desde un ejemplar trabajo de edición, hermanando así los dos idiomas, español y portugués.

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.



Una flor de alegría. Poemas de amor

ÁLVARO SALVADOR

Ayuntamiento de Baza, Aula de Poesía y Humanismo Dama de Baza, 2022, 165 pp.

reseña de Juan Carlos Abril

La poesía de Álvaro Salvador me ha acompañado desde mis inicios como estudiante en la Universidad de Granada, allá por el año 1993. Álvaro Salvador rápidamente me apoyó y ayudó en mis inicios, cuando yo todavía no tenía poemario publicado, y estaba deseando sacarlo. Eso ya sucedió en 1995 en el curso 1995-1996. Me dijo muchas cosas, me aconsejó sabiamente y me corrigió algunos poemas, siempre con su buen acierto y lecturas interesantes. La poesía daba mucho juego y abría el territorio de la amistad. Entre otras cosas me comentó repetidas veces que no tuviera prisa para publicar, porque el primer libro es un proyecto muy deseado al principio, pero con los años puede convertirse en una losa en el currículum, como en el caso de los dos primeros libros de Juan Ramón Jiménez. Hablábamos de poesía, charlábamos, incluso discutíamos, ardientes conversaciones, de cómo iba evolucionando —sus derivas— por aquel entonces. Yo en concreto le comentaba mis inquietudes, mis búsquedas lingüísticas y estilísticas. Álvaro Salvador siempre fue un entusiasta de la poesía, y esa pasión estuvo en el núcleo de nuestras pláticas, independientemente de nuestros intereses. Desde el cariño y la admiración, desde la camaradería y la complicidad.

Una flor de alegría. Poemas de amor, es una antología temática que reúne bastantes poemas en número, como para considerar el amor como uno de los temas que atraviesan de parte a parte la obra poética de Álvaro Salvador. Es poesía de amor y

poesía amorosa. En el sentido de esta última, el amor puede no ser el centro de la composición, pero sí una parte importante o complementaria de ella. En cualquier caso, habría que asegurar sin ambages que el amor es uno de los temas fundamentales de la poesía de Álvaro Salvador, y que por el amor y desde el amor se escribe el resto de la obra, tanto de temática social, como las repercusiones ideológicas, o cualquier otro asunto. O incluso la ironía. Por tanto, no solo se trata el amor desde el Eros, material y carnal, sino también del amor celestial. Es decir, y yéndonos a Jaime Gil de Biedma, tan querido por nuestro poeta, se trata de amor que abarca tanto la dimensión de Afrodita Pandemos, como la de Afrodita Urania, es decir, esa Afrodita más carnal, terrenal y de placer sexual, como la Afrodita celestial o contemplativa, platónica. Ambos epítetos corresponden a la misma diosa, Afrodita o Venus, como sabemos, y son dos nociones del amor diferentes, con orígenes diferentes e incluso representaciones o modos de entenderse en el arte de diferente manera. A propósito del poeta catalán, no podemos dejar de mencionar el poema «Muntaner 62, 4.º-1.ª» (pp. 118-121), donde tomando como subterfugio intertextual al famoso poema de Gil de Biedma, «Contra Jaime Gil de Biedma», se nos cuenta el relato de una relación amorosa en Barcelona, que no duró demasiado tiempo, pero que fue muy intensa.

Los primeros poemas que leí de Álvaro Salvador fueron los de *Tristia*. Cuando yo

llegué a la facultad, en el kiosco, todavía quedaban algunos ejemplares de la colección Rusadir, libro que había aparecido en 1982 firmado con el pseudónimo Álvaro Montero. Esos poemas fueron para mí todo un descubrimiento y satisfacción. En ese libro no se sabía qué poemas eran de Álvaro Salvador y de Luis García Montero. Ciertamente uno de los textos que más me gustó de ese poemario fue «Siesta en Villa Médici» (pp. 42-43) que, cómo no, está cumplidamente inserto en esta antología, y dice así en su inicio: «Rosa la faz, ardor revela / la blanca que a mi boca tiendes, / cuando perlas, cuando tres suaves perlas / desde el brumoso engarce hasta mi lengua / caen» (p. 42), y continúa unas estrofas más abajo: «Rodea con tus labios la inocente cabeza / del esperado fruto y deja / que su canción alcance las aguas más profundas. / Absorbe de su boca el hálito del mundo / sin reservas» (*Ibidem*).

Tal y como señala Francisco Díaz de Castro en su magnífico prólogo al volumen que nos ocupa, quizás uno de los mejores poemas de amor de Álvaro Salvador, de los muchos buenos que tiene, sea «Canción de las tres estrellas» (pp. 146-147), una composición con estructura de canción que habla de tres mujeres, ya desaparecidas, y que traen a la memoria todo lo bueno del amor y del tiempo pasado que la voz verbal tuvo con ellas, pero también la negra sombra del final —«insomnio final», reza el último verso— que también le espera al personaje que las recuerda. Así que el amor es motivo y motor de otros temas, que vienen espoleados a partir de él.

Unas pinceladas paisajísticas, casi objetivistas, pudieran estar detrás de «El vedado» (p. 138), un delicioso texto que aparentemente relata la inercia de los objetos, el lugar y la gente, mientras la pareja hace el amor, con el balcón abierto, y la hermana figonea desde el espejo de enfrente a la pareja. Esta sutil escena voyerista daría pie a malévolas lecturas en torno al ritual erótico y la liturgia del sexo, a las perversiones y a los estímulos para quien hace del amor una forma de vivir y no se conforma con la monotonía, a pesar de que cualquier relación

tenga tendencia a la monotonía, y deba sortear sus peligros con retos y voluptuosidades que deben renovar la pasión.

Una flor de alegría recoge, como digo, poemas de toda la vida literaria de Álvaro Salvador. El título proviene de su poema «Siesta» (p. 86), poema que hacía parte de aquella *plaque* que apareció en la editorial Corimbo de Granada y que se titulaba *Reina de corazones*, luego incluido en *La condición del personaje* (1992). Comenzaba así: «Si escribo estas palabras temo dar una imagen / de escritor que conoce su oficio y sus recursos, / temo no dar la talla, carnal, enamorada, / de un hombre que ha pisado el umbral de sus sueños» (*Ibidem*).

Hay muchos tipos de amor aquí representados, aparte de los ya citados, más sucios y más limpios, más fieles y más infieles. Amor experiencial, amor estético, amor de arraigo, amor de amigos, amor propio, amor familiar, amor pasional, amor juguetón, amor posesivo, amor racional, amor desventurado, amor compasivo, amor sumiso, amor pornográfico, amor momentáneo, amor reverencial... Todos ellos, como se sabe, se ciñen a cualquier variada tipología clásica, desde los griegos a hoy día. Y todos están representados en este libro, que es una excelente excusa para invitar al lector a leer y releer la poesía de Álvaro Salvador, una antología que da cumplida cuenta de una trayectoria poética ejemplar, y una poesía que ha ido, con los años y los libros, haciéndose más nítida y más certera, más sabia, en definitiva. Como un dardo. Aquí tenemos la voz del poeta.

Questo contributo è stato realizzato nell'ambito del progetto PRIN bando 2022 – “Transmedialità: media, scienza, generi, arti nella poesia panispanica (1980-2022)” / “Transmediality: media, science, genres, arts in Panhispanic poetry (1980-2022)”, ID 2022JML3N9, Ministero dell'Università e della Ricerca e Unione Europea - Next Generation EU.

Perseverancia. Poesía inédita (2018-2021)

RAFAEL BALLESTEROS

Edición de Marina Bianchi, Torrejón de la Calzada (Madrid), Devenir, 2022, 186 pp.

reseña de José de María Romero Barea

Los versos son instantáneas: anotan cambios y continuidades, rastrean crecimientos y decadencias: «¿Cuándo canta el jilguero en el inmenso / valle abierto y libre, no canta, en la verdad / de verdad, en la jaula del mundo?» («¿También la duda en la verdad?»). Las estrofas dan cuenta del fortalecimiento de las relaciones, del fracaso de los alejamientos: «¿En qué segundo exacto / acabará la vida e iniciará el vacío?» («Estrenar la vida»).

Estos poemas se hacen eco de las reverberaciones del tiempo, acumulan incidentes, puntos de inflexión, comportamientos que se repiten en un ente que es siempre el mismo, siempre diferente: «Sólo el que oye el son / de las palabras ve, en verdad, toda la vida, / completa la realidad» («Ay, de repente...»).

Al preservar formas de vida desaparecida, se admite el propio e incurable distanciamiento de «Lo precedero dentro de lo inmortal, todo / lo que no muere temblando por la tierra» («Madre dentro del hijo»). Al mirar hacia su yo pretérito, el escritor Rafael Ballesteros (Málaga, 1938) logra hacer las paces con su presente, para afrontar el futuro: «Al que mira lento, lento a la mar, / lo contempla la muerte» («Yo también tuve un barco...»).

Plenos organismos de papel con identidad propia, las composiciones de *Perseverancia. Poesía inédita (2018-2021)* exploran casi cualquier aspecto de nuestra existencia. Estas líneas ejercitan biología aplicada, historias universales de los

muchos ojos que se abren para que los demás veamos el más allá de la «Sombra que nunca / fuera expulsada de la gruta, ella misma / siempre en su magma fluyente, en su / negrura tan humana» («La desesperación»).

La peripecia del político y el poeta se cruzan con los internacionales eventos (ya saben, las crisis, las guerras): «Lo humano es / la cápsula de nada en su revés. / Cuando canta, la muda se desdobra» («El horror I»). Latido a latido, se nos involucra en un alegato hablado que denuncia la asimetría entre la inhumana humanidad y la alienante crueldad como un estribillo en la balada de nuestras diarias arremetidas contra el sentido (o la falta de él): «Juntos los dos (emoción y palabra), en, por, / la poesía» («Oscuro mucho...»).

Más allá del paso de los acontecimientos, una neutralidad descriptiva se muestra en la sucesión de vivencias, que entrelaza el creador de aforismos, invitándonos a contemplar «la hermosura de ese tallo de flor que / nació temblando en mitad de la ciénaga / y los derrumbaderos» («Sólo son dos...»). Testimonio de la forma en que la cronología abre espacios para que la memoria emerja, esta lírica nos brinda una oportunidad de pensar diferente: «¿Cómo ese milagro verdadero, se compone / y se manifiesta y es poesía?» («Declaración de finales...»).

Contundente la realidad que evoca el vate de *Las contraccifras* (1969), *Turpa* (1972) o *La cava* (1984), basada «en la construcción de una nueva cordialidad»,

como sostiene Marina Bianchi en el estudio introductorio, mientras una nostalgia dulce y nada sentimental suaviza las páginas, con una conciencia generosa que se niega a caer con fuerza sobre las figuras volátiles de nuestra entelequia.

Rafael Ballesteros privilegia, en definitiva, la claridad sonora frente a los fuegos artificiales del verbo, «dando forma a lo inefable y recóndito de los sentimientos», continúa Marina Bianchi. La escritura del que fuera presidente de la Comisión de Educación y Cultura del Congreso de los Diputados desde 1982 hasta 1996, lleva al lector a los dramas a medida que estos se desarrollan. Atesora esta literatura el don de combinar sentimientos plausibles en patrones estructurales que otorgan al libro su peso.

Se enfrenta a la dificultad formal una experiencia acumulada, infinitamente diversa, que gusta de explorar cuestiones profundas sobre literatura y sociedad. Ideas en continuas metamorfosis se combinan en una mezcla intertextual de biobibliografía y filosofía práctica, hasta urdir una defensa de «la dignidad de un ser magnánimo que no se resigna a perder su fe en la vida, que persevera infatigable y expresa su sentir con plena sinceridad», apostilla la catedrática de Literatura Española en la Universidad de Bérgamo.

Clarividente y reflexiva, la selección de poemas *Perseverancia* consigue un recuento de nuestra historia más reciente en una serie de cuadros intemporales a los que asistimos como testigos de los momentos clave de una mente inmersa en «la escritura como medio para elaborar el duelo y entender el universo que nos rodea, la perseverancia en la búsqueda de lo positivo como ley incontestable y eterna», concluye Marina Bianchi.



La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito (1953-1972)

BARBARA GRECO (ED.)

Sevilla, Renacimiento, 2023, 227 pp.

reseña de Gaia Biffi

El compromiso testimonial que impulsó la literatura de la mayoría de los exiliados republicanos españoles fue marcado por la necesidad de refundar un principio de cohesión cultural entre las distintas voces de una comunidad dispersa por la geografía global. Es este el marco ideológico en el que se insertó la colección *Patria y ausencia*, ideada por Max Aub (1903-1972) en 1952 con el propósito de dar cabida a la «cuantía y la calidad» (p. 44) de los escritores de la España peregrina y del *insilio* y así poder entrelazar sus esfuerzos creativos en la elaboración –y en la transmisión– de un mensaje contrahegemónico con respecto a la realidad histórica de la España oficial, representada por el régimen franquista. Sin embargo, este proyecto editorial nunca llegó a realizarse aunque posibilitó el establecimiento de numerosas relaciones epistolares: una de las más fructuosas es, sin duda, la correspondencia entre el propio Aub, María Teresa León (1903-1988) y Rafael Alberti (1902-1999) recientemente editada por Barbara Greco en *La amistad, patria de los sin patria. Epistolario inédito (1953-1972)*. El empeño emprendido por la *Biblioteca del exilio*, colección de Renacimiento dirigida por Manuel Aznar Soler y dedicada a la difusión de obras de crítica sobre la diáspora republicana de 1939, se enriquece de un nuevo título, resultado de un trabajo de archivo realizado cotejando los ingentes fondos documentales conservados en la Fundación Max Aub (Segorbe, Castellón) con los de la

Fundación Rafael Alberti (Puerto de Santa María, Cádiz).

En su minucioso y detallado estudio introductorio, Greco –profesora titular de Literatura Española de la Universidad de Turín y autora de numerosas investigaciones centradas en la narrativa del exilio republicano– delinea el perfil intelectual de los integrantes de ese animado diálogo desarrollado a lo largo de noventa y cinco misivas en las que quedan incluidas las tres cartas de Aitana Alberti León (1941), hija de María Teresa y Rafael, y un intercambio compuesto por trece epístolas entre Aub y el fotógrafo argentino Roberto Otero (1931-2004), novio de Aitana. De esa manera, se recompone un mosaico de aportaciones muy personales y perfectamente reconocibles –en el tono y en el punto de vista–, pero que cobran pleno sentido solamente en un espacio compartido basado en ideales políticos de resistencia y en la lealtad a la memoria de un proyecto social y cultural truncado por el desenlace de la Guerra Civil.

En efecto, los avatares editoriales protagonizados por los exiliados constituyen uno de los hilos conductores de la correspondencia marcada por las numerosas iniciativas de Aub –entre las que destaca *Los Sesenta*, revista que reunía a los autores republicanos que hubiesen cumplido sesenta años de edad–, y la entusiasta colaboración de la pareja Alberti-León. Es la escritora riojana la verdadera portavoz de su núcleo familiar y parte activa en la gestión de los

trámites para la publicación de textos suyos y del marido que seguían inéditos, tarea en la que Aub ejerció el papel de mediador en muchas ocasiones llegando a ser determinante para concretar la edición de *Fábulas del tiempo amargo* (Ecuador 0 0' 00", 1962), selección que contiene cinco relatos de Teresa León, y de *Roma, peligro para caminantes (1964-1967)* (Joaquín Mortiz, 1968), colección de poemas de Alberti. El interés demostrado –las peticiones de obras, por lo general, son recíprocas y casi siempre acompañadas por manifestaciones de apoyo y solidaridad– se configura como una puerta de acceso hacia las intenciones que habían fundamentado la escritura, la determinación y, al mismo tiempo, la incertidumbre que habían acompañado el proceso de redacción y, sobre todo, la problemática búsqueda de lectores inevitablemente marcada por el temor a que sus voces permaneciesen ignoradas: «Las cuestiones de España no interesan, madame» (p. 48) denuncia la escritora desterrada, dejando patente no solamente el ostracismo de la dictadura española, sino también la indiferencia internacional por la condición de los refugiados republicanos. Son muchos los títulos que aparecen mencionados, hecho que nos permite saber algo más de las circunstancias en las que se fraguaron piezas capitales de la literatura del exilio como *Memoria de la melancolía* (Losada, 1970) de Teresa León o *La gallina ciega* (Joaquín Mortiz, 1971) de Aub. En ese sentido, resulta acertada la decisión de Barbara Greco de añadir un apartado que presenta el listado de las obras del matrimonio Alberti-León conservadas por Aub en su biblioteca personal –y viceversa– siendo este un elemento que confirma la atenta recepción, por parte de los tres protagonistas de este epistolario, del testimonio de sus interlocutores, una firmeza que cobra una notable importancia precisamente desde la precariedad y la marginalidad de las ideas defendidas por los republicanos desde la lejanía de su propia tierra.

Asimismo, los autores dan cuenta de las dificultades a las que tuvieron que enfrentarse en sus respectivos países de acogida haciendo especial hincapié en la

imposibilidad de dedicarse de lleno a sus quehaceres creativos debido a la necesidad de conseguir otras fuentes de ingresos y medios de sustentamiento: «Tenemos mucho trabajo imbécil y poco tiempo» (p. 35) afirma Teresa León para explicar las continuas interrupciones en la transcripción de una de sus novelas, *Juego limpio* (Goyanarte, 1959). Y es precisamente la mirada de León que revela otro factor limitante en el ejercicio del oficio intelectual, es decir, el mayor grado de exclusión padecido por las mujeres: «no tengo secretaria, ni casi máquina de escribir, ni tiempo. Sigo encadenada al menudo, la casa, los conflictos económicos» (p. 36) declara refiriéndose a los obstáculos encontrados a la hora de conciliar la vida pública y el espacio hogareño tradicionalmente destinado a su género. Así es que uno de los mayores puntos de interés del epistolario reside precisamente en la posibilidad de averiguar las circunstancias materiales y sociales, aspecto nada secundario ya que, en la práctica, condicionaron las actividades literarias y la interpretación de la realidad de esos escritores.

Para más señas, es la correspondencia misma que, en distintos pasajes, se tiñe de rasgos metarreflexivos visibles en la expectación y en el anhelo de ser escuchados –«No interrumpas esa correspondencia» (p. 34) le ruega Teresa León a Aub–, y en la voluntad de mantener viva la comunicación contra viento y marea: «Lo que sí te pido es que me escribas» (p. 40) reitera la escritora, «No me dejéis sin noticias» (p. 58) le hace eco el autor de *El laberinto mágico*.

A medida que transcurren los años, surge otra cuestión apremiante: la brecha generacional con los jóvenes españoles. Se trata de una distancia que es, ante todo, ideológica y que se mide en términos de conciencia histórica, conllevando el riesgo de que el discurso republicano se desvanezca entre un presente que ya ha ocultado su legado político y una perspectiva de futuro que no es la que los exiliados habían imaginado para su país, tal y como apunta Teresa León con amarga lucidez: «Las visitas con los muchachos españoles me trastornan. Es un choque con una realidad a la que no sabemos hacer

frente, gracias a tantas experiencias cristalizadas ante nuestros ojos y esa memoria del olvido que padecemos» (p. 81). A pesar de eso, el hecho de reconocerse, en tanto que comunidad, como los únicos testigos de la violencia reaccionaria que interrumpió el curso de la democracia española es precisamente lo que los empuja a actuar según un principio de fidelidad al proyecto por el que habían luchado, por el que habían sido expulsados de su tierra y en nombre del cual no podían conformarse con aceptar la versión impuesta por los vencedores, como se deduce de la infatigable actitud de entrega a la trasmisión de una verdad opuesta al relato dominante, una determinación demostrada hasta el último momento o, en este caso, hasta la última misiva, enviada por Aub en enero de 1972, seis meses antes de su muerte, acaecida en Ciudad de México el 22 de julio de aquel año.

El considerable aparato de notas a la edición completa y clarifica los temas glossados por las distintas personalidades que se cruzan en este epistolario, amén de proporcionar datos editoriales e informaciones históricas útiles para comprender en profundidad los itinerarios creativos de tres de los más valiosos representantes de la literatura española del siglo XX, y así otorgarle el lugar destacado que se merecen en el panorama cultural contemporáneo.



Una dacha en el Golfo
EMILIO SÁNCHEZ MEDIAVILLA
Barcelona, Anagrama, 2020, 202 pp.

recensione di Danilo Manera

È una cronaca intesa come miscela di diario di viaggio e reportage narrativo, che parte da uno sguardo umile e sincero. Emilio Sánchez Mediavilla (Santander, 1979), giornalista ed editore, ha vissuto due anni in Bahrein, tra il 2014 e il 2016, per seguire la moglie Carla che lavorava lì. Ne ha tratto molti appunti, è stato segnato dall'esperienza e in seguito ha incontrato a Londra e Berlino alcuni oppositori del regime, infine è brevemente tornato nell'arcipelago. Comincia col raccontare che non è riuscito a imparare l'arabo, che gli si è presentato come un miraggio irraggiungibile. Si è informato, ha letto testi e documenti, ma non ha potuto condurre un'indagine giornalistica (a Bahrein i giornalisti vengono espulsi, censurati o torturati). Si basa così su quel che ha visto e sentito, e sulle testimonianze di amici del Bahrein e stranieri ivi residenti. Non pretende di giudicare, ma di narrare in prima persona, evitando i cliché come pure lo sguardo entusiasticamente acritico delle cronache di viaggio "incantate" o turistiche.

Il testo, non organizzato in ordine cronologico diaristico, ma in capitoli tematici, fonde dunque morbidamente privato e pubblico, grazie anche al fine e costante senso dell'umorismo dell'autore. Scritto con grande chiarezza, affronta la geopolitica mediorientale accanto alla vita quotidiana della variegata popolazione del Bahrein e l'itinerario personale di apprendistato dell'autore. Lo seguiamo pertanto dapprima nell'adattamento e nella ricerca di una

casa, né troppo isolata e protetta dai contesti locali, né troppo inserita negli stessi: la "dacia" del titolo, una villetta con giardino dove lo scrittore-consorte passa la maggior parte del suo tempo. Poi veniamo a sapere in sintesi varie notizie sul Bahrein, un piccolo regno composto da una trentina di isole nel Golfo Persico (che gli arabi chiamano Golfo Arabico), emblematica antologia delle tensioni del Medio Oriente, sede della Quinta Flotta statunitense. La maggioranza della popolazione è sciita, ma è governato da una monarchia assolutista sunnita, appoggiata dall'Arabia Saudita, da dove venne alla fine del XVIII secolo la tribù dei conquistatori sunniti, gli Al Khalifa, sul trono fin dall'indipendenza del 1971. Nei quartieri ricchi, abitano molti espatriati stranieri e nei quartieri poveri molti lavoratori asiatici sfruttati (indiani, pakistani, filippini...). Ma la discriminazione più vasta e generalizzata è quella della maggioranza sciita, privata di fatto dei diritti.

Poi si arriva decisamente al centro pulsante del libro, la rivolta della Piazza della Perla nel febbraio-marzo del 2011, schiacciata dalla polizia con l'appoggio dei carri armati sauditi. Un episodio che si inserisce nella "primavera araba", ma che è poco conosciuto, dove ci furono morti, feriti, incarcerati, torturati, *desaparecidos*. Finì in tragedia (persino il monumento alla Perla, simbolo della piazza e delle proteste, fu distrutto). Non è stata accolta nessuna delle richieste dei manifestanti per i diritti civili e politici e contro la corruzione, la

discriminazione degli sciiti o la distruzione delle risorse marine con isole artificiali costruite sul mare per speculazioni edilizie. La monarchia degli Al Khalifa, senza un parlamento davvero rappresentativo e privo di poteri legislativi, continua a reprimere senza freni e a limitare la libertà d'espressione, sostenuta dall'Arabia Saudita (che accusa, sembra senza alcun fondamento, gli sciiti di fiancheggiare l'Iran, suo grande rivale). L'ONU e l'UE esprimono tutta la loro "preoccupazione". I disordini si ripetono negli anni, creando un clima di pericolo inafferrabile e resistenza irriducibile. In Bahrein si cerca di sapere dove ci possono essere baricate nelle strade per passare da un'altra parte.

Oltre a una serie di episodi legati alla dissidenza, puntualmente registrati e commentati, nel libro c'è spazio anche per parlare di eventi come il Gran Premio di Formula 1 o i viaggi in Bahrein di *celebrities* statunitensi e noti cantanti come Michael Jackson. Si racconta una gita al ponte che separa il Bahrein dall'Arabia Saudita (dove un occidentale non poteva allora entrare) e si descrivono le feste tra la tavolozza multicolore degli stranieri o l'amicizia con giovani e anziani locali che lo scrittore stringe a modo suo nei giardini pubblici. Un capitolo spiritoso e imperdibile viene dedicato al tema della religione («Mezquita», pp. 151-155), in un altro l'autore e un amico partecipano a un incontro di letture e commenti tra mistici sufi («Los Suffies», pp. 168-175). Un capitolo contiene la visita alla casa dei commercianti di perle Khalaf («El comerciante de perlas», pp. 187-194) e dà l'occasione per parlare di questa che fu, prima del petrolio, la grande ricchezza delle isole. Il libro si conclude con le due versioni, quella biblica e quella coranica, della parabola del cammello, dei ricchi («arroganti e miscredenti» nella versione islamica) e del regno dei cieli. Seria e documentata quando occorre, la narrazione di Sánchez Mediavilla è sempre divertente, perché delicatamente umoristica, simpatica nella sua soggettività, con forte empatia verso gli sconfitti.

Il Bahrein è un paese assai poco conosciuto e di cui, aprendo il libro, al lettore

sembrerà che non gl'importi nulla, ma che alla fine sentirà vibrare vicino e reale. Questo libro ha meritatamente ricevuto nel 2019, in Messico, il 1° Premio Anagrama de Crónica Sergio González Rodríguez, con una prestigiosa giuria composta, tra gli altri, da Leila Guerriero, Martín Caparrós e Juan Villoro.



Delta

GABI MARTÍNEZ

Barcelona, Seix Barral, 2023, 448 pp.

recensione di Danilo Manera

Delta suppone una lunga compagnia con la morbida prosa di Gabi Martínez (Barcellona, 1971), insieme densa e leggera, che tocca punti di straordinario virtuosismo nel descrivere gli ambienti naturali, con la loro fauna e flora. Così ci si installa con lui in una capanna sull'isola fluviale di Buda, nel punto più esterno del delta dell'Ebro, tra fenicotteri, tamerici, giunchi, salici, granchi, conchiglie, pioppi, libellule, zanzare, granchi, aironi, canne, pivieri, branzini, folaghe e anguille. È un luogo limite già di per sé, che oltretutto sta per scomparire, come tante zone umide in via d'estinzione perché non arrivano più sedimenti alla foce, trattenuti a monte con l'acqua dalle opere di irrigazione: «En el [delta] del Ebro, el mar gana diez metros de playa al año, lo que supone un trepidante avance del agua. En términos de tiempo geológico, el agua galopa hacia nosotros, no con la espectacularidad de un tsunami pero sí como una marabunta imparabile, y su aceleración es inédita. El Mediterráneo es uno de los mares donde la regresión costera apabulla. Aparte del Ebro, ahí está la Albufera de Valencia [...]; o los deltas del Ródano y el Po, donde se hunden cultivos, playas e incluso ciudades, con Venecia como exponente más popularmente dramático» (p. 14). E con l'autore passiamo del tempo insieme alla poca popolazione del delta: tenaci coltivatori di riso o allevatori di bestiame, cacciatori e pescatori, e scopriamo le loro storie familiari. Sentiamo i tanti scricchiolii e le contrapposizioni tra

città e campagna, tra globalizzazione e tradizione locale. Avvertiamo i pericoli (dalle tempeste ai narcotrafficienti), i successi (come l'isola fluviale rifugio di tori selvatici o la varietà di riso autoctona che racconta l'isola di Buda) e la comunanza di destini con le zone simili, dal Nilo al Mississippi. Assistiamo a scene magistralmente dipinte (dalla carica di un toro a una caccia ai volatili sul fiume) e momenti di alta commozone, come le pagine dedicate dall'autore alla morte del padre, avvenuta durante il suo soggiorno a Buda (p. 315).

Gabi Martínez, grazie alla borsa di creazione di una libreria barcellonese, ha infatti trascorso quasi un anno sull'isola del delta, in una realtà dai tempi e ritmi totalmente differenti rispetto a quelli cittadini: «El tamaño de esta desconexión es incomparable, porque no siento la asfixia del tiempo. Duermo ocho horas si no me despierta una higuera. Trabajo sin ningún tipo de agobio. El conocimiento se posa como plumas que caen, inesperado, sin plan previo. Supongo que esto es vivir. O también es vivir, pero yo no lo sabía» (p. 141).

Lo ha invitato uno dei fratelli che posseggono l'isola, Mateo, nella speranza che se qualcuno, dopo averci vissuto un bel po', farà conoscere Buda nel mondo, l'isola diverrà famosa quanto un'altra Venezia, con le sue bellezze e i suoi problemi (p. 285). L'invito di Mateo «no implicaba silenciar nada de lo que yo pudiera presenciar durante mi estancia pero, después de más de un año de convivencia y de haber compartido

situaciones delicadas en las que se me han destapado secretos, experimento la presión de callar lo que pueda molestar a mis anfitriones y compañeros. No muerdas la mano que te da de comer. Lo dice el refrán. Contar según qué puede comportarles problemas, mientras que obviar ciertas partes de la historia supondría encubrir hechos. No han cometido ninguna infracción grave, más bien ligeros desvíos del orden que podrían penalizarse con multas o la prohibición de algún permiso, pero eso no es de mi incumbencia» (p. 370). L'autore capisce che potrebbe generare malintesi e venir chiamato ingrato o spione, ma sottolinea che la letteratura non è una questione di paura o di amicizia e vuole seguire gli insegnamenti di integrità di suo padre. Questo rende molto vivi i personaggi del libro, con le loro contraddizioni e ruvide qualità.

E il messaggio finale che si riceve dal mondo del delta è quello dell'invito a una vasta e collaborativa riconciliazione tra tutti gli esseri che popolano il pianeta: «Reclamar para nuestra especie un aislamiento del resto se está intuyendo letal para los intereses humanos, y los que han advertido el problema proponen una 'ecología de la reconciliación' como objetivo primordial de este siglo. Un intercambio físico entre plantas, humanos, minerales y animales que dé pie a una nueva fertilidad. Para entender las bondades de mezclar especies resultará útil haber mezclado personas. El delta del Ebro es un cóctel de norteafricanos, pakistaníes o *ebrencs* de raíz valenciana, aragonesa, catalana y gitana, entre otros pueblos» (p. 353).

Nonostante la parte più direttamente naturalistica sia molto bella e ricca, e in generale il delta dell'Ebro affascinante, non si possono tuttavia non notare alcune pecche. Le storie dei personaggi di *Delta*, che immaginiamo siano tratte da confidenze ricevute dagli stessi, sono raccontate con abilità, focalizzandosi convenientemente sul personaggio in questione. Ma sono piuttosto comuni, poco avvincenti, e soprattutto inconcluse. Addirittura un addensarsi di nubi attorno a Simona, la aggressiva e persino torva caposquadra degli operai di Buda, che farebbe presagire un finale a sorpresa,

si spegne nel nulla. I riferimenti ad altre letture, naturalistiche e letterarie, sono occasionali, appena accennati, come semplici pennellate o ammicchi (ad esempio, le due citazioni da *Danubio* di Magris).

L'esposizione delle motivazioni ecologiche è poi quasi sempre molto generica, da ritaglio giornalistico, senza approfondimenti, palesemente didattici. Anzi, spesso il libro è contrario alla versione dell'ecologia più diffusa, visto che riporta ripetutamente opinioni molto critiche verso il parco naturale del delta e gli ecologisti cittadini. Inoltre, assume la posizione dei proprietari dell'isola di Buda, con il loro contorno di persone influenti, che non sono certo quelli che più soffrono dei problemi ecologici, né sono di solito quelli che più si attivano per risolverli. Così si difende la caccia, la pesca e l'allevamento dei tori da corrida. Il tutto fatto nel modo giusto, da persone giuste e rispettose dell'ambiente, ma non è comunque l'ecologia corrente: «Muchos *ebrencs* consideran que pescar y cazar es sinónimo de equilibrio y biodiversidad, aparte de una tradición en el delta, y por eso les indigna la moderna estigmatización indiscriminada de ambas prácticas» (p. 22).

Un esempio: la colpa di quasi tutto viene data a una non meglio specificata Amministrazione. Sono i personaggi, è vero. Ma l'autore non commenta e questo finisce per diventare il parere del libro. Possiamo ovviamente concordare, ma resta comunque abbastanza qualunquista. Altro esempio: la gestione delle acque è, fin dall'antichità e in tutta la storia della Spagna, un aspetto fondamentale del suo sviluppo. Dal delta dell'Ebro si può e si deve chiedere più acqua e più sedimenti, ma è una correzione di una politica che ha avuto (ed ha) il suo senso, non la denuncia dell'errore degli errori. Lo stesso autore dice che altri delta nel mondo ricevono più sedimenti perché a monte si tagliano foreste intere, cosa che in Spagna non succede. L'avvio è senz'altro condivisibile, ma forse manca la visione d'insieme. Persino quando Martínez usa la propria voce diretta con le parole migliori per spiegare le cose migliori, rischia di sembrare troppo ovvio: «En los últimos

dos siglos, el monocultivo, el monoteísmo y la monogamia se han impuesto en buena parte del mundo desplazando formas de hacer y pensar que integraban lo diverso, y parece que el impacto de la nueva uniformidad ha repercutido en el clima porque, en muchos lugares, hemos pasado de tener cuatro estaciones a prácticamente dos, y los científicos afirman que muy pronto todas podrían reducirse a una. Quizás en breve inauguraremos la era de la monoestación. El Estacionceno» (p. 362).

Si può condividere quel che dice Martínez o dissentire, ma spesso sa di già detto, scorre via senza incisività, non apporta quasi nulla di nuovo. In questo libro profondamente vernacolo, ribadito dall'ovvia presenza del catalano, e a tratti un poco prolioso e ripetitivo, Gabi Martínez, autore di celebrati titoli che fondono narrazione di viaggio e inchiesta giornalistica, come *Los mares de Wang* (2008), *En la barrera* (2012), *Voy* (2014) e *Un cambio de verdad* (2020), portabandiera della *litteratura* spagnola, non delude, ma non è certo al suo meglio.



Ellissi. Saggi 1990-2022
JUAN MAYORGA
A cura di Enrico Di Pastena
Imola, Cue Press, 2023, 294 pp.

recensione di Alessandro Cassol

Il catalogo di CUE Press, di per sé già abbondante nel campo della saggistica prodotta da drammaturghi, si è appena arricchito di una nuova pubblicazione, che ha il merito di andare a colmare un vuoto, quello della riflessione teorica sul teatro in ambito spagnolo, troppo spesso dimenticata dall'editoria di casa nostra. Il volume offre anche l'opportunità di dare una spinta decisiva alla diffusione del pensiero di Juan Mayorga, il più importante autore teatrale spagnolo vivente, prolifico ma non ripetitivo, pluripremiato e già molte volte tradotto in varie lingue, membro della Real Academia da pochi anni, con un certo numero di opere rappresentate anche in Italia.

La collocazione del volume è significativa: fa parte, infatti, della collana "Le teorie", che ospita saggi, documenti e studi di capitale importanza, autentico scrigno di concezioni del teatro, da Mejerchol'd a Lehmann, passando per Stanislavskij, Appia, Sarrazac, Jouvet, Pavis, Craig, Beckett e molti altri. Mayorga è il primo autore di lingua spagnola che viene accolto in tale collana (ma non sarà di troppo ricordare che la stessa Cue Press ha pubblicato anche alcuni suoi testi nell'antologia *Teatro*, a cura di Davide Carnevali, 2021). A ribadire ulteriormente l'importanza di questa proposta editoriale, giova segnalare che si tratta della prima traduzione in assoluto della raccolta originale, allestita dal drammaturgo e contenente testi pubblicati indipendentemente tra il 1990 e il 2016, poi raccolti in *Elipses* (Segovia, La uña RoTa, 2016).

Il curatore del volume che presentiamo è il noto ispanista Enrico Di Pastena, che ha già avuto modo di dedicare a Mayorga traduzioni di notevole importanza (si veda, per esempio, l'antologico *Teatro sulla Shoah*, Pisa, ETS, 2014) e non pochi studi accademici diretti a un pubblico di specialisti. In questa occasione, molto opportunamente, si incarica di fornire un'introduzione al senso e al valore della silloge di testi raccolti da Mayorga, in cui ripercorre la calibrata architettura che sostiene il volume stesso («Un drammaturgo filosofo per uno spettatore critico», pp. 10-19). Come sottolinea Di Pastena, il volume, data l'estrema eterogeneità dei testi che lo compongono e l'estesa traiettoria temporale di cui quegli scritti sono testimoni, potrebbe incorrere nel rischio del disordine, dell'accozzaglia fortuita di brani e frammenti dispersi nel tempo, schegge di una riflessione critica tanto profonda quanto proclive a scomporsi seguendo molteplici linee di fuga; «un libro irregolare come un organismo» (p. 11), insomma. Tuttavia, proprio Mayorga ha tentato di imporre un ordine alla materia giocoforza multiforme costituita da saggi scritti o letti in occasioni pubbliche, e inevitabilmente figli di circostanze variegiate. I titoli stessi delle sezioni di cui si compone la raccolta, fedelmente rispettati da Di Pastena, sembrano giocare con gli elementi della geometria, tanto cara all'autore, proprio nell'ottica dell'organizzazione della materia nello spazio in cui si esercita l'intelletto: *Fuochi*, *Assi*, *Intersezioni* e

Tangenti sono per così dire gli strumenti con cui Mayorga si sforza di trasmettere un'immagine euclidea di una nebulosa di pensiero, che oscilla e divaga tra argomenti e preoccupazioni disparate, ma dotate di una coerenza interna e mai del tutto occasionali. Nella breve premessa del 2016, il drammaturgo madrileni si mostrava ben consapevole della presenza di ripetizioni e ridondanze, e anche di «sottolineature, deviazioni e contraddizioni» (p. 21), che ritiene però costitutive del suo modo di intendere non solo e non tanto la scrittura teatrale, ma la filosofia, quel «progetto di vita al quale tutti noi siamo chiamati» (*ibidem*).

Ai testi originali, mantenuti integralmente e nel pieno rispetto della collocazione nella *princeps*, Di Pastena ha aggiunto, di concerto con il drammaturgo, e anzi «per esplicita richiesta dell'autore» (p. 17), alcuni scritti posteriori, in totale ben otto contributi; tra questi, spicca «Silenzio», ovvero il discorso letto al cospetto dei membri della Real Academia nel giorno del suo ingresso, nel maggio del 2019. Quasi ripasso del proprio corpus, ma anche affascinante andirivieni tra letture teatrali dipanate nel tempo, nello spazio e nelle lingue, il saggio, a detta del curatore, insiste sul «valore materico, ritmico e musicale» (p. 13) del silenzio, e sulla difficile ermeneutica del non detto, che può arrivare a configurarsi come «abuso» o «dirompente manifestazione di violenza» (p. 14). Mayorga, dal canto suo, ricorda che sul palcoscenico assistiamo a «una lotta fisica tra la voce e il silenzio» (p. 67), e sostiene che «l'espropriazione della parola a opera del potere è il tema politico fondamentale del teatro di ogni epoca» (p. 71). Risulta evidente, anche soltanto da questo accenno, che uno dei punti centrali della riflessione teorica di Mayorga è la tensione etica e morale inscindibile dalle situazioni e dagli intrecci che propone nel suo concreto fare teatrale.

La sezione *Fuochi*, aperta significativamente da una breve esposizione del pensiero dialettico di Walter Benjamin, suo oggetto di studio e autentico nume tutelare, condensa le riflessioni di Mayorga sullo

stato della cultura nel mondo contemporaneo, con uno sguardo che va molto al di là dell'esperienza teatrale. La progressiva globalizzazione e quindi indifferenziazione culturale è interpretata come un processo che porta a nascondere o cancellare le peculiarità di ogni tipo, favorendo una visione totalizzante, troppo panoramica e troppo sintetica, dei fenomeni culturali. Gli scritti forse più significativi di questa sezione, ovvero «Cultura globale e barbarie globale» (1999, pp. 26-29) e «Chi scrive queste parole» (2012, p. 60), esprimono in modo esteso l'uno e condensato l'altro alcune delle preoccupazioni più ricorrenti del drammaturgo, o del «produttore di cultura» (p. 29), come si autodefinisce, e suonano tremendamente attuali: «A mio avviso, una cultura che voglia essere refrattaria al dominio dell'uomo sull'uomo deve cominciare dalla diffidenza verso se stessa. Deve cominciare con il vigilare sulla propria inclinazione all'autoritarismo e alla remissività, deve cominciare con il chiedersi quali siano i suoi padroni e i suoi servi, quali le sue sudditanze e i suoi interessi. Solo allora avrà la forza e il diritto di esortare i suoi destinatari a essere vigili in un tempo come questo, in cui il potere e l'enorme miseria – materiale e morale – che questo potere genera vengono resi invisibili dietro un'apoteosi di simulacri» (p. 60).

La seconda e la terza sezione in cui si articola la silloge, rispettivamente *Assi* e *Intersezioni*, esplicitano in modo più diretto, per quanto sempre rapsodico, le riflessioni sul ruolo e la funzione del teatro nella società contemporanea. Sovente l'autore prende le mosse da opere di altri drammaturghi, con i quali intavola un prezioso e serrato dialogo, da lettore «spesso originale» (p. 12), come opportunamente lo definisce Di Pastena. Non è possibile, in queste poche righe, dare conto della straordinaria ricchezza e varietà dei temi che vengono toccati da Mayorga, e che anche il curatore fatica a riassumere nella sua introduzione. Certamente, come ben segnala Di Pastena, l'esteso «La ragione del teatro» (2016, pp. 87-99), testo di apertura di *Assi*, può essere inteso come una sorta di manifesto

mayorghiano della scrittura drammatica. Va detto che, proprio come nel caso del classico *Arte nuevo* di Lope de Vega (1609), non si tratta certo di un manifesto embrionale, dell'annuncio di un programma o di future intenzioni, quanto, piuttosto, di un maturo sguardo su pratiche di scrittura e su tutta una complessa estetica teatrale, sviluppata, al momento della stesura di quel saggio, in circa 25 anni di carriera. Decisiva, per esempio, è l'idea della collaborazione, anche difficile, tra autore e spettatore nella lettura critica di quanto viene proposto in scena, nella piena consapevolezza della mancanza di una verità assoluta e anzi nella convinzione che la faticosa dialettica tra drammaturgo e pubblico (i due fuochi di un'immaginaria ellisse) sia lo strumento per disvelare sensi sempre nuovi e sviluppare l'abitudine alla coscienza critica. Una buona sintesi di queste idee potrebbe essere la seguente affermazione: «Quanto più ricco è un testo, tanto più pieno di vuoti da completare, di territori da esplorare, ignoti anche a chi lo ha scritto. Un testo sa cose che il suo autore non conosce» (p. 95).

La sezione *Tangenti*, invece, si configura come un ripetuto *retour sur soi*, essendo composta da articoli o discorsi in cui Mayorga parla delle sue opere, in particolare delle prime prove drammaturgiche, negli anni Novanta. In vari casi analizza retrospettivamente anche alcuni suoi adattamenti, sia dal teatro spagnolo dei Secoli d'Oro (con un'attenzione speciale per *La dama sciocca* di Lope de Vega), sia da capolavori di altre aree linguistiche e culturali (Shakespeare, Lessing, Büchner, Dostoevskij, Čechov, Ibsen). Un'idea che permea il pensiero di Mayorga, e che emerge in vari punti della silloge, come si è visto in precedenza, è ben condensata proprio in questa sezione: «La verità dell'opera non risiede nell'autore, bensì nel testo, che nasconde sempre molto di più di quanto l'autore sappia» (p. 219).

A chiudere il ricchissimo volume sono una lunga e stimolante conversazione con un critico letterario molto noto in Spagna, Ignacio Echevarría, risalente alla primavera del 2016, e due opere teatrali brevi,

581 mappe e Tre anelli (quest'ultimo chiaramente ispirato al Lessing di *Nathan il Saggio*), andate in scena per la prima volta rispettivamente nel 2009 e nel 2004. Notiamo, tra l'altro, che si tratta delle prime traduzioni in italiano di queste opere.

Non sarà sfuggita l'importanza di disporre nella nostra lingua di una tale ampiezza e profondità di materiali. La resa del testo di Mayorga è sempre attenta e meditata, com'è abituale nelle numerose prove di traduzione di Di Pastena, ed è qui testata proprio dal carattere non lineare del volume. Quelle ripetizioni, sottolineature, ridondanze e deviazioni di cui parla l'autore si riflettono in maniera efficace anche nel testo di arrivo. Lo stesso vale per le note che accompagnano i vari saggi, anch'esse fedelmente rispettate dal curatore. Forse meno felice è la collocazione delle stesse non in calce alla pagina (come nell'originale del 2016) e nemmeno al termine del volume, ma in chiusura di ogni sezione. Evidentemente si è deciso di non interrompere la lettura del singolo contributo, spesso già densa di per sé, demandando a un eventuale secondo momento il confronto con le note, per lo più rimandi ad autori, testi, edizioni, ma talora preziosi ampliamenti o approfondimenti di quanto discusso nel corpo del saggio.

In definitiva, come auspica il curatore e come non possiamo che augurarci anche noi, siamo di fronte a una proposta che dovrebbe contribuire in modo decisivo alla diffusione nel nostro ambiente culturale delle opere e del pensiero di Juan Mayorga, un valore sicuro nella transizione tra il Novecento e il primo quarto del nuovo secolo.

la onomatopeya dolor es gubnal
como el silen
Dr Fedriani que se porta tanta blancura
de algodón y yemas esterilizadas
estériles en tanta murdica
Dr Fedriani que los pareta encarnada
en sangre y roscosidades
sobre el helio afuera dentro
por eso me
de contradicciones o estómagos
aní no
dios mí

QUADERNI DI LETTERATURE
IBERICHE E IBEROAMERICANE

NUMERO 12 (DICEMBRE, 2023)

Dipartimento di Lingue, Letterature, Culture
e Mediazioni

FACOLTÀ DI STUDI UMANISTICI
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO