

Colección Letral

Monografías Letral, 7

LETRAL (Líneas y Estudios Transatlánticos de Literatura) nace como proyecto vinculado a la Universidad de Granada. Esta colección homónima –interdisciplinar y en cooperación con otras instituciones internacionales– se inaugura en 2011, y tiene como objetivo el análisis de los distintos campos literarios que conectan América y España a través de textos, autores y lecturas que se han producido y circulan en la contemporaneidad, enfocados en el fenómeno de las migraciones, el mercado global y las propuestas estéticas transnacionales, que convergen en un espacio transatlántico común.

Con este horizonte, las monografías Letral cartografían la literatura latinoamericana de los siglos xx y xxi sobre la base de zonas geográficas y géneros literarios, empleando una metodología teórica plural que atiende a la naturaleza híbrida de este objeto y a la problemática geopolítica a la que se aviene su estudio.

Directora:

Ana Gallego Cuiñas (Universidad de Granada)

Comité científico:

Michèle Soriano (Université de Toulouse)
Ksenija Bilbija (University of Wisconsin-Madison)
Fernando Blanco (Bucknell University)
Pablo Brescia (University of South Florida)
Magdalena Cámpora (Universidad Católica Argentina)
Roberto Domínguez Cáceres (Tecnológico de Monterrey)
Oswaldo Estrada (University of North Carolina at Chapel Hill)
Pedro García-Caro (University of Oregon)
Josebe Martínez (Universidad del País Vasco)
Gesine Müller (Universität zu Köln)
Guadalupe Silva (Universidad de Buenos Aires)
Ricardo F. Vivancos (University of George Mason)

Señales mutuas

Estudios transatlánticos de literatura
española y mexicana hoy

ERIKA MARTÍNEZ (ED.)



Libro financiado por el Proyecto “Letral. Comienzos de la novísima literatura latinoamericana” (FFI2016-79025- P) y realizado gracias a la Ayuda Ramón y Cajal (RYC-2015-18632). Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47)

© Iberoamericana, 2019
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

© Vervuert, 2019
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17

ISBN 978-84-9192-040-3 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-96456-793-2 (Vervuert)
ISBN 978-3-96456-794-9 (ebook)



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

Para más información consulte: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 4.0 International Lizenz.

Weitere Informationen unter: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Señales mutuas

Estudios transatlánticos de
literatura española y
mexicana hoy

ERIKA MARTÍNEZ (ED.)



Iberoamericana • Vervuert • 2019

Índice

Presentación	
ERIKA MARTÍNEZ.....	9
I. Novela	
Imaginación distópica y visibilidad urbana en <i>Rendición y Todo era oscuro bajo el cielo iluminado</i>	
JAUME PERIS BLANES	15
Eugenesia y distopía: transferencias entre México y España	
ADRIÁN CURIEL RIVERA.....	33
Investigar la realidad en el siglo XXI: novela policial de ciencia ficción en España y México	
PAULA GARCÍA TALAVÁN.....	49
Los (muchos) territorios de la Mancha: Cervantes y la Generación del Crack	
ANA PELLICER VÁZQUEZ	65
<i>Ellos no pueden entrar, nosotros no podemos salir: la identidad fronteriza en 2666</i>	
AZUCENA G. BLANCO.....	83
II. Poesía	
Un diálogo intermedial: instalaciones discursivas en la poesía mexicana y española	
LUIS BAGUÉ QUÍLEZ	101
España y México: otros derroteros de la poesía contemporánea escrita por mujeres	
EVA CASTAÑEDA BARRERA.....	123
Violencias de lo sagrado en la poesía mexicana y española actual	
ERIKA MARTÍNEZ.....	137

El aforismo poético: un renacimiento literario en México y España HIRAM BARRIOS.....	159
III. Otros géneros y discursos	
¿Ensayo? ¿Novela?: las formas de la reflexividad en <i>Dietario vobule</i> de Enrique Vila-Matas y <i>El mago de Viena</i> de Sergio Pitol ANDREA TORRES PERDIGÓN.....	179
La obra gráfica de Alison Bechdel en español: una perspectiva editorial transatlántica ÁNGELO NÉSTORE Y MARÍA LÓPEZ VILLALBA.....	201
El feminicidio a escena: clamor en México, lamentos a media voz en España ELISA CABRERA GARCÍA	221
Narrativas metaficcionales contemporáneas en las dos orillas: el surrealismo en el cine de Pablo Berger y Carlos Reygadas ROBERTA PREVITERA.....	247
Sobre los autores	275

Presentación

La historia de las relaciones entre las literaturas mexicana y española contemporáneas estuvo marcada en el siglo xx por el exilio republicano. Bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas, México acogió a algunos de los intelectuales más significativos de la Edad de Plata española, fieles en su mayoría a la causa republicana y portadores de un bagaje cultural y unos ideales que los acompañaron al otro lado del Atlántico. Aquel exilio fue la base de un intercambio que, ochenta años después, sigue siendo fértil y conflictivo. Dado que los escritores exiliados estaban dentro y fuera al mismo tiempo de dos literaturas nacionales, su comprensión historiográfica ha requerido, con el paso de las décadas, de nuevos criterios no fundamentados en la territorialidad, sino en parámetros alternativos como las formas de interacción social, la ocupación del espacio público o la producción cultural. Esta particularidad habría marcado en adelante el entendimiento literario entre ambos países, sumándose a las consecuencias inevitables de la herencia colonial y el presente postcolonial.

En los años sesenta y setenta del siglo xx, dicha relación se vería de nuevo sacudida por las consecuencias contradictorias del *boom* latinoamericano: la rentabilidad económica de estos autores vino acompañada, en España, de una reacción defensiva ante el incremento de su valor literario, reacción por otro lado propia de un país que padece complejo de inferioridad respecto a sus referentes europeos y se ve obligado a reconocer —como ha señalado Curiel Rivera— que su rumbo estético está marcado por Latinoamérica. El fenómeno del *boom* inauguraría también su propio recorte del

canon, aumentando las distancias entre los diferentes centros y sus periferias, y disolviendo finalmente la cohesión continental en individualidades que coexisten desde entonces con el resto de literaturas del mundo. ¿Cómo afectó esta atomización progresiva a las relaciones entre México y España? ¿Y la creciente polarización del mercado en grandes conglomerados del libro y editoriales independientes? ¿Hasta dónde se han desarrollado las diferencias y qué nuevas concomitancias están generando las últimas tecnologías de la comunicación y el acceso al conocimiento? Los textos que constituyen este volumen llevan a cabo un análisis comparativo entre la producción literaria de ambos países desde las últimas décadas del siglo xx hasta nuestros días, atendiendo a novelas y poemarios, pero también a otros géneros y discursos como el diario, el aforismo, el cine o la novela gráfica, sin olvidar los espacios crecientes de transmedialidad.

En los ensayos sobre novela puede detectarse, en primer lugar, una preocupación por la imaginación distópica como una vía crítica para adentrarse oblicuamente en las nuevas formas de desigualdad, control social o explotación. Jaume Peris profundiza en estas problemáticas analizando el tratamiento divergente de la visibilidad en dos novelas de Carlos González Muñoz y Ray Loriga, publicadas en 2013 y 2017. De forma complementaria, Adrián Curiel Rivera se remite al horizonte distópico, entendido como vertiente política de la ciencia ficción, y a su concreción narrativa en la eugenesia. Traza para ello una genealogía que se remonta a Eduardo Urzaiz y a Juan G. Atienza, hasta llegar a formulaciones postmodernas de Jeremías como la de Ricardo Menéndez Salmón. Paula García Talaván escoge cuatro novelas publicadas en el siglo xxi para dilucidar la forma en que adoptan algunos elementos tradicionales de la narrativa policial modificándolos con ironía. Lejos de la literatura de evasión, estas obras de Bernardo Fernández (BEF), José Luis Zárate, Rafael Reig y Eduardo Vaquerizo, ahondan en su propia realidad social sin dejar por ello de subrayar su carácter de ficción. Por su parte, Ana Pellicer lleva a cabo un estudio simbólico, discursivo y estético de la función que ha cumplido la tradición cervantina en la conformación del discurso intelectual mexicano y más concretamente en la narrativa de la Generación del Crack. Finalmente, Azucena G. Blanco cierra la sección proponiendo una lectura de la noción de muro como simulacro de la identidad estatal y su subversión literaria en la frontera

mexicana de Bolaño, al tiempo que analiza el vínculo existente entre el cuerpo de la ciudad de Santa Teresa y la idea de *tránsito* presente en la obra de la mística española.

En la sección dedicada a poesía, Luis Bagué estudia la producción mexicana y española del último cambio de siglo, atendiendo a la proliferación de incursiones posmodernas fundamentadas en un diálogo intermedial e interdiscursivo, que vendrían a superar la tendencia a la polarización de las décadas previas. Bagué se adentra para ello en algunas modalidades efrásticas de la poesía, en la proyección lírica de formatos audiovisuales y en el universo de la publicidad, para cerrar con la representación de la corporeidad femenina en la *performance*. A lo largo de su ensayo, Eva Castañeda Barrera se centra en la obra de poetisas mexicanas y españolas nacidas entre 1970 y 1990, atendiendo al modo disímil en que configuran sus estéticas, cuestionan su realidad y su propia escritura. Analiza, en su recorrido, los proyectos *Cien de Cien* y *Ropa Sucia*, las propuestas de autoras como Miriam Reyes y Maricela Guerrero, Lorena Huitrón y Leire Bilbao, Sara Uribe o Elena Medel. Yo misma propongo un estudio de la irrupción problemática de algunos elementos religiosos que atraviesan la poesía mexicana y española reciente: desde la enunciación ritual de la barbarie política o el tratamiento disonante de la mística erótica, hasta el desarrollo de una relación paradójica con el absoluto en poetisas como Pablo Piceno, Pablo Fidalgo, Myriam Moscona o Juan Andrés García Román. Al final de la sección, Hiram Barrios afronta el auge conjunto del aforismo en México y España, proponiendo un panorama actual del género en ambos países, señalando algunas concomitancias y atendiendo de forma particular a la modalidad del aforismo poético.

En la tercera y última sección de este volumen, integrada por otros géneros y discursos como el ensayo, el diario, el teatro, el cine o la novela gráfica, Andrea Torres Perdígón estudia los procedimientos que predominan en algunos géneros no ficcionales a través de dos obras de Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas, para cuestionarse de qué manera piensan, más allá de la hibridación, lo que consideramos hoy literatura. Ángelo Néstore y María López Villalba llevan a cabo un análisis de la recepción en México de un artefacto transgresor y político como es la obra gráfica de Alison Bechdel, a cuya traducción española se interroga desde una mirada transversal. Elisa Cabrera García realiza, por su parte, un estudio del teatro sobre la

violencia contra las mujeres, con especial atención al trabajo dramático con los procesos de *basurización* padecidos en Ciudad Juárez. En su desarrollo, Cabrera García analiza la común resistencia del teatro mexicano y español a entender el feminicidio como un fenómeno ajeno a las estructuras sociales y políticas, y señala asimismo su voluntad de implicar brechtianamente al público en sus obras. Cerrando el volumen, Roberta Previtara rastrea las estrategias intertextuales y metaficcionales que conectan la obra reciente de Carlos Reygadas y Pablo Berger con la tradición cinematográfica surrealista y más concretamente con Luis Buñuel, como una de las claves del diálogo permanente entre la cultura mexicana y española.

De las distopías narrativas al teatro sobre feminicidio, del neopolicial a la reescritura mística, las literaturas mexicana y española siguen preguntando la una por la otra. Alejan sus palabras, las acercan y a veces las cruzan sin saberlo. Se hacen marcas en la corteza. Se piensan y discuten. Se hacen señales mutuas.

Erika Martínez

I
Novela

Imaginación distópica y visibilidad urbana en *Rendición* y *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*

JAUME PERIS BLANES
Universitat de València

En las últimas décadas, la imaginación distópica se ha erigido en una de las claves más eficaces de las culturas críticas para dar cuenta, de un modo desplazado, de algunas de las preocupaciones y miedos centrales de nuestra sociedad: la desigualdad social, las técnicas de vigilancia y control, y las nuevas formas de explotación que atraviesan al mundo actual. Dos novelas recientes, una mexicana y otra española, *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (González Muñoz 2013) y *Rendición* (Loriga 2017), participan conscientemente de ese desplazamiento y colocan en el centro de sus narraciones, no por casualidad, el problema de la visibilidad: una megalópolis con el sistema eléctrico caído y vacía de luz en la noche, en la novela de González Muñoz; una ciudad transparente en la que nada escapa a la mirada de los otros, en la novela de Loriga. ¿De qué forma ambas novelas plantean, en el interior de sus mundos distópicos y atravesados por la catástrofe, el problema de la visibilidad, de su función social y de su relación con las tecnologías de control? ¿De qué modo

construyen, en sus mundos imaginados, la relación entre lo visible y lo invisible? ¿De qué modo, en definitiva, sus representaciones de mundos futuros ponen en relato miedos y angustias del presente en torno a la visibilidad social?¹

Una primera consideración: ambas novelas parecen encarnar dos tendencias divergentes de la imaginación distópica (Booker 1994), que a menudo conviven en una misma obra, pero que en estas aparecen absolutamente disociadas. La primera de ellas es la que apunta a representar el futuro como un espacio de caos radical, carente de ley y en el que la vida humana ha perdido su valor, confinada a una existencia sin más objetivo que la mera supervivencia. Un mundo, pues, de miseria y descontrol, guerra social, hambre y plagas, en el que la caída de las instituciones implica un mundo de violencias dispersas y omnipresentes, organizaciones criminales y nuevas formas de explotación radical. La segunda de ellas es prácticamente antagónica y representa la sociedad futura como un espacio de orden estrictamente regulado, en el que la vigilancia y el control —o el aplacamiento subjetivo mediante sustancias químicas— conducirían a un grado extremo de inmovilidad y parálisis social. Un espacio blanco y fuertemente normativizado, pues, en el que no es posible la disidencia frente a un poder centralizado que parece carecer de fisuras o ángulos muertos.

No hay duda de que el México DF de *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* encarna la primera de esas lógicas y la ciudad transparente de *Rendición* constituye un ejemplo poderoso de la segunda. La ciudad ha sido tradicionalmente la sede privilegiada de la imaginación distópica: imaginar una sociedad futura es, en buena medida, imaginar la ciudad en la que tiene lugar, y la proyección espacial, urbana y arquitectónica de las lógicas sociales que la atraviesan (Rodríguez Fernández 2005). Nuestras novelas no son una excepción y en ellas el espacio urbano es el terreno fundamental en el que se disputan las nuevas formas de vida de los mundos devastados que en ellas comparecen. Pero dentro de esa representación y reconfiguración

1 Este texto se nutre de las discusiones mantenidas en el proyecto *Desapariciones. Estudio en perspectiva transnacional de una categoría para gestionar, habitar y analizar la catástrofe social y la pérdida*, financiado por el MINECO español (CSO2015-66318-P) y dirigido por Gabriel Gatti. Algunas de las ideas presentadas en él forman parte de una de las líneas de investigación del proyecto.

de lo urbano, un aspecto resalta sobre todos los demás: la visibilidad de los diferentes espacios de la ciudad. Si en la novela de González Muñiz la ausencia de electricidad, y por tanto de luz artificial, es uno de los factores fundamentales del caos social que devora a la capital mexicana, en el relato de Loriga es la visibilidad total de la ciudad transparente, en la que no existen zonas de sombra ni espacios que queden fuera de lo visible, la que ahoga al sujeto narrador y convierte la vida en un *continuum* inmaculado sin espesor ni conciencia. Por ello podemos decir que ambas novelas sitúan el problema de la visibilidad urbana en el corazón de su imaginación distópica, aunque le otorguen valores y sentidos prácticamente contrapuestos.

Es probable que las dos tendencias distópicas que estas novelas representan nos digan algo crucial sobre el carácter contradictorio y conflictivo de las lógicas de la visibilidad y la invisibilidad en las ciudades contemporáneas y, muy especialmente, de las angustias generadas en torno a ellas. Méndez Rubio se ha referido a la gestión de lo visible como uno de los ejes centrales del poder contemporáneo y, por oposición, también de ciertos movimientos y gestos críticos (2003; 2012). Efectivamente, la visibilidad ha sido un componente fundamental de la vigilancia y el control del Estado en la modernidad: como mostraron hace tiempo los estudios de Foucault, solo lo que es visible es susceptible de ser controlado. Las grandes reformas urbanísticas de la modernidad se encuadraron en esa lógica y trataron de hacer de las ciudades un espacio perfectamente visible y transparente para el ojo de un poder centralizado. Ante esas tecnologías de la vigilancia, la invisibilidad podía ser la condición de la libertad, o de una práctica no controlable por el Estado. Pero al mismo tiempo, la invisibilidad es, en las teorías políticas liberales, la circunstancia que impide el acceso de ciertos grupos al estatuto de ciudadanía y, por tanto, la que genera la imposibilidad de acceder a los servicios del Estado. En casos extremos, la invisibilidad social expulsa a individuos y grupos de población de la protección del Estado, y forma por tanto parte de las nuevas lógicas de exclusión que Gabriel Gatti ha llamado la “desaparición social” (2018).

Gordon describe la visibilidad, en ese sentido, como “un sistema complejo de permisos y prohibiciones, de presencia y ausencia, puntuado alternativamente por apariciones y cegueras históricas” (2008: 15); es decir, por zonas iluminadas y en sombra que distribuyen lo que debe ser visto y lo que no. Por ello puede entenderse la gestión

de lo visible como un punto fundamental del orden social contemporáneo (Casper/Moore 2009)² que determina qué cuerpos, sujetos y poblaciones son visibles y, por tanto, forman parte de la comunidad y, al mismo tiempo, son susceptibles de vigilancia y control. Ese es el núcleo de la paradoja de la visibilidad en nuestro tiempo: aquello que nos permite formar parte de una comunidad —y por ello las luchas por la visibilidad de colectivos, minorías y poblaciones excluidas— es lo que asegura que seamos, también, controlables y regulables por los poderes del Estado y por las diferentes formas de poder postestatal.

Las novelas que analizamos en lo que sigue ponen en relato, pues, un nudo de problemas crucial en la ciudad contemporánea: ¿cómo la gestión de lo visible y lo invisible modifica e incide en nuestras formas de vida, produce subjetividad y permite la emergencia de nuevas lógicas de poder, explotación y manipulación? Pero lo hacen desplazando la representación a mundos futuros devastados por el colapso energético o por la guerra. Imaginaciones distópicas, pues, que exploran en escenarios desplazados las paradojas y contradicciones de las formas de visibilidad en nuestra hipermodernidad.

Estado de excepción narrativa y mundo postsocial

Cuando perdimos la electricidad en la ciudad, también se fueron para siempre algunos bocetos de mi juventud, guardados en mi computadora de cuatro mil dólares. Y solo entonces pensé en mí, en lo que pude haber hecho de mi vida y nunca hice. [...] Con esa muerte de las cosas, con esa pantalla líquida apagada, me liberé de mis deseos, me quedé desnudo de potencialidades y creí que por fin podía ser quien era, sin artificios. Con la estructura social resquebrajada, no había necesidad de mantener abierta la fábrica de palabras, operante la cadena de significaciones que me daban un lugar determinado en la sociedad circundante (González Muñiz 2013: 26).

Todo era oscuro bajo el cielo iluminado parte de una pregunta común a muchas de las narrativas postapocalípticas contemporáneas: ¿qué

2 En su análisis sobre las lógicas de la desaparición de los cuerpos señalan que “las dimensiones visibles e invisibles de la vida humana, incluyendo las representaciones de los cuerpos, trabajan juntas para crear el orden social tal como lo conocemos” (Casper/Moore 2009: 4).

pasaría si las infraestructuras energéticas que sostienen la vida de las ciudades contemporáneas cayeran? ¿Cómo sería la vida urbana en un espacio en el que instituciones, comercios y empresas no pudieran seguir funcionando, pero tampoco las tecnologías de control del Estado? La pregunta es compartida por algunos movimientos sociales y políticos que llevan tiempo alertando del colapso energético al que se encaminan nuestras sociedades. No por casualidad la del colapso es la imagen fundamental de una línea de la teoría política contemporánea (Taibo 2016), la que aboga por la necesidad del decrecimiento general y por la reinención de nuestra relación con la energía, a partir de las ideas de autosuficiencia y autonomía. Así pues, la imagen de ciudades devastadas, con las infraestructuras caídas y con los sistemas energéticos anulados a las que nos han acostumbrado las diferentes variedades de narrativas postapocalípticas o distópicas tiene, en realidad, un anclaje profundo en un miedo colectivo y bien real que atraviesa a las sociedades contemporáneas. Pareciera, de hecho, que buena parte de esos relatos estuvieran pugnanando por crear un lenguaje y unos marcos de interpretación eficaces para canalizar la angustia social ante la incertidumbre del colapso. Haciéndolo, proponen sentidos no solo para un hipotético final del mundo tal como lo conocemos, sino también para el nuestro, y para las corrientes de incertidumbre y violencia que lo atraviesan.

La novela de González Muñoz se abre con una escena enigmática, situada en 1994, en la que un padre lleva a su hijo fuera de la ciudad en la que viven (México DF) y ambos parecen recluirse en un sótano carente de luz: “Cuando esto termine [...] comprenderás que lo hice por ti” (2013: 10). Más tarde sabremos que ese hijo es uno de los protagonistas de la historia que, situada veinte años más tarde, en 2014, nos cuenta la novela. Sabremos también que su padre, profesor de filosofía, decidió abandonar a su esposa, construir una cabaña con sus manos y llevarse a su hijo a vivir allí, para que aprendiera a sobrevivir sin necesidad de nada, mediante una pedagogía radical de la autosuficiencia que incluía alimentarse solo de lo que fuera capaz de cazar y entrenarse en la autodefensa contra perros hambrientos³.

3 La idea de la autonomía y la autosuficiencia es recurrente en las ficciones postapocalípticas contemporáneas. Valga de ejemplo la insistencia del narrador de *Apocalipsis Z. El principio del fin* (Manel Loureiro 2011) en explicar, ante los conti-

Pero el grueso de la novela ocurre en 2014 (un año después de la publicación del libro), en un México DF devastado por el colapso energético y en el que la ausencia de electricidad ha arrasado con las formas de vida propias de la ciudad hipermoderna y ha obligado a redefinir y reimaginar los modos de subsistencia y de relación social. Una de las estrategias centrales de la novela es, de hecho, pensar la caída del sistema eléctrico como el origen de un *shock* social. Un *shock* que produce sujetos desorientados y en confusión profunda, que no experimentan solamente la imposibilidad de utilizar aparatos electrónicos sino, sobre todo, la caída de los marcos de sentido en los que estaban acostumbrados a vivir y a relacionarse entre ellos⁴.

No hubo procesos ni tiempos para pensar. Este nuevo mundo se nos vino encima, desde la nada, desde los lugares oscuros que se multiplicaron en cuanto los celulares, las computadoras y los autos se quedaron sin batería, las casas sin velas, sin gas, sin agua. Se nos vino encima y nosotros no pudimos ordenar ni siquiera las palabras con que le dimos nombre a nuestra situación. Habíamos construido una red tan compleja e indispensable que no sabíamos qué comenzaría a fallar. Nadie sabía cómo funcionaba nada, nadie sabía nada (González Muñiz 2013: 52).

El efecto de ese colapso energético puede leerse en dos direcciones diferentes. En primer lugar, a través de sus consecuencias en la subjetividad, que se ve confrontada a un escenario nuevo, para el que carece de referentes y en el que debe moverse desde parámetros nuevos: la experiencia y la percepción del mundo se ve violentamente transformada, de la noche a la mañana, por la ausencia de luz. Ello abre un primer registro de exploración, ligado a una clave existencialista o fenomenológica, centrada en el impacto que la os-

nuos fallos del sistema eléctrico de su ciudad, sus planes para hacer del lugar en el que vive un espacio autosuficiente energéticamente, a través de placas fotovoltaicas y acumuladores: esa autosuficiencia es la que, en las semanas siguientes, le permitirá sobrevivir al apocalipsis zombi que arrasa España en la novela.

4 Una de las ideas recurrentes en la novela es la inutilidad de los conocimientos cultos y letrados en un espacio en que lo único útil es aquello que te ayuda a sobrevivir: "Ese procedimiento no le servía de nada ahora y nunca más. Ahora debía aprender a correr, a esconderse, a romper la cabeza de alguien con una botella" (González Muñiz 2013: 40).

curidad genera en la percepción y en la propia identidad de los personajes⁵: “acostumbrarse a vivir sin luz era como perder la memoria poco a poco” (González Muñiz 2013: 105)⁶.

En segundo lugar, con la caída de las infraestructuras caen también los sistemas normativos y las instituciones que los aseguraban, dando lugar a lo que podemos llamar un *estado de excepción narrativo*⁷: una situación narrativa que suspende en el ámbito de la ficción las leyes del derecho, la moral y la costumbre obligando a los personajes —y a los lectores— a replantearse categorías básicas de las relaciones de convivencia. El estado de excepción narrativo es, de hecho, un procedimiento común en las ficciones postapocalípticas, que obliga a repensar el funcionamiento de la comunidad, sus leyes internas y sus lógicas de cohesión, a través de una situación narrativa en la que ya no son válidos los valores del mundo preapocalíptico. Un procedimiento que exige redefinir en un contexto de violencia generalizada las legitimidades sociales y las opciones morales posibles ante una situación dada.

Efectivamente, el México DF de *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* es sin duda un espacio postsocial (Beuret/Brown 2016), en el que los lazos y vínculos colectivos han sido totalmente arrasados por la violencia generalizada y en el que nuevas formas de agrupamiento criminal y mafioso se proponen como los únicos marcos de pertenencia a los que los supervivientes pueden acogerse⁸. Un espacio postsocial,

5 “Sin electricidad, la noche era algo nuevo para nosotros, espantosa y callada, no había manera de verse las manos. Algo nos oprimía, más hondo que la ausencia de luz. Y ahí estábamos los ciudadanos, demócratas cobardes, esperando que alguien solucionara nuestros problemas, recordando cuánto miedo nos daba caminar por un pasillo sin luz cuando éramos niños. Hacinados, veinte millones de personas estábamos incubando con nuestro miedo lo que vendría” (González Muñiz 2013: 16).

6 La novela aborda, así, la desfiguración progresiva de la población y la desarticulación de las identidades sociales como efecto del shock y del colapso: “la falta de luz transformaba la cara de la gente, los deformaba hasta volverlos otra cara y otra gente” (González Muñiz 2013: 40).

7 He desarrollado con mayor detalle esta lógica propia de las narrativas postapocalípticas en un trabajo anterior (Peris Blanes 2018).

8 “La ciudad surgía en calma desde la bruma de sus calles infestadas y silenciosas. Siempre en calma. Todo ocurría fuera de la vista de la mayoría. Para ser descubiertos, bastaba pararse en una esquina; para encontrar algo, era necesario meterse en corredores interminables, en lugares que antes no existían. Era como si la ciudad se hubiera convertido en una intrincada red de pasillos” (González Muñiz 2013: 92).

pues, en el que el estado de excepción se ha convertido en regla y en el que, por tanto, no hay derecho que regule la relación entre los individuos: “Fíjate en la calle, muchacho. No hay nada que perder. Nos dejaron a nuestra suerte. Hoy la justicia es abiertamente azarosa y, en este sentido, es incuestionable” (González Muñiz 2013: 13). Sin embargo, ese estado de excepción no es igual para todos. Al contrario, sus efectos tienen un claro sesgo de clase: las desigualdades del mundo previo al colapso se ven multiplicadas por la nueva situación:

Si fuera cosa de dinero, tendríamos electricidad. Si algo le sobra a este país es dinero. [...] Es una forma de acabar con nosotros. Vivimos en la misma ciudad, trabajamos para ellos, a veces nos sonrieron o nos dieron una propina. Pero siempre nos despreciaron y esta es su manera de demostrarlo (González Muñiz 2013: 12).

En ese contexto narrativo, la novela explora las diferentes relaciones entre violencia e invisibilidad. En un primer momento, la noche carente de iluminación aparece como un espacio propicio para la violencia, en el que las bandas organizadas utilizan la invisibilidad para establecer su dominio e incluso para llevar a cabo prácticas propias de lo que Mbembe ha denominado “necropolítica” (2011)⁹. Pero la novela no solo da cuenta del colapso de instituciones e infraestructuras, que hace inviable las formas de vida previas, sino de la estabilización de una situación de crisis, en la que lo que anteriormente podía ser concebido como una excepción violenta y extraordinaria, ahora se habría convertido en regla. En ese contexto, las relaciones sociales e interpersonales se ven radicalmente modificadas: nuevas formas de explotación, alienación y deshumanización surgen en él. El *shock* producido por el derrumbe del antiguo mundo no produce solo sujetos desorientados y confusos, sino también subjetividades dóciles y disponibles para los nuevos poderes. Emergencia paralela, pues, de nuevas lógicas del poder y de las subjetividades dóciles que las hace posibles:

9 “Es una táctica conocida: un grupo se apodera del edificio, no encienden ninguna luz, permanecen en silencio hasta la mañana, emboscan a los habitantes que salieron durante la noche, quienes regresan a su refugio con la guardia baja y el cansancio auestas. Así han exterminado a grupos completos. Ahora ya nadie se traga eso. Se sabe que un edificio grande sin luces es una gran trampa” (González Muñiz 2013: 83).

Golondrinas calculó cuánto se parecía a sus compañeros de cuarto [...], todos habían perdido algo y bastaba poner el dedo sobre ese recuerdo para convertirlos en hombres sin voluntad. Quizá algunos ni siquiera recordaban ya cuáles eran sus nombres, sus profesiones de antes. Tal vez estaba frente a un abogado, un repartidor de medicinas, un estudiante de música y un carpintero. Pero eso ya no significaba nada (González Muñiz 2013: 133).

La novela de González Muñiz disecciona así, a través de una hábil estructura que cruza dos líneas narrativas aparentemente divergentes, la emergencia de un mundo postsocial que condensa los miedos contemporáneos en torno a la potencial caída del sistema. No se trata, ni mucho menos, de un caso aislado en la narrativa mexicana (Becerra 2016). En las novelas de Homero Aridjis de los años noventa (1993; 1996) ya se imaginaba México DF en un futuro cercano como una pesadilla social y ecológica, algo que en sus novelas más recientes derivaría en una zombificación total de la sociedad mexicana (Aridjis 2014). Con otras texturas y desde otros parámetros, la novela de David Miklos *No tendrás rostro* (2014) y la película de Álex Rivera *Sleeper Dealers* (2007) también desplazan a escenarios distópicos algunas aristas de las violencias que atraviesan a la sociedad mexicana contemporánea. La singularidad de *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*, además de su peculiar arquitectura narrativa —que parece una metáfora del caos social del que da cuenta—, consiste en situar la electricidad y la visibilidad artificial que esta genera en el centro de la representación, y en explorar a partir de su ausencia tanto la dependencia energética como la consolidación de un mundo nuevo instalado en la catástrofe.

Transparencia y poder

Frente al mundo devorado por el caos que nos muestra *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*, *Rendición* imagina un futuro diferente, capaz de canalizar la violencia desatada de un mundo en guerra a través de una estructura social novedosa, que pone de nuevo en el centro el problema de la visibilidad. La novela nos sitúa en el contexto de una guerra futura, en el que una familia llega a un espacio de refugio al que las autoridades están desplazando a toda la población, debido al peligro inminente de un recrudecimiento del conflicto. Se trata de

la “ciudad transparente”, un prodigio arquitectónico y social que efectivamente sirve de refugio a los desplazados por la guerra, pero en el que las emociones, experiencias y hasta la sensibilidad de los refugiados se verán progresivamente transformadas.

Desde el principio la voz narrativa, que es la del protagonista de la historia, inscribe la narración en una fuerte tonalidad distópica: “nuestro optimismo no está justificado, no hay señales que nos animen a pensar que algo puede mejorar” (Loriga 2017: 11). La guerra, efectivamente, ha producido una caída no solo de infraestructuras e instituciones, sino de todos los elementos que sostenían las relaciones sociales anteriores a la catástrofe¹⁰. Sin embargo, las ruinas del sistema colapsado perviven, de alguna forma, en la voz narrativa y en la subjetividad que la sostiene: si bien la estructura social previa se ha derrumbado como efecto de la guerra, sobreviven los efectos subjetivos del sistema de clases, incluidas las rutinas emocionales y las formas interiorizadas y romantizadas del vasallaje¹¹. Uno de los aspectos más notables de la novela es, de hecho, la construcción de esa voz narrativa que cuenta la experiencia del matrimonio desde una posición subalterna, desarrollando los matices de una sumisión fascinada por su mujer, quien antes de serlo había sido su señora. Loriga da forma a esa mirada singular, a la vez ingenua y recia, que se sitúa voluntariamente en un plano de inferioridad moral e intelectual con respecto a su esposa, desde la cual se narran los acontecimientos extremos que le toca vivir, y ante los que carece, en muchos casos, de marcos interpretativos eficaces para poder darles sentido.

Desde el principio del relato, frente al espacio amenazado por la devastación de la guerra, emerge un espacio imaginario de seguri-

10 “Ahora ya todo eso da lo mismo, la casa está quemada y las tierras habrá que ver si volvemos a pisarlas, y en la ciudad nueva me imagino que al estar junta la gente de todas partes nadie sabrá nada de nadie, ni habrá pasados que reprochar o esconder” (Loriga 2017: 78).

11 “Ella y yo, por otro lado, somos muy distintos. Ella es una señora, y yo antes de ser su marido fui su empleado. Su vida no es la mía. Todo lo que convive bajo un mismo techo guarda su propio nombre. Ella es y fue siempre señora, y yo antes de ser señor fui un criado, lo sabe todo el mundo, no tiene sentido ocultarlo. Nací jornalero, pero llegué a capataz, y después ella me educó, contra mi naturaleza, como señor, padre y marido. Lo hizo despacio, dulce y firmemente” (Loriga 2017: 20).

dad al que los personajes se encaminan: “dicen que el nuevo lugar es más limpio y diáfano que este, un espacio cerrado y diáfano donde nada malo podría esconderse ni hacernos daño” (Loriga 2017: 22). En él, como puede verse, se identifica la visibilidad total con la erradicación de la amenaza: nada ni nadie puede esconderse, nadie ni nada queda fuera de la luz.

Efectivamente, la gestión de lo visible y lo invisible ha sido, en la modernidad, una de las operaciones fundamentales de control social. Foucault, en su estudio clásico sobre la prisión (1990), analizó el panóptico no solo como dispositivo de castigo, sino como espacio de producción de una nueva subjetividad a través de una intervención novedosa en la lógica de lo visible y lo invisible¹². Más recientemente, Antonio Méndez Rubio ha analizado los efectos disciplinarios de la regulación de lo visible en la sociedad contemporánea (2003), estableciendo una relación entre las técnicas de visibilización del espacio y las nuevas formas de control social (Méndez Rubio 2012). En los últimos años, el desarrollo de las redes sociales ha llevado probablemente a un grado de máxima expresión esa vinculación entre la inscripción del yo en el espacio de lo visible y las formas de gestión y control de la población.

La fábula de *Rendición* se mueve, sin duda, en el terreno abierto por esa problemática, poniendo desde el primer momento el énfasis en la visibilidad total de la ciudad transparente y sus efectos en la subjetividad: “es bien sabido que la transparencia afecta a la intimidad” (Loriga 2017: 26). Efectivamente, la ciudad transparente carece de las características típicas de los espacios de control clásicos, como vallas, alambradas o mecanismos que impidan la salida¹³, pero el miedo a su exterior parece ser motivo suficiente para que sus habitantes no abandonen el recinto: “la alternativa es la muerte

12 El panóptico es, en esencia, un espacio de visibilidad total para quien esté en el centro, pero con una salvedad fundamental: los detenidos en sus celdas no pueden ver lo que pasa en las demás ni, por el complejo sistema de espejos, ver si la torre central está ocupada o no por el vigilante. Esa combinación calculada de visibilidad total del detenido e invisibilidad total del vigilante es la que genera la interiorización subjetiva de la figura del vigilante que será crucial en los modos de subjetivación de la modernidad (Foucault 1990).

13 “La ciudad entera estaba abierta al ser su base los vértices de miles de rombos transparentes, y no parecía ni vallada ni vigilada con guardias ni armas” (Loriga 2017: 91).

o la anarquía” (Loriga 2017: 27). Por ello mismo, la ciudad transparente es descrita por el narrador como un prodigio arquitectónico que traduce al espacio físico los fundamentos de una utopía social:

Todo se transparentaba a través de cada cosa, y detrás de un bloque de viviendas se veía el siguiente y el otro, y todo se confundía a la vista pero estaba al tiempo limpio y ordenado, y no había en la ciudad, o no se distinguía al menos, ni sombra ni escondrijo ni lugar al que no llegase la luz. Y si la cúpula que todo lo protegía estaba formada por rombos, también dentro eran todo construcciones de rombos transparentes, como una colmena dentro de una colmena dentro de una colmena, y entre tanta claridad las personas parecían abejas hacendosas moviéndose de aquí para allá según sus asuntos (Loriga 2017: 90).

Visibilidad total, borrado de los espacios de sombra, la ciudad transparente se configura por tanto como un espacio perfectamente asequible, en todas sus dimensiones, al ojo del poder. Y sin embargo, ¿de quién es ese ojo? ¿Para qué mirada están disponibles los habitantes de la ciudad transparente? Es ese uno de los aspectos más llamativos de la novela: en su descripción del orden social de la ciudad transparente, lo único que se torna opaco es el ejercicio del poder¹⁴. ¿Permanece una clase dirigente en un espacio de invisibilidad que le permite intervenir en la ciudad sin ser registrado por sus habitantes? ¿O más bien, como elucubra la voz narrativa, simplemente ha dejado de existir esa clase dirigente, y la ciudad transparente funciona como un dispositivo impersonal en el que la propia población funciona como vigilante y explotadora de sí misma? En ese caso, la ciudad transparente parecería literalizar y llevar al extremo la lógica de un panóptico social en el que ya ni siquiera fueran necesarios los vigilantes profesionales, pues el propio dispositivo arquitectónico serviría para convertir a los ciudadanos en vigilantes de ellos mismos¹⁵. No solo la arquitectura, claro está, participa de

14 En su hermosa lectura de la novela, Elena Poniatowska incide en la metáfora carcelaria que, en su opinión, supone la ciudad transparente: “Aquí todo se ve como en las cárceles de alta seguridad; la ciudad de cristal es en sí la cárcel que todos llevamos dentro y ante la que el personaje —totalmente inerme— se rinde” (Poniatowska 2017).

15 “El poder ya no se identifica sustancialmente con un individuo que lo ejercería o lo poseería en virtud de su nacimiento, se convierte en una maquinaria de la que nadie es titular. [...] En el Panóptico, cada uno, según su puesto, está vigi-

ese establecimiento de la visibilidad total: la infinita burocracia, los partes e informes sobre cada una de las acciones realizadas¹⁶ colaboran en esa lógica de control que busca no dejar ningún espacio, y tampoco ninguna acción, fuera de lo registrable.

Un espacio, pues, carente de rasgos de autoridad y agentes de control pero cuya lógica de funcionamiento, que extrema la de las instituciones centrales de la modernidad, asegura el despliegue de un control total. La transparencia visual que asegura la arquitectura se ve complementada, además, por un mecanismo que trata de inscribir la transparencia también en los cuerpos y en la subjetividad:

tenían un método de limpieza que hacía que no oliera nada en toda la ciudad, ni los vivos ni los muertos. Se llamaba cristalina y te lo aplicaban en la primera ducha, y lo cierto es que no volvías a oler nada en todo el cuerpo, ni en el cuerpo de los otros [...]. En la ciudad todo estaba cristalizado y nada olía, tampoco se sudaba ni se lloraba, ni había más líquido en el cuerpo que la orina, que tampoco olía a nada (Loriga 2017: 94).

De ese modo la ciudad elimina y neutraliza los excedentes del cuerpo, extendiendo la lógica de la transparencia desde lo visual hacia los otros sentidos: el olfato, el oído, el tacto. Nada en la ciudad debe contener elementos que recuerden la materialidad de los cuerpos, su vulnerabilidad física o los procesos internos que los sostienen. La *cristalina* crea, pues, la ilusión de un cuerpo transparente y sin espesor, totalmente neutralizado en sus desvíos posibles. Pero además la *cristalina* parece poseer también la capacidad de transformar la subjetividad. En el tramo final de la novela el protagonista experimenta una serie de cambios afectivos, emocionales y en la sensibilidad que parecen estar causados por ella o por algún otro elemento químico, como la pastilla que recibe tras experimentar una crisis de ansiedad.

lado por todos los demás, o al menos por alguno de ellos; se está en presencia de un aparato de desconfianza total y circulante porque carece de un punto absoluto. La perfección de la vigilancia es una suma de insidias” (Foucault 1980).

16 “Por alguna razón que se me escapa, en la ciudad transparente hay que dar un parte de cada cosa que se hace a pesar de que en cualquier caso se ve todo a las claras y no hay donde esconderse” (Loriga 2017: 162).

Como es obvio, la transparencia visual genera un impacto decisivo en la experiencia de la intimidad de los habitantes de la ciudad¹⁷. Es más, al igual que muchos detenidos o secuestrados establecen una relación directa entre la incomunicación sensorial y la desorientación mental, el narrador vincula la presencia constante de la luz a una experiencia alterada del tiempo y la duración, que dificulta la organización racional del tiempo de vida¹⁸. Pero además de ello, los componentes químicos de la cristalina o la pastilla recibida producen, asimismo, un contradictorio efecto de transparencia afectiva, en el que el sujeto pierde por completo el control de sus emociones, que pasan a ser de una incontenible sencillez: “mi tremenda alegría cada vez me fue resultando más natural pese a no serlo, y creo que poco a poco fui cediendo, o al menos ya no me extrañaba tanto el hecho de ser incapaz de irritarme” (160). La voz narrativa, en un notable despliegue técnico, trata de describir esa relación contradictoria del sujeto con una interioridad que ha dejado de pertenecerle, pero que sin embargo determina su experiencia del mundo, su posición en él y su relación con los demás:

Por qué me comporté como lo hice y por qué dije lo que dije y, todavía más, cómo fue que sentí lo que sentí es para mí un misterio, y lo peor de todo es que, habiendo traicionado de tal manera mis costumbres y aun mi propia naturaleza, puedo asegurar que nunca me había sentido mejor ni más a gusto con mis sentimientos ni más en orden con el universo (Loriga 2017: 144).

Por una parte, pues, sensación de traición y enigma: las emociones y sentimientos que experimenta no le pertenecen. Por otra, plenitud afectiva y reconciliación sensible con ese universo de sensaciones que el narrador siente como ajenos. Esa escisión, que atraviesa a la voz narrativa en el tramo final de la novela, textualiza de modo efectivo el proceso de disciplinamiento subjetivo al que se ven sometidos los habitantes de la ciudad transparente.

17 “Al principio choca un poco lo de ver a gente extraña o apenas conocida como Dios la trajo al mundo. [...] Como en la ciudad todas las paredes eran transparentes y había siempre luz de día, andar preocupándose por esconder las vergüenzas o tener muchos pudores carecía de sentido” (Loriga 2017: 98).

18 “En este sitio ajeno a la luz cambiante del día era difícil saber cuándo sucedían las cosas, cuánto empeño ponía cada cual en lo suyo, cuánta paciencia o cuánta prisa se tenía. La urgencia se perdía en esta siniestra claridad constante” (Loriga 2017: 195).

Algo tenían esta ciudad y cada uno de sus asuntos que hacía que uno fuese incapaz de quejarse de nada, no porque no te dejaran hablar, que te dejaban, sino porque no conseguías encontrar queja alguna de lo bien que funcionaba todo, y en el fondo del alma no tenías más que una sensación de contento que no te abandonaba nunca (Loriga 2017: 146).

La novela de Loriga pone en relato, de esta forma, un asunto central en las sociedades contemporáneas: la lógica del asentimiento social acrítico que legitima nuevas formas de dominación y de explotación. Entroncando con una determinada tradición de la novela distópica, que tendría en *Un mundo feliz* de Huxley (1932) su exponente más conocido, *Rendición* imagina la dominación total no a través del sufrimiento y la violencia sino del placer, los efectos de sustancias químicas y la aceptación gozosa de una vida superficial y aparentemente aconflictiva. La particularidad de la voz narrativa de *Rendición* es que a un tiempo experimenta esa anulación crítica y consigue distanciarse de ella lo suficiente como para poder observarla desde fuera:

empecé a pensar que lo que me estaba pasando a mí, fuera lo que fuese este ataque de absurda alegría que te llevaba irremediadamente a aceptarlo todo con naturalidad, este bienestar impreciso y obligatorio que me había convertido en un mentecato, les había afectado también a ellos mucho antes (Loriga 2017: 149).

La ambivalencia de esa voz, a la vez atrapada en la felicidad superficial de la ciudad transparente y capaz de sospechar de ella y criticarla, es sin duda el mayor logro narrativo de la novela. Esa voz solo puede ser efecto de un fallo en el sistema, una línea de fuga abierta en esa producción de sujetos estandarizados y anulados por su propia felicidad inducida. “No podía creer que en este nuevo mundo, en esta ciudad transparente, todo diera igual. [...] Había tan poca suspicacia en esta ciudad que al final era imposible no inquietarse” (Loriga 2017: 149). Y esa inquietud, esa falla del sistema, es la que se abre en la última parte de la novela en la que el protagonista es ingresado en una suerte de hospital y, posteriormente, consigue huir de la ciudad transparente y volver a su pueblo natal, vacío y arrasado, en el que tiene lugar un final sorprendente y de textura alucinatoria.

Distopía y visibilidad

Y eso es algo que en la ciudad transparente existe como en ningún otro lugar que yo haya conocido, la claridad. Y de la claridad se puede tener buena o mala opinión, pero es evidente que cuando es tan excesiva y se convierte en la única condición, engulle todos los secretos, todos los misterios y todos los deseos. Y de tanto verlo todo ya no quiere uno prestarle atención a nada (Loriga 2017: 162).

Ambas novelas desarrollan dos direcciones diferentes de la imaginación distópica y dos lecturas divergentes de los efectos de la visibilidad en las sociedades modernas. *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*, como se ha visto, imagina un México DF devastado por la violencia como efecto del colapso energético y de la extensión de las zonas de sombra a todo el territorio urbano: la invisibilidad total, pues, como metáfora de la desaparición del estatuto de ciudadanía y de la caída del Estado como regulador de los derechos de la población. *Rendición*, por el contrario, imagina una ciudad cuya arquitectura prodigiosa asegura una visibilidad total, carente de zonas de sombra y, por tanto, de espacios que escapen a la mirada del poder. Un poder, por cierto, descentralizado y horizontal, que ya no necesita de figuras de autoridad porque la propia población se encarga de vigilarse a sí misma: la transparencia, pues, como metáfora de una lógica del poder para el que todo está disponible y controlado pero en la que, por ello mismo, todo carece de interés y espesor.

Las dos novelas nos hablan por tanto de un espacio social, el de nuestro presente, atravesado por miedos y angustias sociales de diferente calidad e intensidad. En particular, por miedos en torno al colapso del sistema, pero también en torno a la aparición de nuevas formas de poder que, a partir de la reconfiguración de lo visible y lo invisible, excluyan a porciones significativas de población de la protección del Estado o articulen formas de control social más extremas y efectivas que las que atenazan a nuestra sociedad actual.

Bibliografía

ARIDJIS, HOMERO (1993): *La leyenda de los soles*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

- (1996): *¿En quién piensas cuando haces el amor?* Ciudad de México: Alfaguara.
- (2014): *Ciudad de zombies*. Ciudad de México: Alfaguara.
- BECERRA, Eduardo (2016): “De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI”, *Cuadernos de Literatura*, vol. 20, n.º 40, pp. 250-263.
- BEURET, Nicholas y BROWN, Gareth (2016): “The Walking Dead: The Anthropocene as a Ruined Earth”, *Science as Culture*, vol. 26, issue 3, pp. 1-25.
- BOOKER, M. K. (1994): *Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport: Greenwood.
- CASPER, Monica J. y MOORE, Lisa Jean (2009): *Missing Bodies: The Politics of Visibility*. New York: New York University Press.
- FOUCAULT, Michel (1978): *Microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- (1990): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- GATTI, Gabriel (2018): “De viaje entre México y Melilla. Notas para una cartografía imposible de la desaparición social”, en *Cartografías críticas*. Vol. I. Prácticas políticas y poéticas que piensan la pérdida y la desaparición forzada. Edición de Ileana Diéguez. Los Angeles: Karpa. <<http://www.calstatela.edu/al/karpa/g-gatti>> (consulta: 7/07/2017).
- GONZÁLEZ MUÑOZ, Carlos (2013): *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado*. Ciudad de México: La Cifra.
- GORDON, Avery F. (2008): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LORIGA, Ray (2017): *Rendición*. Madrid: Alfaguara.
- LOUREIRO, Manel (2011): *Apocalipsis Z. El principio del fin*. Barcelona: Penguin Random House.
- MBEMBE, Achille (2011): *Necropolítica. Seguido de Sobre el gobierno privado indirecto*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2003): *La apuesta invisible: Cultura, globalización y crítica social*. Barcelona: Montesinos.
- (2012): *La desaparición del exterior. Cultura, crisis y fascismo de baja intensidad*. Zaragoza: Eclipsados.
- MIKLOS, David (2014): *No tendrás rostro*. Ciudad de México: Tusquets.
- PERIS BLANES, Jaume (2018): “Ficciones inmunitarias. Sobre la lógica de la inmunidad en la cultura contemporánea”, *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, n.º 1, papel 183. <<http://dx.doi.org/10.1387/pceic.17680>> (consulta: 7/07/2017).

- PONIATOWSKA, Elena (2017): “‘Rendición’, una novela en el límite del mundo”, *El País*, 7 de julio. <https://elpais.com/cultura/2017/07/07/babelia/1499419929_673144.html> (consulta: 7/07/2017).
- RODRÍGUEZ FERNÁNDEZ, Gabriela (2005): “La ciudad como sede de la imaginación distópica: literatura, espacio y control”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, n.º 9, pp. 181-204.
- TAIBO, Carlos (2016): *Colapso. Capitalismo terminal. Transición ecosocial. Ecofascismo*. Madrid: La Catarata.

Eugenesia y distopía: transferencias entre México y España

ADRIÁN CUIREL RIVERA

*Centro Peninsular en Humanidades y en Ciencias
Sociales, UNAM*

Las utopías filosóficas y literarias han aspirado tradicionalmente a un ideal —de ahí la frecuente derivación del adjetivo “utópico” hacia lo fantástico—, pero manteniendo siempre un pie sobre una realidad o conjunto de realidades políticas, sobre una estructura identificable de poder. Sin ignorar antecedentes como *La República* de Platón, *Utopía* (1516) de Tomás Moro constituye un caso de monogénesis, ya que esta obra crea no solo el arquetipo utópico moderno sino también sus posteriores derivados (Trousson 1995: 26-54). Es lugar común sostener que, si la utopía apunta hacia la perfección social y legal que podría alcanzar un Estado futuro, la distopía¹ vendría a significar lo opuesto. Un infierno en proceso de realización frente al paraíso secular inalcanzable. El estalinismo frente a la revolución del proletariado. El Gran Hermano represor frente a la libre expresión de los propios sentimientos. La vigilancia omnipresente a

1 Vocablo atribuido a John Stuart Mill, quien lo acuñaría a finales del siglo XIX a partir del concepto *cacotopia* (“lugar malo”) de Jeremy Bentham.

través de las casas de cristal de *Nosotros* (1921) de Eugenio Zamiatin frente a la luminosa sabiduría concéntrica de *La Ciudad del Sol* (1602) de Tomás Campanella. En principio, no hay razón para no suscribir esta definición antinómica de la distopía, aunque lecturas recientes subrayen que, en el fondo, la relación entre estos conceptos es mucho más íntima de lo que podría suponerse.

Modern readers who peer closely into More's paradigmatic text discover much about which to be alarmed. Like the snake in the Garden of Eden, dystopian elements seem to lurk within Utopia. The country, we are informed, was founded by civilizing its barbarians and then artificially isolating a peninsula by transforming it into a fortified island. Utopia remains an imperial power [...]. Well-paid mercenaries keep enemies at bay [...]. Utopia's peace and plenitude now seem to rest upon war, empire and the ruthless suppression of others, or in others' words, their dystopia (Claeys 2017: 6).

A las nociones transfronterizas de utopía y distopía se suma además la de eutopía, entendida no como sociedad buena o bondadosa probable para sus integrantes sino como una efectivamente existente. La distopía, advierte Gregory Claeys, adquiere formas políticas, medioambientales y técnicas en una simbiosis ciencia/tecnología que amenaza con destruir o someter a la humanidad. La distopía política asociada al totalitarismo (o a la utopía fracasada del totalitarismo del siglo xx) es sin duda la que ha recibido la mayor atención literaria e histórica (2017: 5). Como sea, parece indiscutible que la distopía, en cuanto producto de ficción, ensaya una pintura parcial del futuro a partir de una crítica de elementos reconocibles del presente que proyecta hacia una sociedad imaginativamente materializada. Más allá de las visiones negativas y apocalípticas que construye sobre la humanidad en su conjunto, de la paranoia y miedo colectivos que explota, constituye también una vía de escape estética. Bajo esta perspectiva, cobra pleno sentido la definición de Lyman Tower Sargent: la distopía es, en síntesis, una jeremiada. Una sentida lamentación de dolor, de raíces judeocristianas, por lo mal que se ha portado el hombre; por sus pecados y vicios, por su proceder erróneo acreedor a un castigo de Dios (o del Líder, del Gran Hermano, del Todopoderoso Vigía) que se transformaría en recompensa si él fuera capaz de hacer las cosas de otra manera (2013: 10-13).

El narrador distópico viene a constituirse, entonces, como una especie de frustrado profeta moderno.

Pero hace falta un marco donde insertar a la literatura distópica: la ciencia ficción. No interesa discutir aquí si este término solo se oficializa en 1929, cuando Hugo Gernsback, al frente de la revista *Historia de maravillas científicas*, lo emplea por primera vez. O si el género como tal es eminentemente angloamericano y solo arranca con *Frankenstein* de Mary Wollstonecraft Shelley en 1818; o si Julio Verne no escribió ciencia ficción sino literatura anticipatoria, y H. G. Wells romances científicos². Lo que se quiere resaltar es que la distopía conforma una de las vertientes —la política por antonomasia— de la ciencia ficción, y que la eugenesia, como propuesta narrativa, a su vez configura una modalidad de la distopía literaria. En el México y la España del siglo xx aparecen un par de singulares ejemplos de distopías eugenésicas, poco o casi nada conocidos, y que se relacionan con *Brave New World* (1932) de Aldous Huxley. *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras* (1919) de Eduardo Urzaiz, que antecede al texto del inglés por trece años, y el relato “Las tablas de la ley” de Juan G. Atienza, publicado por primera vez en 1967. Las convergencias entre los tres textos son notables. En el siglo xxi, escritores ibéricos e hispanoamericanos, y un puñado de mexicanos, han vuelto a las utopías negativas. Prueba de ello son “Urbarat 451” y *A bocajarro* (Mora 2011: 32), ambas narraciones de mi autoría, y dos distopías muy recientes, obra de españoles nacidos en los sesenta y setenta de la pasada centuria, que han obtenido además importantes galardones: *El Sistema* de Ricardo Menéndez Salmón, Premio Biblioteca Breve 2016, y *Rendición* de Ray Loriga, Premio Alfaguara de Novela 2017. Este ensayo se propone, por un lado, hacer un examen comparativo entre los textos de Urzaiz y Huxley, y relacionarlos con el de Atienza en un afán de rescate por lo que toca a Urzaiz y Atienza, al ser autores periféricos. Por otro, plantear una reflexión acerca de esa necesidad de reescribir distopías en castellano y, en los últimos años, premiarlas y promocionarlas.

2 Para esta y otras cuestiones relacionadas, por ejemplo, la posibilidad de que un cura franciscano radicado en el pueblo de Mama, Yucatán, haya escrito antes que *Mary Wollstonecraft Shelley* el primer relato de ciencia ficción propiamente dicho, véase nuestro estudio “Los viajes lunares de Cyrano de Bergerac y del padre Manuel Antonio Rivas” (Curiel Rivera 2009: 17-21).

El Gran Hermano genetista

El sueño del perfeccionamiento de la especie humana a través del control artificial de la transmisión de cromosomas —descubiertos en la primera mitad del siglo XIX— de un individuo a otro, ha dado pie a interpretaciones científicas sobre las que se ha construido el discurso del racismo y la pureza de sangre, pero también a asombrosos avances científicos que van desde sofisticadas técnicas de gestación exógena hasta las réplicas clonadas de mamíferos. Personajes históricos siniestros como el Dr. Mengele, o literarios como el Frankenstein de Shelley y las criaturas aberrantes de la isla del Dr. Moreau de H. G. Wells, confirman hasta qué punto el deseo del hombre de suplantar a Dios en las tareas de la creación biológica se ha convertido en una posibilidad cierta. La manipulación genética también ha inspirado el argumento de inquietantes películas como *Gattaca* (1997) del director Andrew Niccol.

En este contexto, no deja de ser un dato singular que Eduardo Urzaiz, un cubano nacido en Guanabacoa en 1876 y radicado en Yucatán a partir de 1890 (Peniche Barrera/Gómez Chacón 2003: 153-154), haya escrito en 1919 una novela distópica que adelanta trece años algunos de los planteamientos eugenésicos que desarrollará Aldous Huxley en *Brave New World*. Urzaiz, yucateco por adopción y considerado una *rara avis* dentro de la historia de la narrativa mexicana, fue médico obstetra y psiquiatra, y primer rector de la Universidad Nacional del Sureste, antecedente de la actual Universidad Autónoma de Yucatán, puesto que volvió a ocupar en 1946 hasta el día de su muerte (Peniche Barrera 2001: 217).

En *Eugenia* Urzaiz imagina una sociedad feliz llamada Villautopia, figuración de una Mérida ubicada en el año 2218, con rascacielos a lo largo del Paseo Montejo, aceras giratorias y un cielo tropical surcado por aerocicletas y grandes aeronaves rumbo al puerto de Progreso. Villautopia se integra en la Confederación de las Américas (contraparte de la Europeo-Asiática) y forma parte de un nuevo orden mundial pacífico surgido tras constantes guerras que se prolongaron hasta mediados del siglo XXI, cuando se produjo el desarme universal. En esta reconfiguración geopolítica se han disuelto las fronteras, abolido las herencias y la propiedad privada³. Esta situa-

3 El asunto de la disolución de las fronteras nacionales es una de las más curiosas incongruencias de *Eugenia*, pues el simple planteamiento de pertenecer a una

ción de relativo socialismo pacifista no se entendería sin un previo y alarmante proceso de despoblación, cuando la mujer, aquejada de *tofofobia*, harta de las cargas de la maternidad, rehuyó el duro papel que la naturaleza le asignara en otros tiempos. Poco faltó, dice Urzaiz, para la extinción completa de la humanidad. Por fortuna, la ciencia intervino con un genial hallazgo. El procedimiento, que permite al Estado hacerse cargo de la educación y sostenimiento de todos los niños (Urzaiz 2008: 16), consiste en extraer de la mucosa de los úteros de las mujeres más aptas, con una cucharilla, el óvulo recién fecundado. Luego se implanta en el peritoneo de un gestador macho, feminizado con hormonas y anulado en sus funciones reproductivas activas. Transcurrido el tiempo de un embarazo normal, se practica una laparotomía y se obtiene un bebé perfectamente sano (Urzaiz 2008: 45).

En este escenario donde la familia tradicional ha sido sustituida por grupos constituidos libremente por la fuerza del afecto, transcurre la historia de Ernesto, un joven de veintitrés años que representa el ideal social de belleza y salud —es comparado con el Doríforo de Policleto—, y Celiana, una antigua maestra y amante de Ernesto, pianista aficionada y reconocida intelectual. En una de sus conferencias, Celiana explica precisamente cómo ha sido la evolución de esa sociedad feliz. La vida parece discurrir con apacibilidad hasta que Ernesto recibe una carta del Dr. Remigio Pérez Serrato, presidente del Bureau de Eugénica, designándolo Reproductor Oficial de la Especie. Cabe mencionar que en Villautopia, amén de los gestadores feminizados⁴, solo se autoriza la fertilidad de los ejemplares hem-

confederación de países y de que el Estado se ocupe de la actividad económica, de la industria y la agricultura (Urzaiz 2008: 82), inhabilita esta posibilidad. El propio Urzaiz señala que después del desarme los pueblos se agruparon siguiendo las divisiones geográficas naturales de la tierra, lo que implica de algún modo el establecimiento de fronteras. Por si fuera poco, a propósito de un episodio secundario, describe un arreglo entre gobiernos europeos y sindicatos americanos para evitar el alza del azúcar y un nuevo conflicto internacional (Urzaiz 2008: 108). No obstante, Urzaiz acierta al anticipar un orden mundial globalizado. Otra inconsistencia del argumento reside en la supuesta supresión de los ahorros y la economía privada, pues Ernesto y Celiana, los protagonistas de la novela, viven como burgueses.

- 4 La transgresión de roles genéricos planteada por Urzaiz cuenta con un antecedente en la antigüedad clásica. En su “Viaje a la Luna” Luciano de Samosata (2005: 38-39) refiere que los selenitas no nacen de mujeres sino de hombres

bras y machos más perfectos. El resto de la población es esterilizada para eliminar las probabilidades de degeneración. Ernesto acude a su cita en el Bureau de Eugenética y se entera de lo que será su nueva y promiscua vida de reproductor: deberá reportar por lo menos veinte hijos en su primer año de labores, para después quedar como voluntario, hasta los cincuenta, cuando será esterilizado. En contraste, se describe a los incubadores que asumen pasivamente el proceso de gestación: hombres de entre dieciocho y cuarenta y cinco años, “gordos, lucios, colorados y con un aire de beatífica satisfacción en la mirada” (Urzaiz 2008: 47)⁵. El problema surge cuando Celiana —ataviada con un peplo retrofuturista— comprueba el entusiasmo con que Ernesto cumple con su servicio social y se apasiona por una “espléndida beldad” llamada Eugenia, virginal jovencita que otro de los médicos del Bureau, el Dr. Suárez, le ofrece a Ernesto para que “seas el céfiro que se encargue de abrir los pétalos de esa rosa en botón” (Urzaiz 2008: 114). Ernesto se avergüenza ahora de la ociosidad parasitaria que lo hizo depender de Celiana a lo largo de cinco años. Ella, despechada, tras infructuosos intentos de encontrar consuelo, se abandona a la *cannabis indica* y proyecta la imagen de “una madre que continuase arrullando, con la canción favorita, el cuerpo helado de un niño muerto” (Urzaiz 2008: 118). El autor introduce constantes digresiones sociopolíticas que rompen la tensión narrativa. Por ejemplo, al relatar las conversaciones de la tertulia de don Luis Gil, un antiguo profesor de Celiana. La novela

que transportan al embrión en sus pantorrillas. Cuando llega el momento, le hacen un tajo a la pierna para que pueda salir.

- 5 En el mundo de Urzaiz el Bureau de Eugenética es tan importante como un Ministerio de Gobierno, y lo mismo puede decirse del Central London Hatchery and Conditioning Centre de *Brave New World*. El método Bokanovsky de reproducción, comparado con el imaginado en la novela de Urzaiz, resulta mucho más complejo. Mellizos idénticos según el lote de incubación y la casta social a la que habrán de integrarse (suma de gemelos pertenecientes a distintas camadas), se gestan en probetas forradas por dentro con peritoneo de cerdo, a partir de una fusión artificial de los gametos masculino y femenino. Después la mórula es trasladada a un envase más grande, dentro de una solución salina, y el recipiente etiquetado. La jerarquía de castas también se expresa en el fenotipo: los alfa y beta son los más inteligentes y físicamente desarrollados, los líderes. Les siguen los gammas; los deltas son obtusos y los épsilones simiescos y enanos. Estas distancias sociales, lejos de ser problemáticas, aseguran la buena marcha de la sociedad.

cierra con una disquisición filosófica de Miguel, otro miembro de la célula familiar alternativa, mayor que Ernesto y antiguo amante de Celiana, quien se lamenta de que el amor, pese a las conquistas sociales, siga siendo un lastre para la civilización. Este final anticlimático cuestiona la supuesta perfección comunitaria alcanzada en Villautopia. “Round pegs in square holes tend to have dangerous thoughts about the social system and to infect others with their discontent” (Huxley 2000: 10), se lee en el prólogo a *Brave New World* añadido en 1958. Como los *meff* de Zamiatin, como el Salvaje de Huxley y como Bernard Marx hasta cierto punto, Celiana representa esa minoría de *outsiders* inconformes consustancial al universo distópico.

El leitmotiv de la reproducción a escala de seres humanos configura la similitud más evidente entre *Eugenia* y *Brave New World* de Aldous Huxley, pero hay otras. La Villautopia de Urzaiz, como se ha visto, y el Londres futurista situado en el Estado Mundial del año 632 después de Ford, responden a un nuevo equilibrio transnacional surgido de guerras catastróficas, si bien ambas ciudades funcionan en realidad como orbes autosuficientes. La pobreza y la miseria extrema, en ambas ficciones, han dejado de existir. La libertad sexual es otro componente argumental compartido (unas cartucheras con píldoras anticonceptivas marcan la moda del vestuario femenino en Londres). En *Brave New World* no hay cárceles ni manicomios; en Villautopía se han reducido casi al cero. Esto ha sido posible gracias a las técnicas pedagógicas de la hipnosis o la hipnopedia y, en Huxley, al condicionamiento “neopavloviano” de los miembros de las diferentes castas. Los urzaizianos apenas si visitan los hospitales. Los ingleses de la era Ford han ido más lejos consiguiendo programar genéticamente una demora en el envejecimiento. El Estado se ha hipostasiado en una especie de Dios laico que tolera los espejismos de otras religiones: el neoteosofismo de Villautopia, una fusión de todos los credos anteriores; Ford como un nuevo Mesías a quien los londinenses de Huxley adoran mediante ritos, la droga *soma* y cantos colectivos.

“Las tablas de la ley”, relato del valenciano Juan García Atienza (1930-2011), recupera elementos de las fabulaciones de Urzaiz (con seguridad sin haberlo leído nunca) y de Huxley. Fernando Silva es un joven apuesto de veintisiete años, ingeniero en cámaras de vacío, con un buen sueldo mensual, que busca a una mujer de

su mismo grupo genético, el K, con fines matrimoniales. La contrariedad estriba en que el porcentaje demográfico de ese grupo es del 0,000006% en el mundo; peor aún: a cada doscientos cuarenta y nueve hombres corresponde una mujer. Por otro lado, rigen unas leyes genéticas severísimas gracias a las cuales la población se ha reducido a mil quinientos millones de habitantes sin un solo día de guerras o revoluciones, pero que castigan cualquier mezcla nupcial entre grupos genéticos (A, B y F, además del K). En tal coyuntura, Fernando se ve obligado a pagar con sus ahorros una consulta al Instituto Federal de Estadística. Mientras espera al funcionario que habrá de brindarle información precisa, contempla en los muros a las voluptuosas pastoras de unos tapices pensando en los felices tiempos en que no había tarjetas genéticas ni leyes que controlasen penalmente los coitos y los matrimonios extragenéticos. La visita no defrauda y obtiene treinta y seis carpetas rosas sobre las mujeres K que luego organiza en cuatro grupos donde, en definitiva, la casi total mayoría la constituyen ejemplares imposibles o indeseables: ancianas, niñas y recién nacidas, mujeres casadas y con hijos. Salvo una excepción: Virginia, joven de veinticuatro años asimismo matrimoniada pero sin descendencia, que casualmente vive también en Madrid. Fernando averigua el domicilio de Virginia y toma un helitaxi. La aguarda en la calle hasta que sale a despedir a su esposo, Efraím Zubiaurre, quien se dirige al trabajo. Fernando empalidece por el deseo. Virginia lo descubre y se muestra amable con el desconocido, que se queda paralizado. Más tarde Fernando acude al Trust Federal Independiente de Magistrados, desea hacer otra consulta, ahora jurídica, para ver si hay algún modo de reparar la injusticia de que sea Efraím y no él el compañero de la hermosa Virginia. Anhela estrujarse en un definitivo enlace de genes gemelos, de genes legales para engendrar hijos sanos conforme a la ley. Olvidarse para siempre de sus sesiones furtivas con prostitutas del despreciado grupo X en Planet Oniroscope. Atienza describe un universo donde la ciudadanía subsiste idiotizada por anuncios comerciales; donde la preocupación anticonceptiva del gobierno disfraza un control totalitario sobre la libertad; donde no solo es posible manipular las leyes genéticas sino la legalidad misma. En el Trust Federal el abogado, un “vejete” vestido con una túnica pasada de moda, introduce varias leyes en un tubo mezclador y obtiene una nueva norma que soluciona el problema. Fernando puede

acogerse a la ley de propia defensa y eliminar a Efraím, como en efecto hace, pues pertenece a la misma comunidad municipal de Virginia, no a una remota provincia periférica. Después Fernando conoce los secretos del amor con una mujer que ya los había experimentado y vive feliz con Virginia en el departamento que antes fuera de Efraím, escuchando el concierto electrónico de Krakauer en su vitrola magnética. Hasta que un día, cuando sus compañeros le organizan un ágape con motivo de su jubilación, se despiden en la calle de Virginia y aborda un helitaxi. Desde las alturas distingue con temor a un sujeto tambaleante que se acerca a su mujer (García Atienza 1973: 71-86)⁶.

Los jeremías del siglo XXI

Otro ejemplo de transferencia o transversalidad entre la narrativa española y la mexicana en el campo de la ciencia ficción, ya no en la modalidad eugenésica sino en la vertiente de la distopía política, se ha verificado en las primeras décadas de este milenio. El zoo humano en que se han transformado las sociedades occidentales y que describe Desmond Morris, con sus implacables leyes homogeneizadoras, parece obsesionar al Jeremías de la posmodernidad. De hecho, la utopía de la distopía se ha consolidado en el mundo globalizado como un sistema de pensamiento y discursivo que, pese a su proyección especulativa, en el fondo renuncia a lo que debería ser el porvenir y se regodea en cambio —como premio de consolación— en el miserabilismo de las peores y más amorales formas del *estar siendo* (Mora 2009: 349). Ahí están las novelas de Suzane Collins, las de James Dashner y Veronica Roth, y las taquilleras versiones cinematográficas que se han hecho de ellas. Los escritores de México y de España no han sido ajenos a esta literaturización del *reality show* de nuestro cautiverio. Un relato mío comentado por Vicente Luis Mora (2009: 376), “Urbarat 451”, describe una sociedad donde las leyes se aplican primero y se redactan después, sustituyéndose su publicación oficial por

6 A pesar de este eficaz relato distópico y de otros textos de corte fantástico, Atienza es recordado sobre todo como un escritor de la España folclórica y legendaria. Al igual que Urzaiz, merecería ser mucho más leído.

su comunicación televisiva (Curiel Rivera 2001: 71)⁷. También homenaje a *Fahrenheit 451* de Bradbury, *A bocajarro* relata la historia de un mundo en apariencia armónico donde el imperio de las imágenes de la televisión y una casta de comunicadores han anulado cualquier cuestionamiento de los hechos reales (Curiel Rivera: 2008). En Urbarat, ciudad de rascacielos subterráneos, el Animador, un tirano ubicuo y benevolente, ha abolido el tiempo convencional y la idea de la esperanza. El título hace referencia a un tipo de disparo con pistola, un arma de fuego que ya nadie usa. El detective Vicente Diamante debe resolver un crimen inexplicable: la identidad de la víctima corresponde simultáneamente a un aclamado futbolista de la tele y a un anciano cuyo cadáver ha sido abandonado en un departamento. Según Alberto Chimal, *A bocajarro* es una novela anclada con firmeza en la vida tal cual es, pero lleva “lo que es” todavía más lejos y lo coloca en un laboratorio de simulacros que podría parecer ajeno hasta que se vislumbra la inquietante semejanza con nuestro entorno⁸.

El simple dato de que Seix Barral, otrora escaparate de la narrativa vanguardista y hoy bajo la férula comercial de Planeta, y Alfaguara, en poder de Penguin Random House, prestigiosos sellos literarios por lo regular despreciativos de la ciencia ficción, hayan apostado en años consecutivos por novelas de este género otorgándoles sendos premios de lo más codiciados dentro de la narrativa en español, resulta no solo sintomático sino confirmatorio de la necesidad de volver a las utopías negativas.

El Sistema de Ricardo Menéndez Salmón, Premio Biblioteca Breve 2016, cumple a cabalidad con los requisitos de la distopía literaria: presenta una sociedad de ilusoria perfección, la isla Realidad, inmersa en una Poshistoria donde un cerebro cibernético, el Dado, rige la conducta de los Propios, borregos sometidos al pensamiento único y a una especie de neohabla reductora (el Ingsoc de Orwell) cuyo máximo temor son los Ajenos, los famosos *meñi* de la novela de Zamiatin, rebeldes que reaparecerán bajo otros nombres en todas las distopías. Realidad se enmarca en una geopolítica de naciones-archipiélago tras la guerra que destruyó la Historia Moderna, y representa en última instancia el sueño colectivo de la perfección científica.

7 La realidad superaría esta predicción con los tuits de Donald Trump.

8 Véase <www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/etiquetas/a-bocajarro>.

ca y tecnológica a costa de la libertad individual. El Narrador trabaja en la Estación 16, sospechosa similitud con el Distrito 12 de Katniss Everdeen de *Los Juegos del Hambre*. Como Dino Buzzati en el desierto, Narrador vigila que los bárbaros no lleguen por mar, pero empieza a dudar. Es reprimido y reconducido por la buena senda. Finalmente se une a los Ajenos, donde descubre una comunidad pseudoarcádica y los valores de un antropocentrismo entre esotérico y filosófico por momentos rayanos en una ciencia ficción de autoayuda.

En *Rendición* de Ray Loriga, Premio Alfaguara de Novela 2017, un hombre de origen aldeano, junto con su mujer y un hijo que han adoptado *de facto*, se ven obligados a incendiar su propia casa y a partir luego a una misteriosa ciudad de cristal. Los hijos biológicos de la pareja, de los que no se tiene noticia, combaten en una guerra que, como la de Troya, dura diez años. La familia se limita entonces a obedecer las instrucciones del agente de la zona, representante de un enigmático Gran Hermano. En el camino, una tierra de nadie donde acecha el peligro, cae una bomba que destruye uno de los tres autobuses en que viajan (aunque este percance no es suficiente para despertar al niño acomodado en el asiento entre sus padres putativos). Más adelante el autocar que los traslada se avería y los tres tienen que seguir a pie en compañía de los ricos que controlan el agua en la comarca. Tras una serie de episodios que podrían haber sido extraídos de *The Road* de Cormac McCarthy, llegan a la ciudad de cristal. Mientras les revisan los documentos encuentran a los ricos del agua, que habían traicionado a la familia, colgados de cabeza. En el nuevo hogar más vale seguir las reglas. Los desinfectan, les asignan un departamento y los trabajos que habrán de realizar. En lo sucesivo, todo irá bien. *Rendición* también despliega los tópicos característicos de la distopía. Los servicios eficientes. No existen la pobreza ni la criminalidad. La perfecta geometría de la urbe de cristal calcada de Zamiatin. La enfermedad está controlada. Sin embargo, esa isla de vidrio⁹ esconde una verdad terrible. La seguridad redundante en un sacrificio del libre albedrío. La supervigilancia y la delación sustituyen los derechos fundamentales. El narrador se dará previsiblemente cuenta de ello, a un precio muy alto.

9 La isla constituye la esencia metafórica en que se condensa el espacio distópico, esté o no literalmente rodeada de mar.

No se puede afirmar que las distopías de Méndez Salmón y Ray Loriga no estén bien escritas, y quizá lo mismo valdría para “Urbat 451” y *A bocajarro*, si se atienden los comentarios de Vicente Luis Mora y Alberto Chimal. En el caso de los textos premiados¹⁰ incluso hay pasajes de prosa brillante. Sin embargo, detrás de ambas novelas es fácil percibir una intencionalidad mercadológica de plantear como originales tramas anterior y competentemente desarrolladas por Zamiatin, Orwell, Bradbury, Huxley, Dick, Ballard, y de emular —por medio de algunos ajustes— creaciones ya mencionadas del universo ficcional angloamericano que, además, han sido adaptadas con éxito a la gran pantalla. Quizá, entonces, la pregunta correcta deba formularse intentando comprender el punto de vista anímico de los escritores situados en ambos extremos de esas transferencias transatlánticas¹¹, y no desde la lógica —bastante obvia por otra parte— de quienes se empeñan en comercializar su obra. ¿Por qué seguir escribiendo distopías a la estela y a la usanza de los grandes maestros del siglo xx, aunque deriven en pastiches literarios?

Otra quimera irrealizable, la “utopía de los cazadores”, esconde la distopía de nuestra realidad. Zygmunt Bauman (2016: 133-155) lo explica así: en los días líquidos de Occidente, el consumo feroz camufla la incertidumbre de un tiempo sin Dios. La gente quiere evadirse de su propia infelicidad y la caza —el consumo compulsivo de lo superfluo— se convierte en una adicción, pese a que la caza misma pueda concluir en algún momento, lo que se vislumbra como una posibilidad aterradora. Por ello, la caza debe de continuar *ad nauseam*, sin importar la presa que se cobre sino la inercia de se-

10 El de Loriga obtuvo el premio por mayoría, según consta en el acta del jurado; Méndez Salmón ganó por unanimidad y bajo el onettiano seudónimo Juan María Brausen.

11 En *El lectoespectador* (2011) Vicente Luis Mora ofrece una lista de narradores de ambas orillas del Atlántico que revisitan la novela distópica: César Aira, Rafael Pinedo, Javier Fernández, Marcelo Cohen. Si me he atrevido a incluir mis narraciones, consignadas también en la lista de Mora, ha sido porque no encuentro dentro del panorama de la narrativa mexicana otros ejemplos de distopía donde los entramados del poder sean la clave del argumento. Eso no significa que no se cultive la ciencia ficción en mi país, y que no haya excelentes exponentes de ella. Bernardo Fernández (BEF), verbigracia, cuya narrativa fluctúa entre el *steampunk* y una novela policíaca muy personal.

guir acumulando trofeos. Las sociedades del medioevo tecnificado y falsamente democrático del siglo XXI se postran ante el altar de una utopía que ya no se persigue sino se vive, que ya no tiende hacia un final sino que ofrece el sueño sin final de un Sísifo que compra y compra, inmune a cualquier examen de conciencia, atrapado en una trampa circular. Nada más lejano al optimismo de Francis Fukuyama, a la creencia de que la democracia liberal había ganado para siempre tras la caída del Muro de Berlín, que la prolongada crisis de Medio Oriente, las oleadas de inmigrantes a Europa, la miseria y desigualdad rampantes del Tercer Mundo, el terrorismo y la guerra (Žižek 2009: 86-87). Todo es insatisfacción comunitaria y personal respecto al contexto actual. Desde luego, en un planeta cuya población supera los 7.500 millones de habitantes, donde miles de cientos de personas sobreviven sin alimentación ni servicios básicos de salud e higiene, suponer que todo ser venido al mundo se transformará en un cazador monetario, en un consumidor-consumido, no deja de ser una mirada que suprime algunos fotogramas de una realidad planetaria más compleja. Pero parece irrefutable que la desesperanza marca el tempo de los años presentes¹². Impera en la gran mayoría una expectación catastrófica arraigada en lo más profundo (Sloterdijk 2001: 115).

Por eso cobra sentido refugiarse, aunque solo sea mental y transitoriamente, en el espacio privilegiado de la distopía, donde la tormenta de los atávicos miedos infantiles puede contemplarse como al amparo de una cueva. Los escritores de ambas orillas de la marea distópica se reconocen como involuntarios *dramatis personae* de la utopía del cazador, una cárcel que en las visiones eugenésicas de Urzaiz, Huxley y Atienza ya venía edificándose. Se reconocen en su presente y en su nada halagüeño futuro, que es también su presente. Por eso se asumen —nos asumimos— como Jeremías. Por eso sus jeremiadas. A la utopía del cazador no cabe sino anteponer la utopía de la distopía: el bálsamo rabioso pero tranquilizante de las posibilidades de su representación literaria.

12 Incluso el altermundismo, la antiglobalización, las propuestas de desarrollo sostenible y gestión ciudadana participativa, la solidaridad coyuntural de las redes sociales, se perciben hoy más como vestigios de un antiguo utopismo que como una renovada visión abarcadora de grandes horizontes.

Bibliografía

- BAUMAN, Zygmunt (2016): *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*. Ciudad de México: Tusquets.
- BOOKER, M. Keith (ed.) (2013): *Critical Insights. Dystopia*. Ipswich: Salem Press.
- CHIMAL, Alberto (2008): “Lo que hubiera dicho si...”, 23 de noviembre. <www.lashistorias.com.mx/index.php/archivo/etiquetas/a-bocajarro> (consulta: 30/04/2018).
- CLAEYS, Gregory (2017): *Dystopia: A Natural History*. Oxford: Oxford University Press.
- CURIEL RIVERA, Adrián (2001): “Urbarat 451”, en VV. AA. *Antología del cuento mexicano*. Barcelona: Debolsillo, pp. 63-82.
- (2008): *A bocajarro*. Ciudad de México: Conaculta.
- (2009): “Los viajes lunares de Cyrano de Bergerac y del padre Manuel Antonio de Rivas”, en Carolina Depetris (ed.). *Sizigias y cuadraturas lunares*. Mérida/Ciudad de México: Centro Peninsular en Humanidades y en Ciencias Sociales/UNAM, pp. 17-21.
- (2016): “Pastiche distópico”, *Laberinto*, n.º 678, p. 8.
- (2017): “La rendición de la literatura”, *Laberinto*, n.º 743, p. 8.
- GARCÍA ATIENZA, Juan (1973): “Las tablas de la ley”, *Nueva Dimensión*, n.º 43, pp. 71-86.
- HUXLEY, Aldous (2000): *Brave New World*. New York: Rosetta Books.
- (2007): *Nueva visita a un mundo feliz*. Buenos Aires: Debolsillo.
- LORIGA, Ray (2017): *Rendición*. Madrid: Alfaguara, 2017.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2016): *El Sistema*. Barcelona: Seix Barral.
- MORA, Vicente Luis (2009): “Las distopías como vertiente política de la ciencia ficción”, en Antonio Notario Ruiz (ed.). *Estética: perspectivas contemporáneas*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 341-403.
- (2011): *El lectoespectador*. Barcelona: Seix Barral.
- MORRIS, Desmond (2005): *El zoo humano*. Ciudad de México: Random House Mondadori.
- PENICHE BARRERA, Roldán (2001): *Diccionario de yucatecos ilustres*. Mérida: Universidad Mesoamericana de San Agustín.
- PENICHE BARRERA, Roldán y GÓMEZ CHACÓN, Gaspar (2003): *Diccionario de escritores de Yucatán*. Ciudad de México: Cámara de Diputados LVIII Legislatura.

- SAMOSATA, Luciano de (2005): "Viaje a la Luna". *Viajes a la luna. De la fantasía a la ciencia-ficción*. Carlos García Gual (ed.). Madrid: ELR Ediciones, pp. 23-44.
- SLOTERDIJK, Peter (2001): *Extrañamiento del mundo*. Valencia: Pre-Textos.
- TOWER SARGENT, Lyman (2013): "Do Dystopias Matter?", en Fátima Vieira (ed.). *Dystopian Matters: on the Page, on Screen, on Stage*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- TROUSSON, Raymond (1995): *Historia de la literatura utópica. Viajes a países inexistentes*. Barcelona: Península.
- URZAIZ, Eduardo (2006): *Eugenia. Esbozo novelesco de costumbres futuras*. Ciudad de México: UNAM/Licenciado Vidriera.
- ŽIŽEK, Slavoj (2008): *Violence*. London: Profile Books Ltd.

Investigar la realidad en el siglo XXI: novela policial de ciencia ficción en España y México

PAULA GARCÍA TALAVÁN

Universidad Alfonso X El Sabio, Madrid

La hoy conocida como novela neopolicial iberoamericana empezó a perfilar sus líneas en la década de los setenta del siglo xx de la mano de escritores como Manuel Vázquez Montalbán en España, Paco Ignacio Taibo II y Rafael Ramírez Heredia en México, Osvaldo Soriano en Argentina y Rubem Fonseca en Brasil. Precisamente fue Taibo II quien acuñó el término “neopolicial” en 1990 para referirse a un tipo de narración eminentemente urbana que, con mucho humor e ironía, destapaba las conexiones del Estado con el crimen, la corrupción y la arbitrariedad policial (Argüelles 1990: 14). A continuación, Leonardo Padura añadió la precisión geográfica para destacar que la renovación del género se producía de manera simultánea, en español y en portugués, a uno y otro lado del océano Atlántico (Epple 1995: 60).

Lo que comenzaron a hacer estos autores —que mantuvieron un estrecho contacto e intercambio de ideas y trabajos desde la creación de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos en 1986— fue, como señaló Vázquez Montalbán a propósito de Taibo

II, “[adaptar] la serie negra norteamericana y [...] su temple social a una realidad tan diferente como la de México D.F.” o, como era su caso, a una realidad tan distinta como la de España, dos territorios en los que me concentraré en este trabajo. En general, la novela neopolicial adopta el cariz crítico de la novela policial negra y lo adapta a la realidad y al carácter de unas sociedades afectadas por un profundo desencanto frente a unas esperanzas de mejora política, social y económica nunca logradas y frente a una clase política de la que desconfían. Desde un primer momento, a la denuncia social se sumó el deseo de los escritores por destacar el carácter ficticio de sus creaciones literarias y por romper los rígidos moldes en los que la crítica más elitista enclaustró durante décadas el género, al considerarlo una narrativa formulista de puro entretenimiento. De ahí que una de las características más notables de las novelas que se han publicado hasta la fecha sea la hibridación de los modelos tradicionales con elementos tomados de otros géneros y formas literarias y extraliterarias provenientes de la cultura popular y de los medios de comunicación masiva.

Concretamente en México, hay una serie de autores que comparten relaciones generacionales, referentes culturales y una irresistible atracción por todos aquellos géneros considerados “menores” por la academia, inclinados hacia la combinación de novela policial y ciencia ficción. Nacidos en la década de los sesenta y principios de los setenta, estos escritores comienzan a publicar especialmente a partir de la década de los noventa. Todos ellos son conocidos por sus obras de ciencia ficción y por su actividad cultural en este ámbito, y todos han incursionado alguna vez en el género policial. Este es el caso de Ricardo Guzmán Wolfffer en *Que dios se apiade de nosotros* (1993) y en *Sin resaca* (1998); de José Luis Zárate en *Del cielo profundo y del abismo* (2001); de Bernardo Fernández (BEF) en *Gel azul* (2006); y de Héctor Toledano en *La casa de K* (2013). Lo mismo ocurre con Blanca Martínez Fernández —que pertenece a una generación anterior y que empieza a publicar ciencia ficción en la década de los ochenta— en el relato “El detective” (2002).

Sébastien Rutés, que se ha ocupado de explorar las principales características de estas obras híbridas, encuentra en ellas “unas novelas claramente identificadas como policiales —es decir con un protagonista investigador y una trama de pesquisa— pero que pertenecen al género de la anticipación y de la ciencia ficción” (Rutés 2015: 28). En

su opinión, las narraciones de estos escritores mexicanos, marginados por sus preferencias estéticas, creadores de su propio corpus crítico y admiradores de la película *Blade Runner* (1982) de Ridley Scott —para ellos, máximo referente de la ciencia ficción—, comparten un patrón y un discurso común (Rutés 2015: 29).

En lo que concierne a la novela policial, hay que decir que en México, tras el impulso dado por Taibo II y Ramírez Heredia, esta se ha visto nutrida con las aportaciones de Rolo Díez, Élmer Mendoza, Miriam Laurini, Juan Hernández Luna, Vicente Leñero, José Emilio Pacheco, Jorge Ibargüengoitia, Francisco G. Hagenbeck y el ya mencionado BEF; y, si bien es cierto que goza de buena salud, actualmente comparte protagonismo con la muy exitosa narconovela. En cuanto a la ciencia ficción, en este país es un género discriminado por la academia (Martré 2004: 11) y carece de un verdadero espacio editorial (Rutés 2015: 28); sin embargo, “tiene una larga, aunque discontinua historia de más de doscientos años” (Martré 2004: 14). A él se han acercado escritores como Amado Nervo en cuentos y poemas, Carlos Fuentes en su novela *Cristóbal Nonato* (1987) o en el relato “El robot sacramentado” (1964), y Taibo II en *Máscara Azteca* y *el Doctor Niebla (después del golpe)* (1996), entre otros. En los noventa, se dieron a conocer nuevos autores, se creó la Asociación Mexicana de Ciencia Ficción y Fantasía, proliferaron los fanzines y las revistas, e incluso comenzaron a impartirse algunos cursos sobre ciencia ficción y literatura fantástica en la universidad (Martré 2004: 15-18). Hoy cuenta con un *fandom* nacional y sigue interesando a un nutrido grupo de escritores, empeñados en diluir las fronteras del género y ampliar sus posibilidades narrativas.

Por su parte, en España la novela neopolicial tuvo como referente la obra de Vázquez Montalbán. Por el camino que él abrió han transitado hasta hoy numerosos autores de éxito, entre los que se cuentan Andreu Martín, Juan Madrid, Francisco González Ledesma, Eduardo Mendoza, Lorenzo Silva, Carlos Zanón, Carlos Salem, Marta Sanz, Dolores Redondo, Alexis Ravelo, Eugenio Fuentes y muchos más. Sin duda, en este territorio la novela policial es actualmente un género demandado por los lectores, reclamo de ventas en las editoriales, objeto de festivales y de revistas y, además, motivo de congresos y tesis doctorales desde que la academia empezara a modular su rechazo hacia esta literatura “popular” y “de consumo” en la década de los ochenta.

En lo que se refiere a la ciencia ficción, también tiene en este país una tradición larga y discontinua, que se remonta al siglo xix (Moreno/Díaz 2014: 67). Igual que en México, se han interesado por el género escritores de renombre, como Ángel Ganivet, Azorín y Pío Baroja en distintos relatos, Ramón Pérez de Ayala en *La revolución sentimental* (1909), Pedro Salinas en *La bomba* (1951), José María Merino en *Novela de Andrés Choz* (1976) y Torrente Ballester en *Quizás nos lleve el viento al infinito* (1984), entre otros. Durante el franquismo, del mismo modo que ocurre con la novela policial, el cultivo de la ciencia ficción se hace casi inexistente. Este se reactiva en la década de los ochenta, cuando aparecen nuevas revistas, fanzines, tertulias literarias en torno a él y nuevos autores; y se reafirma en los noventa con la creación de la Asociación Española de Fantasía, Ciencia Ficción y Terror y con el aumento de las antologías, los premios y las colecciones especializadas. En los últimos años, Internet ha facilitado la difusión de este tipo de textos, aunque su calidad literaria es a veces limitada. No obstante, existe un grupo consolidado de escritores de ciencia ficción con pretensiones artísticas, también propenso a la hibridación genérica (Moreno/Díaz 2014: 87-99). A pesar de ser objeto de algunos estudios, la ciencia ficción sigue sin despertar el interés de la academia en España.

Dada la evolución paralela que experimentan ambos géneros —policial y ciencia ficción— en México y en España, cabe preguntarse si también en este último territorio hay, como en el primero, escritores interesados en combinar ambos géneros y si pueden deducirse de sus obras un patrón y un discurso comunes. Ciertamente, en España la novela neopolicial muestra una alta permeabilidad hacia muchos otros géneros y formas, pero se inclina por los escenarios y ambientes realistas. Hay, no obstante, algunos casos, como el de Rafael Reig, que obliga al detective Carlos Clot a vagar por un Madrid inundado en tres novelas: *Sangre a borbotones* (2002), *Guapa de cara* (2003) y *Todo está perdonado* (2011); o como el de Rosa Montero, que retoma la historia de *Blade Runner* y coloca a la detective replicante Bruna Husky a investigar en las calles de un Madrid del siglo xxii en *Lágrimas en la lluvia* (2011) y *El peso del corazón* (2015). Pero también hay, igual que en México, autores que llegan a la novela policial desde la ciencia ficción, como ocurre con César Mallorquí en *El coleccionista de sellos* (1996), Eduardo Vaquerizo en *Danza de tinieblas* (2005) y *Crónicas de tinieblas* (2014) y Dativo Donate en *Nuestra señora del ciberesp-*

cio (2001) y *Varia fortuna de Pompeyo Lauro* (2017). Salvo Rosa Montero, que tiene una trayectoria literaria más dilatada, los demás escritores empiezan a publicar en la década de los noventa y la mayor parte de su obra pertenece ya al siglo *xxi*. Todos han publicado en revistas, han colaborado en volúmenes colectivos y han experimentado con distintos géneros y formatos.

De entre las novelas que combinan estos dos géneros, publicadas entre finales de siglo *xx* y principios del *xxi*, me apoyaré especialmente en cuatro para realizar un estudio comparativo. Estas son las mexicanas *Gel azul* de BEF y *Del cielo profundo y del abismo* de Zárate, y las españolas *Sangre a borbotones* de Reig y *Danza de tinieblas* de Eduardo Vaquerizo. Con ello pretendo ofrecer una imagen representativa y variada de lo que se está produciendo actualmente en esta dirección en los dos países.

En primer lugar, me gustaría aclarar que, por un lado, las cuatro obras (también el resto) pueden ser consideradas como novelas policiales porque utilizan la investigación de un delito como hilo conductor de la trama, y este es el único rasgo verdaderamente definitorio del género (Colmeiro 1994: 55). Por otro lado, las cuatro (igual que las demás) son concebibles como ciencia ficción porque son ficciones proyectivas basadas en elementos no sobrenaturales, especificidad que permite distinguirlas de otras formas de literatura no realista (Moreno 2010: 106). A continuación, me concentraré en el análisis de tres rasgos, producto de la combinación de ambos géneros, coincidentes en todas las novelas: todas se desarrollan en sociedades distópicas; en todas, el investigador es un completo antihéroe superado por el contexto; y en ninguna cabe la posibilidad de un final feliz.

Sociedades distópicas

En el caso de las novelas mexicanas, Rutés destaca que todas plantean futuros distópicos, pero que se trata de distopías mínimas, pues no presentan demasiadas diferencias con la realidad objetiva, independientemente del momento en el que transcurran. Por ello, propone hablar de distopías realistas, logradas mediante una intensificación de lo real; esto es, mediante la hiperbolización de los vicios y perversiones que afectan a la sociedad mexicana contemporánea. En ellas aparecen innovaciones tecnológicas que funcionan

como marca de género, pero estas representan instrumentos demasiado conocidos, y hasta obsoletos, para el lector; esto evidencia que el centro de interés no es el avance de la ciencia y la tecnología (Rutés 2015: 29). Por lo tanto, podemos referirnos a ellas como literatura prospectiva, utilizando el término propuesto por Fernando A. Moreno para distinguir aquella corriente de la ciencia ficción que profundiza en las inquietudes psicológicas, metafísicas, sociales y culturales del momento histórico en el que se escribe (2010: 118).

Efectivamente, resulta hiperbólica la representación del espacio de la ciudad que, como ocurre generalmente en este tipo de literatura, se plantea como una megalópolis disfuncional y desbordada. Su ambiente coincide con el prototípico de la novela policial negra, casi siempre deprimido, marginal y opresivo, donde se hacen evidentes la corrupción y la injusticia, que en estos casos aparecen potenciadas al máximo. Esta confluencia de escenarios hace que los rasgos más destacables de las urbes representadas en las novelas mexicanas sean el gigantismo, la violencia y las desigualdades (Rutés 2015: 30). En mi opinión, el gigantismo como metáfora de una ciudad desmesurada no es tan apreciable en las novelas españolas, en las que, sin embargo, sí se destaca, igual que en las mexicanas, el caos urbano. Asimismo, todas se manifiestan como espacios hostiles y agresivos, y su estructura, distribución urbana y funcionamiento ponen al descubierto una clara división en distintos estratos sociales.

En *Gel azul*, México es directamente denominada como “el monstruo” (BEF 2006: 28). La urbe se muestra organizada en círculos concéntricos, de manera que en el núcleo (en la Ciudad Vieja) se aglutinan las corporaciones y las mejores casas; la Zona Dos contiene residencias más modestas y separa el centro del resto de la ciudad, que aún se extiende por la Zona Tres, donde se acumulan las colmenas de obreros y burócratas; a continuación, están los basurales tóxicos y el desierto. En el centro se encuentra el edificio emblemático del poder, ochenta pisos de oficinas en la parte más lujosa de la ciudad, que contrasta con las construcciones que van alejándose de allí: “edificios enmohecidos y estructuras herrumbrosas que parecen a punto de colapsarse” (BEF 2006: 28). El caos vial, tanques de gel que permiten vivir otras vidas virtuales, una mujer violada mientras estaba conectada a la red (y ajena a la realidad), un feto muerto y un tráfico de extremidades humanas que se amputan a sus propietarios aún en vida cargan el ambiente de esta “ciudad desquiciada” (BEF 2006: 39).

El nombre de la ciudad de *Del cielo profundo y del abismo*, Rotwang, remite inmediatamente a la ciudad de *Metrópolis* (1927) —película dirigida por Fritz Lang— y, en consecuencia, a la ordenación urbana vertical de la misma, donde los poderosos quedan arriba y los oprimidos abajo. Rutés califica esta novela de “alegoría política distópica” (2015: 31). Efectivamente, el investigador protagonista es un superman humanizado que vive inmovilizado entre dos espacios: no puede volar alto por el denso tráfico aéreo ni demasiado bajo por las altas construcciones y los alambrados (Zárate 2001: 66); se encuentra indefenso y desorientado entre un poder opresor y manipulador y un movimiento de resistencia que lo utiliza. En esta ciudad alegórica huele a cadáver, hay disturbios, sangre, amputaciones, y “la gente, cuando oye tiros, se aferra a su propia arma” (Zárate 2001: 30). En ella el cielo siempre aparece gris, negro o grasiento, al más puro estilo de la novela policial.

En *Sangre a borbotones*, Madrid se encuentra dividido de norte a sur por el Canal de la Castellana, que ahora es navegable; sin embargo, la ordenación urbana según estratos sociales se establece no de derecha a izquierda sino de norte a sur: “Aguas arriba se encontraban los puertos deportivos de los chalets de los Recintos, Aravaca, Pozuelo, Puerta de Hierro: viviendas blindadas y jardines con estanque [...]. Hacia el sur la ciudad latía como una herida infectada” (Reig 2002: 17). Cerca del canal, en la calle Génova, casi al lado de la calle Argensola (ahora convertida en puerto), se halla la pirámide, el edificio más alto y mejor protegido de Europa, emblema del poder y del mal, ya que en ella se orquesta una trama mafiosa y llena de secretos, casi invencible. Esta ciudad completamente disfuncional, en la que el mejor transporte son la bicicleta y el barco, tiene un cielo “encapotado y asfijante” (152); por ella corre, además del agua, la sangre a borbotones.

El Madrid de *Danza de tinieblas* también tiene una distribución urbana vertical: en el centro está la zona más limpia y luminosa, donde se encuentran edificios monumentales, rematados con el águila imperial, que albergan las principales instituciones gubernamentales, judiciales y archivísticas. Estas construcciones inmensas se extienden hacia el norte, casi hasta el pueblo de Fuencarral, y en ellas habitan religiosos, funcionarios y militares. Hacia el sur, se llega hasta la ribera baja, donde viven los obreros; después está la zona industrial y, más allá, las barriadas. A medida que la ciudad

se expande se va ensuciando y oscureciendo, hasta llegar a la parte más destruida y llena de depravación, donde se ocultan marginados sociales y políticos. Esta novela tiene la particularidad de ser una ucronía; esto es, tiene como motor la modificación de un hecho histórico que repercute en una alteración de nuestro presente (Moreno/Díaz 2014: 47). En este caso, la muerte inesperada de Felipe II en 1571 y la decisión de su hermano Juan de Austria de ocupar el trono modifican el rumbo de la historia y propician un siglo xx distinto. La estética *steampunk* mezcla los escenarios del siglo xvii y del xx, y presenta una combinación de tecnología semimoderna y de sociedad reconocible pero anticuada. Aunque la distorsión de la realidad es más notable, esta sigue siendo mínima, y sigue estando potenciada por la hiperbolización de sus aspectos más negativos. Asimismo, la ciudad también es reconocible, aunque aparece modificada y siempre amenazada por un ambiente oscuro, maloliente, estrictamente vigilado y anegado por la lluvia.

El investigador

El protagonista de estas novelas es siempre un investigador que responde al prototipo de la novela policial negra. Es un tipo duro, que se opone, con cinismo e ironía, a la sociedad en la que vive, y que es consciente de su marginalidad. Es vulnerable, pero desafía al peligro y pierde muchas veces. Por eso, fundamentalmente es un antihéroe. Ahora bien, a diferencia del detective de la novela policial negra, que tiene un código de honor personal e inquebrantable, el de estas novelas no siempre mantiene sus principios. Según Patricia Highsmith, el personaje del detective privado puede ser violento, soez, machista, no tener escrúpulos y, sin embargo, seguir manteniendo una aceptación popular, porque lucha contra algo que es peor que él (1972: 51). Pero ¿qué pasa si el detective se vende, si se somete a los corruptos? Sea como sea, en estas narraciones el investigador es un punto de vista crítico que hace avanzar la trama con el proceso de sus averiguaciones. Además, es el punto de unión entre dos mundos, entre dos espacios: el marginal, donde recaba información, y el del poder, de donde casi siempre sale el dinero que paga la investigación.

Crajales, protagonista de *Gel azul*, es un hombre bastante desagradable, violento —no tiene problemas en golpear a su mujer, que lo

engaña y lo trata mal también a él— y carece de escrúpulos. Es un marginal: vive en la zona dos y ha sido incapacitado para conectarse a la red virtual. De adolescente, cuando era *hacker*, se hizo instalar una interfase en el cuello que le permitía vivir fuera de la realidad física, pero lo descubrieron robando un banco e inutilizaron su conexión. Puesto que no tiene posibilidad de conectarse a la red —a la que vive enchufada la víctima y donde se encuentra la información—, cabe preguntarse, como él mismo hace, por qué contratarlo justo a él (BEF 2006: 26). Lo llamativo tanto en este como en los otros casos es que acuden a él, precisamente, para que no descubra nada. Como tendrá ocasión de comprobar Crajales, quienes lo han contratado son los propios culpables del delito, que con ello intentan ocultar un entramado criminal mayor. Una vez descubierto el engaño, solo le queda hacerse el héroe y descubrir el entramado o pactar con sus miembros. Y, como señala Rutés, “los detectives futuristas mexicanos casi siempre se dejan manipular hasta el final, ya que no existe rebelión ni autonomía posible en las sociedades distópicas autoritarias” (2015: 33).

Algo similar le ocurre al protagonista de *Del cielo profundo y del abismo*, que a pesar de sus poderes es irónicamente burlado. Todos los tópicos del personaje del superhéroe son parodiados en esta novela. Superman no es un hombre, pero a veces lo olvida. Es inmune a la violencia; eso lo hace ser diferente, y por ello mismo es envidiado y temido. Además, es tímido y nunca llega a tiempo. No usa computadora y, como él destaca, “con lo que cobro es lógico deducir que no soy un buen detective” (Zárate 2001: 24). Por eso mismo también se pregunta por qué lo han elegido a él, hasta que toma consciencia de la trampa de la que es víctima: son los de su propia raza quienes lo han puesto ahí para experimentar. Todo es un montaje, la justicia nunca estuvo en sus manos.

También resulta manipulado Carlos Clot en *Sangre a borbotones*. Clot era policía, pero tuvo que salir del cuerpo como castigo por seguir adelante, junto a su esposa, con el embarazo de una hija con parálisis cerebral. Por el mismo motivo fue esterilizado. Trabaja y vive en la zona norte, pero no es un privilegiado: tiene que compartir oficina con otro detective, y su casa es una buhardilla destinada a escritores inéditos, que se alquila barata porque ninguno quiere vivir allí desde que se convirtió en escenario del suicidio del poeta Carlos Vilorio. Suele moverse en una clásica bicicleta BH de

paseo. No tiene intereses ni sueños, porque sabe que no llevan a ninguna parte. Desde niño siente miedo, como él explica, “miedo a la corriente invisible que me empuja, desde abajo, como las aguas negras de la Castellana, hacia la alta mar del olvido” (Reig 2002: 121). Igual que los detectives de las otras tres novelas, en un momento de la investigación se convierte en el propio sospechoso del crimen como consecuencia de oscuras manipulaciones. Y también, al final, descubre un gran entramado empresarial que experimenta con seres humanos, y que tiene el inmenso poder tanto de producir daños cerebrales como de sanarlos. De esta forma se le presenta la oportunidad de curar la parálisis cerebral de su hija, frente a la otra única opción de verla morir y ser él mismo asesinado. Clot elige la primera y devuelve al entramado las pruebas del delito.

El alguacil Joannes Salamanca, en *Danza de Tinieblas*, trabaja para el Imperio, siempre obedeciendo órdenes: es un mandado. Es un hombre primario, humilde, sencillo, leal y honrado; no por ello menos violento que los otros tres detectives. Acostumbrado a cumplir sus misiones sin cuestionarse nada, en principio no es consciente de su posición de marioneta dentro del complejo movimiento de fuerzas que actúan sobre él, igual que le pasa a Superman. Cuando entiende que ha sido traicionado por todos, que él es “el eslabón más débil” (Vaquerizo 2005: 231), la pieza sacrificable de un montaje urdido desde una posición de poder para chantajear a otra aún más poderosa, y que nunca se esperó de él que descubriera la verdad, Joannes Salamanca sencillamente cambia de bando, para que ahora sean otros criminales quienes le paguen. Como los otros tres investigadores, es un auténtico antihéroe, engañado y manipulado, que no resuelve nada porque nada tenía que resolver, ya que precisamente para eso es contratado; de manera que, como sucede en las otras novelas, todo sigue como estaba.

No hay lugar para finales felices

Como es frecuente en la novela neopolicial, en estas cuatro narraciones no hay lugar para los finales felices. Los detectives no logran nada con sus investigaciones y siempre deben elegir entre someterse a las normas de los grupos de poder, por muy corruptos que estos sean, o morir. La organización y el funcionamiento de las socieda-

des distópicas no cambia y no hay indicios que hagan suponer una mejora, sino todo lo contrario. Los entramados corruptos continúan en su lugar, delinquiendo, manipulando, extorsionando y ganando, y sus tentáculos afectan a todos los poderes: político, económico, judicial y, por tanto, también a los cuerpos de seguridad. Igualmente, los marginados siguen sintiendo miedo. En *Gel azul*, los poderes políticos, financieros y militares están conchabados para mantener la economía promoviendo guerras y traficando con extremidades humanas que convierten en prótesis naturales. Existe la posibilidad de encerrarse en un tanque de gel, conectarse a la red y olvidarse del mundo, para lo que hay que tener dinero, pero esa otra realidad es tan vacía y deprimente como la física. Todo está controlado y vigilado, no se puede hacer nada para cambiarlo. Por eso, Crajales decide morir conectado a la red cuando le es devuelto el permiso para ello, sabiendo que, de todos modos, sus extremidades le serían finalmente robadas.

Tampoco cambia nada en *Del cielo profundo y del abismo*; bien lo sabe el protagonista: “Aquí terminaba todo: en el Principio” (Zárate 2001: 85). Seguirá habiendo dos fuerzas enfrentadas por sus propios intereses —Ellos y la Resistencia—, y los demás estarán sometidos a sus designios: no podrán decidir nada. Para salir del juego, Superman finalmente se autodestruye. En *Sangre a borbotones*, Estados Unidos ha invadido la península ibérica después de que el Partido Comunista ganara las elecciones tras la muerte de Franco. El petróleo se ha agotado y el plan urbanístico ha decidido inundar parte de la capital. Una gran corporación empresarial tiene el control de toda la población, de la que informatiza cada movimiento; y así seguirá siendo porque son intocables. Por eso, Clot se vende al poder sin demasiadas reflexiones:

No me sentí ni mejor ni peor. Nada había cambiado. Nada cambiaría nunca. Seguirá habiendo miles de crupieres y Lovainas. Los crupieres repartirán su juego con cartas marcadas y pondrán al alcance de las Lovainas su propia destrucción. También las seguirán eliminando cuando tengan ideas propias (Reig 2002: 213).

En *Danza de tinieblas* continuará reinando el miedo en un imperio defendido con intimidaciones y violencia y presionado por sociedades secretas, órdenes religiosas y distintas facciones políticas, en el

que la explotación social obliga a la sumisión y a la obediencia. No se puede luchar contra el poder cuando la respuesta es tan violenta. La única opción del alguacil para salvar el pellejo es moverse dentro del engranaje: “era en realidad un perro que cambiaba de amo” (Vaquerizo 2005: 236).

La idea de la imposibilidad de hacer justicia en una sociedad controlada por la estructura de un poder corrupto, que maneja las leyes a su antojo y que manipula a la población, suele quedar patente en los finales de la novela neopolicial; pero, en los textos que analizamos, además, se incide en la cuestión de la identidad; más concretamente, en el problema de la anulación del Yo en ambientes de aparente libertad. Como explica Moreno, la literatura prospectiva también suele dejar un poso amargo tras la lectura. Normalmente dirige su crítica hacia estados o ideologías que caracterizan a una agrupación de seres humanos o que afectan al conjunto de la humanidad, y casi siempre aborda la cuestión de la identidad del ser humano como concepto general; por eso, es frecuente que los personajes deban enfrentarse al Otro, que puede aparecer planteado como un “ser superior” o como un “ser diferente” (2010: 312-315). Así ocurre en las novelas de BEF, de Zárata, de Reig y de Vaquerizo.

En las cuatro se pone en el punto de mira la dirección de unas sociedades altamente mecanizadas, rendidas al poder del capital, en las que una minoría decide el destino de masas adormecidas y autómatas, demasiado acostumbradas a vivir conforme a las normas, enganchadas a una realidad virtual o aterradas ante la posibilidad de recibir una respuesta brutal al menor intento de cambiar las cosas por iniciativa propia. El mensaje final es devastador: es imposible hacer justicia y no se puede hacer nada para cambiar esto. En este contexto, el personaje del investigador “se coloca en un entre dos, una zona intersticial tanto a nivel identitario como urbano” (Rutés 2015: 34). En su deambular callejero, activa la sintaxis de la ciudad, cuyos signos más reconocibles son, por un lado, las grandes construcciones impenetrables y, por otro lado, la oscuridad, la suciedad, la contaminación, la climatología adversa, la violencia y la degradación social. A pesar de su marginalidad, su profesión le permite moverse por ambos espacios. Sin embargo, esto lo sitúa frente a un conflicto identitario, que lo obliga a preguntarse quién es él, a qué bando pertenece y a quién debe obedecer.

Según Jacques Dubois, las funciones simbólicas de las figuras principales de la novela policial giran en torno a una de las problemáticas fundamentales de la modernidad: la cuestión de la identidad. El detective se pregunta quién es el culpable, quién es quién y quién es el otro, para preguntarse luego por su propia identidad (1992: 104). Este procedimiento ya presente en la novela policial se ve intensificado al plantearse en un universo distópico, que coloca al personaje frente a un dilema en el que aparecen magnificados el carácter invencible del culpable (que acapara todo el poder) y la monstruosidad del engranaje social que engulle al individuo.

La reflexión en torno a la propia identidad y a la identidad del otro, perceptible en las cuatro novelas, se hace explícita en el personaje de Superman, para quien ser diferente es su peor condena. Por una parte, aunque no es completamente invencible y aunque siempre ha puesto sus poderes al servicio de la comunidad, el solo hecho de poseer capacidades superiores supone una amenaza para el resto. Por este motivo, es sometido a un juicio —que recuerda bastante al de Meursault en *El extranjero*—, lleno de preguntas no pertinentes, que no buscaban explicaciones, sino señalar una diferencia inaceptable. Frente al rechazo de los otros, él mismo cuestiona su identidad, su indumentaria, sus múltiples máscaras, su heroicidad, su humanidad y su capacidad para mejorar la sociedad. Su respuesta a esta última cuestión es, como sabemos, negativa; esto se debe a que, por otra parte, tiene que hacer frente a la actuación del Otro, planteado esta vez como el “ser superior” que pretende anular su propio Yo, su individualidad dentro del entramado social. La sombra de este Otro ser superior se manifiesta constantemente, tanto en esta como en las otras tres novelas, mediante la exposición de un calculado sistema de vigilancia que utiliza cámaras, guardias, infiltrados e informes secretos. En este estado de control absoluto, Superman (igual que los otros tres investigadores) es un títere, un peón sacrificable, y su capacidad para actuar libremente es pura ilusión.

En conclusión, tenemos cuatro novelas, dos mexicanas y dos españolas, que comparten patrón y discurso común y que no son ejemplos aislados, sino representativos de una tendencia abrazada por distintos escritores de ambos países hacia finales del siglo xx y principios del xxi. Independientemente de si son o no son escritores habituales del género, estos adoptan la forma de la novela policial para construir sus obras, y utilizan la investigación como vehículo

conductor de la trama; lo que, desde un principio, los pone frente al crimen y frente a los ambientes más depravados de la sociedad. Asimismo, recurren a la fórmula del detective para observar las miserias e inquietudes de la población y para conectar dos ambientes en contraste: el de los poderosos y el de los marginados.

No obstante, estos elementos tomados de los modelos tradicionales de la novela policial son irónicamente modificados en las obras de estos autores. Así, en las cuatro novelas la importancia del enigma se diluye al punto de que, por ejemplo, en *Sangre a borbotones*, se resuelve gracias a indicios absurdos y asociaciones peregrinas de los personajes. Además, aunque en las cuatro es finalmente resuelto, en ninguna de ellas se hace justicia. De igual modo, el investigador es presentado como un antihéroe completamente opuesto al detective clásico, de lo que Superman es el ejemplo más claro, ya que, a pesar de los atributos que lo aproximan a la perfección del primero, este resulta tan parecido a los humanos que es absolutamente imperfecto. También se distancia del modelo del detective de la novela policial negra, pues, aunque mantiene una relación más estrecha con él, al verse superado por el contexto, no se mantiene fiel a sus principios. Ahora bien, si la defensa de un sólido código de honor despierta la simpatía del lector por los detectives tradicionales, el que los protagonistas de estas cuatro novelas no lo respeten, no obliga a que su conducta sea totalmente condenable; su lamentable situación social y personal en un medio radicalmente hostil que les impide decidir libremente genera una sensación de desasosiego en el lector, que inmediatamente pone en cuestión su propia conducta y el margen que tiene para tomar sus propias decisiones dentro de un sistema que, lejos de equilibrar las diferencias sociales, las acentúa progresivamente.

Esta modificación de las estructuras y las fórmulas narrativas de los modelos tradicionales de la novela policial pone de relieve el carácter ficticio de las obras de estos autores, hecho que, como señalé al principio del artículo, es uno de sus principales objetivos. A crear el mismo efecto contribuye la adopción de rasgos, especialmente, de la ciencia ficción, pero también de otros géneros y formas de la cultura popular, como el western, el thriller, el cómic de superhéroes, el cine y la televisión, entre otros. Esta hibridación permite a los escritores ampliar su objeto de crítica y demostrar que la etiqueta de literatura de evasión resulta inapropiada para referirse a unas

novelas que ahondan en la realidad en la que vivimos desde una perspectiva irónica. Porque, precisamente por eso, tras su lectura, uno no puede sino preguntarse, como hace el detective Clot, si en un mundo distinto al suyo —y muy parecido, por cierto, al que realmente existe en nuestras coordenadas históricas—: “¿seríamos más o menos felices?” (117); esto es, si nosotros, lectores, en nuestro mundo somos más o menos felices que estos investigadores en sus universos de ficción.

Bibliografía

- ARGÜELLES, Juan Domingo (1990): “Entrevista con Paco Ignacio Taibo II. El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad”, *Tierra Adentro*, n.º 49, pp. 13-15.
- BEF (Fernández, Bernardo) (2006): *Gel azul*. Granada: Ediciones Parnaso.
- COLMEIRO, José (1994): *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- DUBOIS, Jacques (1992): *Le roman policier ou la modernité*. Paris: Nathan.
- EPPLE, Juan Armando (1995): “Leonardo Padura Fuentes. Entrevista”, *Hispanérica*, n.º 71, pp. 49-66.
- HIGHSMITH, Patricia (1972): *Plotting and Writing Suspense Fiction*. Boston: The Writer.
- MARTRÉ, Gonzalo (2004): *La ciencia ficción en México*. Ciudad de México: Instituto Politécnico Nacional.
- MORENO, Fernando Ángel (2010): *Teoría de la literatura de ciencia ficción: Poética y retórica de lo prospectivo*. Vitoria: Portal Editions.
- MORENO, Fernando Ángel y DÍAZ, Julián (eds.) (2014): *Historia y antología de la ciencia ficción española*. Madrid: Cátedra.
- REIG, Rafael (2002): *Sangre a borbotones*. Madrid: Lengua de Trapo.
- RUTÉS, Sébastien (2015): “Detectives de ciencia ficción en México: métodos para investigar lo real”, *Les Ateliers du SAL*, n.º 7, pp. 27-39.
- VAQUERIZO, Eduardo (2005): *Danza de tinieblas*. Madrid: Cyberdark.
- ZÁRATE, José Luis (2009 [2001]): *La máscara del héroe: Del cielo profundo y el abismo*. Granada: AJEC.

Los (muchos) territorios de La Mancha: Cervantes y la Generación del Crack

ANA PELLICER VÁZQUEZ
Universidad Carlos III de Madrid

Para Nacho, ahora sí

*El que no tiene nada de Don Quijote
no merece el aprecio ni el cariño
de sus semejantes.*
Juan Montalvo

Don Quijote ha viajado por América; viaja aún allí.
José María Vargas Vila

Déjenlo todo, de nuevo láncense a los caminos.
Roberto Bolaño

1. Donde se dan unas orientaciones al desocupado lector

En esta propuesta de acercamiento a las relaciones entre la literatura española y la mexicana reciente, queremos centrarnos en cómo la tradición cervantina ha sido clave, por múltiples motivos, en la configuración del discurso intelectual mexicano. Nuestra hipótesis de trabajo parte de la idea de que los discípulos más díscolos y, por eso mismo, más auténticos, de Cervantes están en América Latina y, especialmente, en México. De hecho, no se puede abordar el estudio de la literatura de este país sin atender a las firmes raíces cervantinas que se encuentran en la mayoría de sus mejores representantes. Así, el concepto Territorio de La Mancha fue definido de manera lúcida por Carlos Fuentes en el IV Congreso de la Lengua, en 2007, en estos términos: “Somos el territorio de La Mancha. Mancha manchega que convierte el Atlántico en puente, no en abismo. Mancha manchada de pueblos mestizos. Luminosa sombra incluyente. Nombre de una lengua e imaginación compartidas. Territorios de La Mancha —el más grande país del mundo” (Fuentes 2007). Este espacio teórico, amplio y flexible, ha supuesto un referente para todos los autores jóvenes: referente que se celebra, se discute, se subvierte. Porque ya desde el siglo XIX ha habido, sin duda, un proceso de apropiación constante de las figuras cervantinas y una resemantización de su contenido simbólico por parte de los autores americanos. Los ideales que representa Don Quijote se han asimilado a la universalidad y a los discursos compartidos que configuran la identidad latinoamericana desde los procesos de independencia. A partir de las primeras propuestas teóricas de la emancipación, valgan como ejemplo las reivindicaciones cervantinas del cubano Fernando Ortiz y del uruguayo José Enrique Rodó (Valero 2007: 675-683), y hasta la teoría poscolonial, no se toma a Cervantes como figura hostil sino más bien como lugar de encuentro, como espacio apropiado, como emblema transculturado.

Proponemos aquí un recorrido por algunos de los territorios (posibles) de La Mancha, en los que se puede rastrear la presencia, latente o explícita, de Cervantes y su obra. Y México aparece como un espacio especialmente abonado para la influencia cervantina (en lo conceptual y en lo formal). Nos vamos a detener en cómo los autores de la llamada Generación del Crack han sido militantes

reivindicadores del magisterio cervantino: en significados simbólicos, en procedimientos discursivos, en autoconciencia narrativa, en planteamiento dialógico y en la configuración de su poética. Analizaremos cómo en sus obras hay un verdadero espíritu transatlántico en tanto en cuanto plasman de manera real, a través de sus textos y de múltiples estrategias, ese Territorio de La Mancha simbólico pero muy vivo cuatrocientos años después.

2. Que trata de la condición y ejercicio del famoso hidalgo Don Quijote de la Mancha y de su relación con la ínsula mexicana

Empecemos con unos datos relevantes del pasado que pueden explicar simbólica y sociológicamente esa relación especial que tiene Cervantes con México y esa presencia constante en su tradición intelectual posterior¹.

1 Nos ocuparemos aquí de la llegada del Quijote a tierras mexicanas y de su recepción en ellas, ya que no tenemos lugar para destacar que Miguel de Cervantes intentó en varias ocasiones pasar a Indias, como así lo demuestra la carta que envía en 1590 al Rey pidiendo que le diese un empleo en la provincia de Socusco, en Chiapas. Citamos un fragmento tomado de Valle 1939: 27-61: “Señor: Miguel de Cervantes Saavedra, dice que ha servido a V. M. muchos años en las jornadas de mar y tierra que se han ofrecido de veinte y dos años a esta parte, particularmente en la batalla naval donde le dieron muchas heridas, de las cuales perdió una mano de un arcabuzazo. Y el año siguiente fue a Navarino, y después a la de Túnez y a la goleta; y viniendo a esta Corte con cartas del Señor Don Juan y del Duque de Ceza, para que V. M. le hiciese merced, fue cautivo en la galera del Sol él y un hermano suyo, que también ha servido a V. M. en las mismas jornadas, y fueron llevados a Argel, donde gastaron el patrimonio que tenían en rescatarse, y toda la hacienda de sus padres y las dotes de dos hermanas doncellas, que tenían, las cuales quedaron pobres por rescatar a sus hermanos, y después de libertados fueron a servir a V. M. en el reyno de Portugal y a las terceras con el Marqués de Santa Cruz, y ahora, al presente, están sirviendo y sirven a V. M. el uno de ellos en Flandes, de alférez y el Miguel de Cervantes fue el que trajo las cartas y avisos del alcaide de Mostagán; y fue a Orán por orden de V. M., y después ha asistido sirviendo, en Sevilla, en negocios de la Armada por orden de Antonio de Guevara; como consta por las informaciones que tiene, y en todo este tiempo no se le ha hecho merced ninguna. Pide y suplica humildemente cuanto puede a V. M. sea servido de hacerle merced de un oficio en las Indias, de los tres o cuatro que al presente están vacíos, que es el uno la Contaduría del Nuevo Reyno de Granada, o la Gobernación de la

Según relata Luis González Obregón en su artículo “De cómo vino a México Don Quijote”, en el manuscrito “Inquisición de flotas venidas de los Reynos de S. M. desde el Anno de 1601 hasta el presente de 1610” se detalla el catálogo de libros inspeccionados por los delegados del Santo Oficio y por los empleados de la Real Aduana en los navíos que llegaban a las Indias. Ellos “se encargaban de hacer discreto y sesudo escrutinio de las obras que venían en las naves” (González Obregón 1966: 38) y en la flota que llegó en 1608, al mando del general don Lope Díez de Almeyda, había “un libro en 4.º, aforrado en pergamino, que dice en su carátula: «El Ingenioso Hidalgo Don Qvixote de la Mancha, Compuesto por Miguel de Ceruantes Saavedra, [...] Año 1605. [...] que pareció al Comisario de la Veracruz y Oficiales Reales de la Real Aduana, ser Romance que contiene materias profanas, fabulosas y fingidas»” (González Obregón 1966: 38). Esta categorización como libro que contiene *materias profanas, fabulosas y fingidas* suponía la prohibición de ser impreso, vendido o distribuido con el objetivo de que “ningún Español ni Indio los lea” (en cumplimiento de una cédula expedida por Carlos V en 1543). Y un detalle muy curioso es la apostilla que acompaña a esta anotación y que señala que el dueño del libro era Mateo Alemán, nuestro querido autor del *Guzmán de Alfarache*. Y parece que, en lo sucesivo, los propios inspectores cayeron rendidos ante las delicias de nuestro ingenioso hidalgo porque el hecho cierto es que, según los datos aportados por Francisco Rodríguez Marín (en su conferencia clásica *Don Quijote en América*, de 1911), en septiembre de 1605 llegó al puerto de San Juan de Ulúa, en Veracruz, la Nao “Espíritu Santo”, que había zarpado de Sevilla el 12 de julio y llevaba 262 volúmenes de la edición príncipe del *Quijote* (aquella que había sido publicada por el impresor Juan de la Cuesta en Madrid y de la que se calcula que tuvo una tirada de entre 1500 y 1750 ejemplares). La cantidad que llegó a México fue excepcional, y se sabe de manera fehaciente que, en el largo camino, la tripulación leyó el

Provincia de Soconusco, en Guatemala, o Contador de las galeras de Cartagena, o Corregidor de la ciudad de La Paz; que con cualquiera de estos oficios que V. M. le haga merced; porque su deseo es a continuar siempre al servicio de V. M. y acabar su vida como lo han hecho sus antepasados, que en ello recibirá muy gran bien y merced. Miguel de Cervantes Saavedra. A 21 de mayo: 1590. Al Presidente del Consejo de Indias”.

libro como entretenimiento. Es decir, desde el principio de su andadura en América, el *Quijote* pudo saltarse las ordenanzas (que, por cierto, fueron derogadas oficialmente siglos después) y convertirse en un libro *para el pueblo*, que tuvo lectores ávidos muy pronto. De hecho, hay constancia de la presencia de los personajes de la novela en fiestas populares. Aparecen máscaras, por ejemplo, en 1621, en las fiestas de la beatificación de San Isidro, en México (Icaza 1918: 112), y en la iconografía virreinal.

Sin duda, la recepción de la obra es entusiasta y ya desde el siglo XIX se empiezan a editar ejemplares del *Quijote* en las imprentas americanas². Además, aparece una gran cantidad de textos ensayísticos sobre la recepción de la obra en América y sobre los significados simbólicos que su figura representa, como ya señalamos, en el discurso de consolidación de la identidad de las nuevas naciones americanas, lo que demuestra que era un libro ya aceptado e incorporado en el imaginario colectivo.

Más tarde, la llegada del contingente de exiliados españoles a México tras la Guerra Civil española generó unos espacios intelectuales muy relevantes y con consecuencias en la configuración de ese territorio compartido. Los exiliados españoles, que fueron tan generosamente acogidos por la política de brazos abiertos del presidente Cárdenas, aportaron al panorama mexicano nuevos aires intelectuales y dinamizaron el panorama cultural de la época. Uno de ellos, Eulalio Ferrer, tuvo un papel relevante en la divulgación de la obra cervantina en su país de adopción. Creó y presidió la Fundación Cervantina y el Museo iconográfico del *Quijote*, que alberga su colección de pintura y escultura relacionada con el *Quijote*, a la que se han unido más de un millar de piezas de artistas plásticos internacionales. Guanajuato recibió en 2005 la distinción de Capital Cervantina de América y alberga, desde 1957, el célebre Festival Cervantino. A modo de homenaje simbólico, en Guanajuato se encuentra la tumba de Don *Quijote*. La relación

2 Por ejemplo, Ricardo Palma cuenta en su texto "Sobre el *Quijote* en América" (Palma 1952: 255), entre otras muchas jugosas anécdotas, que en México se han hecho ya seis ediciones en lo que va de siglo y habla de una edición japonesa en Tokio y que le constan traducciones al francés, inglés, alemán, italiano, portugués, catalán, ruso, polaco, holandés, húngaro, sueco, danés, finlandés, turco, griego, croato y servio, con v.

que ha tenido la ciudad mexicana con Cervantes es absolutamente excepcional; durante un mes al año el festival recibe en torno a un millón de visitantes que celebran una programación cultural exhaustiva sobre su obra.

Por tanto, volviendo a la hipótesis de Fuentes, podríamos decir que el fundador de ese magnífico Territorio de La Mancha es Cervantes, sin duda, y su emblema es el Quijote. Aventuramos, pues, que hay literatura en castellano, no autónoma, no autosuficiente, pero sí solvente como unidad significativa y más desterritorializada que antaño. En palabras de Jorge Volpi, “la peor forma de discriminación que sigue existiendo en el mundo es la nacionalidad: eso no quiere decir renegar de la identidad propia o colectiva, sino de la imposición política de esta identidad. En nuestros días, hablar de literatura latinoamericana es tan preciso o irrelevante como hablar de literatura mediterránea o de literatura de Medio Oriente” (Pellicer Vázquez 2009: 438). Bajo ese punto de vista y a la luz de lo que vamos a exponer a continuación, no podríamos asegurar que Don Quijote, a estas alturas, sea un emblema español sino más bien un *emblema del español*.

La verdadera literatura es peligrosa para el poder porque amplía y expande en lugar de aquilatar el pensamiento único de las verdades absolutas. Por eso el Quijote en la España de su época (tan absolutista e intolerante) fue un libro rarísimo en su contexto y sin continuadores, ya que no se entendió como un libro serio y fue despreciado por la élite literaria, aunque funcionara como *best seller* del momento. Como dice Javier Cercas, es “un libro asombroso, escrito asombrosamente por un español” (Cercas 2016). De hecho, será siglo y medio después cuando los ingleses, con Sterne a la cabeza, lo recuperen en su verdadera dimensión, quizás porque era la inglesa una sociedad más ilustrada y con más perspectiva librepensadora. “Me gusta cómo algunos mitos reaparecen lejos de su sitio”, dijo Cabrera Infante en su libro *Exorcismo de esti(l)lo* (1976). Así que los más verdaderos discípulos de Cervantes estuvieron en otro tiempo y en otro lugar. Y en la posmodernidad americana, los devotos del Quijote son insumisos, francotiradores y rebeldes. Su lectura es más conflictiva y anticatólica y, por lo tanto, muy fiel. Como dijo Carlos Fuentes: “El Quijote es nuestra novela y Cervantes es nuestro contemporáneo porque su estética de la inestabilidad es la de nuestro propio mundo” (1998: 76).

3. De cómo un grupo de valerosos y discretos individuos que llamáronse la Generación del Crack fueron encantados por el ingenioso hidalgo

Si tratamos de seguir algunos de los rastros más palpables del Quijote, o de lo que Rodrigo Fresán llama “lo quijotesco como virus” (Fresán 2007: 43), en la literatura mexicana última, nos encontramos con cinco narradores que en el año 1996 escribieron el provocador *Manifiesto del Crack* (Chávez Castañeda 2004) e inauguraron la generación del mismo nombre: Ignacio Padilla, Jorge Volpi, Eloy Urroz, Pedro Ángel Palou, Ricardo Chávez Castañeda y Vicente Herrasti. Los cinco eran “un grupo de autores, casi de la misma edad, que desde el primer café compartiera lo que hoy todavía los reúne: la literatura” (Chávez Castañeda 2004: 11).

A continuación trataremos de esclarecer la raigambre cervantina de estos autores y los pilares fundamentales de su constitución como grupo, la coherencia y sentido de sus propuestas y el proceso que han seguido en estos ya más de veinte años de pervivencia. En el panorama mexicano contemporáneo constituyen un grupo compacto desde el punto de vista programático (el primero así tras los Contemporáneos) y que proponía, en su momento, una renovación de los discursos repetitivos o faltos de ambición. Que las aspiraciones teóricas lleguen a convertirse en realidades literarias consecuentes tendrá que ser analizado en cada caso, ya que los cinco escritores han tenido trayectorias diferentes y heterogéneas. Pero el hecho cierto es que se configuraron como grupo en torno a ideas que resultan eminentemente cervantinas: literatura ambiciosa, estructuras metaliterarias complejas y múltiples, ampliaciones exponenciales del espacio literario y del papel del lector, renovación del lenguaje, preponderancia del humor y la parodia. La raigambre cervantina del también llamado Grupo del Crack y su proyecto literario exigente los sitúan en un lugar central de la literatura mexicana de los últimos veinte años y los relacionan permanentemente con la literatura española porque, como ya se dijo anteriormente, los hijos díscolos de Cervantes en el siglo *xxi* están en el extremo occidente de ese amplísimo Territorio de La Mancha.

El llamado *Manifiesto del Crack* resulta ser un texto heterodoxo en fondo y en forma: porque no es una declaración de intenciones compacta escrita a cinco manos, sino que son cinco textos en torno

a un planteamiento supuestamente común pero que tiene distensiones (parte de ese planteamiento común tiene que ver con la mirada humorística y desmitificadora). Es necesario hacer aquí un breve análisis de los cinco textos porque parece que nadie recuerda el fondo del tan traído y llevado manifiesto sino más bien el gesto formal, la *boutade*, y sus consecuencias en el panorama cultural mexicano de aquellos años. Es importante señalar que sus autores plantearon el texto como un juego, como una parodia quijotesca y, sin embargo, la crítica mexicana no lo interpretó en esa clave, sino más bien como crítica demoledora hacia el *establishment* patrio.

La primera parte, “La feria del Crack (una guía)”, escrita por Pedro Ángel Palou, señala las *Seis propuestas para el próximo milenio* de Italo Calvino como retos fundamentales para lo que él llama “Las novelas del Crack”, esto es: la levedad (y aquí señala directamente a Cervantes como modelo y el “Palacio de la risa”, es decir, el humor, como primera parada obligatoria de la feria del Crack), la rapidez (y habla de “la montaña rusa” como segundo territorio visitado), la multiplicidad (de nuevo señala *El Quijote* como guía: “es quizá la obra múltiple por excelencia de la historia de la literatura”; habla de superposición de mundos y de “la casa de los espejos”, concepto tan cervantino), la visibilidad (en el sentido de “búsqueda de la intensidad de la forma”), la exactitud y la consistencia. Tras esta descripción de la macropoética que debería guiar la creación de las novelas del Crack, Palou propone un tetrólogo que consiste en: a) las novelas del Crack buscan “la multiplicidad de las voces y la creación de los mundos autónomos”; b) las novelas del Crack “nacen de la duda” y “apuestan por todos los riesgos”; c) las novelas del Crack “no son novelas de formación”; d) las novelas del Crack “no son novelas optimistas, rosas, amables”. El humor y el juego consciente (muy cervantinos) presiden este tetrólogo; de hecho, cada una de sus partes termina con un mandamiento jocosos y auto-paródico (Chávez Castañeda 2004: 210-213).

La segunda parte del manifiesto, “Genealogía del Crack”, escrita por Eloy Urroz, habla de su aspiración a una novela “con exigencias” y “sin concesiones”, y describe los “libros de los que se siente deudor” y “los libros de los que se siente anatemizador o inquisidor”. Reivindican a sus maestros mexicanos pero cargan contra las novelas autocomplacientes. Opone las novelas “legítimamente profundas” a las “apócrifamente profundas” para remarcar la aspiración a que sus

textos formen parte de las primeras y que sean aquellas que “han querido correr verdaderos riesgos formales y estéticos”. Urroz defiende el valor de las cinco novelas del Crack pero a la vez desliza un profético y tal vez humilde “las novelas del crack al final hablarán por su cuenta” (Chávez Castañeda 2004: 214-216).

Ignacio Padilla, en su texto “Septenario de bolsillo”, abunda en la idea de que hay un discurso estético agotado. Reivindica “la comedia, la risa y la caricatura” en una actitud eminentemente cervantina (que señala explícitamente: “Mejor será hablar de novelas supremas y de nombres como Cervantes”). Él mismo es desmitificador en su texto cuando dice que el Crack es “simple y llanamente, una actitud. No hay más propuesta que la falta de propuesta” y de alguna manera está dinamitando los textos previos, de Palou y de Urroz, que mantenían un discurso absolutamente convencido de su seriedad y relevancia. En algún momento dice: “esto es un juego, como todo lo que vale en literatura”. Padilla es, desde esta época, el más cuestionador del discurso unitario (Chávez Castañeda 2004: 217-220).

En “Los riesgos de la forma. La estructura de las novelas del Crack”, Ricardo Chávez Castañeda asegura con vehemencia que en las cinco novelas del Crack hay una apuesta por la literatura profunda porque “comparten esencialmente el riesgo, la exigencia, el rigor y esa voluntad totalizadora que tantos equívocos ha generado”. Definiciones arriesgadas y en cierta forma pretenciosas que, en realidad, nacen de esa aspiración legítima por construir aquella literatura de la que teorizan. El texto de Chávez Castañeda termina con una sincera confesión: “en las novelas del Crack ustedes encontrarán, pues, los alcances del proyecto pero también sus límites” (Chávez Castañeda 2004: 221-222).

El último texto del *Manifiesto* es “¿Dónde quedó el fin del mundo?”, de Jorge Volpi, y es el más desconcertante de los cinco porque no supone ninguna reivindicación literaria de una hoja de ruta compartida sino un brillante y prolijo comentario de las cinco novelas y de las profundas conexiones entre ellas. Quizás es esta la poética sofisticada que Volpi defiende y que constituye su aportación al *Manifiesto*: la idea de que los elementos compartidos entre los cinco libros suponen el verdadero manifiesto. Los diferentes caminos posibles que van hacia el fin del mundo, metamorfoseados en cada una de las cinco novelas, son el punto de confluencia y la propuesta común de los autores del Crack. Y lo resume así: “Sea como fuere, en cualquiera de los casos,

nadie escapa a esta última enfermedad, a este quinto jinete, a esta plaga y este divertimento: a este postrer estado del corazón” (Chávez Castañeda 2004: 226). Si todos los autores han mencionado explícita e implícitamente el magisterio de Cervantes en sus textos, la conclusión de Jorge Volpi nos parece un magnífico resumen de un sentir que se erige como deudor del genio de La Mancha.

Sin duda, los autores del Crack quieren replantear algunas ideas metaliterarias que venían directamente de Cervantes y que, en cierto sentido, ellos creen que se han ido diluyendo por el camino. Resulta central su idea de volver a las novelas exigentes. Porque, sin duda, el Quijote es la novela que inaugura la modernidad y que supone la ampliación exponencial del campo literario. Es el libro de la ironía, entendida esta como la forma de la paradoja. Por eso es el libro de la contradicción total, del poliedro constante. Don Quijote es loco y es lúcido a la vez y es creíble. Y hay otro elemento central, la polifonía, que interesa a todos nuestros autores, porque el Quijote nos enseña todas las posibilidades más allá del narrador omnisciente. Todas las voces caben y se entrecruzan y funcionan. Todos los narradores y traductores coexisten y no necesariamente dicen la verdad: se dice explícitamente, refiriéndose a Cide Hamete Benengeli en el capítulo IX, que “si a esta se le puede hacer alguna objeción cerca de su verdad no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos” (Cervantes 2015: 88). Hasta coexiste un autor apócrifo que está fuera del texto, el oportunista Avellaneda (seudónimo que responde posiblemente a alguien del círculo de Lope de Vega), al que utiliza de manera brillante. Además, todos los personajes de la segunda parte han leído la primera. A todos estos elementos cervantinos que hemos señalado, añadimos la querencia por la actitud melancólica típicamente cervantina que comparten los cinco autores del Crack y por la estética de la frontera que recorre el Quijote: frontera entre realidad y ficción, frontera entre cordura y locura, fronteras del lenguaje.

En el año 2004 los miembros del grupo, junto con Alejandro Estivill (que había formado parte del antecedente del Crack, *Variaciones sobre un tema de Faulkner*, en 1989) y Tomás Regalado (crítico literario especializado en la obra conjunta), publicaron un libro muy interesante titulado *Crack. Instrucciones de uso*, en el que hacían un balance de su trayectoria y en el que mantienen el tono paródico y desmitificador. En él, Jorge Volpi asegura que “el Crack es, antes que nada,

una broma literaria, es decir, una broma en serio” (Chávez Castañeda 2004: 175). Pedro Ángel Palou, en su “Pequeño diccionario del Crack”, dedica una entrada a la voz “Polifonía”, que describe así: “El Quijote, punto de partida y regreso obligado. La novela como ejercicio coral, como recuerdo de la tragedia. La traza de Escher en literatura, la mano que escribe la mano que escribe a la partitura de Bach y la espiral del DNA (D. H. pero no Lawrence sino Hofstadter). La vuelta de tuerca” (Chávez Castañeda 2004: 203). Y Ricardo Chávez hace una crítica reposada a cierta ingenuidad grupal cuando señala que “requirieron de un manifiesto para crear un espejismo de homogeneidad estética, sabedores de que una temática común no puede generar ni un estilo, ni un movimiento literario” (Chávez Castañeda 2004: 143).

Han pasado más de veinte años de la publicación del polémico manifiesto y sus autores han seguido carreras literarias heterogéneas pero prolíficas. Es interesante señalar que han mantenido la amistad y un diálogo intelectual muy rico. Lo describe con humor Pedro Ángel Palou: “Yo creo que como grupo humano ha tenido todos los movimientos de una relación amorosa, desde la luna de miel absoluta a los pleitos, rompimientos, reconciliaciones. La amistad es peor que el amor, porque dura más. Como grupo literario, por otro lado, sigue siendo la crítica (despiadada) nuestra mejor arma de hermandad, nos leemos, nos criticamos los manuscritos hoy igual que hace veinte años” (Pellicer Vázquez 2018a).

Siguen las inquietudes comunes y la confluencia en cuanto a preocupaciones formales y ejes temáticos. Pero intentar hacer un balance del *Manifiesto del Crack*, un texto que era, en realidad, cinco textos y que trataba de crear una metapoética grupal en torno a tan solo cinco novelas (y breves, por cierto), es extremadamente complejo. Porque, sin duda, las aspiraciones y las proyecciones tenían que ver, en primer lugar, con una actitud muy provocadora, con una propuesta desmitificadora de un grupo de amigos que *reflexionaban* profundamente sobre la literatura pero que, en ese momento, habían *creado* poca literatura. El manifiesto fue, como toda declaración de intenciones, un inicio de caminos desiguales y paradójicos. Es posible plantear una hoja de ruta conjunta en un momento desbordante de entusiasmo e ideas; pero es imposible apuntalar resultados homogéneos y fieles a esa hoja de ruta cuando son cinco los actores y cuando sus trayectorias, talentos, intereses y propuestas acaban distando mucho.

Sin embargo, podemos afirmar que todos ellos, quizás Vicente Herrasti en menor medida, han mantenido una apuesta firme por la creación literaria continuada y prolífica. En la parte narrativa han publicado textos ambiciosos y muy complejos, que buscaban ser novelas totalizadoras y creadoras de un mundo autoconsciente. Baste citar la Trilogía del siglo xx de Jorge Volpi (*En busca de Klingsor*, *El fin de la locura*, *No será la tierra*); *Las rémoras* y *Fricción*, dos novelas de Eloy Urroz que suponen un homenaje cervantino de principio a fin; o *Amphytrion* de Ignacio Padilla, que busca en los juegos de espejos un homenaje consciente a la construcción formal del Quijote. Son novelas también asumida y conscientemente cervantinas *Memoria de los días*, de Pedro Ángel Palou, en la que hay novela dentro de la novela, y traductor a la manera de Cide Hamete, *Taxidermia* de Vicente Herrasti y *La muerte del filósofo* de Ricardo Chávez.

En el plano ensayístico ha sido Ignacio Padilla el más cervantino de los miembros del Crack, ya que ha dedicado la mayor parte de su producción académica al estudio de la obra cervantina, empezando por su tesis doctoral, *El diablo y lo diabólico en la obra de Miguel de Cervantes*, defendida en la Universidad de Salamanca en 1999 y convertida en libro años después (Padilla 2005). Jorge Volpi recopila, en su volumen de ensayos *Mentiras contagiosas* (2008), varias de sus reflexiones en torno a Cervantes como creador de la novela moderna (la tercera parte del libro se titula “Dos divagaciones cervantinas”). Me gustaría destacar el texto que escribió expofeso para el congreso “Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana”, que se celebró en Almagro en septiembre de 2005 y que llevaba por título “Don Quijote en América” (Volpi 2007: 27-40). En su lectura pública acometió una verdadera *performance*: convenció al auditorio, compuesto por especialistas y académicos, de que recientes y secretas investigaciones había descubierto que la figura de Don Quijote se basaba en un personaje real, Don Torrijos de Almagro, que vivió precisamente en el pueblo en el que se celebraba el congreso. El brillantísimo juego paródico (y actoral) desarrollado por Jorge Volpi en esa sesión inaugural, articulado de manera científica y metodológicamente argumentada, llevó al perplejo público a oscilar entre la carcajada, la duda, la admiración. Terminó la conferencia con una ovación cerrada, que demostró cómo la lectura del mexicano era la más cervantina, la más provocadora, la más quijotesca de las versiones posibles en el siglo xxi. Eloy Urroz

también ha desarrollado una amplia producción ensayística en la que destaca *Siete ensayos capitales* (2004), donde encontramos el capítulo “El Quijote y Terra Nostra. Una lectura fantástica” (Urroz 2004: 37-48), que relaciona la obra de Carlos Fuentes con el Quijote y que, por cierto, está dedicado a Jorge Volpi.

Estos más de veinte años han sido muy intensos en cuanto a la mezcla entre vida y literatura: con permanente entrecruzamiento de novelas, personajes, homenajes, intercambios. Todo ello muy a la manera cervantina, mezclando paródicamente realidad, ficción y textos apócrifos. Jorge Volpi aparece transfigurado como el Doctor da Volpi en *Si volvieran sus majestades* (1996) de Ignacio Padilla. Pedro Ángel Palou, en *El último campeonato mundial* (1997), incluye a Ricardo Chávez como personaje. Eloy Urroz escribe *Herir tu fiera carne* (1997) y Volpi le responde, a modo de juego, con *Sanar tu piel amarga*. En 1999, Jorge Volpi ganó el Premio Biblioteca Breve con *En busca de Klingsor* y, poco tiempo después, Ignacio Padilla ganó el Premio Primavera con *Amphitryon*. Ambas novelas tenían muchos puntos en común y habían sido escritas en Salamanca, en plena ebullición creativa compartida de los dos autores. Además, Eloy Urroz hizo su tesis doctoral sobre la obra de Jorge Volpi, *La silenciosa herejía: forma y contrautopía en las novelas de Jorge Volpi* (2000). Ignacio Padilla escribió *Si hace crack es boom* (2007), un libro sobre el grupo, con entrevistas, ensayos y fotos. A lo largo de estos años se escriben prólogos entre ellos, artículos cervantinamente apócrifos, como el artículo de Ignacio Padilla en el dossier dedicado a Jorge Volpi en *Ateneo: Revista de Literatura y Arte del Ateneo de Los Teques* (2002), en el que inventa aventuras quijotescas, o el anexo bibliográfico de *El fin de la locura* de Jorge Volpi, en el que se citan libros inexistentes de todos los miembros del Crack. También coincidieron, varios de ellos, en el Congreso que celebró la editorial Lengua de Trapo en la Casa de América de Madrid, en 1999, en torno a la antología de relatos *Líneas Aéreas* y en el Festival Bogotá 39 en 2007. Por último, señalemos que en *La mujer del novelista* (2014), Eloy Urroz ficcionaliza la amistad literaria de todos ellos y cuenta la “historia del Clash” de manera paródica. Desde la publicación del *Manifiesto del Crack* han impreso, entre todos, más de cien obras literarias y ensayísticas, según asegura el crítico Ramón Alvarado Ruiz (Alvarado Ruiz 2016). Concluimos este repaso al juego de espejos tan quijotesco señalando que Jorge Volpi dirigió el Festival Internacional Cervantino de Guanajuato entre 2014 y 2016, donde

pudo dar rienda suelta a su ya confesa devoción por el genio de La Mancha e invitar a sus compañeros del grupo del Crack a confirmar el magisterio cervantino que todos ellos reconocen y que estamos repasando a lo largo de estas páginas.

Lamentablemente, Ignacio Padilla falleció en un trágico accidente el 20 de agosto de 2016 y, poco tiempo después, en un homenaje en la FIL de Guadalajara, Jorge Volpi proclamó que con la muerte de Padilla había muerto el Grupo del Crack. Nunca sabremos cómo habría sido el *Manifiesto del Postcrack*, que pensaban escribir precisamente en una reunión prevista de todos los miembros en esta misma FIL, la de 2016. “Ya no pudimos hacerlo. En vez de estar leyendo el manifiesto estamos aquí recordando a Nacho [Padilla] y dándonos cuenta de que, con su muerte, el Crack ahora sí termina”, dijo Volpi en ese homenaje (EFE 2016a). También en ese acto declaró la académica Rosa Beltrán algo significativo: “Se había vuelto un gran cervantista. Lo obsesionaba [Miguel de] Cervantes, en particular el *Quijote* pero no solo [esa obra]”. De hecho, acababa de publicar el ensayo *Cervantes & compañía* y en las entrevistas de promoción del libro había declarado: “Cervantes es más comprensible desde América Latina. España lo tiene tan cerca que no puede verlo. En Latinoamérica, con una cultura inventada a partir de las novelas de caballería, somos el esperpento de la idea utópica de Europa y podemos entenderlo mejor porque estamos en el espejo del lado del *Quijote*” (EFE 2016b).

Si la clave del grupo era “escribir una literatura de calidad; obras totalizantes, profundas y lingüísticamente renovadoras; libros que apuesten por todos los riesgos, sin concesiones” (Chávez Castañeda 2004: 143) pero era también compartir una idea de la literatura y del trabajo intelectual, la muerte de uno de sus miembros quiebra el proyecto, sin duda. En un momento, además, en que la clarividencia de que habían contraído el *virus cervantino* era bastante patente en las obras de, al menos, Volpi, Urroz y Padilla.

4. Donde se concluye y da fin a las cosas tocantes a esta historia

Los autores del Crack han constituido un grupo intelectual relevante en el panorama mexicano de los últimos veinte años y se podría decir que su proyecto trasciende el espacio al que en teoría se cir-

cunscribe. En primer lugar, por la vocación viajera y transterrada de sus miembros, que apenas han vivido en México en estas dos décadas. En segundo lugar porque, como hemos defendido a lo largo de esta páginas, su mirada es amplia y es absolutamente ambiciosa en el quehacer creador. Su aspiración a las novelas totalizadoras, contraria a “la literatura de papilla-embauca-ingenuos” (Chávez Castañeda 2004: 145), a la idea utópica de que la literatura enloquece y a la vez salva, entronca directamente con el magisterio cervantino que, en mayor o menor medida, asumen de manera consciente. Se trata pues de ser fieles a un magisterio que implica no transigir con el discurso fácil y complaciente. Ricardo Chávez, a la pregunta de cómo cree que han seguido la tradición cervantina, responde: “yo creo que a lo que hemos dado continuidad es a la voluntad de un bien hacer: literaturas que señalen rutas inexploradas, que sean propositivas, que conformen una obra y una poética. O sea, constancia, homogeneidad o, desde otro ángulo, terquedad y cerrazón” (Pellicer Vázquez 2018b).

Así, los autores del Crack han tratado de continuar la senda de ese libro que fue catalogado por el poder intolerante como aquel que contiene materias profanas, fabulosas y fingidas, y hacen suyas las palabras con las que Cervantes define a su Ingenioso Hidalgo: “Él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio, y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (Cervantes 2015: 29-30).

Bibliografía

- ALVARADO RUIZ, Ramón (2016): “El Crack: veinte años de una propuesta literaria”, *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, n.º 18-2, pp. 205-232.
- CERCAS, Javier (2016): “Ética y literatura”. Casa América, 30 de marzo. <<http://www.casamerica.es/literatura/javier-cercas-en-etica-y-literatura>> (consulta: 01/07/2017).
- CERVANTES, Miguel de (2015): *Don Quijote de la Mancha*. Barcelona: Penguin Random House.
- CORREA-DÍAZ, Luis (2006): *Cervantes y América. Cervantes en las Américas*. Kassel: Reichenberger.

- CHÁVEZ CASTAÑEDA, Ricardo; ESTIVILL, Alejandro; HERRASTI, Vicente; PADILLA, Ignacio; PALOU, Pedro Ángel; REGALADO, Tomás; URROZ, Eloy y VOLPI, Jorge (2004): *Crack. Instrucciones de uso*. Barcelona: Literatura Mondadori.
- EFE, Agencia (2016a): “La Generación del crack murió con Ignacio Padilla”, Guadalajara, México, 1 de diciembre. <<https://www.efe.com/efe/america/cultura/la-generacion-del-crack-murio-con-ignacio-padilla-afirma-el-mexicano-volpi/20000009-3112889>> (consulta: 01/07/2017).
- (2016b): “Ignacio Padilla: Cervantes es más comprensible desde América Latina”, 21 de abril. <<https://www.efe.com/efe/america/mexico/ignacio-padilla-cervantes-es-mas-comprensible-desde-america-latina/50000545-2903775>> (consulta: 01/07/2017).
- FRESÁN, Rodrigo (2007): “Apuntes para una teoría de lo quijotesco como virus”, en Matías Barchino (ed.). *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 41-56.
- FUENTES, Carlos (1998 [1987]): *Discurso de Carlos Fuentes en la entrega del Premio Cervantes*. Barcelona: Anthropos.
- (2007): “Territorio de la Mancha”, *El País*, 24 de marzo. <https://el-pais.com/diario/2007/03/24/babelia/1174696751_850215.html> (consulta: 01/07/2017).
- GONZÁLEZ, Aurelio (2009): “El cervantismo y Eulalio Ferrer”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXXXV, enero-diciembre, pp. 661-663.
- GONZÁLEZ OBREGÓN, Luis (1966): “De cómo vino a México Don Quijote”. *México viejo y anecdótico*. Ciudad de México: Espasa-Calpe Mexicana, pp. 37-40.
- ICAZA, Francisco de (1918): “El Quijote en la América española, hasta principios del siglo XIX”. *El Quijote durante tres siglos*. Madrid: Renacimiento, pp. 109-120.
- LÓPEZ DE ABIADA, José Manuel; JIMÉNEZ RAMÍREZ, Félix y LÓPEZ BERNASOCCHI, Augusta (eds.) (2004): *En busca de Jorge Volpi. Ensayos sobre su obra*. Madrid: Verbum.
- PADILLA, Ignacio (2005): *El diablo y Cervantes*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- PALMA, Ricardo (1952): “Sobre el Quijote en América”. *Tradiciones peruanas completas*. Madrid: Aguilar, pp. 251-255.

- PELLICER VÁZQUEZ, Ana (2009): “El escepticismo apasionado. Un diálogo con Jorge Volpi”, *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, año LXXXV, enero-diciembre, pp. 435-443.
- (2018a). Correspondencia privada entre Ana Pellicer Vázquez y Pedro Ángel Palou.
- (2018b). Correspondencia privada entre Ana Pellicer Vázquez y Ricardo Chávez Castañeda.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm y SIMSON, Ingrid (eds.) (2010): *El Quijote en América*. Amsterdam: Editions Rodopi.
- URROZ, Eloy (2004): *Siete ensayos capitales*. Ciudad de México: Santillana.
- VALERO, Eva M (2007): “De cómo Don Quijote fue a una ínsula hermosa de las Indias, y de cómo no consiguió que sus naturales cabalgasen en Rocinantes y menos en Clavileño”, en Matías Barchino (ed.). *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 675-683.
- VALLE, Rafael Heliodoro (1939): “¿Cuándo llegó a México Don Quijote?”, *Revista Cervantes*, n.º 4, pp. 27-61.
- VOLPI, Jorge (2007): “Don Quijote en América”, en Matías Barchino (ed.). *Territorios de La Mancha. Versiones y subversiones cervantinas en la literatura hispanoamericana*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 27-40.

Ellos no pueden entrar, nosotros no podemos salir: la identidad fronteriza en 2666¹

AZUCENA G. BLANCO
Universidad de Granada

1. Introducción

En años recientes, la atención a la frontera ha venido cobrando relevancia en distintos ámbitos disciplinares. Nuestro trabajo va a centrarse en la frontera mexicano-americana, principalmente a partir de la novela de Roberto Bolaño, *2666*. Nuestra propuesta es teorizar la noción de muro desde la perspectiva de una política de la literatura en la línea que autores como Jacques Rancière han venido desarrollando en los últimos años, con el fin de comprender un fenómeno del presente en su diversa plurisignificación.

1 Este trabajo es fruto de las investigaciones desarrolladas en el departamento de Comparative Literature and French, de la UC Berkeley con la financiación del Programa José Castillejo. Asimismo, es parte del proyecto I+D “Procesos de subjetivación: biopolítica y política de la literatura. La herencia del último Foucault”, subvencionado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

La hipótesis de este ensayo es que el muro estaría funcionando como simulacro de la identidad estatal cuando la democracia está en declive, en lo que Guy Debord denominó “la sociedad del espectáculo”. Mientras que el muro en la literatura estaría ejerciendo una resistencia discursiva desde una “mimesis performativa”.

2. *Ellos no pueden entrar, nosotros no podemos salir*

El planteamiento de este trabajo parte de un análisis del presente a partir del pensamiento que encontramos en obras literarias y filmicas. Consideramos que en la literatura encontramos un conocimiento sobre el mundo que no es su negación o ausencia (*u-topos*) sino su acontecimiento de otro modo (*hetero-topos*). Las cuestiones de partida, como parte del diagnóstico de nuestro presente, son una pregunta y una hipótesis:

1. La pregunta —que hace referencia a una angustia de la teoría a la que muchos pensadores están intentando dar respuesta— no es nueva. ¿Cómo abordar el desafío de “una salida” del discurso del capitalismo, incluso cómo es posible orientarse, desde que a finales del siglo xx se diagnosticara “la crisis de los grandes relatos” o de las grandes narrativas? Una de las mayores urgencias del pensamiento contemporáneo es la necesidad de encontrar nuevos relatos que nos permitan imaginar una puerta a este “callejón sin salida”, a saber: el discurso del fin de la historia. No podemos salir del capitalismo porque, en parte, no somos capaces de imaginar y enunciar un relato que nos permita contar/encontrar las puertas. En esta línea vienen pronunciándose un numeroso grupo de pensadores, sobre todo, procedentes de los marxismos teóricos². Repensar la Historia con mayúscula es, pues, repensar la historia de nuestras comunidades. O como dice Agamben, “indagar en la historia y contar una historia son el mismo gesto” (Agamben 2016: 15). Y ello porque todas las comunidades se

2 F. Jameson con S. Žižek, pero también la propia Brown en *La política fuera de la historia* (2011). Así como los esfuerzos de J. Rancière por leer políticamente la literatura moderna como alternativa a estos grandes relatos. La revisión del concepto de nostalgia de la izquierda por Enzo Traverso o, en España, el trabajo de Germán Cano, *Fuerzas de flaqueza* (2015).

configuran en torno a una serie de mitos o relatos conformadores de una identidad³.

2. Esta cuestión contrasta con un hecho que desde luego, a primera vista, no parece ser en absoluto un problema retórico o ficcional, sino todo lo contrario: la construcción en las sociedades modernas de muros de contención que eviten la entrada y libre circulación de refugiados, inmigrantes, y cualquier clase de migrantes o nomadismo. Estos muros además ejercen una violencia física nada ficticia. Por una parte, desde la elección del presidente de los EE. UU., Donald Trump, se multiplican las noticias sobre la hostigadora política de inmigración de su gobierno: el veto a la entrada de varios países árabes, la separación y reclusión de familiares de inmigrantes en la frontera americana, además de la propaganda sobre una mayor inversión en los muros con México. Ese muro, que otros presidentes americanos ya antes levantaron, es en realidad el muro con toda América Latina. Mientras que, por otra parte, en Europa, se agolpan en nuestra memoria reciente imágenes (probablemente más que palabras) de personas, de todas las edades, a las orillas de nuestras costas, nuestros muros naturales, y de las fronteras europeas.

Ahora bien, la tesis fundamental que Wendy Brown defendía en *Estados amurallados, soberanía en declive* (2010) es que la utilidad de estos muros está lejos de ser eficiente. Estos muros se levantan, antes bien, como espectáculos tranquilizadores, es decir, son una teatralización de una visibilidad violenta. Citando a un ranchero americano que da su opinión sobre el muro con México, dice Brown: “el gobierno no controla la frontera, está controlando lo que los americanos piensan de la frontera” (Brown 2015: 135). El reforzamiento de la frontera a través de los muros es el síntoma de la quiebra de la distinción entre interior y exterior en la que se basa el concepto de soberanía, y que la política neoliberal de la globalización estaría debilitando.

Por lo tanto, lo que nos pueden parecer dos cuestiones que solo compartirían la simultaneidad en nuestro presente, comparten además una raíz retórica y ficcional, que podemos enunciar sencillamente como “ellos no pueden entrar, nosotros no podemos salir”, es decir, como en *El ángel exterminador* de Buñuel, el muro es reversible, y nos afecta a todos.

3 En esta cuestión profundiza Jean-Luc Nancy en su trabajo *La comunidad desobrada* (2001).

3. Narraciones, muros y cuerpos

3.1. *Identidad y espectáculo: precedentes inmediatos*

Si consideramos los antecedentes inmediatos del concepto de muro que expone Brown en su trabajo referido, necesitamos citar al menos tres fuentes fundamentales: *Violencias, identidades y civilidad* de Étienne Balibar (no en vano es el prologuista de la obra de Brown); la incuestionable obra del situacionismo francés, *La sociedad del espectáculo* de Guy Debord. Siendo, además, *El nacimiento de la biopolítica*, y el concepto de transgresión de Foucault líneas fundamentales para el análisis de los efectos que los muros tienen sobre las vidas de quienes se proponen cruzarlos.

En la primera, Balibar se planteaba una cuestión clave para la comprensión del concepto de muro: ¿qué es una frontera? El trabajo de Balibar permite trazar una genealogía del término latino *limes* en sus distintos cambios a lo largo de la historia. Si bien, uno de los rasgos fundamentales es que el concepto de frontera está indisociablemente unido al concepto de identidad, ya sea nacional o de otro tipo. Si bien es cierto, dice Balibar, que hay identidades (activas y pasivas, deseadas y padecidas, individuales y colectivas) en distintos grados (Balibar 2005: 78). Y, como los muros, su multiplicidad, su carácter de construcciones o de ficciones, no las tornan menos violentas: la violencia legítima de nuestras sociedades del norte. Balibar, en definitiva, pone el acento en la relación entre identidad y frontera y, en su formulación más espectacular, entre identidad y muro: desde los Estados se constituyen los sujetos, cuyos precedentes están en los Estados nacionales-imperiales bajo la forma de súbditos. Esto pondría en evidencia que “en la complejidad histórica del concepto de frontera, que vuelve a presentarse ante nosotros y al mismo tiempo evoluciona y reviste nuevas formas, anida la problemática de la institución” (85). Es decir, la frontera se presenta como condición de posibilidad para una multiplicidad de instituciones, que pueden ser o no democráticas, si bien el muro es, en sí mismo, antidemocrático (lo que Balibar llama “la democracia acotada”).

Por su parte, Guy Debord define el espectáculo no como un conjunto de imágenes, sino como “una relación social entre personas mediatizada por imágenes”. Es el irrealismo de la sociedad real, una visión del mundo que se ha objetivado. Y que, por lo tanto, es sus-

ceptible de ser “renovada”. El espectáculo de nuestras sociedades occidentales, tal y como lo describe Debord, es “la negación visible de la vida; como una negación de la vida que se ha hecho visible” (Debord, fragmento 10).

No obstante, según Debord, no se puede oponer abstractamente el espectáculo y la actividad social efectiva. Porque, dice Debord, “el espectáculo, que invierte lo real, se produce efectivamente” (Debord, fragmento 8). Al mismo tiempo la realidad vivida es materialmente invadida por la contemplación del espectáculo, y reproduce en sí misma el orden espectacular concediéndole una adhesión positiva. Por lo tanto, la realidad objetiva está presente en ambos lados. Cada noción así fijada no tiene otro fondo que su paso a lo opuesto: la realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente, dice Debord.

Esta espectacularización de la que formarían parte los muros o límites de nuestros Estados es un modo de someter a los hombres vivos siguiendo el dictamen de la razón económica. Como afirma Debord, “no es más que la economía desarrollándose por sí misma. Es el reflejo fiel de la producción de las cosas y la objetivación infiel de los productores, la derivación del ser en el tener” (Debord, fragmento 16).

De las lecturas que Balibar hace de la frontera y que Debord hace del espectáculo, podemos derivar al menos dos tesis que nos parecen fundamentales: la identidad ciudadana y el muro como espectacularización de la frontera se copertenecen. En consecuencia, a la crisis de la soberanía de nuestros Estados (representados por las fronteras, como argumenta Balibar) la acompaña una crisis de la identidad ciudadana o una desorientación de los ciudadanos-sujetos. Esta última tesis es fundamental porque esta crisis de la identidad ciudadana hace imposible cualquier opción democrática de emancipación, como se verá a continuación.

3.2. La metáfora del cuerpo como muro (un relato mínimo)

Si atendemos a los antecedentes clásicos del concepto de muro, observamos que los rasgos “fccionales” han sido una constante. Y máxime, si consideramos que la vinculación entre identidad y muro tiene su precedente en la metáfora del texto como cuer-

po⁴. Haré un brevísimo repaso por los hitos que han marcado esta metáfora en su desarrollo político. La intención es señalar los antecedentes para comprender la definición de los muros como los límites de este cuerpo político del Estado, que es a la vez una forma narrativa, una construcción política, un límite al acceso del conocimiento de una élite y el cuerpo divino de la Iglesia.

La mayoría de los autores coinciden en que el origen está en la fábula de Esopo (siglo IV a. C.), y en las consecuencias que tuvo en la literatura occidental. Recordemos:

Llenos de envidia los pies y las manos dijeron al vientre: Tú solo eres el que se aprovecha de nuestros trabajos, y no haces otra cosa que recibir nuestras ganancias sin ayudarnos en lo más mínimo. Por tanto, escoge una de dos cosas: o toma oficio de que te mantengas, o muérete de hambre. Quedó, pues, el vientre abandonado, y al no recibir comida en mucho tiempo, fue perdiendo su calor y se debilitó, con lo cual los demás miembros se enflaquecieron, perdieron sus fuerzas y poco después les llegó la muerte. Lo mismo en el cuerpo humano que en la sociedad, unos miembros sirven a otros y todos se sirven mutuamente. Nadie se basta a sí mismo para todo (Esopo 1998: 98).

Las referencias al alcance político de esta fábula son múltiples. Destacamos dos. Por una parte, la referencia a esta fábula en el discurso que Menenio Agripa pronunció en el campamento del Monte Sacro ante los plebeyos para persuadirlos y que regresaran a Roma. Y, por otra parte, la que encontramos en *Las leyes* de Platón, a propósito de las formas de gobierno, Clinias dice sobre aquellos Estados que se constituyen pensando en el modelo de la guerra: “allí todos son enemigos de todos y que cada individuo está en guerra consigo mismo. Cada uno de nosotros vive dentro de sí en una guerra intestina” (1999: 5). En ambas, la pretendida función política de la fábula es oponerse a las revueltas, de plebeyos, en el primero, y al modelo de la guerra como gobierno.

Sobre esta metáfora del cuerpo político del Estado, se suman además una serie de estratos que se han ido acumulando a lo largo de la historia. Primero, sobre esta fábula política del cuerpo de Esopo

4 Particularmente importante es la afirmación de Deleuze en *La imagen-tiempo*: “El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo”; y la obra de Nancy, *Corpus* (1992).

(1) se construye la organización del texto literario según la describe Aristóteles en su *Poética* (2). A saber, que todo texto literario debe estar organizado como un organismo vivo, con un principio, un medio y un fin, siguiendo para ello la lógica causa-efecto. Sobre la metáfora del cuerpo político, en el que el rey sería la cabeza de dicho cuerpo, la Edad Media desarrolló, además, la metáfora del cuerpo místico de la Iglesia (3), con el fin de aunar los poderes políticos y religiosos en un autoritarismo regio. Desembocando en “el cuerpo místico de la república”. Esta construcción, que nos puede parecer extraña, no lo es en absoluto, porque ya en textos judeo-cristianos el acceso al conocimiento e interpretación correcta de las escrituras sagradas distinguía entre los que eran capaces de interpretar el sentido oculto y los que, sin embargo, se quedaban en la lectura superficial y evidente de la misma. El acceso a este sentido simbólico de las escrituras estaba representado por el acceso a un castillo o torre, que en la reconversión de la metáfora del cuerpo místico de la república pasa a estar representado en el cuello como torre.

Giorgio Agamben (2016) encuentra también un antecedente en Orígenes, en el que se hace coincidir Ley/interpretación/Reino de los Cielos:

Según Orígenes, al dirigirse a los custodios de la ley, quienes impiden la justa interpretación de las Escrituras, Jesús dijo: Desdichados, vosotros, escribas y fariseos hipócritas, porque cerráis el Reino de los Cielos, y no dejáis entrar a aquellos que quieren entrar (Mateo 23, 13).

4. “La parte de Fate” como modelo literario del muro doble

Para los que nos dedicamos al pensamiento de la literatura, las referencias a los muros son sumamente abundantes. El muro, las murallas, las torres protectoras, estos términos son una constante significativa en la literatura occidental que reescriben y discuten, a su vez, los mitos fundacionales de los Estados. El muro es, pues, un paradigma clave en las relaciones entre literatura y política. Y, de acuerdo con la breve arqueología que hemos trazado, el muro como cuerpo se presenta, al mismo tiempo, como metáfora política, interpretativa, literaria y legislativa.

La fábula literaria racional que describe Aristóteles habría marcado la historia de la literatura desde la época clásica. Jacques Rancière ha dedicado parte fundamental de sus escritos sobre política de la literatura al análisis de la novela moderna como emancipación de las formas narrativas de esta configuración del texto político.

Quizás uno de los autores que más textos haya dedicado a la relevancia del muro y la frontera sea Kafka, que consideramos precedente del concepto de frontera en 2666 de Bolaño. Las fronteras aparecen en numerosas ocasiones, pero quizás la más relevante sea la parábola “Ante la ley” (1914). Esta parábola apareció publicada en *Un médico rural*, pero también forma parte del capítulo noveno de su novela *El proceso*: la ley aquí está representada por un muro infranqueable, que vigila un guardián. Así comienza la parábola: “Ante la Ley hay un guardián” (Kafka 2009: 224). El otro personaje es el campesino que quiere entrar, pero al que el guardián no deja “franquear el acceso”, sin explicar los motivos. La puerta está abierta, pero el campesino no puede pasar. El muro aquí se asemeja a una página escrita que el campesino no fuera capaz de leer e interpretar: está abierta la puerta como un libro abierto, pero no puede pasar, no puede comprender lo que lee.

El muro hace referencia a la identidad del Estado que se construye contra alguien. Es decir, este muro será un límite contra otros cuerpos extraños que no pueden ni deben entender. Así, el término bárbaros, que procede etimológicamente del griego, significa “los que balbucean” (bar-bar, literalmente bla-bla), los que no tienen lenguaje, sino gruñidos. En definitiva, los muros separan lo humano de lo animal o semihumano. Por otra parte, el muro actúa como una barrera inmunitaria para el cuerpo del Estado, protegiéndolo de cualquier enfermedad. Podemos así afirmar que, en la metáfora del cuerpo político, encontramos el precedente clásico de la biopolítica moderna.

En la parábola de Kafka⁵, el muro ejerce una violencia que funciona a dos niveles. Primero, la violencia que ejerce esta parábola, como prólogo de la novela *El proceso*. Y segundo, encontramos tres tipos de violencias más en el corpus del texto:

5 La interpretación política ya ha sido destacada por otros autores. Véase a este respecto los trabajos de J. Derrida y M. Blanchot.

1. Violencia del tiempo indefinidamente postergado: que es el tiempo de la parábola. Cuando el campesino pregunta si podría entrar más tarde, el guardián responde: “Es posible, pero ahora, no” (224).

2. Violencia dialéctica: esta violencia está determinada por la violencia del tiempo indefinido. Cuando el campesino se asoma a la puerta, el guardián se dirige con cinismo: “Si tanto te atrae, intenta entrar a pesar de mi prohibición. Pero recuerda que yo soy poderoso. Y yo soy solo el último de los guardianes. De sala en sala irás encontrando guardianes cada vez más poderosos. Ni siquiera yo puedo soportar la sola vista del tercer guardián” (224). Y también por una esperanza que posterga indefinidamente la posibilidad de entrar: ha pasado. Finalmente, antes de morir, el guardián le da una información al campesino: “A nadie se le habría permitido el acceso por aquí, porque esta entrada estaba destinada exclusivamente para ti. Ahora voy y la cierro” (266)⁶.

3. La violencia del campesino sobre sí: porque es finalmente el campesino el que otorga legitimidad a la amenaza del guardián, no lo pone en duda, ni lo discute. Solo llega a asomarse a la puerta que, recordemos, está abierta.

Estas tres violencias son la causa de la muerte del campesino en el texto de Kafka. Esta parábola funciona, pues, sobre la coincidencia Ley-interpretación-Reino de los cielos y, en último lugar, sobre el poder hegemónico y efectivo (o espectacular) del muro.

Por su parte, el texto de Roberto Bolaño, 2666, sin duda, reúne todas las dimensiones del concepto de muro como ficción de las que hemos hablado hasta el momento. Violencia e identidad, como temas fundamentales, están presentes en todas las partes que conforman la novela. Santa Teresa, como cuerpo textual, es una frontera, un intersticio, un no-lugar. De acuerdo con Martina Bengert (2019), el espacio de Santa Teresa sería *Un-Ort* (“sin-lugar”), un espacio de transición, hiperfuncional y anónimo. Según la autora, la ciudad escenario de la novela de Bolaño se construye narrativamente desde el descentramiento espacial y narrativo, y un gran número de espacios intermedios, vagos.

Distanciándose de la propuesta de Marc Augé, para quien lo que caracterizaría a estos no-lugares sería la ausencia de identidad, Bengert

6 Se trata de una parábola sobre el sentido y la interpretación de la parábola.

se apoya en el argumento de Jörg Dünne, quien argumenta que el Un-Ort no sería una negación del lugar, sino que el prefijo negativo “Un” se referiría a la negatividad como condición de posibilidad del lugar.

The ‘Un-Ort’ is not a subsequent negation of the place (as is the non-place), but refers to the condition of possibility of the place. In the process of becoming a place, the un-place, on which the place is founded, has to be repressed. Its instability, its wildness and uncontrollable force are written over by cultural codes and vertical monuments in order to ground the place and in order to defend the place against its ‘Unort’ (Bengert 2019: 255).

De este modo, podemos considerar que, si las fronteras, recuperando las palabras de Balibar, fundan la identidad y la propia democracia, esta identidad se funda sobre la propia *imposibilidad que posibilita violenta*. Pero ¿de qué tipo de identidad habla la frontera, allí donde reside la no-identidad de identidad como condición de posibilidad del ciudadano sujeto? En contra de lo que considera Marc Augé, para quien en los no-lugares solo hay ausencia de identidad; nuestra hipótesis es que, en el caso de la frontera como espacio multisimbólico, la identidad no desaparece sino que se muestra, en su naturaleza polivalente, como tránsito.

Para el análisis de este concepto, vamos a centrarnos en un capítulo que puede considerarse el centro de la novela. Al menos estructuralmente lo es. Recordemos que “La parte de Fate” es la tercera de las cinco partes de la novela. En el centro de este relato, encontramos un artefacto topológico. Se trata de un artefacto que, a modo de brújula imposible, se describe en esta tercera parte: el disco mágico, una variante del zoótropo. La historia en la que se inserta el artefacto es una historia sin cuerpo cerrado, según los términos aristotélicos. La relata Rosa Amalfitano y dos rasgos la caracterizan: no tiene principio, pues el principio se basa en distintas hipótesis de Rosa que, en realidad, desconoce el comienzo, es decir, el principio se funda sobre una *ausencia*. Y, por otra parte, el recuerdo de Rosa de esta historia se describe con una metáfora, la del tiempo como un viejo que hace más nítido en su memoria la historia, y que parece indicar irónicamente que la historia es una construcción *a posteriori*:

Con el paso de los días la conversación entre su padre y Charly fue adquiriendo, en la memoria de Rosa, contornos más nítidos, como

si el tiempo, caracterizado bajo la forma clásica de un viejo, soplara incesantemente sobre una piedra plana y gris, con vetas negras, cubierta de polvo, hasta que las letras talladas sobre la piedra se hacían perfectamente legibles.

Todo comenzó, suponía Rosa, pues ella en aquel momento no estaba en la sala [...] o tal vez todo empezó con alguna declaración de principios de la inocente Rosa Méndez, pues su voz, en los primeros instantes, era la que parecía imponerse en la sala (Bolaño 2004: 420).

El zoótrofo —también rueda de la vida o rueda del diablo— está basado en el “movimiento aparente”, esto es, la ilusión de movimiento provocada por la persistencia de las imágenes en la retina, y que se considera el antecesor inmediato del cine. Este artefacto está construido como un cilindro con dos imágenes en lados contrarios que, al hacerse girar sobre sí mismo, produce el efecto de superposición de las dos imágenes. El disco mágico adquiere, en la novela de Bolaño, la naturaleza de un artefacto epistemológico, puesto que condicionaría nuestro propio pensamiento y, añadamos, la configuración de la misma novela. En palabras de Óscar Amalfitano: “en cierta forma todos tenemos millones de discos mágicos flotando o girando dentro del cerebro” (421).

En este breve relato de la conversación, se describe un disco mágico particular, que es el que nos interesa aquí, el que pertenecía al personaje de Charly Cruz: en uno de sus lados tiene un “borrachito riéndose” y, en el otro, “los barrotes de una celda”, “cuando se hacía girar el disco, el borrachito que se reía estaba dentro de la prisión” (422). Según Óscar Amalfitano, caben dos interpretaciones de este artilugio paradójico: “el borrachito se ríe porque cree que está libre, pero en realidad está en una prisión”, o bien, el borrachito se ríe porque nosotros pensamos que está en una prisión, pero en realidad no lo está, porque la celda está al otro lado del disco, de modo que “se ríe de nuestra credulidad, es decir se ríe de nuestros ojos” (423), se ríe de nuestra incapacidad. El disco representa la paradoja de una celda que nos encierra a unos y a otros, a ambos lados. Y que produce el efecto óptico del “falso movimiento”. En definitiva, en 2666 el problema de la identidad fronteriza se sostiene sobre una bivalencia de la identidad que es, a la vez, continuidad y discontinuidad. Al tiempo que la violencia en la frontera, sobre la que se conforma la democracia de acuerdo con Balibar, es violencia sobre el cuerpo mismo.

5. La identidad como tránsito, *Santa Teresa*

Finalmente, atenderemos a la condición del cuerpo de la novela, el de Santa Teresa. Las condiciones de este cuerpo son excepcionales porque no se trata de un cuerpo acotado, sino de un cuerpo fronterizo, ambivalente, en continuo movimiento y sin moverse, al mismo tiempo, como el zoótropo descrito. La conformación de este cuerpo excepcional, mapa de la ciudad fronteriza y escenario de crímenes por feminicidio⁷, recuerda al de la relación de la experiencia mística que Teresa de Ávila describe en sus *Moradas*. La relación del nombre de la ciudad con Santa Teresa de Jesús ya ha sido señalada en trabajos anteriores (Bengert 2019: 246).

Si bien la ciudad santa de Bolaño recuerda más al doble infierno de la frontera que a la unión mística con lo sagrado desde su propio nombre (2666), el modelo del cuerpo místico es una deconstrucción del concepto de identidad clásico y del modelo de muro como cuerpo, según lo hemos definido en la primera parte de este capítulo. Y, a la vez, la construcción de un concepto de identidad como transgresión.

En su conferencia “A Thought of/from the Outside: Foucault’s Uses of Blanchot” (2013), Balibar considera que la transgresión determina la naturaleza dual del pensamiento del afuera en Foucault. Según el autor, este concepto espacial posee una naturaleza dual en Foucault como espacio intermedio. En esta misma dirección, Robert Harvey ha publicado *Sharing Common Ground: A Space for Ethics*. Allí dedica un capítulo a la actualización de la lectura del ya clásico concepto de transgresión en Foucault. Tanto Harvey como Balibar coinciden en definir la transgresión del tránsito al afuera como “an ubiquitous being or entity which should feature at the same time on both sides of the divide” (234). Podemos concluir con Harvey y Balibar que la identidad afectada por la frontera como espacio intermedio, como *a*-lugar, es una identidad bivalente que es, a la vez, división y mezcla, un corte con continuidad o “la discontinuidad que mantiene la continuidad” (235).

Estos rasgos, entre la mezcla y lo inacabado, los encontramos en otro precedente literario. Se trata de la obra clásica de Bajtín, *La cultura popular en la Edad media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabe-*

7 Para el desarrollo de la cuestión del feminicidio en 2666, véase Cabrera 2016.

lais. Bajtín describió allí los rasgos del realismo grotesco a partir de la descripción del origen del término “grotesco” a finales del siglo xv, que tuvo en su origen una acepción restringida. Se trataba de un tipo de pintura ornamental desconocida hasta entonces que se denominó *grotesca*, un derivado del sustantivo italiano *grotta* (‘gruta’). Este motivo ornamental se caracterizaba, en términos de Bajtín, de la siguiente manera:

El descubrimiento sorprendió a la opinión contemporánea por el juego insólito, fantástico y libre de las formas vegetales, animales y humanas que se confundían y transformaban entre sí. No se distinguían las fronteras claras e inertes que dividen esos “reinos naturales” en el ámbito habitual del mundo: en el grotesco, esas fronteras son audazmente superadas. Tampoco se percibe el estatismo habitual típico de la pintura de la realidad: el movimiento deja de ser de formas acabadas (vegetales o animales) dentro de un universo perfecto y estable; se metamorfosea en un movimiento interno de la existencia misma y se expresa en la transmutación de ciertas formas en otras, en la imperfección eterna de la existencia (1987: 30).

Concluimos, finalmente, que la identidad fronteriza que se describe en 2666 es una crítica de los modelos clásicos del cuerpo. En tanto que cuerpo orgánico del texto, el texto de Bolaño se enuncia desde la ausencia de centro y su narrativa no tiene un comienzo. En cuanto a la referencia del muro político, el texto de Bolaño propone una identidad como tránsito, fija y mutable al mismo tiempo. La deconstrucción de esta condición es la más compleja y se realiza, por una parte, desde el cuerpo de la ciudad de Santa Teresa, que toma las referencias de la identidad en tránsito de las *Moradas* o *El castillo interior* de la mística española y, por otra parte, desde la configuración de un cuerpo autoinmune, que se agrade a sí mismo.

Como crítica de la identidad espectacular a la que hacían referencia Brown y Debord, Bolaño responde con la configuración de una literatura que podemos considerar grotesca, en el sentido que Bajtín lo ha descrito.

Y, finalmente, la crítica a la identidad capitalista con la que comenzábamos este trabajo. El papel de la literatura es claramente clave. Estamos ante el reto de pensar la ficción frente a lo “real espectacular” porque, desde Guy Debord, pasando por Brown, el espectáculo ha extendido masivamente su dominio sobre todo lo real. La ficción se

define ahora no en términos de invención o negación de lo real, sino como una verdadera negatividad material (*Un-Ort*) que permita ver un presente virtual. La ficción así definida es el modelo de resistencia ante la imposibilidad de nuevos relatos revolucionarios.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2016): *El fuego y el relato*. Madrid: Sexto Piso.
- AUGÉ, Marc (1992): *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil.
- BAJTÍN, Mijail (1987): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- BALIBAR, Étienne (2005): *Violencias, identidades y civilidad. Para una cultura política global*. Barcelona: Gedisa.
- (2013): “A Thought of/from the Outside: Foucault’s Uses of Blanchot”. Conferencia en The Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP) and the London Graduate School in collaboration with Art and Philosophy at Central Saint Martins. <<https://backdoorbroadcasting.net/2013/02/etienne-balibar-a-thought-offrom-the-outside-foucaults-uses-of-blanchot/>> (consulta: 03/09/2018).
- BENIGERT, Martina (2019): “A Question of Reference, Construction and Composition: The City of Santa Teresa in Roberto Bolaño’s 2666”, en Martina Bengert e Iris Roebing-Grau (eds.). *Santa Teresa. Critical Insights, Filiations, Responses*. Tübingen: Gunter Narr, pp. 245-269.
- BOLAÑO, Roberto (2004): *2666*. New York: Random House.
- BROWN, Wendy (2015): *Estados amurallados, soberanía en declive*. Barcelona: Heder.
- CABRERA, Elisa (2016): “La parte de los crímenes en 2666: la visibilización del concepto feminicidio como política de la literatura”, *Letral. Revista Electrónica de Estudios Transatlánticos de Literatura*, n.º 16, pp. 28-39.
- DEBORD, Guy (2000): *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- ESOPO (1998): “Fábula del estómago y los pies”. *Fábulas de Esopo; Vida de Esopo/Fábulas de Babrio*. Madrid: Alianza, p. 87.
- FOUCAULT, Michel (2009): *El nacimiento de la biopolítica*. Madrid: Akal.
- (2010): “La escena de la filosofía”, en *Obras Esenciales*. Madrid: Paidós.

- HARVEY, Robert (2017): *Sharing Common Ground: A Space for Ethics*. New York: Bloomsbury.
- KAFKA, Franz (2009): *Relatos completos I*. Buenos Aires: Losada.
- NANCY, Jean-Luc (1992): *Corpus*. Valencia: Pre-Textos.
- PLATÓN (1999): *Diálogos VIII, IX*. Gredos: Madrid.

II
Poesía

Un diálogo intermedial: instalaciones discursivas en la poesía mexicana y española¹

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
Universidad de Murcia

Dos orillas, un lenguaje: pasadizos intermediales

Al abordar las escrituras de la “otra orilla” desde el horizonte peninsular, hemos de vadear el persistente cliché —perpetuado por sucesivos planes de estudios e inveteradas inercias taxonómicas— que nos insta a contemplar la literatura latinoamericana como un bloque compacto, al margen de singularidades geográficas y particularidades estéticas. Desde esta perspectiva, la poesía del otro lado del charco se caracterizaría por una serie de rasgos que solo parcialmente coinciden con los de la lírica española contemporánea: el uso recurrente de un registro coloquial, que se recrea en la reproducción directa de la oralidad y del argot urbano; una dicción sentenciosa, definida por una constante actitud de inqui-

1 Este trabajo se enmarca en el Programa Ramón y Cajal (RYC-2014-15646), del Ministerio de Economía y Competitividad.

sición existencial; o la inclinación hacia la reflexión metapoética y la voluntad autorreferencial (Luján 2013: 149-156). En síntesis, la exploración de mundos interiores, la superposición de dialectos textuales y el cuestionamiento de los mecanismos expresivos del lenguaje serían los puntales sobre los que se levantaría una “tradicción latinoamericana” que abarca las propuestas de Roberto Juarroz, Rafael Cadenas, José Watanabe o Eduardo Milán, entre otros (Andújar Almansa 2007: 35).

A pesar de su eficacia didáctica, estas generalizaciones se muestran insuficientes a la hora de descender a la especificidad de las literaturas nacionales y a la *struggle for life* de los nombres propios. En el caso que nos ocupa, la poesía mexicana reciente demuestra una diversidad tonal que desborda las camisas de fuerza confeccionadas a medida de tallas categoriales demasiado rígidas. Para evitar sustituir grandes generalizaciones por pequeñas generalidades, en este capítulo me centraré en autores nacidos desde mediados de los sesenta hasta comienzos de los ochenta. Estos poetas han vivido en su juventud acontecimientos históricos que les proporcionan cierta argamasa generacional. No en vano, a mediados de los noventa se producen, en el ámbito mexicano, el alzamiento militar zapatista, el asesinato del candidato presidencial Luis Donaldo Colosio y la crisis económica conocida con el sobrenombre de “error de diciembre”. Por su parte, en el ámbito internacional asistimos a la certificación de las ruinas del socialismo real y al triunfo de un neocapitalismo sin adjetivos ni edulcorantes (Herbert 2010: 13). Asimismo, estamos ante la primera promoción de escritores que entran en la madurez creativa sin someterse al escrutinio saturnal de Octavio Paz, ya fuera por la vía de la reprobación o del apadrinamiento². A esa intuición de pertenencia a un grupo policéntrico contribuye, además, el canon auspiciado por antologías como *El manantial latente. Muestra de poesía mexicana desde el ahora* (2002), recopilada por Ernesto Lumbreras y Hernán Bravo Varela; *La luz que va dando nombre. Veinte años de poesía última en México* (2007), dirigida por Alí Calderón, en colaboración con José An-

2 Resulta elocuente que en el monográfico “Poesía mexicana en el umbral del milenio: entre la tradición y la ruptura”, publicado por la revista *Ínsula* en 2005, cuatro de los nueve artículos incluidos mencionen en su título a Octavio Paz como piedra de toque a partir de la cual confeccionar la cartografía posterior.

tonio Escobar, Jorge Mendoza y Álvaro Solís; o *Divino tesoro. Muestra de nueva poesía mexicana* (2008), editada por Luis Felipe Fabre. Otros elementos de cohesión han sido las revistas digitales (*Círculo de Poesía*), las páginas web (<<https://poesiamexa.wordpress.com/>>) o las iniciativas colectivas (*Motín Poeta*).

Sin embargo, pese a la diversidad a la que me refería unas líneas atrás, sigue imperando un dualismo que distribuye a los autores en grupos maniqueos. Desde los años noventa, en el pugilato por la hegemonía se advierte la división entre “exquisitos” y “experienciales”, cuyos extremos estilísticos serían el hermetismo ultrabarroco y la cotidianidad prosaica, respectivamente (Campos 2011: 58-63). Otros asedios críticos discriminan cuatro puntos cardinales al filo del tercer milenio (Fernández Granados 1999: 4-7): los cultivadores de la imagen, que confían en la potencia visual como pista para el despegue de las posibilidades expresivas del poema; los constructores de lenguajes, que profundizan en las correspondencias entre significantes; los minimalistas o poetas del intelecto, que desarrollan textos icónicos y conceptuales, y los poetas de la experiencia, que se interesan por la comunicación verosímil de la vivencia diaria. El problema de esta clasificación radica en que todas las corrientes citadas remiten a modelos fuertemente arraigados en la propia genealogía mexicana, que cuenta con ilustres cultivadores de imágenes (Carlos Pellicer, Antonio Montes de Oca), egregios constructores de lenguajes (Octavio Paz), sobresalientes minimalistas (Jorge Cuesta, Xavier Villaurrutia, José Gorostiza, Gabriel Zaid, otra porción de Octavio Paz) y destacados experienciales (Efraín Huerta, Jaime Sabines, José Emilio Pacheco).

Esa situación de *impasse* explica la necesidad de habilitar nuevos códigos elocutivos que no dependan de jerarquías preestablecidas. No es de extrañar, por tanto, que en los últimos años proliferen las incursiones posmodernas basadas en un diálogo intermedial que arranca de un “*reload* irónico de la preceptiva tradicional” y sugiere un “intenso comercio con la cultura de masas, las tecnologías electrónicas de la información y los enfoques multidisciplinares” (Herbert 2010: 44-45). Más allá del reciclaje ocasional de la iconografía pop y de la bisutería paraliteraria —desde la novela *pulp* hasta la ciencia ficción distópica—, tal planteamiento revela la importancia de la construcción del poema, en sintonía con el giro performativo de las artes plásticas:

Aunque sus materiales no siempre se parecen, los procesos del poema posmoderno se asemejan a los de la instalación, el arte basura, el performance y otras variedades de arte en tránsito formal. Sus referentes son objetos accidentales (en el sentido duchampiano) y construcciones cuya retórica ha sido barbarizada mediante plagios, imposituras, iconoclasias y deslecturas; su acción estética roza en ocasiones materia poética no textual (oralidad, visualidad, ready made, soporte físico no convencional —p. ej. el graffiti—, estructuras gramaticales móviles, etc.) (Herbert 2010: 45).

La identificación de la escritura con una instalación discursiva funciona al tiempo como prueba de mestizaje artístico y como estrategia para rehuir las servidumbres del logocentrismo, por un lado, y del grafocentrismo, por otro (Faesler 2005: 12). Como veremos, algunos de estos caminos se abren a la poesía sonora, la videopoesía o la performance.

Si nos movemos por el tablero de la aldea global hasta el mapa poético español, comprobaremos que en la actualidad se aprecia un intento análogo de sortear las adherencias de los realismos y simbolismos que habían acaparado la escena lírica de los años ochenta y noventa. Antologías como *La lógica de Orfeo* (2003) y *La inteligencia y el hacha* (2010), de Luis Antonio de Villena; *Veinticinco poetas españoles jóvenes* (2003), de Ariadna G. García, Guillermo López Gallego y Álvaro Tato; o *Deshabitados* (2008) y *Campos magnéticos* (2011), de Juan Carlos Abril, han puesto el foco en un conjunto de autores que avanzan hacia derroteros en los que ya no tiene pertinencia la polarización entre el realismo posmoderno (la poesía de la experiencia) y la diáspora simbolista (la poesía metafísica). Una tercera vía para sacar los pies de ese lecho de Procusto es la “transposición intermedial” (Ponce Cádenas 2016: 276), entendida como la “descripción literaria de un documento visual o audiovisual generado por los medios de comunicación de masas”. Al margen de su anclaje descriptivo, este tipo de transferencia interdiscursiva —que involucra al cine, la publicidad, la fotografía o la acción plástica— tiende puentes entre figuración irónica y figuración icónica, favorece la amalgama de registros y promueve la ruptura de expectativas.

A partir de esta premisa, en el siguiente apartado analizaré algunas modalidades efrásticas que han atraído la atención tanto de poetas mexicanos como de autores españoles. A su vez, la tercera sección se ocupará de la proyección lírica de formatos audiovisua-

les en las dos orillas. El sustrato comparativo del cuarto apartado será el universo de la publicidad, en el que coexisten la inventiva confección de eslóganes y la denuncia del consumismo desahogado. Finalmente, la quinta sección resaltará determinadas poéticas performativas que trabajan con la representación de la corporeidad femenina a ambos lados del Atlántico.

De lo vivo a lo pintado: una écfrasis en movimiento

La “descripción poética de una obra de arte visual, pictórica o escultórica” (Baxandall 1996: 127), según se define la écfrasis, ha vivido un cambio sustancial en el tránsito del siglo xx al xxi. Hasta ese momento el principal aliciente del género residía en su capacidad para suscitar un efecto de reconocimiento, “comparable a la importancia del parecido vital en la pintura figurativa” (Bergmann 1979: 133). No obstante, desde el *Autorretrato en espejo convexo* (1975) de John Ashbery, algo mutaría en la manera de reflejar las relaciones entre artes plásticas y artes verbales. Por una parte, la écfrasis ya no exige la fidelidad a un modelo pictórico concreto, sino que puede multiplicar una imagen en una serie ilimitada de imágenes fragmentarias, unidas por la voluntad asociativa del escritor. Por otra parte, frente a la reproducción mimética del referente visual, los textos ecfrásticos recientes formulan una reevaluación crítica que permite cuestionar, alterar o incluso invertir el sentido de la obra original.

Ese deslizamiento interpretativo está presente en *Nu)n(ca* (2015), de Luigi Amara (Ciudad de México, 1971), donde el autor se desdobla en contemplador del retrato de una dama anónima: la modelo de la fotografía *Mujer de espaldas* (c. 1862), de Onésipe Aguado. Si nos fiamos del catálogo del Metropolitan Museum of Art, “esta imagen es a la vez un retrato, una estampa de moda y un comentario humorístico”. Según Luigi Amara, además, la mujer del encuadre se eleva en un emblema barroco y en el residuo de una ironía posmoderna: “Darle la espalda a todo: / eso / es tener estilo”. Desde sus primeros versos, *Nu)n(ca* constituye un asedio hermenéutico y una lección de anatomía, un paseo virtual por las afueras del sujeto y un colapso digestivo en el que las cristalizaciones metafóricas acaban neutralizando el enigma real. Para indagar en “la atracción / del lado oculto” y en el “palimpsesto de facciones” de la fotografía,

Amara se vale de recursos que ya no se integran en el caleidoscopio del arte, sino en el arsenal de la retórica. En efecto, el desafío no consiste tanto en invitarnos a admirar la imagen como en incitar-nos a leerla. Ejemplo de ello es la reflexión especular y especulativa que compara la sesión fotográfica de Aguado con la escenografía pictórica de la *Venus del espejo* de Velázquez: “O tal vez todos aquellos espejos / de la víspera / eran tan solo un guiño, / una puesta en escena del cuadro / de Velázquez, aquel que fue atacado y roto, / en Londres, / una horrenda mañana de furor, / de ese cuadro en que Venus da la espalda, / y desde un ángulo imposible / mira, / borrosa y expectante, / con el descaro de lo oblicuo. // La Venus del desdén (Amara 2015: 36-37).

El dispositivo empleado por Amara podría vincularse con la peculiar écfasis de la *Venus del espejo* que José Ovejero (Madrid, 1958) incluye en *Nueva guía del Museo del Prado* (2012) bajo el título “Venus del espejo, durante su breve visita a Madrid”. Aunque se trata de un autor perteneciente a una generación anterior a la que aquí se estudia, su acceso tardío a la edición —su primer libro de poemas, *Biografía del explorador*, data de 1994— y la vocación desmitificadora de su escritura enlazan con los textos que comentamos en estas páginas. Las semejanzas entre Nu)n(ca y *Nueva guía...* saltan literalmente a la vista. Al igual que el de Amara, el poemario de Ovejero es un artefacto conceptual dotado de estructura unitaria, ya que todas las piezas se erigen en glosas a pie de lienzo que conversan con cuadros expuestos en el Museo del Prado. Del mismo modo, la perspectiva elegida se corresponde con la del insólito *voyeur* de una galería de palabras o la de un despreocupado *flâneur* por las salas de un museo sin paredes. Con todo, existen diferencias notorias entre ambas propuestas. Frente a la pudorosa distancia de Amara, que opta por un soterrado “ludismo filosófico” (Pohlenz 2005: 13), Ovejero escoge un registro coloquial y un tono abiertamente irónico. Su contribución se inspira en un hecho auténtico: la *Venus del espejo*, alojada en la National Gallery, llegó al Museo del Prado, el 9 de noviembre de 2007, para exhibirse dentro la retrospectiva *Las fábulas de Velázquez*. A partir de esa anécdota, el autor elucubra acerca de un hipotético encuentro erótico entre el sujeto enunciativo y la silueta de Venus. Pese a ceñirse a una estructura monologal, la composición activa un marco dialógico gracias a la abundancia de vocativos, la profusión de interjecciones y la sucesión de preguntas dirigidas a la prota-

gonista del cuadro: “Eh, Venus, ¿qué haces esta noche / cuando ya no te vigilen los vigilantes / que bostezan ni te miren las monjas / de rojo? / ¿Te vienes conmigo a tomar unas copas?”. El trasfondo metaficcional, resultado de transformar a la Venus barroca en una mujer de carne y hueso que visita Madrid en compañía del poeta, desemboca en un discurso a medio camino entre el excursio literario y la excursión turística. Sin embargo, es en el desenlace donde se manifiesta de manera palmaria la analogía entre el texto de Amara y el de Ovejero, dado que este último también solicita que su interlocutora descubra sus facciones y desvele el secreto de su identidad: “Pero aguarda, no te vistas aún, / concédeme un favor / con el que he soñado desde niño. / Venus, dedícame una sonrisa enmarcada, / y después, muy despacio, pero de verdad, / muy despacio: / ¿te importaría darte la vuelta?” (Ovejero 2012: 55).

Asimismo, en ambas composiciones subyace como anécdota histórica el atentado que sufrió el cuadro a manos de la sufragista Mary Richardson, que lo atacó con un hacha de carnicero en 1914, convirtiéndolo en un símbolo ambiguo de la lucha por los derechos de la mujer. En cualquier caso, tanto la dama anónima de Amara como la archifamosa Venus de Ovejero se difuminan en un trampantojo espectral, pues intuimos que la verdad se esconde bajo una superficie deshabitada a la que solo podemos aproximarnos a través de la fabulación poética.

Sin salir del recinto del museo, otra afinidad singular es la que mantienen “Retrato de Eva, apple y serpiente” (Zoom, 2006), de León Plasencia Ñol, y “Anunciación” (Renacimiento, 2009), de Javier Moreno. Más allá de la ilustración de sendos pasajes bíblicos, los dos textos sugieren una *contaminatio* de las convenciones pictóricas y del prestigio cultural asociado con el espacio museístico. En el de Plasencia Ñol (Ameca, Jalisco, 1968), la alusión a una innominada obra plástica que recoge la expulsión del paraíso, con una “Eva / delicuescente y frágil” y una “serpiente serpenteante, húmeda”, se vulnera mediante la irrupción del lenguaje tecnológico y publicitario, debido al paralelismo entre la tentadora manzana edénica (símbolo de la sensualidad) y los tentadores productos informáticos manufacturados por la compañía Apple (símbolos del consumo): “Existió la luz ya nombrada, / la cortina que dice: ‘Apple, Macintosh, modelo reciente / pantalla líquida lista para...’” (Plasencia Ñol 2006: 58).

Una actualización similar sirve de soporte a “Anunciación”, donde Javier Moreno (Murcia, 1972) reelabora los códigos figurativos renacentistas sobre dicho motivo, con el retablo de Fra Angelico como principal referente. No obstante, como ocurría en el poema de Plasencia Ñol, la artificiosa écfrasis del cuadro culmina con la constatación de que la secuencia que contemplamos es en realidad un mero simulacro (en este caso, un montaje cinematográfico): “El ángel ha desaparecido. // Queda la muchacha, y en el halo / que nimba su cabello / (zoom progresivo) / la errancia iridiscente / de las diminutas partículas de polvo. // Corten / grita una voz / fuera del cuadro” (Moreno 2015: 16).

Pese a cumplir parcialmente los mandamientos ecfásticos, las piezas analizadas abanderan una “profanación” del archivo cultural (Groys 2005 [1992]), en la medida en que apuestan por la desacralización de la “zona sagrada” del museo, por la movilidad del enfoque lírico —entre la inmersión visual en el cuadro y la mirada centrífuga del espectador— y por la utilización de técnicas ajenas a la descripción, desde el diálogo con la imagen hasta la ficción narrativa o la fantasía metaliteraria.

La violencia de la imagen: instalaciones audiovisuales

En un entorno colindante se localizan aquellos poemas diseñados como atrevidas instalaciones audiovisuales, que registran la efervescencia óptica de nuestros días y conciben al sujeto contemporáneo como una versión evolucionada del *homo faber* (ahora *homo sampler* u *homo zapping*). Todo ello redundará en una hipertrofia escópica que conduce a la prevalencia de construcciones discursivas caracterizadas “por la simultaneidad perceptiva y la hegemonía de la imagen-movimiento” (Patiño 2017: 9).

En el contexto mexicano, la adopción de este punto de vista se observa en numerosas composiciones que incorporan el imaginario de (sub)productos cinematográficos, entre las marcas de la cultura pop (la serie B) y los señuelos de la cultura de masas (el *blockbuster* hollywoodiense). Prueba de lo primero es “El ataque de la llanta asesina” (*Poemas swinger y otros malentendidos*, 2014), de Ángel Ortuño (Guadalajara, Jalisco, 1969), una transposición intermedial que re-

produce varias secuencias del filme de culto *Rubber* (2010), dirigido por Quentin Dupieux: “Una película francesa sobre un neumático / que tiene vida y mata / personas / con sus poderes telepáticos. Diría / psicoquímicos // si me importaran las palabras. // ¿Por qué / le estalla la cabeza a ese señor? ¿Y lo del pobre / conejito? / Pero la música // es muy relajante” (Ortuño 2014: 9). Por otro lado, dos de las franquicias de acción más rentables de las últimas décadas —las sagas *Terminator* y *Alien*— se dan cita en el porno-remake “El increíble mundo de las máquinas” (*Galaxy limited café*, 2010), de José Eugenio Sánchez (Guadalajara, Jalisco, 1965), cuyos versos censuran la comercialización de la tecnología a partir de una premisa tan delirante como irreverente: los efectos placenteros de un juguete erótico llamado “Terminator”, con el que el sujeto lírico obsequia a su amada. Bajo la pátina humorística de esta pieza se filtra una crítica incompasiva a la deshumanización de una sexualidad mediatizada por la maquinaria consumista: “314 dólares y a los dos días llegó a su casa / emocionada sacó de la envoltura / un escalofriante artefacto plástico caliente tembloroso color piel // [...] a los pocos días fui adquiriendo habilidad: // lunes terminator / martes terminator ii judgement day / miércoles terminator iii rise of the machines / jueves terminator iv salvation / hasta que poco a poco me convertí en otro aditamento del juguete // [...] ya me dijo que quiere el alien / una tierna baba del espacio que usa energía solar / mientras sientes que la panza te revienta” (Sánchez 2010: 6-7).

A esta plantilla se adscriben los dos poemas-tráiler que Luis Felipe Fabre (Ciudad de México, 1974) introduce en la sección inicial de *Poemas de terror y de misterio* (2013). A diferencia de los ejemplos anteriores, Fabre no recicla los fotogramas de películas preexistentes, sino que presenta sus composiciones como avances cinematográficos que confieren un halo fantástico a asuntos que forman parte de la realidad política mexicana³. Así, el “Tráiler 1” nos invita a erigirnos en espectadores de una improbable película titulada *Las*

3 El desenlace de esta sección, que añade un palmarés con los premios que han obtenido las películas a las que pertenecerían dichos tráileres, funciona como el perfecto colofón de la broma literaria: “Selección Oficial Festival de Cannes / Selección Oficial Festival de Berlín / Selección Oficial Festival de Venecia / Selección Oficial Festival de Sundance / Premio del Público Festival de Guadalajara”.

chicas han vuelto, que retrata un tema controvertido —las desapariciones y feminicidios de Ciudad Juárez— desde un prisma propio del cine de terror: el regreso desde la ultratumba de unas mujeres-vampiras dispuestas a vengar su muerte. Entre el humor negro y el afán de denuncia, Fabre acude a los mecanismos de la publicidad cinematográfica —el montaje encadenado de las imágenes más impactantes, la firma autorial, la inminencia del estreno— para ofrecer una instalación que reemplaza el alegato testimonial por la pirueta intermedial: “Una chica desaparece en circunstancias misteriosas: otra / chica desaparece y luego otra / y otra y otra y otra y otra y otra: no / hay motivos de alarma, explica / el jefe de la policía: según las estadísticas, / es normal que en México algunas chicas desaparezcan. Pero / una noche, un cuello, un alarido, unos colmillos ensangrentados: / hubo testigos: // ¡las chicas han vuelto!: // [...] rosas dentadas, tarántulas de terciopelo, rojas bocas del infierno: / son las mujeres vampiro // [...] *Las chicas han vuelto*: una película de Luis Felipe Fabre. // *Las chicas han vuelto*: próximamente en cines” (Fabre 2013: 5-6).

En la poesía española hallamos un procedimiento similar en *Ruido blanco* (2012), de Raúl Quinto (Cartagena, Murcia, 1978), que explicita en una nota al pie el hecho real que le sirve de fuente: el suicidio en directo de la periodista y presentadora estadounidense Christine Chubbuck, ocurrido en 1974⁴. Frente a la frontalidad de la pantalla catódica, Quinto opta por una mirada elíptica o una écfrasis intersticial (Martín-Estudillo 2007: 125-130) que nos empuja hasta los límites de lo que legítimamente puede verse o decirse. De los diez poemas del libro titulados “Christine Chubbuck”, el primero y el segundo aportan las claves interpretativas del volumen. Mientras que “Christine Chubbuck [1]” arranca de la continuidad entre el cuerpo y la imagen para desenmascarar la complicidad del espectador (“[i]nfinitos cristales / sobre tu alfombra”), “Christine Chubbuck [2]” nos sitúa a medio camino entre la muerte y su

4 El contenido de la nota al pie es el siguiente: “15 de julio de 1974. Emisión en directo del programa de televisión *Suncoast Digest*. Primer plano de la periodista Christine Chubbuck, mira a cámara y dice: ‘De acuerdo a la política del Canal 40 de brindarles lo último en sangre y entrañas a todo color, están a punto de ver otra primicia: un intento de suicidio’. Inmediatamente después la pistola, la bala contra la cabeza, el silencio. La imagen”.

representación estética, en los aledaños del “realismo traumático” (Foster 2001: 133-140) y del trabajo sobre las fronteras del cuerpo que Marina Abramović ha denominado *body drama*: “Un bucle: la secuencia en que Christine / mira a la cámara y pronuncia / sus últimas palabras, el instante / en que aprieta el gatillo: nunca acaba. // [...] Detén la imagen. / Composición de sombras / contra un tono que tiembla. // El encuadre lo es todo” (Quinto 2012: 18).

Otros libros-instalaciones que cabría enmarcar en este apartado son *El hombre que salió de la tarta* (2004), de Alberto Santamaría (Torrelavega, Santander, 1976), y *Nostalgia de la acción* (2016), de Ana Gorriá (Barcelona, 1979). El primero promueve la expansión y deformación de una peculiar noticia periodística: la muerte por asfixia del ciudadano estadounidense Jessie Zeller, dentro de una tarta de cumpleaños dirigida a su esposa que nunca llegó a su destino. Ese material le permite a Santamaría elevar un canto epifánico a la capacidad genesiaca del lenguaje y postular la inversión de la categoría filosófica de lo sublime: “Un hombre en una tarta / odia las cosas tal y como son. / Un hombre en una tarta / es la imaginación de la nata” (Santamaría 2016: 51). A pesar de no inspirarse en ningún modelo visual, la anécdota netamente warholiana en la que se basa el autor nos pone ante los ojos la desventurada peripecia de Zeller⁵. Por su parte, *Nostalgia de la acción*, de Ana Gorriá, propugna una reappropriación del *corpus* filmico de la cineasta experimental Maya Deren a través de una diseminación referencial que aspira a que palabra e imagen se fundan en una única acción performativa: “Sucedemos / sucede hago // palabras / que hacen // imágenes que hacen” (Gorriá 2016: 44).

Estos cortes audiovisuales transforman la sustancia verbal del poema en una pantalla encendida en la que se proyectan las inquietudes colectivas de la actualidad, ya sea mediante una perturbadora ironía o mediante una crítica a la violencia implícita en las imágenes contemporáneas.

5 La corrupción discursiva del libro de Santamaría entronca con propuestas como *La sodomía en la Nueva España* (2010), de Luis Felipe Fabre, que desmonta las convenciones de la crónica de Indias, o *Antígona González* (2012), de Sara Uribe (Querétaro, 1978), que interviene la tragedia de Sófocles para denunciar el incremento de las muertes violentas en México.

Eslóganes desesperados: publicidad engañosa

Un terreno que favorece el cultivo de la intermedialidad es el de la publicidad, que exige la comparecencia inmediata de dos planos: la apariencia visual del producto y el mensaje instantáneo del eslogan. En el último medio siglo, la melodía de seducción consumista se ha introducido en el universo poético de modos muy diversos, desde las cuñas propagandísticas embutidas en textos que flirteaban con la iconografía kitsch hasta las vallas comerciales que jalonaban el recorrido urbano del sujeto experiencial. No obstante, en los escritores surgidos al filo del tercer milenio se aprecia un cambio sustancial. Los reclamos publicitarios no solo se insertan con naturalidad en la nueva lírica, sino que a menudo se alzan en el centro de la reflexión o condicionan la recepción discursiva. No en vano, la publicidad se concibe como una obra total que entrega una singular combinación de frases acertadas, eslóganes oportunos y música ligera, moldea la iconografía de la modernidad y constituye una eficaz herramienta de manipulación ideológica (Morán Rodríguez 2015; Ponce Cárdenas 2016).

Dentro del ámbito mexicano, este trasvase puede rastrearse en “Infomercial” (*Poemas de terror y de misterio*), de Luis Felipe Fabre. Desde el neologismo del título, el autor juega a disolver las fronteras entre el anuncio comercial y la información de sucesos. Por un lado, el objeto ofertado —el quitamanchas Lady Macbeth— se ubica en un contexto irónico en el que se solapan la voz en *off* de la venta televisiva, los derechos de imagen del personaje shakesperiano y la compulsión visceral del cine *gore*. Asimismo, la alusión a una marca inventada nos invita a leer la composición como una parodia de los anuncios de detergente y demás productos de limpieza. Por otro lado, como frecuentemente se advierte en la obra de Fabre, el subtítulo —“Para los tiempos que corren”— potencia una interpretación más inquietante, en conexión con la violencia generada por el narcotráfico. En este sentido, “Infomercial” despliega toda una batería de mecanismos persuasivos, como la rigurosa selección del *target* (la “ama de casa”), la interpe-lación al comprador por medio de desafiantes preguntas retóricas, la falacia de la comprobación científica de los resultados o la oferta de un kit exclusivo para quienes adquieran el producto sin demora⁶:

6 La composición de Fabre guarda inequívocas concomitancias con el “Poema publicitario” que Manuel Vázquez Montalbán introdujo en la antología *Nueve*

“Señora ama de casa: ¿está harta / de tallar día y noche // coágulos de sangre imposibles de limpiar / en la ropa de toda su familia? // ¿Las vísceras embarradas en las paredes de su casa / no le permiten dormir? // ¿Se ha descubierto a sí misma / exclamando sonámbula: “¡Fuera, fuera mancha maldita!”? // Compre ahora / el Limpiador Quitamanchas Lady Macbeth / y póngales fin a esas viscosas pesadillas. // [...] ¡[C]ientíficamente comprobado! // [...] ¡Diga adiós al rastro de sesos en su sillón favorito! ¡Diga adiós / a esas alfombras ensangrentadas! // Marque ahora el número que aparece en su pantalla / o llame al 01800 666 / y obtenga junto con su compra // el aplicador multifuncional y un paquete de bolsas para cadáveres / ¡totalmente gratis! // Con el Limpiador Quitamanchas Lady Macbeth / usted volverá a dormir / como una verdadera reina” (Fabre 2013: 64-65).

La publicidad engañosa de los anuncios de limpieza protagoniza uno de los emblemas de la poesía española reciente: “Dixán” (*Las afueras*, 1997), de Pablo García Casado (Córdoba, 1972). La marca de detergente y su spot televisivo —surcado por el eslogan “Dixán borra las manchas de una vez por todas”— activan dos marcos semánticos contiguos: el cuerpo y las prendas, la aspereza del tacto y las cualidades del suavizante, el sexo y el centrifugado. La acumulación de interrogaciones —las “preguntas tristes” que encabezan cada estrofa— proporciona el formato de un diálogo en diferido que oscila entre la evocación de una pasión extinta y un presente dominado por el tedio. La rutina amorosa conecta los dos marcos del texto, pues tanto la propaganda de detergente como las relaciones sentimentales se caracterizan por la falta de expectativas: ni Dixán borra las manchas definitivamente, como promete el anuncio televisivo, ni la atracción erótica es más que un residuo mercantil dentro de una sentimentalidad devaluada. De acuerdo con esta premisa, la cosificación de los seres humanos es solidaria con la alienación que provoca la publicidad en sus destinatarios (Bagué

novísimos poetas españoles (1970). La reiteración del imperativo “limpie” iba allí encaminada a una distorsión crítica que se explicitaba en el encabezamiento del texto: “[t]ras una larga etapa experimental, estos poemas consiguieron despertar el deseo de la limpieza en cuatro de cada cinco mujeres sometidas a la repetición métrica. Incluso consiguieron despertar algunas vocaciones vestales” (Castellet 2001: 76).

Quílez/Rodríguez Rosique 2018: 263-264): “por qué se secará tan lenta la ropa por qué persisten / las manchas de grasa de fruta y de tus labios / si dixán borra las manchas de una vez por todas // por qué la aspereza de las prendas la sequedad de su tacto / si pienso en tus manos en tu modo de mirarme de decirme / que por culpa del amor habrá que lavar las sábanas de nuevo // preguntas tristes como todos los anuncios de detergente / y es que no encuentro mejor suavizante que tus manos / en estos bares supermercados desnudos de la noche” (García Casado 1997: 61).

La retórica publicitaria también irrumpe en espacios geográficos que pasan a convertirse en marcas registradas. Una de esas “reservas protegidas” es la cadena de comida rápida McDonald’s, paradigma del no-lugar posmoderno y parque temático del capitalismo tardío. El éxito de McDonald’s no reside en las propiedades gastronómicas de sus hamburguesas ni en la exclusividad de su clientela, sino en la ritualización democrática del consumo y en la personalidad de la marca, desde los colores y la grafía del logotipo hasta la figura de escayola del payaso Ronald.

“McDonald’s” (Kubla Khan, 2005), de Julián Herbert (Acapulco, 1971), ejemplifica el triunfo de esa estrategia promocional. El poeta reemplaza los rutilantes eslóganes de la compañía (*I’m lovin’ it*) por una frase de tintes expresionistas que se repite al principio y al final: “Nunca te enamores de 1 kilo / de carne molida”. La reiteración anafórica de la cláusula “Nunca te enamores”, a modo de mantra, cumple la misma función mnemotécnica que desempeñan las fórmulas esquemáticas en la publicidad. De acuerdo con este planteamiento, el poema de Herbert se erige en una oda a la fungibilidad de una vida determinada por la degradación de la belleza, la subversión de los clichés románticos y las costumbres autodestructivas. La enumeración caótica traduce la intemperie afectiva de un sujeto que busca la satisfacción inmediata de sus apetitos, a imagen y semejanza de lo que promete la franquicia McDonald’s. La mención del objeto etiquetado impugna metafóricamente los grandes asuntos de la existencia que se apuntan en los versos, como la llama del erotismo petrarquista o el amor constante más allá de la muerte, convocado gracias al intertexto quevedesco “polvo enamorado”: “Nunca te enamores de 1 kilo / de carne molida. / [...] Nunca te enamores de este / polvo enamorado. / [...] Nunca te enamores / del soneto de otro. / Nunca te enamores de las medias azules, /

de las venas azules debajo de la media, / de la carne del muslo, esa / carne tan superficial. / Nunca te enamores de la cocinera. / Pero nunca te enamores, también, / tampoco, / del domingo: fútbol, comida rápida, / [...] Nunca te enamores en hoteles, en / pretérito simple, en papel / membretado, en películas porno, / [...] en el *speed*, en el alcohol, / [...] nunca te enamores de 1 kilo de carne molida. // Nunca. // No” (Herbert 2005: 10-11).

El poema de Herbert comparte título con una de las piezas más celebradas de Manuel Vilas (Barbastro, Huesca, 1962), dentro de su libro *Resurrección* (2005). En este caso, la marca no solo es un icono autorreferencial, sino que designa un lugar concreto: “Estoy en el MacDonald’s de la Plaza de España de Zaragoza, / haciendo la cola gigantesca”. El paisaje y el paisanaje que convergen en el abigarrado inframundo de ese McDonald’s urbano se subordinan al neorrealismo épico del autor, en el que se dan cita el espejismo de la globalización —“Es un restaurante comunista. / Rumanos, negros, chilenos, polacos, cubanos, yo mismo, / aquí estamos, abajo, al lado de un muñeco, / al lado de un cartel que dice ‘I’m lovin’ it’”—, la sarcástica reivindicación de un contrapoder revolucionario —“Si Lenin volviera, MacDonald’s sería el sitio”— y un fervor hímico que en el epifonema final cede a la evidencia de una materialidad “descarnada”: “En MacDonald’s, allí, allí estamos. / Carne abundante por tres euros” (Vilas 2016: 183).

Entre la “carne molida” de Herbert y la “carne abundante” de Vilas, la *macdonalización* de la sociedad contemporánea se impone como el sucedáneo de una identidad transnacional que debe buena parte de su fortuna a los sueños encapsulados en la máquina falaz de la publicidad.

Poéticas del cuerpo: una *performance* orgánica

La última instalación que abordaré en estas páginas nos sitúa en el perímetro de una *performance* posmoderna que contempla el cuerpo como un campo de trabajo experimental y como el eje de la indagación discursiva. La plasmación de la corporeidad protagoniza algunas composiciones ligadas a una escritura femenina que rompe con los estereotipos heredados y se aplica a transgredir patrones textuales y roles sexuales.

En la poesía mexicana, este objetivo se pone de relieve en “La ternura nunca ha sido eléctrica” (*Querida fábrica*, 2012), de Dolores Dorantes (Córdoba, Veracruz, 1973), que propone una aleación entre el cuerpo femenino (piel, pulmón, brazo) y la fábrica a la que remite el título del poemario (metal, plástico, vidrio). La transferencia recíproca entre carne y metal —que emparenta con la figura mutante del *cyborg*— se expresa mediante un lenguaje que habitualmente se ha asociado a la verbalización de un erotismo incandescente: “La ternura nunca ha sido eléctrica, cielo, susto mío / me has habitado tanto la estructura / No siembres el metal de tu raíz / No enrosques el plástico de pétalos como una brasa enferma / Desde este territorio cerrado, nuclear, te percibo sin piel: / luz de vidrio, tonelada de asbesto / Mi pulmón ha dejado de odiarte / Mi brazo izquierdo muestra el perímetro de tu brillante cicatriz” (Dorantes 2012: 23).

Una pulsión similar orienta la pesquisa de Miriam Reyes (Orense, 1974), en la que coexisten el autorretrato en carne viva y el arrastre de la comunión erótica. Prueba de ello es la fusión entre la anatomía femenina y la naturaleza muerta que se observa en “¿Vas a enseñarme a vivir?” (*Desalijos*, 2008), donde los emblemas germinativos (semillas, tierra prometida) polemizan con los símbolos funerarios (cáscaras, uñas, arena)⁷: “¿Vas a enseñarme a vivir? / Te dejaré tocar mi colección de cáscaras, / compartiré contigo las uñas que guardo en los bolsillos. // Las semillas que nos dieron / son pastillas para dormir / y del ombligo dormidos / nos crecen frutales. // Te daré de comer. // Ven. / La tierra prometida es cosa de otros. / Para nosotros la arena: / un paisaje que cambia con el viento” (Reyes 2008: 55).

La faceta multidisciplinar de Miriam Reyes —que cultiva la poesía, la fotografía y la videocreación— enlaza con los presupuestos creativos de Rocío Cerón (Ciudad de México, 1972), que ha desarrollado una intensa actividad conectada a la poesía sonora, como demuestra el cedé *Urbe Probeta* (2004), producido en colaboración con Carla Faesler. En esta vertiente se enmarca el poema en prosa de *Diorama* (2012), precedido por la acotación “Objeto transformable

7 En el comentario en prosa que acompaña a dicho poema en la antología *Deshabitados*, Reyes esboza un manifiesto acerca de la desaparición: “Todo cuerpo es leve, se separa de otros cuerpos y de sí mismo, borra la memoria. Se desvanece” (en Abril 2008: 329).

para posicionamiento en reposo”. Este texto consagra el cuerpo femenino como altar ceremonial y colonia habitable, a medio camino entre los vestigios arqueológicos de las culturas precolombinas y los valores portátiles del presente: “Ciudad talismánica habitada por mujer que desdobra la piel. [...] Vasija de tres asas con motivos antropomórficos. Al otro lado del barro los motivos se repiten: casa habitada pájaros huyendo triángulos rojos en vuelo por bloque celeste: de este cuerpo a tu cuerpo cómo construir el progreso el futuro. *Culto solar*. Cada mañana (siglos/entonaciones/señala clavada a pecho) una luz gramatical cuida los restos. Al paso. Esta práctica ritual dejarla solo a los muertos” (Cerón 2013 [2012]: 57).

La voz orgánica de Cerón entronca con la búsqueda de Tara (2006), de Elena Medel (Córdoba, 1985), que bucea en los orígenes de una genealogía mítica y eleva los aconteceres cotidianos a la categoría de descubrimientos cosmogónicos. Ese aquellarre de fuerzas elementales, que nos retrotrae a las alucinaciones verosímiles del realismo mágico, cristaliza en “Árbol genealógico”, cuya densidad salmódica revela las cicatrices de una herida colectiva: “Yo pertenezco a una raza de mujeres con el corazón biodegradable. / Cuando una de nosotras muere / exhiben su cadáver en los parques públicos, los niños se acercan para curiosear en su garganta de hojalata, se celebran festines con moscas y gusanos [...] / A los treinta días exactos de su muerte el cuerpo de esta extraordinaria raza / se autodestruye, y a las puertas de vuestras casas llaman los restos del alma de las mujeres sobrenaturales, / chocan con vuestras paredes, sus empastes y sus uñas agujerean vuestras ventanas / hasta que sangran nuestras aortas clavadas en la tierra, igual que las raíces. / Al morir nos abren el estómago, examinan con los dedos su interior, rebuscan entre las vísceras el mapa del tesoro, / sacan sus dedos negros de todos los poemas que se nos han quedado dentro con los años” (Medel 2015: 103).

Entre la cicatriz y la fractura se localizan las operaciones a corazón abierto de Juana Adcock (Monterrey, 1982) y Erika Martínez (Jaén, 1979). La primera ofrece, en *Manca* (2013), una meditación sobre “este cuerpo de mujer que habito”. Así, la pieza que da título al libro se organiza como una fábula macabra en la que la automutilación de la protagonista se corresponde con la mutilación política de un sujeto que debe reafirmar su condición de mujer escritora frente a las convenciones sociales y los imperativos económicos.

El gesto desafiante de “Manca” consiste en subrayar una carencia pública como si se tratara de una acción performativa sobre la exploración de la corporeidad: “El jueves pasado me levanté y decidí cortarme la mano. Lo vi todo muy claro y cuando veo algo muy claro no titubeo ni un segundo. *The ultimate work of art*, o algo así [...]. Empecé por el dedo anular izquierdo. Corté justo debajo del nudillo. Flexionando el dedo para hacer el lugar del corte más visible. Como cortar un pollo. La sangre no saltó. El cuchillo era aserrado, no tenía tanto filo, pero tampoco hacía falta. Luego el dedo medio. Luego el dedo chiquito. Ahí me quedó parte del hueso sin carne. La mitad del trabajo hecho, y cambié de plan: me dejé el pulgar y también el índice, para guardar parte de la funcionalidad de la mano [...]. Entrevista con mi padre: ¿y ahora cómo vas a trabajar, a escribir? Casi siempre escribo en la libreta, o puedo usar voice recognition software [...] // Todos los días desde entonces los nudillos restantes me han sacado de quicio. Mis manos huesudas. Mientras tanto me dedico a servir café en una cafetería de tres pisos. Tengo que aprender a organizarme bien según mi habilidad y recordar las cosas, llevar las charolas en orden para no dar tantas vueltas” (Adcock 2013: 42-43).

Las contradicciones de un yo en construcción recorren “Genealogía” (*Color carne*, 2009), de Erika Martínez, que troquela sobre el retrato de familia una vivencia traumática (y traumatológica) gracias a la que se certifican los lazos solidarios entre mujeres de distintas generaciones y diverso grado de consanguinidad: “El día que me atropellaron / mi madre, en la consulta, / sintió que le crujía / de pronto la cadera, / mi hermana la clavícula, / mi sobrina la tibia, / mi pobre prima la muñeca. / Le siguieron mis cuatro tías / y mis firmes abuelas, / con sus costillas y sus muelas, / con sus sorpresas respectivas. // Entre todas, aquel extraño día, / se repartieron / hueso por hueso / el esqueleto / que yo no me rompía. // Les quedo para siempre agradecida”⁸ (Martínez 2009: 13).

8 La maternidad es otra experiencia que suele incorporarse a la dimensión performativa del yo femenino. Dos ejemplos opuestos son “Primípara” (*Se llaman nebulosas*, 2010), donde Maricela Guerrero (Ciudad de México, 1977) registra el Big Bang del nacimiento de su hijo mediante un discurso fragmentario que oscila entre la física y la química, y “Nulípara” (*Chocar con algo*, 2017), donde Erika Martínez reivindica la insumisión de un modelo de mujer que se niega a definirse por su condición de madre.

En contacto con la *performance* plástica, estas poéticas del cuerpo no se limitan a subvertir los tópicos adheridos a los roles de género. Al contrario, los poemas citados llevan a cabo una investigación en las fisuras de una identidad escindida que comienza en las terminaciones nerviosas de la piel y hunde sus raíces en la estructura profunda de nuestra sociedad.

Recapitulación: salvando las distancias

Este itinerario por los pasadizos intermediales entre la poesía mexicana y la poesía española reciente da testimonio de un diálogo que ha logrado esquivar las dicotomías que polarizaron, en décadas anteriores, la discusión poética a ambos lados del charco. Frente a los remozados realismos y simbolismos, la indagación en el panóptico audiovisual de nuestro tiempo actualiza el mosaico referencial de la cultura pop, resemantiza las viejas convenciones ecfrásticas, da cuenta del trasvase entre los eslóganes publicitarios y las consignas líricas, y refleja diversas modalidades performativas que obligan a abrir el horizonte a la interacción entre códigos dispares. La tercera vía inaugurada por la perspectiva intermedial no solo renueva el arsenal temático y los enfoques descriptivos, sino que incorpora el peso de la interpretación crítica. Por ello, las composiciones analizadas participan en los debates contemporáneos sobre los límites de lo representable, la violencia de las imágenes, la segregación económica neocapitalista, los escaparates del consumo o la visibilización de la mujer. La conversación ininterrumpida que aquí se ha mostrado permite salvar las distancias entre dos mundos literarios y constatar que la intermedialidad es, más que una navaja suiza, un arma cargada de sentidos.

Bibliografía

- ABRIL, Juan Carlos (ed.) (2008): *Deshabitados*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- ADCOCK, Juana (2013): *Manca*. Ciudad de México: Conaculta.
- AMARA, Luigi (2015): *Nu)n(ca*. Madrid/Ciudad de México: Sexto Piso.
- ANDÚJAR ALMANSA, José (2007): “Retrato robot de la poesía reciente”, *Paraíso. Revista de Poesía*, n.º 2, pp. 23-38.

- BAGUÉ QUÍLEZ, Luis y RODRÍGUEZ ROSIQUE, Susana (2018): “Poesía®: marcas registradas y estrategias discursivas en la lírica reciente”, en Luis Bagué Quílez (ed.). *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 249-278.
- BAXANDALL, Michael (1996): *Giotto y los oradores. La visión de la pintura en los humanistas italianos y el descubrimiento de la composición pictórica 1350-1450*. Madrid: Visor.
- BERGMANN, Emilie L. (1979): *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*. Cambridge: Harvard University Press.
- CAMPOS, Marco Antonio (2011): “Vanguardia o tradición en la poesía mexicana”, *Litoral*, n.º 251, pp. 58-63.
- CASTELLET, J. M. (ed.) (2001 [1970]): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Península.
- CERÓN, Rocío (2013 [2012]): *Diorama*. Madrid: Amargord.
- DORANTES, Dolores (2012): *Querida fábrica*. México: Conaculta.
- FABRE, Luis Felipe (2013): *Poemas de terror y de misterio*. Ciudad de México: Almadía.
- FAESLER, Carla (2005): “Poesía y arte en México después de Octavio Paz”, *Ínsula*, n.º 707, pp. 9-13.
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge (1999): “Poesía mexicana de fin de siglo: para una calibración de puntos cardinales”, *Revista de la Universidad de México*, n.º 576-577, pp. 4-7.
- FOSTER, Hal (2001): *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- GARCÍA CASADO, Pablo (1997): *Las afueras*. Barcelona: DVD.
- GORRÍA, Ana (2016): *Nostalgia de la acción*. Oviedo: Saltadera.
- GROYS, Boris (2005 [1992]): *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*. Valencia: Pre-Textos.
- HERBERT, Julián (2005): *Kubla Khan*. Ciudad de México: Conaculta/Era.
- (2010): *Canibal. Apuntes sobre poesía mexicana reciente*. Toluca: Bonobos.
- LUJÁN, Ángel Luis (2013): “Dos continentes, un contenido: la influencia latinoamericana”, en Luis Bagué Quílez y Alberto Santamaría (eds.). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor, pp. 149-161.
- MARTÍN-ESTUDILLO, Luis (2007): *La mirada elíptica: el trasfondo barroco de la poesía española contemporánea*. Madrid: Visor.
- MARTÍNEZ, Erika (2009): *Color carne*. Valencia: Pre-Textos.

- MEDEL, Elena (2015): *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*. Madrid: Visor.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen (2015): “‘Anúnciese en el aire’ (consumo y publicidad en la obra de Aurora Luque)”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, n.º 3 (2), pp. 437-457.
- MORENO, Javier (2015): *La imagen y su semejanza [poesía reunida]*. Barcelona: La Garúa.
- ORTUÑO, Ángel (2014): *Poemas swinger y otros malentendidos*. La Habana: Bongo Books.
- OVEJERO, José (2012): *Nueva guía del Museo del Prado*. Madrid: Demipage.
- PATIÑO, Antón (2017): *Todas las pantallas encendidas. Hacia una resistencia creativa de la mirada*. Madrid: Fórcola.
- PLASENCIA ÑOL, León (2006): *Zoom*. Ciudad de México: Aldus.
- POHLENZ, Ricardo (2005): “‘Una turba de gente adorable’: la poesía en México después de Octavio Paz”, *Ínsula*, n.º 707, pp. 13-14.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús (2016): “Poesía y publicidad en España: notas de asedio”, *Ticentre. Teoria. Testo. Traduzione*, n.º 5, pp. 227-284.
- QUINTO, Raúl (2012): *Ruido blanco*. Córdoba: La Bella Varsovia.
- REYES, Miriam (2008): *Desalojos*. Madrid: Hiperión.
- SÁNCHEZ, José Eugenio (2011): *Galaxy limited café*. Ciudad de México: Almadía.
- SANTAMARÍA, Alberto (2016): *El huésped esperado. Poesía reunida 2004-2016*. Madrid: La Bella Varsovia.
- VILAS, Manuel (2016): *Poesía completa (1980-2015)*. Madrid: Visor.

España y México: otros derroteros de la poesía contemporánea escrita por mujeres

EVA CASTAÑEDA BARRERA

Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, UNAM

La poesía iberoamericana de mediados del siglo xx y lo que va del xxi es una constante exploración de formas y temas; difícilmente podemos acercarnos a ella desde una mirada que examine el fenómeno como algo uniforme u homogéneo. Mejor decir que estamos frente a escrituras disímbolas que son atravesadas mayoritariamente por dos aspectos. En principio, reconocemos que la poesía escrita en español obedece a una serie de particularidades y especificidades otorgadas por el contexto y las condiciones socio-históricas de cada región. Por otra parte, estas expresiones no son fenómenos aislados, puesto que pertenecen a una tradición que las alimenta y de una u otra forma las conecta; hablamos, pues, de un sistema que genera una serie de redes que funcionan de manera interdependiente, son escrituras que configuran un espacio propio, al tiempo que se extienden para vincularse con otras formas y manifestaciones.

Para efectos de este trabajo, me ceñiré a las escrituras poéticas de mujeres nacidas entre las décadas de 1970 y 1990, tanto en México como en España. Mi objetivo será reflexionar y revisar los temas y procedimientos a los que estas poetisas acuden para configurar estéticas que dialogan y cuestionan de manera crítica su realidad inmediata y su propio quehacer poético. Para cumplir con el objetivo, tomaré como punto de partida la antología *Sombras di-versas. Diecisiete poetisas españolas actuales (1970-1991)*, cuya edición estuvo a cargo de Amalia Iglesias Serna, y estableceré un diálogo con poetisas mexicanas para evidenciar los cruces y afinidades que hay entre las escritoras de ambas latitudes. Además, analizaré temática y estilísticamente algunos poemas representativos de las preocupaciones que están en el universo poético, para ello tomaré en cuenta claves del contexto histórico, pues errado sería obviar una serie de condicionantes políticas, sociales, tecnológicas, económicas y culturales que rodean al quehacer literario. Valga decir que esta revisión la haré privilegiando una lectura transversal.

Nosotras escribimos desde este tiempo loco

¿Poetas o poetisas? ¿En qué momento las escritoras cayeron en cuenta de que el apelativo poetisa tenía una connotación, casi un tufillo machista? Aunque la RAE toma el término como sinónimo de poeta, durante mucho tiempo, quizá todavía ahora, es usado como una marca de género que sirve para diferenciar el trabajo literario de un hombre y el de una mujer. Por ejemplo, en múltiples historias literarias o estudios sobre este campo, Sor Juana Inés de la Cruz o Rosalía de Castro aparecen referidas como poetisas, hecho que en su momento no fue sometido a debate, por lo que muy probablemente se omitían o dejaban del lado todas las implicaciones políticas del caso. No será hasta décadas recientes que una serie de cuestionamientos sobre la equidad de género reactive y haga visibles las preocupaciones sobre el lugar histórico y político que ocupan las mujeres en todo el mundo. En ese sentido, hablamos de una reflexión ideológica, cultural y, por supuesto, también literaria:

Se trata, pues, de entender el género como un parámetro cultural e indagar en la producción simbólica o de significado de los signos que la práctica poética nos ofrece. Se trata de una actividad semiótica en la

que la categoría “género” se manifiesta asociada a múltiples adherencias históricas y culturales (Rosal Nadales 2006: 19).

Frente a un escenario como el anterior, resulta imperativo preguntarse sobre las rutas críticas que han debido seguir las escritoras para colocar en un sitio visible su propio trabajo y el de tantas otras que durante décadas fue mantenido en los márgenes de las historias literarias. De inicio, quisiera hacer mención a dos ejercicios que resultan sumamente valiosos y reveladores, en tanto se oponen a esas formas de invisibilización al tiempo que reactivan un camino que abre la posibilidad de acercamiento a la obra de poetas poco leídas y, en algunos casos, completamente desconocidas. El primer ejemplo es un proyecto de la poeta Elena Medel, que se inició como un blog¹, cuyo título era *Cien de cien* y que en breve será una antología impresa publicada por la editorial La Bella Varsovia. El objetivo inicial fue rescatar a cien poetas españolas que estaban prácticamente en el olvido. Al respecto, Medel señaló:

A mí cada vez me interesa más rescatar a autoras que se han quedado fuera del canon porque han estado completamente ocultas. Algunas estaban centradas en su familia, pero seguían escribiendo y publicando de manera bastante dispersa. Me obsesionan las escritoras de los años 50, como Elena Soriano, que es una autora completamente olvidada; o Gloria Fuertes, que por haber escrito poesía infantil ha sido borrada del canon cuando tiene una poesía social muy interesante, que dialoga con las vanguardias del momento. [...] Me parece que son autoras que merecen la pena y que hay que comprometerse con una definición nueva del canon (Medel 2015).

Otro proyecto de rescate y memoria es “Ropa sucia”. Surgió en México por iniciativa de las poetas mexicanas Maricela Guerrero,

1 El origen de este blog se remonta a la respuesta que dio, en una entrevista realizada por *El Cultural*, el editor Jesús García Sánchez, más conocido como Chus Visor (dueño y director de Visor, una de las editoriales más importantes de poesía en castellano). El editor apuntó que la poesía femenina en España no está a la altura de la masculina, y que desde la Generación del 98 y durante todo el siglo xx no hay ninguna gran poeta, ninguna. Afirmó que hay muchas que estaban bien, como Elena Medel, pero que tampoco se le podía considerar, pues por una Medel hay cinco hombres equivalentes. La respuesta de las escritoras frente a una declaración semejante no se hizo esperar. Una de las reacciones más notables en ese sentido fue el blog *Cien de Cien*, de Elena Medel.

Xitlali Rodríguez y Paula Abramo. Consistió en evidenciar, mediante el hashtag #RopaSucia, la misoginia y el machismo en el medio cultural mexicano: “Hay que poner a orear la Ropasucia. ¿Recuerdas alguna frase misógina de algún funcionario, artista, editor o escritor? Ponla por aquí” (Guerrero 2016). El llamado encontró rápidamente eco: más de quince mil mensajes fueron publicados por usuarias de Twitter, señalando todo tipo de experiencias, anécdotas personales, cifras, reseñas e, incluso, citas de figuras hegemónicas de la tradición literaria mexicana, como Octavio Paz. Esto detonó también una investigación en términos de cifras concretas sobre cuál ha sido la participación y visibilización de las mujeres respecto a los hombres en diferentes ámbitos.

Ambos ejercicios, *Cien de Cien* y *Ropa Sucia*, no pueden ni deben ser leídos solo a la luz del contexto literario español y mexicano. Su comprensión debe necesariamente abarcar lo político y por ende lo social, dado que estamos frente a una reflexión que cuestiona las formas de relación y de producción artística en la sociedad actual. Para referirse al caso español debemos tomar en cuenta “la importancia que la poesía escrita por mujeres ha tenido en las últimas décadas, especialmente a partir de la Transición, un momento decisivo de transformación social, política y cultural” (Iglesias Serna 2017: 15). En lo relativo a México hablamos de la sistemática violencia que afecta todos los órdenes de la vida y específicamente los feminicidios. A lo anterior se suman una serie de transformaciones que abarcan veinte vertiginosos años²: la revolución digital y la presencia de las redes sociales en la vida cotidiana, por mencionar dos hechos relevantes.

El orden mundial se ha transformado, las formas de relacionarnos lo han hecho también, y uno de los mecanismos que reflejan estos cambios es el lenguaje, lo que nos lleva a preguntarnos: ¿cuáles son los temas de la poesía reciente escrita por mujeres? ¿Cuáles sus estrategias literarias? ¿Cabe siquiera una generalización? ¿Las preocupaciones sociales y políticas se ven reflejadas en su poesía? Sin duda son más las preguntas que las certezas, además de que la diversidad de escrituras hace que las respuestas se disparen hacia

2 Recordemos que el periodo elegido para este trabajo abarca a las poetisas nacidas entre 1970 a 1991, y que empiezan a publicar ya tras el umbral del año 2000. Los acontecimientos sociales, políticos, económicos y culturales a los que hacemos mención se circunscriben a este marco temporal.

diferentes derroteros. Para efectos de este trabajo me centraré en aquellos discursos que, a mi juicio, y a partir de la revisión de las estrategias literarias que siguen, son los más interesantes. Por ello traigo al caso el adjetivo *indócil*, haciendo referencia a lo apuntado por Cristina Rivera Garza sobre su trabajo escritural: “me interesan las escrituras *indóviles*, las mal portadas”³. Tomo, pues, esta definición y la extiendo al discurso de poetas españolas y mexicanas que están explorando las posibilidades del discurso poético desde las escrituras de lo *indócil*.

Leer y escribir desde el cuerpo: poesía española y mexicana contemporánea

Se vuelve necesario leer desde otra perspectiva la poesía escrita por mujeres, pues ahora más que nunca lo estético es también político y en un buen número de escritoras esta conciencia se hace presente. Cuando apunto lo anterior, no me refiero a que el lector se encontrará con obras que hacen las veces de arengas políticas o panfletos que exhortan a hacer la revolución, hablo de una toma clara de partido frente al ejercicio poético. Dicho de otro modo, hay en la escritura de estas poetas una profunda reflexión sobre su estar en el mundo como praxis y como lenguaje. Por ello, su apuesta no reside en la fabricación de discursos grandilocuentes o retóricas trasnochadas que se alejan de su realidad inmediata; desde un evidente trabajo con la forma y con las palabras, encaran su presente, lo amonestan y exploran rutas para, mediante el discurso poético, incidir de una u otra forma en su momento. Las poetas que aquí me ocupan saben que “una vida dura, necesita un lenguaje duro y eso es la poesía. Eso es lo que nos ofrece la literatura: un idioma suficientemente poderoso para contar cómo son las cosas” (Iglesias Serna 2017: 13).

Por ejemplo, cuando la poeta española Ana Vidal Egea⁴ dice en su poema “Socarrat”: “Si no sonrío, / el mánager se acerca / y me pregunta / por qué hago mal mi trabajo. / No podemos ascenderte a camarera, / después de cinco meses, / aún olvidas estar atenta a

3 Lo anterior fue mencionado por Cristina Rivera Garza en el marco de la Feria del Libro y la Rosa de la UNAM en el año 2016.

4 Ana Vidal Egea (Dolores de Pacheco, Murcia, 1984).

los detalles”⁵. La alusión a un contexto hostil en términos laborales y económicos es el tema a partir del cual se construye el poema. La voz lírica apela a un lenguaje coloquial para emular la realidad cotidiana de una mesera. “Socarrat” es un poema-testimonio, es en cierto sentido la radiografía de una vida que pasa de largo entre el trabajo y la pobreza: “No saber hasta cuándo / Sigo cambiando el papel mientras crezco, mientras envejezco”. En ese sentido, el poema conecta con las precarias condiciones materiales de millones de mujeres en cualquier parte del mundo.

Por su parte, Diana del Ángel⁶ escribe versos que dialogan con lo escrito por Ana Vidal. Desde geografías distintas, ambas abordan el desencanto vital. En el poema “Amargura” se expresan casi a manera de parodia aquellos rituales que el mundo contemporáneo nos ha impuesto para ser felices: “[...] que si soy yo misma / que si arreglo los problemas con mi padre / que si supero lo del abuso / que si sigo yendo a terapia / que si dejara fluir las cosas / que si acepto al mundo como es / que si lo pido de corazón al universo” (Del Ángel 2018: 43). El lenguaje poético de ambas autoras abandona la metáfora y los temas trascendentales o casi metafísicos para evidenciar, mediante un registro cercano al habla cotidiana, preocupaciones que le son cercanas a cualquiera. Esto se ve potenciado porque quien enuncia en los dos textos es un yo femenino que nombra desde la primera persona sus preocupaciones domésticas, económicas y mundanas, lo que también se interpreta como el claro posicionamiento del sujeto femenino en el mundo. Además de que evidencia el desplazamiento de temas en la poesía; ya no es la muerte como abstracción la que ocupa a estas escritoras, es el terrible hecho de envejecer y después morir mientras discurre la vida en un trabajo que consume la existencia.

De lo anterior se desprende otro tema que es central para entender las luchas feministas, pero también el ejercicio poético, dado que las mujeres están conquistando y reconquistando espacios en el mundo y el más importante es, sin lugar a dudas, su cuerpo. Mismo que dejó de ser pensado como una abstracción o como una idea objetivizada que sirve para un fin de terminado (en la mayoría

5 Todos los textos de poetisas españolas son tomados de la antología *Sombras di- versas. Diecisiete poetisas españolas actuales (1970-1991)*. En adelante omitiré la referencia.

6 Diana del Ángel (Ciudad de México, 1982).

de los casos la reproducción y, en otros, como una cosa que existe para disfrute del otro). La lucha feminista pugna por dejar atrás esas concepciones retrógradas que, como señala M. Foucault, asignaban al cuerpo femenino una serie de funciones que lo cosificaban:

[...] el cuerpo y el sexo de la mujer fue definido de tres maneras: como lo que es común al hombre y la mujer; o como lo que pertenece por excelencia al hombre y falta por lo tanto a la mujer; pero también como lo que constituye por sí solo el cuerpo de la mujer, orientándolo por entero a las funciones de reproducción y perturbándolo sin cesar en virtud de esas mismas funciones (Foucault 1978: 162).

En la poesía que aquí nos ocupa, el cuerpo femenino es nombrado por un lenguaje que se distancia de aquellos tópicos románticos y sensiblonés; la voz lírica ya no le canta a una idealización, de tal manera que se vuelve posible abordar temas como el de la maternidad sin acudir a lugares comunes. Hay por parte de las escritoras una posición crítica que cuestiona sin ambages el hecho mismo de ser madre. Así nos lo dice Miriam Reyes⁷: “No soy dueña de nada / mucho menos podría serlo de alguien. / No deberías temer / cuando estrangulo tu sexo / no pienso darte hijos, ni anillos, ni promesas”. Un planteamiento semejante lo encontramos en el libro *Se llaman Nebulosas* (2010) de la poeta mexicana Maricela Guerrero⁸, quien a través del humor y la sátira hace mofa del hijo que llegó a pesar de las medidas anticonceptivas: “Producto, hijo: multiplicaciones: reproducciones: embrión y émbolo: / batallas, interposiciones: se llamó barrera, diafragma también: / dispositivo de ocupación, de escamoteo del espacio: / [...] hijo okupa / hijo paracaidista / hijo en parapente / Polizonte” (Guerrero 2010: 29).

Las violencias ejercidas sobre el cuerpo femenino son tema de la poesía contemporánea y en un contexto como el actual se vuelve imperativo que el discurso lírico las nombre. En ese sentido, cabe mencionar aquellas formas sutiles y aparentemente veladas mediante las cuales se incita a las mujeres a cumplir con estereotipos de belleza que, por lo demás, resultan inaccesibles, ya que se exalta la idea de obtener a toda costa cuerpos ajenos e indemnes a la vejez y a la enfermedad. Frente a ello, la poesía echa mano de un discurso claro

7 Miriam Reyes (Orense, 1974).

8 Maricela Guerrero (Ciudad de México, 1977).

y contundente que desarticula estas formas de manipulación. Como ejemplo tenemos el libro de Lorena Huitrón⁹, titulado *Una violencia sencilla* (2015), en el que la autora toma como leitmotiv el cuerpo y las cicatrices para desarrollar una reflexión poética sobre la violencia aplicada al cuerpo femenino.

En la primaria nos pidieron hacer una muñeca de trapo
Para aprender las partes del cuerpo.

Fue nuestro acercamiento a la cirugía.

Rellené a la mía de arroz,
La vestí a cuadros con su cabello de estambre café.
Mi madre le pintó unos labios pequeños,
Trazó una v invertida de nariz respingadita,
Ojos almendrados y pestañas largas.

(Huitrón Vázquez 2017: 9)

En el poema predomina un sentimiento de candidez, la voz poética narra un recuerdo que en principio puede parecer inocente. No obstante, un fragmento irrumpe y cambia el tono de los versos anteriores, ya no es una voz que remite a la infancia, se trata de otra cosa:

En el siglo XXI a una mujer le hicieron una mastectomía sin anestesia, se mostró hierática durante la cirugía y al terminar pidió disculpas, se vistió, lloró. De esto nada sabíamos, mucho menos que esa mujer se llamaba Alie.

Así debimos llamar a nuestras muñecas.

(Huitrón Vázquez 2017: 10)

Por su parte, Leire Bilbao¹⁰ acude a imágenes poéticas cuya fuerza está dada por la permanente alusión a la sangre y la evocación del ciclo menstrual de una mujer. La poeta española asume desde su lenguaje un hecho biológico al que durante mucho tiempo se le han buscado sinónimos o eufemismos porque se asocia con un evento vergonzoso e incluso desagradable. Así entonces Leire dice en su texto titulado “Sangro 1”:

9 Lorena Huitrón (Xalapa, Veracruz, 1982).

10 Leire Bilbao (Ondarroa, Vizcaya, 1978).

Sangro, escribo en el espejo con mis dedos.
 Sangro más no me siento más hembra.
 Se pueblan de calles los olores,
 Humea bajo las piedras.
 Arden los tejados,
 El cielo es una mejilla encarnada al pasar a su lado.
 Las agujas gotean segundos sanguinolentos.
 [...]

 el fluido que no cabe ya en mis entrañas
 se derrama desde el vientre en que fue creado
 y no sé por qué debería negar
 lo que soy: una mujer que sangra.

La reivindicación de un proceso fisiológico a través del discurso poético no es en modo alguno un gesto irrelevante dado que, como arriba lo advertimos, hay una serie de claves en la poesía contemporánea escrita por mujeres que deben leerse a la luz de un complejo entramado socio-literario y, en este caso, la posibilidad de escribir sin tapujos sobre un tema tan natural como es la menstruación se relaciona con los espacios que las mujeres han reconquistado en las últimas décadas. Además, por supuesto, de una reflexión sobre cómo nombrar estos temas desde la poesía. Yolanda Segura¹¹ lo dice del siguiente modo:

La sangre proporciona una oportunidad ideal para el estudio de la variación humana, sin prejuicios culturales. El mapa que se muestra a continuación despliega la distribución de los diferentes tipos de sangre alrededor del mundo.

Etiquetas: distribución, tipos, sangre, mundo, mapa.

(Segura 2016: 24)

El mapa que traza Yolanda no es más que una breve lista de sustantivos que sugieren ideas relacionadas con los ámbitos social, económico y político; la poeta mexicana nos habla encubiertamente de un orden fijado por la sangre como elemento preponderante para otorgar jerarquías sociales. Lo que orienta mi reflexión a pensar en la transformación de las formas poéticas contemporáneas, pues como ha quedado evidenciado en este breve recorrido, la escritura

11 Yolanda Segura (Querétaro, 1990).

poética de las mujeres ha trasladado la idea de lo poético a todo aquello que antes no se consideraba como tal, por lo que si los referentes no son poéticos la inclusión de un léxico llano y sencillo será la tendencia. En muchos casos hablamos del abandono o alejamiento de las figuras literarias, tal como las entendía la retórica tradicional. Estamos, pues, frente a medios de producción diferentes determinados por el contexto social, así que una parte de la poesía española y mexicana ha incorporado a su quehacer una serie de prácticas que se han convertido en moneda de uso común y que innegablemente la han situado en un lugar por el que atraviesan múltiples sentidos y posibilidades.

En el caso mexicano no podemos obviar que la realidad actual está signada por la violencia sistemática y casi permanente, hecho que incide necesariamente en el quehacer y la producción artística nacional. En virtud de ello, se vuelve imperioso, frente a un escenario de violencia y muerte, buscar formas distintas de producción textual. Si bien lo anterior linda con una declaración de buenos deseos, me parece que, situada en el momento presente, tiene mucho sentido en tanto apunta hacia posibles implicaciones de orden moral o ético más que meramente estético. Es decir, hay una transferencia de sentido del valor literario de lo inmanente a lo colectivo.

Un libro que expone de manera magistral lo arriba apuntado es *Antígona González* de Sara Uribe¹². El libro aborda el tema de las personas desaparecidas en México en los años de la violencia asociada al narcotráfico. Antígona González es el personaje principal del texto y busca a su hermano desaparecido:

Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo. Porque desde luego que a una se le desaparezca un hermano no es motivo de incapacidad. A una le dicen en la sala de maestros cuánto lo siento, ojalá que todo se resuelva, me apena mucho tu caso. Una es comidilla de uno, o dos, o tres días, tal vez hasta una semana. Pero luego ese chisme se vuelve viejo. La vida nunca detiene su curso por catástrofes personales. A la vida no le importa si tu daño es colateral o no. La rutina continúa y tú tienes que seguir con ella. Como en el metro, cuando la gente te empuja y la corriente te arrastra hacia adentro o hacia afuera de los vagones. Cosa de segundos. Cosa de inercias. Así voy flotando yo, Tadeo (Uribe 2012: 50).

12 Sara Uribe (Querétaro, 1978).

En la tradición poética hay ciertos temas que resultan particularmente importantes: la muerte, el amor, el desamor, la ausencia. Estos suelen ser abordados desde una perspectiva interiorista, de tal forma que abarcan todos los ámbitos del poema. En el texto de Sara Uribe la ausencia y lo cotidiano caminan de forma paralela, así lo expresa el poema cuando dice: “Los días se van amontonando, Tadeo, y hay que comprar el gas, pagar las cuentas y seguir yendo al trabajo”. La inserción de referencias a la vida cotidiana es una estrategia literaria que sigue la autora para contrastar el dolor frente a la pérdida de su hermano con la necesidad de seguir viviendo. Sara Uribe abandona la retórica y el lenguaje literario para emular en lo posible una charla cotidiana. En el poema se lee: “A una le dicen en la sala de maestros cuánto lo siento, ojalá que todo se resuelva, me apena mucho tu caso”. *Antígona González* se convirtió desde el momento de su publicación en un referente importante para los discursos poéticos que denuncian los conflictos sociales presentes.

La mención al libro de Sara Uribe resulta significativa para este trabajo, pues establece un punto de quiebre respecto al diálogo entre poetisas españolas y mexicanas. La razón es que el contexto de violencia que en México impera no se presenta, afortunadamente, en España, lo que no quiere decir que para las escritoras el tema resulte desconocido, pero sí establece una distancia en relación con la poética de un buen número de escritoras mexicanas que han decidido usar su escritura para visibilizar los hechos terribles que aquejan al país. La conciencia de la violencia genera una reflexión distinta sobre el lenguaje, pues este debe alcanzar a nombrar esa realidad que constantemente se fractura.

Durante la revisión del corpus para este trabajo pude confirmar que los temas y las formas entre poetisas de ambas latitudes son semejantes, se tocan y relacionan constantemente. Hay en ambas estéticas una voluntad por alejarse de la metáfora engolada. Es por ello que Elena Medel habla con absoluta naturalidad:

No haré mudanza. Debe ser un error: yo nunca me equivoco. Lo repito en voz alta, mi voz arremetiéndome contra las habitaciones. Tampoco la escaramuza. Viene en los libros que si lloro crecerán con fortaleza, botón del sol, espalda a lo nocturno. Propina vertical, mi vida pequeñita en un reinado: junto a las farolas, en las papeleras, tras los semáforos de todas las ciudades. Hay mujeres bilingües solo ante los desconocidos, mujeres con el pecho vacío que lloran en las fiestas porque quieren (Medel 2015: 129).

Lo que me lleva a una conclusión parcial y es que a estas poetas no les interesa hacer poemas en un sentido tradicional. El concepto mismo de género está transgredido, es una ampliación de las fronteras de lo que entendemos como poético. Por lo que leer de otra manera se vuelve necesario y urgente; leer no solo lo que aparece tipográficamente en el texto, sino también los guiños, las ausencias, las evocaciones y todos aquellos espacios que rodean al poema para ampliar su sentido y significado. Todos estos agregados invitan a una lectura que considere lo contextual, tanto los procesos socioculturales referidos previamente como los diálogos e interacciones de la literatura con otras tradiciones y realidades sociales, dada la evidente integración que el neoliberalismo y la globalización han generado.

Así pues, considero que frente al escenario anterior el estatuto de lo poético y de lo literario debe pensarse desde nuevas aristas y nuevas formas que den un panorama más integral de todos los elementos que deben ser considerados al momento de acercarnos a un texto poético. La conversación entre escrituras de diferentes regiones geográficas es posible y por lo demás necesaria, pues al construir puentes que posibiliten estos acercamientos estamos regresando a leer de otra manera nuestra propia tradición. La poesía contemporánea española y mexicana guarda, como quedó evidenciado, una relación que está atravesada por intereses y preocupaciones semejantes, aunque quizá el aspecto que más llamó mi atención es la forma tan aguda en la que estas escritoras se están pensando en el mundo, para más tarde traducir esa experiencia en un lenguaje que incida en la realidad.

Bibliografía

- FOUCAULT, Michel (1978): *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber.* Tomo I. Madrid: Siglo XXI.
- HUITRÓN VÁZQUEZ, Lorena (2017): *Una violencia sencilla.* Mérida/Veracruz: Gobierno de Yucatán/SEDECULTA/Instituto Literario de Veracruz.
- GÓMEZ SUÁREZ, Ainhoa y CANO, Jorge (2016): “#RopaSucia: misoginia y machismo en el medio cultural”, *Horizontal*. <<https://horizontal.mx/ropasucia-misoginia-y-machismo-en-el-medio-cultural/>> (consulta: 01/07/2017).

- GUERRERO, Maricela (2010): *Se llaman nebulosas*. Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- IGLESIAS SERNA, Amalia (selección y prólogo) (2017): *Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)*. Madrid: Vaso Roto.
- LÓPEZ VILAR, Marta (ed.) (2016): *Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*. Madrid: Bartleby Ediciones.
- MEDEL, Elena (2015): *Un día negro en una casa de mentira (1998-2014)*. Madrid: Visor de Poesía.
- NAVARRO, Isabel (2015): “Elena Medel. Soy poeta, no modelo: ¿por qué se meten con mi físico?”, *Mujerhoy.com*, 19 de septiembre. <<https://www.mujerhoy.com/hoy/mujeres-hoy/elena-medel-poeta-fisico-909678092015.html>> (consulta: 01/07/2017).
- ROSAL NADALES, María (2006): *Poesía y poética en las escrituras españolas actuales (1970-2005)* (Tesis doctoral). Granada: Universidad de Granada.
- SEGURA, Yolanda (2016): *O reguero de hormigas*. Ciudad de México: Fondo Editorial Tierra Adentro.
- URIBE, Sara (2012): *Antígona González*. Ciudad de México: Sur + Ediciones.

Violencias de lo sagrado en la poesía mexicana y española actual

ERIKA MARTÍNEZ
Universidad de Granada

¿Qué papel desempeñó lo sagrado en la poesía a partir del Modernismo? De Rubén a Valle, la lírica aspiraba hace más de un siglo a la revelación, entendida como un instante de fusión armónica con el cosmos. Este espiritualismo manifiesto se va desdibujando a lo largo de todo el siglo xx, adquiriendo características históricas y nacionales imposibles de abarcar aquí, pero en las que parece imponerse una ascesis al final de la cual se encuentra el vacío. Frente a la intemperie, las reacciones oscilarán entre la usurpación del espacio abandonado por Dios, el desamparo existencial o el canto a la inmanencia del lenguaje. Esta posición dará paso ya, en la segunda mitad de siglo, a una enorme variedad de discursos, entre los que podríamos distinguir la reapropiación profana de ciertos valores de la mística o la erosión de los dogmas tradicionales en el contexto de una cultura secularizada. Dentro de esos discursos, trataré de analizar la irrupción problemática y no-teísta de algunos elementos religiosos que atraviesan la poesía mexicana y española reciente: desde la enunciación ritual de la barbarie política o el tratamiento disonante de la mística erótica, hasta el desarrollo de una relación paradójal con el absoluto.

Pablo Fidalgo y Pablo Piceno: la enunciación ritual de la barbarie

En el año 2015, el español Pablo Fidalgo y el mexicano Pablo Piceno publicaron dos poemarios que parten de violencias muy diferentes, pero comparten su *hablar desde la muerte* y su consideración de la barbarie política a través de las categorías del rito y lo sagrado. El primero de estos libros es una recopilación titulada *Tres poemas dramáticos*, que asedia la sombra de la Guerra Civil española y sus consecuencias como trauma fundacional del presente democrático del país. Para hacerlo, Pablo Fidalgo¹ se agarra a ese nudo imposible de aflojar que constituyen la memoria histórica y la intimidad, dando la palabra a toda una serie de familiares cuyas vidas destruyó la guerra. Su discurso se articula mediante una cadena de monólogos que tantea el género epistolar, la confesión religiosa, el relato psicoanalítico y otras variantes de la narración del secreto. A la violencia del silencio que sepultó esas vidas, se contraponen la violencia de su respuesta: el discurso proliferante del cadáver, una logorrea fúnebre que resulta insoportable en su *decir verdad* y que podríamos vincular a la parresía foucaultiana. “Si un día os confesáis —dice un verso— contadlo todo” (56). El riesgo de esta parresía no lo asume sin embargo quien habla, sino quien hace hablar a los muertos y se reconoce como heredero de su quiebra.

Hacer hablar no entraña aquí asumir ninguna forma mesiánica de ventriloquía. Y me refiero a esa misión autoimpuesta de “dar voz a los que no tienen voz”, asumida por una buena parte de la tradición del compromiso y que no siempre sorteó el peligro de usurparle al otro su lugar de enunciación o incluso su palabra. *Hacer hablar* supone aquí, por el contrario, la conformación de una comunidad política en la memoria. “Cuando la historia está incompleta —dice un poema— / Es misión de todos reescribirla / Nadie puede quedar fuera del relato / Cada uno recuerda algo que nadie más recuerda” (56).

1 Pablo Fidalgo Lareo (España, 1984) es poeta y dramaturgo. Además del libro aquí analizado, ha publicado en Pre-Textos los poemarios *La educación física* (2010), *Mis padres: Romeo y Julieta* (2013) y *Esto temía, esto deseaba* (2017). Desde 2004 hasta 2013 formó parte del colectivo *La Tristura*. En solitario ha creado las piezas escénicas *O estado salvaxe. Espanha 1939* (2013), integrado en *Tres poemas dramáticos*, y *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* (2015).

Verdad y memoria terminan constituyendo así la variante amorosa de un legado sombrío.

El dolor transmitido de una generación a otra
 Es muchas veces la única herencia real que nos dejan
 Y por eso es sagrado
 El amor por la inteligencia es sagrado
 El amor por la ignorancia también
 El amor por la arrogancia es sagrado
 El amor por la humildad también
 El amor por la diferencia es sagrado
 El amor por la igualdad también
 El amor por las bestias es sagrado
 Y el amor por la belleza también
 Ahora lo recuerdo
 Ahora soy para mí mismo
 El alumno excelente que exigí y que nunca tuve (40).

Los vivos se reconocen en la palabra de los muertos, conforman un coro con ellos y solo entonces tiene lugar la anagnórisis. No casualmente, se alude en este libro al reconocimiento edípico a través de la ceguera que amenaza a varios de los personajes al final de su vida.

Mucho antes, un abismo parece separar a quienes se exiliaron y quienes permanecieron, a quienes padecieron dictaduras y quienes heredaron sus consecuencias. ¿Cómo se conjugan esos monólogos hasta constituir su comunidad política mientras ensayan, como dice un poema, para el futuro? Lo hacen, singularmente, mediante el símbolo del origami. Practicado por uno de los familiares emigrados del libro, esta papiroflexia es el medio que permite a quien habla plegarse sobre sí mismo y desdoblarse en otros. Más allá de su proyección ontológica, se pliegan y se despliegan las velas de los barcos migratorios, así como la ropa que llevan en las maletas.

Si nos remontamos a su origen japonés, cada figura de origami representaba al clan familiar que lo remitía, funcionando a modo de rúbrica, testimonio y prueba de veracidad. Cada figurita de papel (y podríamos añadir: cada poema del libro) tiene algo de fetiche en el que se concreta el ritual de un intercambio. No puede olvidarse además que casi todas estas figuras son tradicionalmente zoológicas, como si el mensaje transmitido, el secreto que se calló y al fin emerge fuera la criatura amansada, no ya por el aparato dictatorial,

sino de forma más genérica por la racionalidad política occidental. El libro adquiere resonancia biopolítica ya desde su primer poema, donde puede leerse una revisión muy Sloterdijk de la utopía emancipatoria de la Ilustración y del progreso: “La sabiduría —escribe Fidalgo— nos ha domesticado hasta el límite / El humanismo y la historia son un peso para nosotros” (27). En todo el poemario:

1) Hay una conciencia de que la política implica poder sobre las vidas. De ahí que una de sus voces declare que, bajo la dictadura, “ya no sabíamos vivir” (32). O que otra afirme: “Dicen que no queremos morirnos / Pero el arte de vivir quién lo conoce” (38).

2) Hay también una conciencia de que la dictadura es concebida como un “estado de excepción” respecto al orden democrático, su afuera pero también perversamente su condición de posibilidad o, como diría Agamben, su articulación como exclusión-inclusiva².

Dos mitos cruzan estas páginas: el de Edipo, que subyace en la ceguera incipiente de varios personajes mientras avanzan hacia su verdad, y el de Antígona, la que quiso enterrar a su hermano, como querrían muchos familiares de desaparecidos. Imposible no citar aquí a la poeta mexicana Sara Uribe, cuyo libro *Antígona González* (2012) está construido sobre el lugar donde la importancia de los honores fúnebres se cruza con los horrores fúnebres, tal como ha señalado Karen Villeda (2017). Tanto *Antígona González* como *Tres poemas dramáticos* participan de una doble naturaleza lírico-dramatúrgica. Emprenden además esa labor que Villeda define como de reapropiación, reintervención y reescritura de los crímenes de lesa humanidad cometidos ayer y hoy en México y España.

En el libro de Pablo Fidalgo, los sometidos por la violencia son invocados con nombre y apellidos. No casualmente un poema de la sección “Estado salvaje. España 1939” alude a la vieja costumbre de llamar al hijo que nace después de un niño muerto con el nombre de su hermano fallecido. De la misma manera, la violencia de la guerra y el franquismo fue heredada por quienes sobrevivieron, generación tras generación, como una forma de borrado de la identidad que se superpone con la de los desaparecidos. Devolver la identidad parece,

2 No se trata de que la excepción se sustraiga de la regla, sino más bien de que la suspensión de la regla genera la excepción y lo hace para constituirse. Es la relación de la regla con su excepción mediante la desapplicación lo que fundamenta la regla (Agamben 2003).

en consecuencia, la operación previa y necesaria a disolverse en una comunidad de lo impropio, fundada sobre un ritual que consiste, no ya en guardar un secreto, sino en romperlo. Una comunidad que parece apostar por la refundación de otra racionalidad política posible y la lucha contra el disciplinamiento de las formas de vida.

En uno de los monólogos de “Estado salvaje. España 1939”, asistimos a una productiva interferencia dramática. El personaje femenino da cuenta de su vida y concluye con un anhelo: el de no plantear “nada más allá de este momento sagrado de vuestra escucha” (54). A estas palabras les sigue una oración que ya no parece aludir a la experiencia vital del personaje, sino a la polifonía que integra: “Que esta obra detenga el mundo” (54). La última sección del libro confiesa ya explícitamente su naturaleza de oración (66), aunque tiene también un carácter imprecatorio, como exclamado por un Cristo salvaje. Sin embargo, sus palabras no están dirigidas a Dios sino al público, en lo que podría considerarse una subversión de la lógica de Lope de Vega: quien entra al teatro no adquiere el derecho a que se le hable a su manera, sino que pierde el derecho al silencio. En estos poemas finales, lo divino es sustituido por el amor y toda idea del amor destruida. “Mi plan —dice— es desaparecer con aquel que me reconozca / como se reconoce a un hijo de dios [...] rezo para que en algún lugar del mundo estés naciendo / Rezo para que te estés construyendo / Mi plan para el amor es construirme solo y destruirme contigo” (67).

En su complejidad postsecular, los *Tres poemas dramáticos* de Pablo Fidalgo dialogan con la estructura de la confesión y el rezo, pero rechazan la categoría del sacrificio después de evidenciar su instrumentalización política. Un personaje declara: “Este es para mí el gran mal de nuestra época / La incapacidad de concebir lo sagrado / Pero todo es sagrado / Cada espacio en su dolorosa memoria es sagrado” (47). Como ha señalado Rodríguez-Gaona, “el ciclo concluye en un rechazo de lo religioso y de lo artístico como alternativas conciliadoras” (2015: 20). Hay algo sacro en estos poemas, pero no es otra cosa que la propia vida. La vida entendida no como un conjunto de condicionamientos biológicos, sino como una categoría semitrascendental que tiene mucho de ímpetu y de élan spinoziano o, como diría Didi-Huberman, de potencia que no aspira al poder. Escribe Fidalgo:

Nos salvará nuestra impaciencia
Nos salvará el viento el aire el mar el fuego

No nos salvará el pasado ni el presente
 No nos salvará el trabajo ni el clima ni los muertos
 No nos salvarán los amigos ni los amores
 No nos salvarán como pueblo ni como raza

Estamos aquí para asegurarnos
 De que en la próxima hora estaréis llenos de vida y de que todo
 puede pasar

Estamos aquí para contagiaros de nuestra energía excesiva (2015: 76).

También de 2015 es el poemario mexicano *Parusía de los muertos*, donde Pablo Piceno³ se aproxima a la relación entre cuerpo y violencia en la masacre de los normalistas de Ayotzinapa⁴. Repaso brevemente los hechos conocidos. La noche del 26 de septiembre de 2014 la policía de Iguala persiguió, acorraló y efectuó un ataque armado contra un grupo de estudiantes de la Escuela Normal de Ayotzinapa. Siguiendo la tradición de lucha social que caracteriza a las escuelas normalistas del estado de Guerrero, los estudiantes de Ayotzinapa venían secuestrando autobuses y combustible para asistir el 2 de octubre, en Ciudad de México, a las manifestaciones conmemorativas de la matanza de Tlatelolco. La brutal intervención de la policía culminó con el asesinato de nueve personas y la desaparición forzada de los cuarenta y tres normalistas⁵.

Partiendo de estos hechos, el poemario *Parusía de los muertos* está construido mediante una yuxtaposición de fragmentos discursivos que se alternan, barajan e interrumpen unos a otros. Entre ellos puede distinguirse:

1) Una voz profética que, en pleno éxtasis, experimenta la visión de la muerte de los normalistas, presentada *in medias res* como un Apocalipsis.

3 Nacido en 1990, Piceno es autor de este libro y de *Metáfora del sol ilustre* (Proyecto Literal, 2017). En 2018 obtuvo el Premio Nacional de Poesía Joven Elías Nandino (de la Secretaría de Cultura Federal y la Secretaría de Cultura de Jalisco) por su poemario *La Castellane errante* (Editorial Tierra Adentro, 2018).

4 En 2014 Piceno había llevado a cabo una investigación sobre la violencia, el narcotráfico y su relación con los cuerpos de sus víctimas, materializada en el ensayo “La casa del cuerpo de los condenados” (2015b), que puede considerarse el antecedente documental de *Parusía de los muertos*.

5 Cuatro años después, el caso sigue sin resolverse y, de hecho, el 4 de junio de 2018 un tribunal mexicano ordenó la creación de una Comisión de Investigación para la Verdad y la Justicia destinada a esclarecer lo sucedido, considerando que las investigaciones realizadas hasta el momento adolecían de enormes irregularidades.

2) Las voces de las víctimas y de los testigos.

3) El diálogo de las autoridades locales sobre los sucesos y su investigación, con el que se entremezclan la letra de una canción titulada “Jaque al rey”, escrita por el grupo mexicano de cumbias La Luz Roja de San Marcos, que tocó durante una fiesta local la noche de la masacre.

4) Y finalmente la voz del poeta hablando de Raúl Zurita. El último poema del libro es, de hecho, una apelación a Zurita en la que se entrecruzan las violencias y que recuerda a un poema visual de Nicanor Parra, “Los 4 sonetos del Apocalipsis”, con el que parece dialogar implícitamente Piceno y en el que las cruces han ocupado el lugar de las palabras, evidenciando el vaciamiento de la muerte⁶.

```

+++++ +++++ ++++++ ++ ++ ++++++++ +++++
++ ++ +++++ ++++++ + ++++++ ++ ++++++++ +++++
+++++++ ++ ++ +++++ ++++++++ ++++++ ++++++ ++++++++
++ +++++ ++++++++ ++++++ ++++++ ++++++ ++++++

```

```

+++ +++++ ++++++ ++++++++ ++++++ ++++++ ++ ++++++++
+++++++ + +++++ ++++++++ ++++++ ++++++ ++++++
+++++ +++++ ++++++ + ++++++ ++++++ ++++++ ++++++ ++++++++
+++++ +++++ ++++++++ ++++++ ++ ++ ++++++ ++++++ ++++++

```

```

+++++ +++++ ++ ++++++ ++++++++ ++++++++ ++++++ ++++++
+++++ ++ + ++++++ ++++++++ + ++++++ ++++++ ++++++
+++++++ ++ ++ ++++++ ++++++ ++++++ ++++++ ++++++++

```

```

++ ++ +++++ ++++++ ++++++ ++ ++++++ ++++++++
+++++ +++++ ++ ++++++++ + ++++++ ++++++ ++++++
+++++ +++++ ++++++ ++++++ ++++++++ ++++++++ ++ ++

```

“Los 4 sonetos del Apocalipsis (1)”. *Hojas de Parra* (1985),
de Nicanor Parra.

6 El poema del chileno pertenece al libro *Hojas de Parra* (1985) y el propio Parra contó una anécdota que explica su genealogía: “Se me ocurrió a mí viendo los cementerios de Nueva York. Fue horrendo eso. Las cruces en hileras parecían estrofas. De repente digo: Sí, hay un soneto ahí: los sonetos de la muerte” (2006: 1051). Una versión satírica de este poema sería la de las *Tablitas de Isla Negra*, donde podemos encontrar, por ejemplo, el “Soneto crucial” (2006: 48). No pueden dejar de señalarse como precedente los “8 sonnets” (1969), del checo Jiří Valoch, que incluyen un poema compuesto de cruces muy parecido al de Parra.

frente a nosotros y exigieran justicia? O ni siquiera exigiéndola, simplemente que se nos presentaran (Barrera 2015).

Como asunto escatológico, el estudio de las cosas finales adquiere consecuencias casi sarcásticas aplicado a una masacre no resuelta, a la desaparición forzosa de personas, a la no-muerte y el tachado de los cuerpos. El “juicio investigador” subyace así en el libro de Piceno como una amenaza profética, al mismo tiempo teológica y política. Los nombres borrados por el crimen de Estado permanecerán en lo que la doctrina adventista llama Libro de la Vida, quedando fuera de él los nombres de sus asesinos. Sin embargo, esta profecía y la aparición de los cuerpos que anuncia el título no son el eje de un poemario que se centra más bien en la Gran Tribulación: el padecimiento de los masacrados y su hermandad con las víctimas políticas de otras violencias de Estado, materializadas aquí en Raúl Zurita y los desaparecidos por Pinochet.

El poemario comulga con el carácter martirológico de los asesinados, “cuya carne —leemos— han debido verter en holocausto” (2015a: 2). Participa así de ese fenómeno que ha convertido a la víctima en la gran figura sagrada de nuestras democracias, esquivando sin embargo dos riesgos importantes:

1) Ciertas derivas recientes del estatuto de la víctima que, como ha explicado el sociólogo Lucien Karpik (2004), son inseparables del desarrollo del individualismo democrático. Para Karpik ese nuevo estatuto global exige una acción de la justicia puesta al servicio de una causa privada, siendo esa acción el resultado de una impotencia colectiva, de una falta de responsabilidad política, así como una consecuencia del debilitamiento de las ideologías consoladoras y de las comunidades de pertenencia que supieron hacerse cargo del sufrimiento.

2) La instrumentalización y banalización de la figura de la víctima que vienen llevando a cabo los medios de comunicación de masas, denunciada por planteamientos como el de Gilles-William Goldnadel en *Los martirócratas* (2004), y sin olvidar que posturas como las de Goldnadel no aspiran a poner en evidencia ningún tipo de estrategia neoliberal, sino que constituyen a menudo una denuncia neoconservadora de las nuevas formas del comunitarismo.

¿Cómo sortea el libro de Pablo Piceno estos riesgos? En primer lugar, el sufrimiento que se desborda en los poemas exige

un reconocimiento público, que no es solo estatal ni oblitera en ningún momento la inscripción de las víctimas en su comunidad. Una comunidad que excede la resistencia rural e incluso el activismo social estudiantil, para situarse al lado de todos aquellos que han padecido la violencia de Estado. En segundo lugar, el libro no emprende un borramiento santificador de las vidas reales de los desaparecidos, que toman la palabra como lo hacían los antepasados de los *Tres poemas dramáticos* de Pablo Fidalgo. Los normalistas se imponen mediante una oralidad radical, en la discontinuidad de su discurso y en la irrupción material de la palabra. Así, anacolutos y dubitaciones dan espesor a su habla, apuntando al mismo tiempo a una experiencia extática monstruosa. “Parusía”, de hecho, no solo significa “advenimiento” en su origen etimológico, sino también “presencia”. Aunque las prácticas de la violencia ejercida sobre el cuerpo social poseen una dimensión material, masiva y plural, que escapa a la abstracción dialéctica, la violencia posee —en el sentido hegeliano— un carácter productivo dentro del nacimiento de una nueva sociedad, un carácter que marcaría la función política del martirio en estos poemas. Su alumbramiento social entrañaría así una superación de la violencia inherente al acto de hacer nacer, de traer al presente. Podría decirse, de hecho, que los desaparecidos son, en la reescritura de este libro, aquellos que se hacen presentes.

El discurso onírico y trastornado de *Parusía de los muertos* recuerda al “habla de una lengua sin Estado” que atraviesa, según Miguel Dalmaroni, la obra de Juan Gelman, un poeta que desquició el coloquialismo de los años sesenta, trabajando el español literario del Siglo de Oro, el de la gauchesca y el porteño oral, hasta perturbarlos (Dalmaroni 2001: 10). Los poemas de Piceno también llevan a cabo una intervención experimental: *deshablan* la lengua castellana, como diría Dalmaroni, utilizando giros de una oralidad muy libre para zarandear al idioma fuera de su ley (11). No casualmente Gelman trabajó sobre la barbarie política recurriendo a menudo al discurso balbuceante de la mística. Su lengua inestable es también la de estos poemas.

Tanto Piceno como Fidalgo problematizan la figura de lo sagrado, la salvación, la resurrección o el comunitarismo, instrumentalizando algunos principios de la teología cristiana al servicio de la indagación poética en la barbarie. Ambos parecen preguntarse cuáles son, en nuestras democracias, las consecuencias del borramien-

to —pasado y presente— de la violencia ejercida por los aparatos del Estado. Sus poemarios no implican solo el reconocimiento del terror que enuncian, sino que escenifican también el conflicto inherente a la distribución de la palabra, la distribución de la memoria y la distribución de lo común que constituye la política.

Myriam Moscona: asonancias y disonancias del eros místico

La poesía de Myriam Moscona⁷ puede leerse, en sus múltiples variantes, como una revisión del encuentro con lo sagrado que incluye la hibridación de elementos cristianos y judíos, paganos y bíblicos, la aspiración a la fusión con alguna instancia sobrenatural y el relato revelado de su consecución o imposibilidad. Como han estudiado Teresa Chapa (1996) y Gloria Vergara (2009), su acercamiento a la sensualidad de la tradición mística fue singularmente productivo para la indagación en las nuevas formas del erotismo femenino a finales del siglo xx. Tal vez sea posible hablar, en su caso, de dos vías opuestas del eros místico: la asonante y la disonante.

En la vía disonante, perceptible en libros tempranos como *El árbol de los nombres* (1989), se impondría la violencia visionaria de la tradición apocalíptica y profética, según la cual todo debe ser destruido para comenzar de cero o regenerarse. La poesía visionaria adquiere así en la obra de Moscona algunas particularidades recientemente señaladas por Naomi Lindstrom:

Las revelaciones de Moscona casi siempre se relatan en tiempo presente. El empleo de este tiempo verbal les confiere una inmediatez inusitada, como si el lector observara la visión mientras se revelara en un presente perenne [...]. En muchos poemas, los sujetos hablantes y sus compañeros no solo experimentan una revelación que les confiere conocimientos inéditos, sino que también participan como personajes

7 Myriam Moscona (1955) es una poeta, periodista y narradora mexicana de familia búlgara sefardí. Ha publicado poemarios como *Último jardín* (1983), *Las visitantes* (1988), *El árbol de los nombres* (1992), *Vísperas* (1996) o *Ansina* (2015), y es autora de diversas obras de poesía visual, entre las que se encuentra, por ejemplo, *De par en par* (2009). Ha publicado también la novela *Tela de sevoya* (2012) y, junto con Jacobo Sefamí, *Por mi boka*, textos de la diáspora sefardí (2013).

dentro de la visión, adquiriendo un grado de autonomía y agencia poco común en la literatura profética y los escritos de los místicos (2017: 35).

Esta vía disonante de la poética de Moscona recurre al lenguaje de las vanguardias para dar cuenta de la experiencia inefable del encuentro con lo sobrenatural. Dialogan así, desde sus opuestos, la violencia divina del Antiguo Testamento (la presencia confrontativa de Dios) y la interpelación existencial de su vacío (la ausencia desoladora de Dios). Ambas contienen un conflicto radical que parece revitalizar la idea anestesiada de lo sagrado por exceso o por defecto. En el caso de la interpelación existencial, el hueco no supone tanto una supresión de la figura de Dios como un vaciado: la retirada de lo divino es la designación de una falta. No puede olvidarse además la función concreta del *Tzimtzum* dentro de la mística judía, ese fenómeno mediante el cual Dios, que todo lo ocupa, se retrae para dejar espacio al mundo, convirtiéndose así el vacío en un preámbulo de la creación.

En “El torso orfico della poesia”, Giorgio Agamben divide la poesía moderna entre una corriente de *harmonia austera* (o himno celebratorio de la palabra, que forzaría la tensión entre sonido y sentido) y una corriente de *harmonia glaphyra* (que suavizaría dicha tensión, lamentando elegiacamente que el himno ya no pueda ser). Dos corrientes, en definitiva, detentadoras de la doble imposibilidad que definiría a la poesía del siglo xx, según Agamben (2016: 205-218). La vía disonante de la poesía de Moscona podría adscribirse, en su carácter conflictivo, a la primera. La vía asonante se saldría sin embargo de ese esquema, regresando a la poesía premoderna en busca de algunas soluciones para el siglo xxi.

En esta vía asonante de Moscona, la aspiración erótica y trascendente no conlleva una experiencia de aniquilación y divorcio con lo real, sino de concilio; una armonía en la que es posible invocar al sujeto anhelado (Dios, amante o poesía) desde la fe en su poder salvífico. Frente a la distancia amenazante de la Biblia y el hueco trascendente postnietzscheano, un libro como *Ansina* (2013) vehicula a través de la tradición popular una idea cotidiana de lo sagrado. Escrito en sefardí, con algunos fragmentos intercalados en castellano, *Ansina* mezcla los tiempos que van de una a otra lengua, sin ofrecer una traducción (como hizo Gelman en *Dibaxu*), sino tan solo un glosario final. Y lo hace, como la propia poeta declara, con la voluntad de mantener “la connotación lúdica del asombro co-

loquial” (11), entregándose al candor de la poesía amorosa que nos legó la tradición oral del Medioevo. Este candor impregna la dicción de unos poemas que no dejan, sin embargo, de dar cuenta del presente. Agitados por la cuchara de palo del sefardí, los huertos de las viejas coplas se entremezclan con el imaginario místico judío, las lecciones rabínicas y algunas referencias esporádicas a la cultura política, artística y científica del siglo xx. La *naïvité* adquiere nuevas proyecciones en poemas como “Embroyo en Fortaleza”, donde se alude a la división territorial del cuerpo del amado: “avlo de tu puerpo / ma un puerpo politiko / organizado / en payises / ke kultivan / tayos para alevantar / la lingua // este escritiko avlar keria / de todo eyo / ama solo avla de ti” (24-25).

Las revelaciones que protagonizaran la poesía profética de *El árbol de los nombres* reaparecen ahora en *Ansina*, respondiendo a la contemplación del milagro con un desconcierto llano, tierno y levemente humorístico. Moscona se nutre en este punto de la poesía judía medieval de la península ibérica, de la mística de san Juan y santa Teresa y de las coplas sefardíes de tradición oral (siglos xviii-xx). Propone otra manera de decir que fue y sigue siendo en este libro: un decir de esta manera, *ansina*. En el poema “Un bomboniko” se recurre al dibujo de un círculo a compás para ilustrar la paradoja de la eternidad que aloja un centro vacío: “mira el ojo vazío / blanko: / se topa / al centro de lo kreado / avre se avre” (22). Ese círculo preserva lo sagrado igual que el Talmud teje una trama alrededor de la Torá, para protegerla sin tocarla. O igual que el poema rodea al amor y se pierde:

el amor eterno
no es bomboniko de dulsor
no alevantes el lapis
i sirkula

lo mejor del amor
es no saver la ora
despertar a la notchada
kitar el lapis
 meldar lo escrito
kon la kavesa en blankos
echarse anriva un trapo
abajar la kalezika
sin saber del todo ande vas (22-23)

Juan Andrés García Román: la aspiración al absoluto y su paradoja cómica

Al sefardí y a la poesía premoderna recurre también una serie de poemas escritos en el año 2005 por Juan Andrés García Román⁸, que permanecen inéditos y serán incluidos próximamente dentro de *Poesía fantástica (antología 2007-2019)*⁹. La candidez amorosa de las coplas orales es recuperada en estos textos junto con el mundo al que pertenecen: el del hogar de antaño (el pabilo de aceite, el cántaro, la salamanquesa) y el del erotismo místico (la llave, la cierva, la llama, la almendra, el bosque). De forma explícita, esa candidez implica un regreso no solo al pasado lírico y de la lengua, sino también al biográfico: “Tus palavrás, palavrás antiguas, / me tornan un niño / djugando en el djardino”. La fantasía infantil es aquí una forma de aproximarse a Dios y al amor, en un baile de miedo y ansia. Pueden leerse en los poemas algunas concatenaciones de imágenes que injertan su factura neobarroca en mitad de lo que parece una letrilla premoderna, pero hay sobre todo un cruce entre la fortuna metafórica de las canciones populares de ayer y la imaginación abstracta y levemente surreal de nuestro presente:

Mus kambiamos la kolor
de muestros ojos,
de un kantaro a otro kantaro
sin ke si pierda gotika.

-
- 8 Juan Andrés García Román (España, 1979) es poeta, traductor y doctor en literatura por la Universidad de Granada. Ha publicado, entre otros muchos, poemarios como *El fósforo astillado* (2008), *La adoración* (2011) o *Fruta para el pajarillo de la superstición* (2017). Es traductor asimismo de la obra de Rilke, Hölderlin o Lovecraft, y responsable de una antología panorámica de la poesía romántica alemana: *Floreced mientras* (2017).
- 9 Los poemas de esta colección fueron previstos originalmente para su publicación en *La Garúa*. El manuscrito de los inéditos que pervivieron ha sido facilitado por el autor y de él proceden todas las citas sin referencia en adelante. Están escritos en ladino, aunque pueden observarse algunas variantes ortográficas inexistentes como “zierva” (por “sierva”) o “pesh” (por “peşe”), que evitan posibles malentendidos a los hispanohablantes o pueden ser considerados simplemente como licencias poéticas.

A alguien podría sorprenderle la brevedad, por momentos fragmentaria, de estos textos dentro de la obra de un autor que ha tendido al poema extenso. Más allá de su escritura temprana, los poemas se presentan como desgajados de una unidad mayor de la que serían el único rastro. Constituyen así la simulación de una ruina, la de las “palavras / ermozas i antigas” que “van dizyendo aora” los que allí estuvieron, en el pasado remoto del amor y de la lírica. Los textos se suceden a través de un triple asterisco que los concatena y que permite su lectura complementaria como vestigios populares y como fragmentos románticos. De hecho, no resulta extraña esta recuperación de la lírica popular en un poeta que ha ido evolucionando en sus últimos libros hacia lo que él mismo denomina neorromanticismo, con su correspondiente revisión de la idea de folk. Por la vía de una naïvité premoderna de corte popularista y lejos del desengaño, los inéditos en sefardí parecen ofrecer una visión reconciliadora del amor y lo sagrado, que sería a su vez portadora de la posibilidad de la palabra.

No es esa, sin embargo, la dirección que sigue la mayor parte de su poesía. En plena crisis del confesionalismo, su obra ha tendido más bien a una exacerbación sentimental que reformula el concepto de cursilería, como también viene haciendo durante los últimos años la poeta valenciana Berta García Faet. No hay intimidad emocional sino exceso en unos poemas que persiguen la ingenuidad de los versos bucólicos pero derivan a menudo hacia la tragicomedia o el ridículo, que regresan a la fundación mítica del yo sensible para saturarla.

Más que una desmitificación del yo sensible, la saturación que emprende García Román parece afrontar de forma conflictiva lo que Adorno denominó en sus *Notas sobre literatura* como “desfallecimiento del mito”. Para Adorno, la poesía que apuntaba al “puro nombre”, a un más allá del concepto, verá frustrada su búsqueda en los últimos poemas de Hölderlin, produciéndose una dislocación de su sintaxis y también de su capacidad de nombrar¹⁰. “Todo gran poema tendería así —como señaló Lacoue-Labarthe— hacia una figura absolutamente paradójica, considerando que no se sostendría sino a partir

10 Así lo señala el ensayo “Parataxis”, lectura des-romantizada del poeta alemán donde Adorno llega a afirmar que la poesía padece una “disociación constitutiva”: su nombre ha dejado de nombrar (1992: 109-149).

de la falta de aquello que debería soportar” (2007: 64). La poesía de García Román (traductor él mismo de Hölderlin) se remonta a este desfallecimiento, a esta des-figuración del mito, con la voluntad de revertirlo, de llevar a cabo un reencantamiento de la lírica.

La retirada de la figura dejó una ausencia que el poema insiste en señalar y que un libro como *Fruta para el pajarillo de la superstición* (2017b) trata de remediar por la vía de un nuevo popularismo. Para explicar dicha poética, podemos remitirnos a la introducción de *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*, donde el autor describe un paradigma del mundo como acción, como un hacerse o un poeín, que convertiría a la poesía en su principio rector (2017a: 12-13). Y sin embargo, contradictoriamente, este hacerse no concluye nunca su tarea, lugar donde confluyen el Romanticismo y la vanguardia, hermanados al fin por lo que son incapaces de hacer: el texto (22).

Si el mito fue durante el siglo XIX la clave para fundar una comunidad nacional, su restauración parece apuntar ahora a la posibilidad de un nuevo ser en común, que apela al pueblo, no como depositario del espíritu de la nación sino como espacio de pervivencia de los valores rurales. En ellos se encarnaría un pasado ideal, que se evoca unas veces con nostalgia desmedida y otras sin poder evitar la mueca, como si el poema fuera consciente del patetismo de su empeño. Por otro lado, como señala el propio poeta en su antología del Romanticismo alemán, “el embeleso por el pasado, incluso el tan querido pasado medieval, monástico y de cuentos y de hadas, es en realidad una aspiración futura. Una aspiración que es paradójicamente progresista, democrática” (2017a: 37).

Ya en *La adoración* (2011), el absoluto no es tanto una presencia como una aspiración. Se diría, de hecho, que esa aspiración es el pegamento del amasijo moral que conforma el poemario y la razón de ser de una especulación estética que posterga su objeto, lo proyecta a un horizonte en movimiento, se nutre de la expectación permanente de algo que en realidad no puede realizarse. Así, los judíos esperan la llegada del Mesías, los peregrinos caminan hacia el lugar de lo sagrado, las comunidades trabajan al servicio de la utopía y el enamorado busca a su amada. No es extraño, por ello, que en este último caso el enamorado recurra a un *sherpa*, o sea, a un guía hacia la altura, hacia un destino sublime y trascendente. La contracara, se diría, de Virgilio acompañando al poeta en su descenso a los infier-

nos. Y, sin embargo, incluso la presencia del absoluto como amenaza (su manifestación apocalíptica en forma de meteorito que llegará para destruirnos) es formulada en tono de parodia, como un deseo grotesco¹¹. En realidad, toda obra de García Román mantiene una cómica relación paradójal con el absoluto: con el amor y la poesía en *El fósforo* y, a partir de ese libro, más explícitamente con lo sagrado y el origen perdido (la infancia, lo rural, la tradición). Paradójal, porque es su ausencia lo que sostiene en pie el ímpetu de los poemas. Cómica, porque dicho ímpetu parte siempre de un exceso, una torsión, una estilización anacrónica.

Podría entenderse que esa misma paradoja alimenta el uso que hace su poesía de la rima a partir de *La adoración*. En *El final del poema* (1996), Giorgio Agamben afirma que el último verso es responsable de la crisis decisiva de un poema, es el lugar donde se juega su consistencia. Por su explicitación de la disyuntiva entre sonido y sentido, solo el encabalgamiento distingue a la prosa de la poesía. ¿Qué sucede entonces con el último verso, el único que no puede estar encabalgado porque clausura el poema? ¿Se produce una fusión final entre sonido y sentido? ¿O quedan ambos separados para siempre, dejando detrás un espacio vacío en el que, como dijera Mallarmé, nada habría tenido lugar excepto el propio lugar?¹² En una especie de “conspiración teológica del lenguaje”, señala Agamben, el poema es como un *katechon*: lo que retiene la palabra del Mesías (2016: 256-257). Y, sin embargo, ni siquiera en los poemas más popularistas de *Fruta para el pajarillo de la superstición* (los que aún parecen creer en la posibilidad de nombrar) se da una coincidencia plena entre sonido y sentido. La rima va y viene, evidenciando su separación y coqueteando al mismo tiempo con la posibilidad de un cantáble que hiciera popularizables a los poemas.

Frente a la hondura del Romanticismo metafísico, la estética que resignifican estos poemas es de una voluntaria ligereza y se apropia

11 El símbolo apocalíptico es tan relevante en la última poesía de García Román que, en el año 2014, publicó una *plaque* titulada *Y los poemas del meteorito y otros poemas*, que incluye “Una profecía natural”, texto cuyo cataclismo culmina en la promesa de mundo nuevo. Estos poemas pasarían a formar parte posteriormente, en una versión corregida, del libro *Fruta para el pajarillo de la superstición*.

12 “Rien / n’aura eu lieu / que le lieu” (Mallarmé 1969: 10, II).

del imaginario fosilizado del XIX como si fuera una colección de “cromos sacados de una caja de latón” (27). Así, en estos versos de “El ramo”, leemos:

Lo que los poetas románticos no saben
 es que ellos mismos,
 y los otros también, son flores secas
 de un ramo en la alcoba de una viuda
 y que el capullo que no ha abierto
 y en cuya cabeza depositan todas sus esperanzas
 estilísticas nunca va a abrir,
 que el cosquilleo de la brisa
 es solo el rumbo de una mosca en la nuca.

No lo saben, pero lo sabrán
 esta misma noche,
 cuando la viuda salga a la chirriante puerta
 y los coloque, junto a otros trastos,
 bajo las estrellas que no paran
 de crecer (2017b: 16-17).

Si alguien inspirase estos poemas, sería Talía, la musa simultánea de la comedia y la poesía bucólica. En este punto se cruzan el ejercicio caprichoso de la poesía, su feliz ligereza y un ludismo irredento de carácter libertario. Y eso aunque “entrañe un cierto vacío” (2017a: 30), el mismo vacío que deja la caída de todo último verso. Quizás el único absoluto que anuncia el Apocalipsis sea el de la nada. Aunque lo anuncie de forma jocosa.

Desde experiencias históricas y estéticas muy diferentes, Myriam Moscona y Juan Andrés García Román emprenden una hibridación radical del acercamiento a lo sagrado. Moscona reescribe la sensualidad de la tradición mística partiendo de dos vías opuestas: la violencia visionaria de la tradición apocalíptica y la posibilidad de conciliación desde la fe en el poder salvífico del amor. Juan Andrés García Román incursiona brevemente en el sefardí persiguiendo la vocación lúdica del asombro popular y el candor de las coplas orales. Desde un Romanticismo exasperado por el siglo XXI, sus últimos libros regresan al imaginario fósil de la lírica premoderna y a la fundación mítica del yo sensible para saturarlos. Mantienen, en todo momento, una relación paradójica y humorística con el absoluto.

Bibliografía

- ADORNO, Theodor W. (2003 [1958-1965]): *Notas sobre literatura. Obras completas, volumen 11*. Traducción A. Brotons Muñoz. Madrid: Akal.
- AGAMBEN, Giorgio (2003 [1995]): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Traducción A. Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-Textos.
- (2016 [1996]): *El final del poema. Estudios de poética y literatura*. Traducción Edgardo Dobry. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BARRERA, Ámbar (2015): “Parusía de los muertos: un país sin justicia” (reportaje y entrevista a Pablo Piceno y Mariana Rodríguez), *Lado B*, 30 de septiembre. <<https://ladobe.com.mx/2015/09/parusia-de-los-muertos-en-un-pais-sin-justicia/>> (01/07/2017).
- BAZZICALUPO, Laura (2016 [2010]): *Biopolítica. Un mapa conceptual*. Traducción de D. García López. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- BENGTSON, Josef (2016): *Explorations in Post-Secular Metaphysics*. New York: Palgrave Macmillan.
- CHAPA, T. (1996): “La expresión del erotismo femenino en la poesía de Coral Bracho y Myriam Moscona”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 1, n.º 2, pp. 43-50.
- DALMARONI, Miguel (2001): “Juan Gelman: Del poeta-legislador a una lengua sin estado”, *Orbis Tertius*, año 4, n.º 8, pp. 1-15.
- ESPOSITO, R. (2006): *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Traducción C. Molinari. Buenos Aires: Amorrurtu.
- FIDALGO LAREO, Pablo (2015): *Tres poemas dramáticos*. Cáceres: Ediciones Liliputienses.
- FOUCAULT, Michel (2007 [1976]): *Historia de la sexualidad, I. La voluntad de saber*. Traducción Ulises Guiñazú. Ciudad de México/Buenos Aires/Madrid: Siglo XXI.
- GARCÍA ROMÁN, Juan Andrés (2008): *El fósforo astillado*. Barcelona: DVD.
- (2011): *La adoración*. Barcelona: DVD.
- (2014): *Los poemas del meteorito y otros poemas*. Madrid: Arrebato Libros.
- (ed.) (2017a): *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- (2017b): *Fruta para el pajarillo de la superstición*. Valencia: Pre-Textos.
- GOLDNADEL, Gilles-William (2004): *Les Martyrocrates: dérives et impostures de l'idéologie victimaire*. Paris: Plon.
- KARPIK, Lucien (2004): “Être victime, c'est chercher un responsable” (entrevista), *Le Monde*, 22-23 de agosto, s/p.

- LACQUE-LABARTHE, Philippe (2007 [2002]): *Heidegger: la política del poema*. Traducción J. F. Megías Flórez. Madrid: Trotta.
- LINDSTROM, Naomi (2017): “La pérdida y la destrucción en la poesía visionaria de Myriam Moscona”, *Tintas. Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane*, n.º 7, pp. 33-44.
- MALLARMÉ, Stéphane (1969 [1897]): *Un Coup de Dés Jamais N’Abolira le Hasard*. Paris: Gallimard.
- MORAÑA, Mabel y SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (eds.) (2014): *Heridas abiertas: Biopolítica y representación en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- MOSCONA, Myriam (1992): *El árbol de los nombres*. Guadalajara: Secretaría de Cultura de Jalisco/Cuarto Menguante.
- (2015): *Ansina*. Madrid: Vaso Roto.
- NEGRI, Antonio y HARDT, Michael (2002 [2000]): *Imperio*. Traducción Alcira Bixio. Barcelona: Paidós.
- PARRA, Nicanor (1996): *Hojas de Parra*. Santiago de Chile: CESOC.
- (2006): *Obras Públicas*. Santiago de Chile: Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda.
- (2011): *Obras completas y algo más*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PICENO, Pablo (2015a): *Parusía de los muertos*. Ilustraciones de Mariana Rodríguez Fernández. *Enter Magazine*. <<https://es.scribd.com/document/283294366/Parusia-de-Los-Muertos>> (consulta: 01/07/2017).
- (2015b): “La casa del cuerpo de los condenados”, *Tiempo en la Casa* (suplemento de la revista *Casa del Tiempo*), UAM, n.º 15, abril, pp. 1-12. <http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/15_abr_2015/TiempoenlacasaNo15_abr2015.pdf> (consulta: 01/07/2017).
- RANCIÈRE, Jacques (2014 [2011]): *Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*. Traducción M. Manrique y H. Marturet. Santander: Shangrila.
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín (2015): “La historia la escriben los vencedores pero la narran los vencidos”, en Pablo Fidalgo Lareo. *Tres poemas dramáticos*. Isla de San Borondón: Ediciones Liliputienses, pp. 16-20.
- URIBE, Sara. *Antígona González*. Oaxaca: Sur+Ediciones. Consultable en *Poesía Mexa*. <<https://poesiamexa.files.wordpress.com/2016/06/antc3adgona-gonzc3a1lez.pdf>> (consulta: 01/07/2017).

- VERGARA, Gloria (2009): “Vísperas del agua. El erotismo y lo sagrado en Myriam Moscona”, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea*, vol. 15, n.º 14, pp. 63-70.
- VILLEDA, Karen (2017): “¿Me ayudarás a levantar el cadáver? Diálogo con Sara Uribe”, *Nexos. Cultura y vida cotidiana*, 16 de febrero. <<https://cultura.nexos.com.mx/?p=12147>> (consulta: 01/07/2017).

El aforismo poético: un renacimiento literario en México y España

HIRAM BARRIOS

La publicación de obras de corte aforístico registra un notable incremento en las últimas décadas. No es exagerado apuntar que se vive un renacimiento de esta escritura, una revivificación que se puede rastrear en varias tradiciones europeas. El caso de España es el mejor ejemplo. La cantidad de libros, de autores y de miradas críticas que ha aparecido en los últimos años orilla a pensar en un *boom aforístico*. Sin embargo, la literatura breve escrita en español no solo se revivifica en la península ibérica: se atisba también en países como México, en el que paulatinamente se normaliza la publicación de textos aforísticos. En las siguientes líneas trataré de apuntalar algunas concomitancias de dos tradiciones hermanadas por la lengua en las que se presencia un renacer del aforismo: España y México. El objetivo es revisar una tendencia poética entre los aforistas de las últimas generaciones para ofrecer una aproximación a las inclinaciones que se aprecian similares en ambos lados del Atlántico; un horizonte que permita asir una orientación en conjunto. Acercamientos de este tipo se ven forzados a sacrificar la profundidad en aras de la extensión, pero a cambio permiten trazar un panorama. Aquí pre-

tendo uno sobre el aforismo poético, una modalidad literaria que comienza a ser conocida y, mejor aún, reconocida.

El despertar del aforismo

“Expansión sostenida”, “nuevo auge”, “extraordinaria proliferación”, cuando no “moda pasajera”, son algunas de las expresiones habituales para referir un fenómeno insoslayable: la revivificación de la escritura aforística en España. Este género, antes minoritario, irrumpe cada vez con más presencia en el mundo editorial. Parece que ha emprendido el camino de la periferia al centro; de la marginalidad a la normalización. Los números así lo evidencian: entre los años 2000 y 2012, José Ramón González registra “ochenta y ocho colecciones de textos breves de inclinación aforística” (González 2013: 14) asequibles en librerías españolas; León Molina aumenta la cifra a “más de ciento cuarenta colecciones (la mayoría libros en papel, pero algunas en otros soportes)” (Molina 2017: 14) que, entre el 2001 y el 2016, arrojan un aproximado de cuarenta mil aforismos.

La atención prestada por parte de las editoriales es una de las muestras más fehacientes de este despertar literario. Lumen, Pre-Textos o Tusquets lo incorporan en sus catálogos y colecciones de Renacimiento (“A la Mínima”), Trea, Cuadernos del Vigía, La Isla de Siltolá o Takara (“Wasabi”) se destinan ex profeso para su divulgación, y no menos importantes son los espacios en Internet, como el blog *Documenta Mínima* o la página *El Aforista*. Los certámenes aforísticos, impensables hace una década, nacen también a raíz de esta apertura editorial. Cuadernos del Vigía organiza uno de los más respetados: el Premio Internacional José Bergamín de Aforismos, que en 2018 celebra su sexta emisión, pero tan solo entre el 2015 y el 2018 se lanzaron más de diez convocatorias para premiar la aforística escrita en español¹.

1 Algunas de las convocatorias anunciadas fueron las siguientes: I Concurso Internacional de Aforismos, por la editorial Cuponeta; I, II, III y IV Concurso Internacional de Aforismos, por ediciones Letras; I Certamen de Aforismos, por la editorial Arte Libros; I Concurso de Aforismos, por la editorial Ojos Verdes; I Premio Rafael Pérez Estrada de Aforismos, por la Fundación Rafael

La confección de antologías es otra consecuencia. En España se han publicado siete en tan solo cinco años: *Pensar por lo breve* (2013), *Aforistas españoles vivos* (2014), *Aforismos contantes y sonantes* (2016), *Verdad y media* (2017) —y su versión reducida: *Verdad y media: 300 aforismos* (2017)—, *Bajo el signo de Atenea* (2017) y *Concisos* (2017). Y aún habría que añadir *L'aforisma in Spagna* (2014), publicado en Italia². En estas se congregan más de un centenar de escritores que cuentan en su haber con al menos un título dedicado al género. Una lista prominente de autores se despliega de estos trabajos y, aun así, se está lejos de censar a todos, como lo demuestran las omisiones de Paco Grande, Xergio Córdoba, Javier Pardo Camacho, Ricardo Guadalupe, Miguel Ricard Palau, Tirso Priscilo Vallecinos o Juan Manuel Uría, por mencionar solo un puñado de autores cuyas propuestas al momento no han sido consideradas por los antólogos.

Este despertar no ha pasado inadvertido a la crítica. Aún no se tiene una sistematización amplia y consensada, pero las aproximaciones recientes refutan la idea de una posible “moda”. No son pocas las revistas o suplementos culturales que han organizado números monográficos sobre el tema³ y en el último lustro han aparecido trabajos como *Relámpagos de lucidez* (2014) de Javier Recas o *La levedad y la gracia* (2016) de Manuel Neila, centrados en el estudio del aforismo, de sus formas y de su tradición. Más aún, 2017 se presenta como un *annus mirabilis* para el aforismo hispánico, no solo por los trabajos dados a conocer en dicho año, sino también por las investigaciones presentadas entonces, pues suponen un arranque en los estudios académicos: *Claves de la aforística española. Concepción del género, tradición literaria y eclosión en la posmodernidad*, tesis doctoral defendida por

Pérez Estrada; Concurso Internacional de Aforismos Encarna Sánchez, por Playa de Ákaba; I Premio de Aforismo La Isla de Siltolá, de la editorial homónima; y en 2018, España es el país invitado en la VI edición del Premio Internazionale per l'Aforisma Torino in Sintesi, en la categoría de “Aforistas extranjeros”. Con excepciones del primero y del último, convocados en México y en Italia, respectivamente, el resto fueron auspiciados en la península ibérica.

- 2 Menciono como antecedente al florecimiento antológico uno de los trabajos pioneros en el rescate del aforismo universal, a cargo del filólogo catalán Josep Ballester: *Literatura instantània. L'aforisme de la literatura universal al llarg del temps* (1999).
- 3 *Quimera* (núm. 267, 2006), *Mercurio* (núm. 137, 2012), *Ínsula* (núm. 801, 2013) o recientemente el séptimo número de la revista digital *Poemad* (<http://poemad.com/?page_id=9236>) ofrecen valiosos panoramas al respecto.

Demetrio Fernández Muñoz en la Universidad de Alicante; o bien: *La brevedad incommensurable: el aforismo hispánico en la época de la retuiteabilidad*, tesis doctoral al cuidado de Paulo Gatica Cote para la Universidad de Salamanca⁴.

La cantidad de autores y de libros no se puede disimular, y no es extraño que tal profusión sea producto de suspicacias. El “Cuestionario Chamfort”—un listado de preguntas cerradas ideado por José Luis Trullo para la página *El Aforista*, destinado a los cultivadores del género en España—, pregunta: “¿Cree que se está produciendo en España cierta burbuja aforística?”. Las respuestas son dispares, pero más de uno considera que no hay tal. Acaso porque relacionen el término “burbuja” con “fragilidad”, la mayoría de los encuestados hallan un sentido peyorativo en la cuestión. Carmen Camacho, por ejemplo, responde:

No lo creo así, celebro de hecho que se esté impulsando la práctica de estas escrituras, que en muchas ocasiones a los propios escritores se nos antojan residuales en el conjunto de nuestra propia obra, como si no tuvieran importancia, y como digo la realidad profunda suele ser toda la contraria (Camacho 2015).

Manuel Neila responde: “En todo caso, es una ‘burbuja’ que cuenta con más de dos siglos. Otra cosa es que algunos reparen ahora en la presencia e idoneidad del género, y otra bien distinta que los medios actuales estén resultando propios para su difusión” (Neila 2015).

Sin embargo, un vistazo a la aforística europea, o a la hispanoamericana, muestra un panorama un tanto diferente. Si entendemos “burbuja” como una especie de “fenómeno aislado” podemos inferir que en España sí está sucediendo algo que, al menos cuantitativamente, no encuentra parangón con las tradiciones aledañas. En Francia, por ejemplo, pese al enorme legado de los moralistas o la presencia de aforistas de reconocimiento incuestionable —Judrin, Bosquet, Munier—, no se cuenta todavía con un compendio antológico de autores contemporáneos y, salvo honrosas excepciones, no

4 También en la Universidad de Salamanca se presentó la primera investigación académica centrada en el aforismo escrito en español, realizada por Eleni Pappalochroniou: *El aforismo entre los escritores hispanoamericanos* (tesis de grado, 2012).

hay un acercamiento continuado por parte de la crítica⁵. Alemania lleva la delantera en los estudios y acercamientos críticos, y se conoce, gracias a la reciente antología *Deutsche Aphorismen* (2012) de Friedemann Spicker, a más de una veintena de autores contemporáneos, pero incluso allí se está lejos de ostentar una abundancia como la descrita en el ámbito español.

El caso de Italia también es ejemplar. Los esfuerzos teóricos de Gino Ruoizzi⁶ y Guglia Cantarutti⁷ o la difusión emprendida por Fabrizio Caramagna⁸ y la Associazione Italiana per l'Aforisma, fundada en 2011, han trazado un panorama muy completo de su aforística contemporánea. No solamente han profundizado en su tradición, sino que han abierto las puertas para estudiar variedades muy específicas como sucede en el estudio *Origini e sviluppo dell'aforisma poetico nel Novecento italiano* (2013), de Stefano Elefanti, en el que busca los inicios del aforismo poético y su desarrollo en el siglo pasado. Antonio Castronuovo, al hacer una revisión del aforismo italiano en el siglo XXI, apunta: “la producción aforística italiana se desliza en el silencio, pero no pasa un año que no aparezca algún título” (Castronuovo 2017: 463). Año con año se suman nuevos títulos y nuevas voces a la ya copiosa tradición italiana, pero también allí se está lejos de alcanzar la abundancia hispánica, y es posible especular que sucede lo mismo con el aforismo escrito en otras lenguas europeas⁹.

5 Los trabajos de Marie Paule Berranger, *Dépaysement d'aphorisme* (1988); de Philippe Moret, *Tradition et modernité de l'aphorisme*. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal (1997); o de Christian Moncelet, *Désir d'aphorismes* (1998), se cuentan entre las pocas salvedades.

6 Destaco, de entre sus numerosos trabajos dedicados al tema, el estudio *Forme brevi: pensieri, massime e aforismi nel Novecento italiano* (1992), la antología *Scrittori italiani di aforismi* (vol. 1: 1994; vol. 2: 1996), la compilación de ensayos *Teoria e storia dell'aforisma* (2004) y los rescates literarios *Niccolò Tommaseo: tra modelli antichi e forme moderne* (2004) y Ennio Flaiano, *una verità personale* (2016).

7 Véase *Configurazione dell'aforisma*, en compañía de G. Ruoizzi, C. Biondi, C. Pellandra y E. Pessina (3 vols., 2000), la compilación de ensayos *La scrittura aforistica* (2001) y *Aforismi e alfabeti*, en coordinación con G. Ruoizzi y A. Ceccherelli (2017).

8 Caramagna es el divulgador más asiduo del aforismo contemporáneo. La página que dirige —*Aforisticamente* (<<http://aforisticamente.it/>>)— ofrece un horizonte puntual de diversas tradiciones, no solo la italiana, y se debe a él, entre otras, la antología *The New Italian Aphorist* (2013) y la ya mencionada *L'aforisma in Spagna*.

9 Tres trabajos de divulgación emprendidos por Fabrizio Caramagna me orillan a suponer que así es: *Afocalypse. Antologia dell'aforisma serbo contemporaneo* (2012), An-

En Hispanoamérica la situación no es muy distinta. Países como Argentina, Cuba o Venezuela ostentan un legado importante, pero al momento solo la tradición mexicana cuenta con un sondeo que permite rastrear autores y obras de las últimas promociones: *Lapidario. Antología del aforismo mexicano* (2015), que compendia un centenar de autores en el lapso de 1869 a 2014. En México se vive también un resurgir del género, pero no de la dimensión que se ha glosado para España. Del año 2000 al 2014, *Lapidario* consigna cuarenta y tres libros de aforismos, menos de la mitad de los que se desprenden de las antologías españolas, y aun considerando las omisiones naturales de todo compendio la cifra no se engrasaría significativamente. En otro rubro, los estudios al respecto se limitan a algunos acercamientos aparecidos, en su mayoría, a partir del 2000¹⁰; asimismo, las editoriales aún no apuestan del todo por su publicación y solo recientemente se normaliza en colecciones como “Ensayo” de Almadía, “Minimalia” de Ediciones Ermitaño, “Aforismos” de Ediciones Cuadrivio; en editoriales del interior del país, como Arlequín o Ediciones y Punto (Guadalajara); o bien, al cuidado de alguna imprenta universitaria como las de la Universidad Autónoma de Baja California (UABC) o la Universidad Autónoma de Chihuahua (UACH), que han publicado recientemente algún título de aforismos.

A pesar de la distancia con respecto a la apertura editorial de España, es innegable que hay un cambio que se está suscitando en México¹¹. La revivificación de esta escritura es un fenómeno finisecular

tologia dell'aforisma romeno contemporaneo (2013) y *Poeti e aforisti in Finlandia* (2013). El aforismo, según estos compendios, goza de buena salud lo mismo en Rumania que en Serbia y en Finlandia, pero en ninguna de estas tradiciones hay una copiosidad que pueda asemejarse a lo que se observa en España.

- 10 Aunque escasos, no son superficiales ni mucho menos apresurados los trabajos que en México se han emprendido. Los primeros ensayos se deben a Raúl Aceves y a Heriberto Yépez, pero su estudio y su censo inician con Luigi Amara y adquieren constancia y dirección con el trabajo de Javier Perucho. En las universidades comienza a atenderse, por ejemplo, en la tesis de licenciatura de Carlos Reyes Jiménez sobre *El aforismo en la obra de Francisco Tario* (2007) o en la tesina de especialización en literatura mexicana *El aforismo literario. Tres ejemplos mexicanos* (2012) de quien esto escribe (véase bibliografía).
- 11 Prueba inequívoca: en el año 2000, Raúl Aceves presentó un “Recuento de libros de aforismo de autores mexicanos”, en el que presenta catorce ejemplos de esta escritura publicados en la segunda mitad del siglo xx (Aceves 2000).

que se puede rastrear lo mismo en Europa que en Hispanoamérica, con las consecuencias ya mencionadas aunque, como se ve, en diferente grado: aumento de autores que se aventuran en esta escritura, es decir, surgimiento de aforistas; interés editorial, tanto en medios impresos como digitales; confección de antologías, cada vez más amplias o más especializadas; así como la apertura de su estudio a través de ensayos, artículos o trabajos académicos.

La tradición hispánica muestra un aforismo remozado, y aunque es en España donde su afluencia es más notoria, las propuestas que se han gestado en México contribuyen de la misma forma a redimensionar esta práctica literaria. Basta con observar el progreso del auge de la aforística hispánica —que inicia en las últimas décadas del siglo pasado— para ponderar la rapidez del despunte. Las antologías citadas ya lo registran. En *Pensar por lo breve*, José Ramón González apunta:

Si la actual consolidación del género aforístico hunde sus raíces en los años ochenta, década en la que he podido localizar nueve títulos de aforismos y otras formas breves, firmados por autores españoles de diferentes promociones, será en los noventa cuando el género alcance su normalización, con veintisiete libros publicados, para acabar despegando con fuerza en la primera década del siglo xx (González 2013: 14).

En *Lapidario*, concluía que tanto el resurgimiento como la normalización del aforismo en México no difieren mucho de lo apuntado por González y, en una comparación cuantitativa, apunté: “Los números que se desprenden de esta antología son un tanto similares [a los de la antología *Pensar por lo breve*]. En la década de los ochenta he registrado doce libros publicados; en los noventa, veintiuno” (Barrios 2015: 52). Durante las primeras décadas de este siglo, la aforística mexicana crece exponencialmente pero no se iguala a su par española. No obstante, poco más de cuarenta títulos entre 2000 y 2014, más los que se han acumulado desde entonces —tan solo catorce en 2016—, evidencian un proceso de normalización que ya cuenta con un corpus consolidado.

Para el año 2016, quien esto escribe consignó el mismo número de ejemplos —catorce— publicados tan solo en ese año (Barrios 2017).

Orientaciones y tendencias del aforismo contemporáneo

Más revelador que los números, son las propuestas que se afianzan en el periodo de entre siglos y que signan el quehacer aforístico contemporáneo. Se concretan ciertas formas de concepción que terminan por trazar las inquietudes, los modos de abordaje y las preferencias retórico-estilísticas de las nuevas generaciones. Manuel Neila, en un intento de agrupación, sugiere que “podemos diferenciar entre aforistas de orientación filosófica o cognitiva, aforistas de inclinación ética o moral, aforistas de inclinación estética o literaria”, pero concluye que “en el mejor de los casos, el aforista es un creador que, como puso en práctica el inolvidable Pessoa, da voz a varios heterónimos: el filósofo, el moralista y el esteta” (Neila 2013: 14).

La escritura no siempre puede circunscribirse a un solo derrotero, pero aun así se pueden observar líneas de trabajo que terminan por distinguirla. Así, es fácil diferenciar el aforismo que prefiere la observación, el símil o la imagen poética, de otro de corte ético o moral, que intenta reflexionar sobre ciertas experiencias de vida, ya con un enfoque didáctico, ya con uno ensayístico. E incluso de ese otro despojado de lirismo o de profundidad aparente, que en aras del humor se apropia del chiste o de la gracejada para trascenderlos; que bien utiliza la parodia o la ironía para burlarse de las cosas serias, ese aforismo en el que la agudeza y el ingenio desempeñan un papel medular. Dichas son las orientaciones que resaltan el panorama hispánico: los aforismos de corte poético-analógico, los de tendencia filosófica-cognitiva (o de corte didáctico-ensayístico) y los del ingenio y el humorismo.

Las categorías no son absolutas. Apenas anuncian una clasificación que se entrecruza o, mejor aún, se atraviesa. El ingenio o la destreza de un aforismo puede estar basado en la ruptura de alguna expectativa con respecto a una “regla” o una conducta —de hecho, un aforismo filosófico, de corte ético o moral, suele recurrir al humor o desenvolverse en los senderos de este—; o bien, uno de corte poético puede despertar una experiencia cognitiva, o incluso convertirse en una herramienta cognoscitiva, y en tales casos no solo habría una orientación, sino una reciprocidad entre estas. El afán de sistematización tiene un objetivo didáctico: resaltar algunas afinidades y diferencias entre los distintos tipos textuales que

hogaño se identifican como aforismo; y otro práctico: hacerlo en poco espacio y tratando de ponderar una de estas tendencias —la poética— de entre la multiplicidad de autores y de obras que revitalizan el aforismo. La propuesta que funge de directriz queda abierta al escrutinio.

El aforismo poético

Para José Ramón González, la inclusión del aforismo en la poesía quedaría justificada por “el rigor, la concisión, la rotundidad y la intensidad” (González 2013: 38), elementos que comparten y que las hacen confluir. Consideraciones similares había arrojado Kurt Spang, quien escribió que “la función connotativa, la metáfora sugestiva, la antítesis, la paradoja, el quiasmo” y un “afán de estilización individualizadora” acreditaban la atribución del aforismo en la “lirica monológica e intimista” (Spang 1993: 67-68). Una pulsión figurativa promueve la apropiación de lo poético y resulta una intromisión que se ha nombrado “aforismo poético”. Para Werner Helmich, se trata de una variedad de “textos brevísimos y frecuentemente elípticos que no representan juicios basados en conceptos abstractos, sino observaciones ‘poéticas’ obtenidas de impresiones espontáneas, de analogías, generalmente visuales” (Helmich 2006: 23). Es decir, un aforismo que privilegia los símiles poéticos o las impresiones perceptivas, visuales o sonoras, en las que su grado de veracidad, certeza o contundencia queda supeditado al placer estético que desea producir.

En la tradición española reciente, destacan obras como *Breviario* (1992) y *Huellas* (1998) de Ángel Guinda (1948) o los “aforemas” de Miguel Ángel Arcas (1956); en la mexicana, la de *El final de los tiempos* (1993) de Manuel Capetillo (1937-2008) o los “mores” de Antonio López Mijares (1951), quienes han incorporado, cada uno a su manera, el lirismo que ha remozado a esta escritura lapidaria. En las nuevas generaciones, en especial entre los nacidos en los cincuenta y los sesenta, el corte poético se ha instaurado como un ideal creativo, sobre todo entre quienes han trazado con la brevedad, lo fragmentario o lo sentencioso, un puente para llegar a una prosa poética estilizada y sumamente condensada. La obra de Lorenzo Oliván (1968) es una de ellas. En *Cuatro trazos*

(1988) y *La eterna novedad del mundo* (1993) se halla el germen de su apuesta. Allí los fragmentos, de distintas extensiones, despliegan imágenes, comparaciones y metáforas cuya plasticidad y fuerza evocativa signarán un estilo que se concreta en *El mundo hecho pedazos* (1999), y que anuncia el arribo del aforismo poético: “Avanzar en la vida como un rayo: tajante en la indecisión” (Oliván 2008b: 25). Enunciados concisos, pregnantes e introspectivos, que se distinguen por su capacidad de sugerencia; observaciones o comparaciones guiadas por el arbitrio personal. En *Hilo de nadie* (2008), su última entrega aforística, se afianza la intimidad de este lirismo: “Soy como un canto rodado: el dolor que ha pulido un río, un discurrir” (Oliván 2008b: 44).

La concepción que el autor proporciona ilustra en buena medida el camino que toman estos escritos: “De la misma manera que un relámpago da a la noche dureza de roca y saca a la luz sus precipicios, los mejores aforismos e imágenes podrían verse como relámpagos que iluminan un fondo antes oculto”, pero dicha iluminación, dicho esclarecimiento es siempre subjetivo, personal, pues más adelante señala que “un aforismo no persigue formular axiomas de validez universal” (Oliván 2008: 7). Manuel Rico sostiene que uno de los desafíos en la escritura de Oliván consiste en “enlazar la experiencia de la vida con los espacios del sueño y, más allá, con un inconsciente no siempre accesible o razonable desde la lógica convencional” (Rico 2008: 7). En esta encrucijada se halla una postura poético-analógica que trashuma del sueño a la vigilia. Quizá por ello el aforismo de Oliván se ha vinculado con las greguerías de Gómez de la Serna, lo mismo que con los proverbios surrealistas de Péret, a quienes podrían contarse como antecedentes de los que ya se distancia el aforismo poético.

La vinculación de la poesía con este nuevo aforismo se debe al protagonismo del lenguaje. La autorreferencialidad no había sido propiamente una cualidad de esta escritura y solo recientemente se repara en esto; la exploración de las posibilidades estéticas en el discurso sentencioso es acaso la novedad más radical del aforismo en el último siglo. Carlos Marzal (1961) —otro aforista de inclinación poética— reflexiona sobre su proceder y concluye que la elaboración de un aforismo no difiere de la de un poema. El aforismo demanda una plena conciencia del lenguaje, una búsqueda constante de la palabra. Es “Música pensada”, pues son “ideas”

que revolotean alrededor de un eje de carácter acústico. Como si una melodía y un vislumbre de naturaleza conceptual tratasen de llevarse a buen puerto en compañía, como si procurasen apoyarse mutuamente para darse a luz, para terminar siendo lo que termina por ser un poema (Marzal 2010: 146).

Marzal apela por una práctica del libre pensamiento equiparable a lo que Manuel Neila (1950) ha llamado “el pensamiento palpitante”. Ambos, por caminos distintos, concluyen que el pensar aforístico es un pensar poético, un intimismo para asir el mundo y las experiencias de vida. Marzal confiesa: “pienso en aforismos, y alguna vez me parafraseo” (Marzal 2010: 143). Sugiere con esto que el pensamiento es una aprehensión de la realidad sujeta, ante todo, a esas conclusiones personales que la definen, la inquietan o la concretan a través de la palabra. Neila, por su parte, reflexiona: “La forma ‘natural’ del pensamiento es el aforismo: ‘Todo cambia, nada es’, ‘Pienso, luego existo’, etcétera, etcétera, etcétera” (Neila 2018: 92).

El aforismo es, para ambos, una forma estética e intelectual que se basa en el liberar el pensamiento, reinventarlo a través de la palabra: “Formular lo consabido bajo una forma nueva es formular lo que no se sabía” (Marzal 2013: 43). Y esa es una cualidad que lo hace singular: “A los aforistas no se les ocurre pensar sobre las cosas; bastante tienen los hombres con *dispensar* lo que se piensa sobre las cosas” (Neila 2015: 95). La indeterminación, la duda implícita o el cuestionamiento directo son características inherentes a esta escritura en constante búsqueda. Marzal apunta que “la última palabra de cualquier enunciado debería ser quizá” (Marzal 2013: 19), un tal vez que no afirma ni sentencia, mientras que Neila recuerda que el aforismo es una indagación que no busca absolutos: “Difícilmente entenderemos los aforismos si no conseguimos leerlos como preguntas, a pesar de su forma apodíctica” (Neila 2018: 85).

Una buena parte del aforismo escrito en España recurre a los elementos del discurso poético, y un camino similar se vislumbra en el aforismo mexicano. También es visible la inclinación poética entre las propuestas más recientes. Parece ser la veta más compleja y la más socorrida en este renacimiento literario, no solo en tradición hispana, y en la que participan sobre todo las últimas generaciones. Eso que Carlos Marzal llama “Música pensada” puede hallarse en

autores mexicanos nacidos en los sesenta como Armando González Torres (1964) o Jorge Fernández Granados (1965), en cuyas obras aforísticas hay un gusto por las impresiones perceptivas, las analogías visuales o las observaciones poéticas. Algunas reflexiones de Marzal, por ejemplo, se asemejan a las que ofrece Armando González Torres en sus aforismos. Hay en ambos un aire de familia.

Armando González Torres es autor de cuatro colecciones: *Eso que ilumina el mundo* (2006), *Sobreperdonar* (2011), *Salvar al buitre* (2014 y 2015) y *Es el decir el que decide* (2016). Aunque en su propuesta convive el aforismo poético con el moralista e incluso llega a hacer gala del humorismo y del ingenio, desde su primera entrega se percibe la comparación elíptica y evocativa que caracteriza al poético: “Soy el buitre y la carroña” (González Torres 2006: 20). En su primer título de aforismos se atisba una reivindicación de la irracionalidad, del instinto, de una esencia perdida o trastocada por la razón o, si se quiere, por el pensar tradicional: “Ser todo poderoso y sabio y sombrío, como un animal” (71), pero, por otro lado, también una sintaxis elusiva y una eufonía particular cuyo juego de sonidos al interior de la frase que juega con el sentido: “Abulia risueña consolaba su vida agreste” (33). El sonido, como en un texto poético, condiciona la selección léxica y en González Torres traza el devenir de un pensamiento sin ataduras que se dispone a través de breves intuiciones.

En *Salvar al buitre* (2014 y 2015), la imagen de ensueño y la metáfora acentúan el intimismo poético: “Somos niños navegando en el río de la noche, perseguidos por un cazador” (González Torres 2015: 35). Aquí la síntesis y la elipsis hacen una de las propuestas más singulares en la literatura mexicana, pues verso y prosa se conjuntan y difuminan sus límites en una introspección que tiene como eje figurativo una conocida y polémica fotografía de Kevin Carter, y de la que desprenden pensamientos melódicos sobre el olvido, la infancia, la adolescencia o los recuerdos que de estas perduran. Fragmentos de un diario que ofrece imágenes poéticas e introspectivas de una vida.

En *Es el decir el que decide* (2016), se insinúa que el aforismo emana de una forma de pensar que ya no aspira necesariamente a la verdad, musical solo en apariencia, pues es “un pensamiento, disfrazado de silbido, que se acerca a la verdad bamboleando, sin tocarla, sin decir qué lado es cuál” (González Torres 2016: 63). Una forma

sonora del pensar que se ha despojado de lo apodíctico y de la impersonalidad y que deja, más que respuestas, dudas que el lector habrá de resolver.

La hibridación textual es el rasgo central en este cruce entre la poesía y el aforismo, y de la que nace una variedad que, por su propia naturaleza, quiere alejarse del sentido tradicional que aún lastra el término “aforismo” por su cariz dogmático y sentencioso propio de la época antigua. Acaso por ello, Antonio Porchia (1885-1968), uno de los referentes universales del aforismo poético, rechazaba la palabra para bautizar sus textos como *Voces* (1943). Y buena parte de los aforistas contemporáneos acude a un nombre personal, por ejemplo: los “electrones” de Carlos Marzal, los “aforemas” de Miguel Ángel Arcas o las “breverdades” de Manuel Neila. Son comunes en México las etiquetas que se desenvuelven las más de las veces por la vía del ingenio y del humor: “poemínimos”, “periquetes”, “al-buremas”, “neuronerías”, y un sinfín de gracejadas literarias. Pero de entre estas mixturas, destaca una publicada recientemente: las “breverías” de Jorge Fernández Granados que, a decir del autor,

persigue[n] la medida vertebral de la atención que la inteligencia pone en el enigma que, en furtivo, el mundo regala en un reojo. Si he de ser sincero, más que aforismo me gustaría llamar a esto *breverías*. Una *brevería* sería un filón de verdad tangencial, elegantemente breve y, en lo posible, también ameno (Fernández Granados 2017: 19).

La verdad relativa, “disfrazada”, bamboleante o “tangencial” es otro de los rasgos que distingue al aforismo poético de otras prácticas aforísticas de la actualidad. En *Vertebral* (2017) de Jorge Fernández Granados, se emprende una inquisición de vida. Pero, como en la escritura aforística de González Torres, la tendencia al intimismo poético convive con el moralismo rebelde y la búsqueda ingeniosa. Hay en sus reflexiones las miradas del esteta y del filósofo. En sus “filones de verdad” se encuentran comparaciones, analogías o definiciones elípticas que le imprimen un ritmo acústico y semántico, o incluso los hay con una versificación indicada:

Niño: Espíritu que revolotea sobre este mundo.

Adulto: Espíritu que ha anidado sobre este mundo.

Anciano: Espíritu que no halla cómo volar de este mundo (Fernández Granados 2017: 77).

La aforística de Fernández Granados, como la de Porchia, es la de un escucha que recupera lo ancestral para cimentar el porvenir. La palabra, para renovarse, debe dirigir una mirada retrospectiva: “Oír las voces del pasado es fundar la gramática de un idioma futuro” (Fernández Granados 2017: 152). El aforismo poético es la reinención de un texto pretérito, practicado históricamente por distintos campos disciplinares y que ha encontrado en la poesía una puerta de renovación. En las “breverías” hay observaciones, imágenes o metáforas que condensan en poco espacio una suerte de cuadro, viñeta —o “fábula”, como el autor bautiza a algunas de estas piezas— en las que la proyección del texto depende del lector: “Una mujer mira el cielo mientras su marido estudia un libro. Quién sabe quién leerá más lejos” (96).

El aforismo poético que se aprecia en estos ejemplos se ha alejado del aforismo clásico y de la máxima moralista, incluso deja vacíos que pueden oscurecer el sentido o entorpecer la interpretación. En no pocas ocasiones, más que la participación demandará una exégesis del lector. De ahí que se le califique de “enigmático” u “oracular”. Es una literatura de atajos que transita entre lo dicho y el silencio; entre las evocaciones, imágenes o sugerencias que cada lector asocia o descubre a partir de sus capacidades de inferencia, su bagaje cultural, su horizonte de expectativas y, necesariamente, de las pistas que cada texto condense para permitir inducciones, deducciones o implicaciones.

La enunciación elíptica, la incertidumbre como base epistemológica, la composición analógica, el intento de eliminar fronteras entre verso y prosa o la experimentación con la sonoridad en la frase son algunas de las cualidades que distinguen la libertad de creación del aforismo poético que nace en el siglo xx y que se posiciona en un lugar privilegiado en la escritura breve al iniciar el siglo xxi. A decir de Ulrike Schneider, se trata de un “encuentro de la tradición aforística, por un lado, y de la evolución de la poesía moderna, por el otro” (Schneider 2000: 117). Elefanti lo cataloga como “un género derivado de la literatura aforística e hibridado con el fragmentismo poético”, cuyo desarrollo “inicia en Italia, como en todo el continente [europeo], entre los años cuarenta y cincuenta” (Elefanti 2013: 7) del siglo pasado. En la tradición hispánica se desarrolla por las mismas fechas. La primera edición de *Voces* (1943), de Antonio Porchia, libro pionero de esta escritura, marcará un hito en la afo-

rística hispánica. En México hunde sus raíces en Equinoccio (1946) de Francisco Tario (1911-1977), en el que ya aparecen los primeros ejemplos de esta tendencia; y en España, se asoma un poco antes de la pluma de Juan Ramón Jiménez (1881-1958).

La escritura aforística devela poco a poco su tradición semio-culta y engrosa silenciosamente los catálogos editoriales. Ostenta una prolífica nómina de creadores en ambos lados del continente y suma cada vez más lectores. La tendencia poética, sin ser necesariamente la más marcada, se revitaliza en las obras de aforistas españoles como Fernando Menéndez (1953), José Luis Morante (1956), León Molina (1959), Juan Varo (1969); o en la de mexicanos como Raúl Aceves (1951), Luis Alberto Ayala Blanco (1969), Marco Ángel (1970) o Merlina Acevedo (1970). El panorama no podría estar completo sin la mención de un par de autores hispanoamericanos: el boliviano Carlos Saavedra Weise (1945) y el argentino Alejandro Lanús (1971), en quienes descansa una particular constancia por enlazar el aforismo y la poesía.

Bibliografía

Directa

- ARCAS, Miguel Ángel (2012): *Más realidad*. Valencia: Pre-Textos.
- CAPETILLO, Manuel (1993): *El final de los tiempos*. Ciudad de México: Conaculta.
- FERNÁNDEZ GRANADOS, Jorge (2017): *Vertebral*. Ciudad de México: Almadía.
- GONZÁLEZ TORRES, Armando (2006): *Eso que ilumina el mundo*. Ciudad de México: Almadía.
- (2011): *Sobreperdonar*. Ciudad de México: Libros Magenta.
- (2015): *Salvar al buitre*. 2.^a ed. Ciudad de México: Ediciones Cuadrivio.
- (2016): *Es el decir el que decide*. Ciudad de México: Ediciones Cuadrivio.
- GUINDA, Ángel (1992): *Breviarios*. Zaragoza: Lola Editorial.
- (1998): *Huellas*. Madrid: Poesía, por Ejemplo.
- LÓPEZ MIJARES, Antonio (2003): *Tópicos*. (*Voces y paisajes*. Quincallería, morires). Guadalajara: Ediciones Arlequín/Libros de Arrayán.

- MARZAL, Carlos (2007): *Electrones*. Granada: Cuadernos del Vigía.
- (2013): *La arquitectura del aire*. Barcelona: Tusquets.
- NEILA, Manuel (2015): *Pensamientos desmandados*. Sevilla: La Isla de Siltolá.
- (2018): *El juego del hombre*. Sevilla: Renacimiento.
- OLIVAN, Lorenzo (1988): *Cuatro trazos*. Oviedo: Oliver.
- (1993): *La eterna novedad del mundo*. Granada: Comares.
- (1999): *El mundo hecho pedazos*. Valencia: Pre-Textos.
- (2008a): *Hilo de nadie*. Barcelona: DVD.
- (2008b): “Antología”, Lorenzo Oliván. *Poesía en el Campus*, 54, pp. 25-44.
- PORCHIA, Antonio (2006): *Voces reunidas*. Valencia: Pre-Textos.
- TARIO, Francisco (1946): *Equinoccio*. Ciudad de México: sin pie de imprenta.

Indirecta

- ACEVES, Raúl (2000): “Recuento de libros de aforismos de autores mexicanos”, *La Tarea. Revista de Educación y Cultura de la Sección 47 del SNTE*. <<http://www.latarea.com.mx/articulo/articulo12/aceves12.htm>> (consulta: 12-01-18).
- AMARA, Luigi (2006): “La tradición fantasmal del aforismo en México”, *Cuaderno Salmón*, año 1, n.º 1, pp. 207-219.
- BARRIOS, Hiram (2013): *El aforismo literario. Tres ejemplos mexicanos* (Tesina de Especialización en Literatura Mexicana del Siglo xx). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- (2015): *Lapidario. Antología del aforismo mexicano (1869-2014)*. Toluca: Fondo Editorial del Estado de México.
- (2016): “El aforismo, descubrimiento y reactivación”, *Avispero*, año 4, n.º 11, pp. 105-113.
- (2017): “Recuento anual de aforística mexicana”, *La Rabia del Axolotl*. <<http://www.larabiadelaxotl.com/recuento-anual-aforistica-mexicana/>> (consulta: 28-02-18).
- CAMACHO, Carmen (2015): “Cuestionario Chamfort: Carmen Camacho”, *El Aforista*. <<http://www.elaforista.es/2015/04/cuestionario-chamfort-carmen-camacho.html>> (consulta: 18-02-18).
- CARAMAGNA, Fabrizio (ed.) (2014): *L’aforisma in Spagna. Tredici scrittori di aforismi contemporanei*. Torino: Genesi Editrice.
- CASTRONUOVO, Antonio (2017): “L’aforisma italiano del XXI secolo”, *Nuova Informazione Bibliografica*, n.º 3, pp. 463-502.

- ELEFANTI, Stefano (2013): *Origini e sviluppo dell' aforisma poetico nel Novecento italiano*. Novi Ligure: Joker.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Demetrio (2017): *Claves de la aforística española. Concepción del género, tradición literaria y eclosión en la posmodernidad* (Tesis doctoral). Alicante: Universidad de Alicante.
- GATICA COTE, Paulo (2016): "La hibridez como norma. Algunas calas en la aforística española contemporánea", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. ALEC, vol. 41, n.º 1, pp. 27-44.
- (2017): *La brevedad inconmensurable. El aforismo en la época de la retuiteabilidad* (Tesis doctoral). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GONZÁLEZ, José Ramón (2013): *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología (1980-2012)*. Gijón: Trea.
- (s/f): "Huellas de lo íntimo: del aforismo poético", *Poemad*, 7. <<http://poemad.com/?p=3012>> (consulta: 12-01-18).
- HELMICH, Werner (2006): "La aforisma come genere letterario", en Mario Andrea Rigoni (comp.). *La brevità felice. Contributi alla teoria e alla storia dell' aforisma*. Venecia: Marsilio.
- MARZAL, Carlos (2010): "Lo breve interminable. (El aforismo como escritura poética)", en María Ángeles Nava López (ed.). *Poesía española posmoderna*. Madrid: Visor, pp. 143-156.
- MOLINA, León (comp.) (2017): *Verdad y media. Antología de aforismos españoles del siglo XXI (2001-2016)*. Sevilla: La Isla de Siltolá.
- NEILA, Manuel (2013): "Retablillo de aforistas", *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, n.º 801, septiembre, pp. 13-16.
- (2015): "Cuestionario Chamfort: Manuel Neila", *El Aforista*. <<http://www.elaforista.es/2015/02/cuestionario-chamfort-manuel-neila.html>> (consulta: 17-02-18).
- (ed.) (2016): *Aforismos contantes y sonantes*. Cáceres: Letras Cascabeleras.
- (2016): *La levedad y la gracia. Aforistas hispánicos del siglo XX*. Sevilla: Renacimiento.
- (ed.) (2017): *Bajo el signo de Atenea. Diez aforistas de hoy*. Sevilla: Renacimiento.
- PAPAPOLYCHRONIOU, Eleni (2012): *El aforismo entre los escritores hispanoamericanos* (Tesis de grado). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PÉREZ ANTOLÍN, Mario (ed.) (2017): *Concisos. Aforistas españoles contemporáneos*. Madrid: Cuadernos del Laberinto.
- PERUCHO, Javier (2013): "Escrituras privadas, lecturas públicas: el aforismo en México". *Ocaso de utopías*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

- RECAS, Javier (2014): *Relámpagos de lucidez. El arte del aforismo*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- REYES JIMÉNEZ, Carlos (2007): *El aforismo de Francisco Tario. Un género excepcional en la literatura mexicana* (Tesis de grado). Ciudad de México: UNAM.
- RICO, Manuel (2008): "Sendas hacia la oscuridad", Lorenzo Oliván. *Poesía en el Campus*, 54, pp. 7-9.
- SCHNEIDER, Ulrike (2000): "L'aphorisme poétique au vingtième siècle en France et la relation entre poétique et éthique", en Carmella Bioendio, et al. *Configurazioni dell'aforisma. Ricerca sulla scrittura aforistica diretta da Corrado Rosso*. Vol. III. Bologna: Clueb.
- SPANG, Kurt (1993): *Géneros literarios*. Madrid: Síntesis.
- TRULLO, José Luis (2014): *Aforistas españoles vivos*. Sevilla: Libros Al Albur.

General

- BALLESTER, Josep (1999): *Literatura instantània. L'aforisme de la literatura universal al llarg del temps*. Barcelona: Edicions 62.
- BERRANGER, Marie Paule (1988): *Dépayement d'aphorisme*. Paris: José Corti.
- CARAMAGNA, Fabrizio (ed.) (2012): *Afocalypse. Antologia dell'aforisma serbo contemporaneo*. Torino: Genesi Editrice.
- (ed.) (2013a): *Antologia dell'aforisma romeno contemporaneo*. Torino: Genesi Editrice.
- (ed.) (2013b): *Poeti e aforisti in Finlandia*. Milano: Edizioni del Foglio Clandestino.
- (ed.) (2013c): *The New Iaphorist. Aforisti italiani contemporanei*. New York: Associazione Italiana per l'Aforisma-thEbooks.
- MONCELET, Christian (ed.) (1998): *Désir d'aphorismes*. Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand.
- MORET, Phillippe (1997): *Tradition et modernité de l'aphorisme*. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal. Genève: Droz.
- SPICKER, Friedemann (2012): *Deutsche Aphorismen*. Stuttgart: Reclam.

III

Otros géneros y discursos

¿Ensayo? ¿Novela?: las formas de la reflexividad en *Dietario voluble* de Enrique Vila-Matas y *El mago de Viena* de Sergio Pitó

ANDREA TORRES PERDIGÓN

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá

Toda la escritura de la época moderna nacería en lo alto de esa torre, en el momento exacto en que Montaigne confesó, al comienzo de los Ensayos, que escribía con la intención de conocerse a sí mismo.
Enrique Vila-Matas. *Dietario voluble*, 263

Por intuición y disciplina he buscado y a veces encontrado la Forma que el lenguaje requería. En pocas palabras eso es mi literatura.
Sergio Pitó. *El mago de Viena*, 245

¿Qué hace que llamemos a un texto “inclasificable”? ¿Qué efectos produce la hibridación de géneros como la novela y el ensayo? ¿Por qué las reflexiones de ciertos autores en torno a su formación, sus lecturas y sus ideas pueden ser leídas también como literarias? ¿Qué

producen esos textos “inclasificables” en el conjunto de convenciones de aquello que consideramos literario?

La discusión sobre los géneros literarios modernos y sus actuales transformaciones puede seguir siendo un lugar interesante para el análisis de los rasgos de ciertos textos atípicos y de algunas de las preguntas aquí planteadas. Lo anterior se da no tanto por una visión normativa ni prescriptiva del género, sino por la posibilidad que brinda para pensar determinadas formas literarias dentro de sus tradiciones, aunque sin perder de vista las transformaciones que estas operan. En otras palabras, quisiéramos partir de la siguiente idea: la discusión sobre los géneros literarios podría permitir una explicación de los movimientos entre lo continuo y discontinuo dentro de las tradiciones literarias o, si se prefiere, entre la tradición y la novedad que, simultáneamente, encierran algunos textos.

Esta preocupación por el estudio de la “evolución literaria”, como la llamó Yuri Tynianov (1927), puede rastrearse en enfoques teóricos muy distintos, desde Tynianov mismo y el formalismo ruso a comienzos del siglo xx hasta la fenomenología de Paul Ricoeur (1984) en los años ochenta. Sin ocuparnos específicamente del problema de la historia literaria, nos centraremos aquí en el asunto de los géneros literarios, en particular del ensayo y la novela desde la perspectiva de la tradición y la novedad, y de aquello que implica la hibridación de algunas de sus características. Luego de plantear algunos rasgos generales de estos géneros, pasaremos a analizar la reflexividad como un eje posible de análisis de ciertos procedimientos en *El mago de Viena* (2005), del mexicano Sergio Pitol, y *Dietario voluble* (2008), del español Enrique Vila-Matas, textos generalmente etiquetados con el rótulo de inclasificables, pero con frecuencia vinculados con lo autobiográfico, lo ensayístico y lo novelesco.

Ensayo y novela

Estos dos géneros modernos comparten, además de un origen históricamente cercano, una indeterminación en cuanto a sus formas que ha sido descrita por teóricos como Claire de Obaldia (2005). Este parecido de los dos géneros es destacado por De Obaldia, por ejemplo, cuando se pregunta si “[...] le roman ne constitue-t-il pas déjà lui-même une autre forme de prose éminemment ouverte,

hétérogène, a-générique ou anti-générique qui subvertit et redistribue de la même manière les catégories existantes?” (De Obaldia 2005: 15). Como se observa, habría en común, entre la novela y el ensayo, un carácter abierto, heterogéneo y “agenérico”. En efecto, es posible afirmar que estos dos géneros comparten no solo un nacimiento cercano dentro de las sociedades modernas occidentales (entre los siglos *xvi* y *xvii*, si pensamos en Michel de Montaigne y Miguel de Cervantes, por ejemplo), sino también el uso de la prosa y el abandono de la retórica de los géneros clásicos. Los dos últimos rasgos hacen que sea difícil establecer una serie de características formales para describir los dos géneros, precisamente por la ausencia de normas y prescripciones tanto temáticas como materiales. De hecho, es posible rastrear rasgos novelescos en el ensayo y características ensayísticas en la novela. Como lo señala Pierre Glaudes, la diferencia entre lo factual y lo ficcional en ocasiones puede ser borrosa, y es posible encontrar secuencias atribuibles al ensayo en la novela o al revés:

Si l'on a spontanément tendance à ranger les essais parmi les textes factuels — par opposition aux textes fictionnels, selon la distinction proposée par Gérard Genette —, on s'aperçoit bientôt de la porosité d'une telle frontière. De même qu'on trouve, dans les romans d'un Musil ou d'un Thomas Mann, de longues séquences d'inspiration essayiste, on rencontre aussi nombre d'essais où le travail des concepts s'effectue au moyen d'un dispositif fictionnel (Glaudes 2002: XXII).

Podríamos señalar entonces, como punto de partida, que las fronteras entre los dos géneros han sido consideradas como problemáticas. El hecho de compartir la prosa y algunos rasgos argumentativos, narrativos y ficcionales hace que este tipo de delimitaciones genéricas tienda a ser, en ocasiones, compleja. Sin embargo, esta complejidad no implica necesariamente una indistinción total de los géneros, sino más bien, como lo plantearemos en esta reflexión, una ampliación de las características que se consideran propias —aunque no excluyentes— de cada uno. En otros términos, la complejidad de estas formas —en ciertos textos contemporáneos— produciría un reajuste y un reacomodamiento de lo que consideramos ensayo o novela como géneros literarios modernos. De manera simultánea a esta ampliación de la concepción de los géneros y de sus posibilidades, quizá los textos híbridos produzcan también una

redistribución o reconfiguración del campo¹ de lo literario (en particular en cuanto a su —aparentemente innegable— cercanía a la categoría de lo ficcional²).

Por otra parte, y más allá de las discusiones teóricas sobre los géneros, encontramos que la hibridación de ciertas características consideradas novelescas o ensayísticas es un rasgo que se atribuye también con frecuencia a textos que suelen ser señalados como inclasificables. Este es el caso de los dos textos de los autores que nos ocupan aquí: Sergio Pitó y Enrique Vila-Matas.

Además de la amistad que une a los dos escritores y de las referencias mutuas en algunos textos, los dos han sido leídos desde el problema de los géneros literarios. Lo anterior no solo a partir de la hibridación del ensayo y la novela (Quesada Gómez 2012), sino también a partir de las formas de escritura autobiográfica, como en las lecturas de Siridia Fuertes Trigal (2011) o de Pablo Sol Mora (2015), sobre Vila-Matas, o en la de María del Pilar Vila (2012), a propósito de Pitó. De manera más específica aún, libros como *El mago de Viena* y *Dietario voluble* representan un ejemplo claro de aquellos textos que generan dificultades para su clasificación tanto académica como comercial. Al respecto de estos dos textos, Catalina Quesada Gómez identifica una suerte de intromisión de la ficción dentro del ensayo:

Cuando se duda de la capacidad del lenguaje para reflejar el mundo real, ¿no sería justamente el alistamiento de la ficción en las filas del único de los géneros que, a priori, prescinde de ella una de las opcio-

1 La noción de campo que trabajamos se refiere de manera amplia al conjunto de textos que, en las culturas occidentales y latinoamericanas contemporáneas, identificamos como literarios desde las academias y las editoriales. No se trata de la noción de campo literario que Pierre Bourdieu trabajó desde una perspectiva sociológica a propósito del siglo XIX (Bourdieu 1992).

2 En este punto, entendemos por ficcional un término que se refiere a un tipo de representación y no tanto a una categoría ontológica. Seguimos aquí a Jan Christoph Meister: “In the following I will therefore adhere to the more consistent definitions formulated in Schmid (2010): ‘Fictive = a property of elements (time, space, situations, characters, actions) contained in the represented world of fictional works’ and ‘Fictional = a property of representations of fictive worlds’; The terminological opposites are thus fictive vs. real (ontological distinction) and fictional vs. factual (representational distinction)” (Meister 2011: 245).

nes para terminar confiriéndole una mayor verdad? ¿Qué, si no, vienen a decir, en última instancia, textos como “El mono mimético” que abre *El mago de Viena*, o “El salto alquímico”? Lo que parece claro es que en ellos, como en buena parte de los de Vila-Matas —el *Dietario voluble* (2008) sería un magnífico ejemplo—, entran en conflicto las nociones que nos brinda la teoría literaria (Quesada Gómez 2012: 626).

Más allá de la discusión de si hay mayor verdad en el ensayo al incorporar la ficción, nos interesa destacar que puede haber cierta productividad en el conflicto de géneros que representan, en especial, *El mago de Viena* y *Dietario voluble*. Es decir, no solo entrarían en conflicto las nociones teóricas en el momento de su lectura, sino que, como procuraremos mostrar, esa tensión es productiva también para que esos textos, desde su construcción, produzcan un efecto particular. De esta manera, más que el señalamiento de la dificultad de la clasificación genérica, nos interesa estudiar la hibridación de ciertos procedimientos y el efecto que esta puede generar en cuanto a las concepciones contemporáneas de lo literario.

Antes de iniciar este análisis, cabe señalar que, aparte de las lecturas que trabajan desde la idea de los géneros, el vínculo de Vila-Matas con Pitol, México y, en general, con la tradición literaria hispanoamericana de la segunda mitad del siglo xx, ha sido expuesto también como una relación cultural y transatlántica fructífera (Noguero Jiméñez 2016). Así, gracias a una concepción de la literatura que bien podríamos llamar moderna, pero muy consciente de la tradición literaria en lengua española y del aporte de los autores hispanoamericanos del siglo xx, tanto Vila-Matas como Pitol mantienen, en sus textos, diálogos con escritores fundamentales de los países hispanoamericanos. Dicho de otro modo, un aspecto destacable de las referencias mutuas entre los dos escritores es que comparten una visión similar del canon hispanoamericano e ibérico. En esta medida, quizá más que el mero contacto intercultural entre los dos, procuraremos llevar sus inquietudes y reflexiones sobre lo literario a un plano que está algo lejos de las preocupaciones exclusivamente nacionales o locales. Estas se acercan, más bien, a la lectura de un canon conjunto —tanto español como hispanoamericano— en el que se podría leer un fenómeno propiamente intercultural. En otros términos, algunas lecturas críticas acerca de Pitol y Vila-Matas han planteado unas relaciones transatlánticas en las que, más allá del contacto, los viajes y el discurso sobre la interculturalidad, lo real-

mente intercultural —o al menos significativo de la relación entre culturas de habla hispana— sea probablemente la constitución de cierto canon de autores que escriben en español, por un lado, y las similitudes de su *ars poética* (Noguerol Jiménez 2016: 170), por otro. En la reflexión que desarrollamos aquí, más que en los vínculos amistosos entre los autores de las distintas áreas culturales del mundo hispanohablante, nos centraremos en la lectura comparada de algunos de los procedimientos y especificidades de Vila-Matas y Pitol, a la luz del problema de los géneros literarios. Esperamos que este tipo de análisis textual más detallado nos permita encontrar puntos de encuentro entre los dos autores desde la problemática del campo literario, y no tanto desde el aspecto anecdótico de amistad que ha marcado la relación entre ambos³.

Ahora bien, analizaremos a continuación algunos procedimientos en Pitol y Vila-Matas que provienen en ocasiones del ensayo y en otras de la novela. Proponemos trabajar este análisis por medio de un eje específico que, en otro momento (Torres Perdigón 2015), hemos propuesto llamar reflexividad. El análisis de la reflexividad nos ayudará a precisar y a cuestionar algunos rasgos tanto del ensayo como de la novela, entendidos como los dos géneros modernos por excelencia y, quizá, dos de los más determinantes en el conjunto de la obra de Pitol y de Vila-Matas.

La reflexividad

Por reflexividad entendemos un rasgo de los textos literarios particularmente visible en los géneros modernos, como es el caso del ensayo y la novela. Como lo hemos explicado de manera detallada en otro lugar (2015), más que un desdoblamiento o una refracción dentro de los textos (a la manera de Dällenbach 1977 o de

3 Al respecto, Vila-Matas señala su deuda y aprecio por el escritor mexicano: “Cuando conocí a Sergio, en Varsovia, yo tenía 25 años, y en España ningún escritor de su categoría me concedía un minuto ni me dedicaba tiempo para hablarme de literatura. Así que el magisterio de Sergio se dio, desde el primer momento, en la conversación en la sobremesa en su casa de Varsovia, a mi paso por esa ciudad. Fui a Varsovia inocentemente y me convertí en escritor gracias a Pitol y mi afición definitiva por la cultura la produjo el propio Sergio” (*La República* 2006).

Kaufmann 2011), nos interesa plantear la reflexión entendida como un pensamiento o un razonamiento sobre las implicaciones de la producción y la recepción de los textos literarios; es decir, por reflexividad entendemos un pensamiento sobre la idea de la literatura que emerge, en mayor o menor medida, dentro de los textos narrativos o argumentativos que hoy consideramos literarios. En sintonía con ciertas concepciones de la narratología posclásica, pensamos en la reflexividad como una cualidad, de manera análoga a como se podría hablar de la narratividad en un sentido escalar, es decir, como “la narratividad de un relato” (Abbott 2009: 309). En lugar de una característica específica y localizable en enunciados puntuales dentro de los textos, planteamos una suerte de cualidad que puede encontrarse en mayor o menor grado: habría textos novelescos más narrativos que otros, por ejemplo, así como habría ensayos o novelas más reflexivos que otros, es decir, en los que ese pensamiento sobre lo literario y su relación con el mundo social y cultural es más dominante que en otros. Cabe precisar que, a diferencia de una reflexión sobre múltiples temas morales, políticos o sociales, la reflexividad que aquí trabajamos estaría ligada a un pensamiento sobre lo literario, es decir, sobre la producción, recepción o circulación de la idea moderna de la literatura.

Desde esta perspectiva, tanto el ensayo como la novela podrían contener las dos cualidades —la narratividad y la reflexividad— en distintos grados y por medio de procedimientos variados. Sin embargo, las formas singulares de articular tanto la narratividad como la reflexividad pueden cambiar significativamente de un autor a otro e, incluso, dentro del conjunto de textos de un mismo autor. Lo anterior implica que los textos no son siempre narrativos o reflexivos de las mismas maneras; de ahí la necesidad de concentrarnos en procedimientos específicos que nos permitan entender por otras vías el diálogo fructífero entre los géneros y, asimismo, la conversación de dos autores que han establecido puentes entre las tradiciones hispanoamericanas y las españolas.

Es importante explicitar que la reflexividad puede darse en dos planos o dimensiones textuales. Por un lado, la reflexión sobre lo literario y sus relaciones problemáticas con el mundo real puede emerger a partir de los temas. En estos casos, la literatura aparece tematizada y se erige en motivo de digresión o de discusión dentro de los textos, sean narrativos o argumentativos. Por otro lado,

la reflexividad puede aparecer también en las formas textuales, es decir, en el orden o las secuencias que permiten la organización del conjunto de enunciados que consideramos como superficie textual. Estas formas de construcción poseen características en las que es posible leer también la reflexividad con respecto a la idea de literatura, puesto que son formas que oscilan con frecuencia entre configuraciones convencionales y aceptadas dentro de los géneros, y otras que resultan poco convencionales y, por lo tanto, exponen ciertos rasgos de novedad o transformación de los géneros mismos. A continuación, proponemos el análisis de estas dos dimensiones de la reflexividad en los libros de Pitol y Vila-Matas ya mencionados.

La reflexividad en los temas

En los casos de *El mago de Viena* y de *Dietario voluble* encontramos formas de reflexividad en las dos dimensiones. En el libro de Pitol, la estructura se organiza a partir de distintas entradas de extensión variable. Cada entrada está marcada con una suerte de subtítulo que anuncia la anécdota que se narrará o el texto o autor que Pitol entrará a comentar. De esta manera, el libro se inicia con entradas como “El mono mimético”, “El mago de Viena” y “La auténtica lectura, la relectura” —en ese orden—, y termina con dos de los episodios más autobiográficos de todo el texto: “El salto alquímico” y, por último, “Diario de la pradera. 12 de mayo de 2004, miércoles”, único apartado que aparenta respetar las entradas por fechas de un diario (durante un tratamiento en Cuba). En esta última entrada, las fechas seguirán avanzando hasta el 28 de mayo, apartado que se marca como escrito en el avión de regreso a Xalapa. Las entradas previas a ese “Diario de la pradera” se parecen entonces más a breves capítulos de un ensayo que a las fechas de un diario. En esta estructura, es posible ver que el texto de Pitol evade la imitación de un diario para emplear una construcción más asimilable al orden ensayístico en el que la supuesta espontaneidad del registro del diarista se diluye.

Ahora bien, los temas que abordan las distintas entradas son múltiples, pero coinciden en un punto específico: la formación de Pitol como escritor. En el conjunto de anécdotas, viajes, lecturas o encuentros, ninguno queda por fuera de aquello que consideró importante en su proceso como escritor. Si bien no habría un único

eje narrativo que nos permita hablar de una arquitectura novelesca —puesto que las historias y comentarios sobre sus lecturas o experiencias no quedan enmarcadas en una suerte de gran macrorelato autobiográfico— el tema de la formación de Pitol como escritor es recurrente y articulador. Este tema se observa en múltiples ocasiones durante el desarrollo del libro, como en los siguientes ejemplos: “Cuando a mediados de los años cincuenta empecé a esbozar mis primeros cuentos dos lenguajes ejercieron poder sobre mi incipiente visión literaria: el de Borges y el de Faulkner” (Pitol 2006: 10); “En Barcelona terminé de escribir mi primera novela: *El tañido de una flauta*. Mi experiencia en esa ciudad fue muy intensa; definitiva, diría yo, pero mantuve mi propia literatura como algo secreto. Todavía no era el tiempo de manifestarme” (91); “Vuelvo la mirada hacia atrás y percibo el cuerpo de mi obra. Para bien o para mal, está integrada. Reconozco su unidad y sus transformaciones” (97). En estos tres momentos, vemos cómo Pitol comenta, de manera retrospectiva, distintos momentos de su vida como escritor: autores determinantes en sus primeros acercamientos a la escritura literaria; un primer proyecto culminado satisfactoriamente, aunque mantenido en reserva; y una mirada hacia el conjunto de una obra ya realizada y consolidada. En los tres casos vemos el tema central de cómo Pitol se fue acercando a la escritura literaria y progresivamente transformándose en escritor. Pero, el recorrido por ese proceso de formación, a diferencia de lo que estos tres ejemplos podrían llevarnos a pensar, no se da por medio de un relato autobiográfico con episodios que van acercándose linealmente hacia el presente de la enunciación del autor y narrador Pitol. La ruta que van dibujando las distintas entradas es poco lineal porque, además de los episodios que relatan determinados encuentros o anécdotas durante los viajes, se encuentran diversos comentarios acerca de lecturas que no están ubicadas en momentos biográficos específicos o cuya ubicación espacio-temporal es relevante más en cuanto a la construcción de su poética de la forma que en términos autobiográficos.

Este orden de las entradas —poco respetuoso de un encadenamiento de episodios biográficos— es, desde nuestro punto de vista, una muestra de por qué, si bien *El mago de Viena* presenta un tono y un pacto autobiográfico (Lejeune 1996), expone un eje temático que va más allá del relato de una vida personal para estructurarse a partir de las lecturas y las experiencias que son determinantes solo para la

creación de Pitol como figura de escritor, no tanto como individuo civil, diplomático o con una dimensión íntima. En esta medida, aunque hay identidad entre el autor, el narrador y el personaje de Pitol, el ordenamiento de las entradas no obedece a los episodios personales, sino que está supeditado a las lecturas y los comentarios de autores que el mexicano, en calidad de escritor, considera importantes, interesantes o canónicos. El eje temático no es entonces tanto la vida personal de Pitol, sino las experiencias y lecturas que se relacionan de manera significativa con su formación como escritor, desde su propia visión.

De hecho, el tema de su formación como escritor emerge de manera explícita en el libro, así como el vínculo indisoluble entre su vida y la literatura: “Si de algo puedo estar seguro es de que la literatura y solo la literatura ha sido el hilo que ha dado unidad a mi vida” (2006: 228). Podríamos añadir que esa “unidad” no sería solo la de su vida de escritor, sino también un posible eje temático articulador de *El mago de Viena*. Los viajes y los comentarios a distintos autores admirados por el escritor mexicano marcan el desarrollo de las diferentes entradas del texto, pero siempre en algún punto se conectan con la multiplicidad de relatos que buscan explicar su obra narrativa, así como su progresiva consagración tanto internacional como en México. Este eje temático de la formación del escritor es un primer signo de reflexividad, puesto que la pregunta por lo que significa escribir y por cómo encontrar un camino propio en la literatura hispanoamericana va a marcar casi todas sus ideas sobre la poética propia, así como sus lecturas acerca de otros. La tematización de la formación de los escritores puede identificarse con un procedimiento proveniente de la novela, en particular de la tradición de las novelas de formación que siguieron a *Los años de formación de Wilhelm Meister*, de Johann Wolfgang von Goethe. La figura de un protagonista que se quiere formar como artista es un tema recurrente en la tradición novelística, de modo que un primer rasgo novelesco —y, además, reflexivo— es identificable en este punto. El tema de la formación del escritor podría vincularse con este rasgo de la tradición de la novela.

Si hacemos un ejercicio descriptivo análogo con el *Dietario voluble*, encontramos lo siguiente. A diferencia de *El mago de Viena*, el dietario de Vila-Matas presenta la estructura de las entradas por años y meses. De hecho, el título de Vila-Matas anuncia una filiación más explícita con textos de carácter doméstico o autobiográfico. Ahora bien, el

dietario implica una forma de organización de tareas o ideas, y no indispensablemente un registro de anotaciones íntimas o de relatos de lo que ocurre día a día. En esta medida, si bien la dimensión autobiográfica está presente, la elección del dietario nos plantea más una imagen que organiza algunas reflexiones que un escrito de carácter íntimo y exclusivamente personal. El adjetivo “voluble” hace énfasis en el carácter variable o inconstante de esas entradas que van configurando el texto, es decir, en la naturaleza poco sistemática de las reflexiones y las anécdotas que configuran el dietario. Así, el título y las entradas del libro de Vila-Matas marcan, en apariencia, una cercanía más explícita con la dimensión autobiográfica que en el caso de Pitol, pero esa cercanía viene acompañada de la aclaración de su carácter inconstante y no sistemático. De hecho, la mención al carácter de diario aparece explícitamente en el texto, a raíz de un episodio de enfermedad que, según el autor y narrador Vila-Matas, le ha cambiado la vida: “A veces me detengo a mirar el curso de las nubes, miro todo con curiosidad flemática de diarista voluble y paseante casual” (Vila-Matas 2008: 44).

No obstante, es claro que en el dietario del escritor español no se trata tampoco, en sentido estricto, de la espontaneidad de la escritura de un diario íntimo. De hecho, la ficción de la redacción de un dietario desde un narrador determinado se tematiza desde el inicio del libro. Como lo señala Vila-Matas en la segunda viñeta, a propósito del posible abandono de la escritura y el arte:

Dos posibilidades ante esto: 1) pongo un anuncio y busco un escritor que esté dispuesto a contar lo que hice después de haber abandonado la escritura; 2) lo escribo yo mismo: me invento a un escritor contratado que sigue mis pasos después del abandono y escribe por mí un dietario, donde piadosamente simula que no he dejado la escritura (2008: 12).

De este modo, el dietario se plantea como un supuesto registro escrito del abandono de la escritura y del arte, en un gesto análogo al de Marcel Duchamp al dedicarse al ajedrez, después de anunciar que se retiraba de la práctica artística. Como se observa, la forma autobiográfica y la identidad entre el narrador, el autor y el personaje Vila-Matas es usada como un recurso para la escritura, pero sin la sistematicidad y la fidelidad al registro íntimo que suele caracterizarla: de hecho, el carácter ficcional del escritor-diarista es explícito desde el inicio.

En cuanto a su estructura, el *Dietario voluble* contempla una tabla de contenido que expone cuatro años, de 2005 a 2008. El año 2005 contiene solo la indicación del mes de diciembre y luego cuatro viñetas que desarrollan en pocas páginas algunos puntos acerca del final de ese año. Los siguientes dos años contienen los doce meses del año y, dentro de estos, viñetas de extensión y carácter variable, desde breves relatos de anécdotas hasta distintas citas textuales y comentarios acerca de ellas. El último año, 2008, contiene entradas solo hasta el mes de abril. En este conjunto de entradas que conforman el *Dietario*, y a pesar de la semejanza estructural con ese tipo de textos autobiográficos en cuanto a la indicación de los años y los meses, la ficción de la espontaneidad del diario íntimo parece apartarse permanentemente y ser reemplazada por otra forma más consciente de su artificialidad.

En cuanto a los temas, aunque los viajes y algunas anécdotas personales también tienen un lugar importante en el libro de Vila-Matas, quizá son sus propias lecturas y el comentario de ciertas citas las que van a ocupar más espacio en el *Dietario voluble*. En esta medida, el posible eje temático no es tanto la formación de Vila-Matas como escritor, como sería el caso de *El mago de Viena*, sino las reflexiones dominantes en torno a distintos textos leídos por el autor. La lectura, en este sentido, parece tener un lugar protagónico como tema, aunque no explícitamente como parte de un proceso de formación del escritor. Pero no se trata de razonamientos abstractos acerca de la lectura como actividad, sino más bien de comentarios sobre algunos textos específicos que se articulan con episodios autobiográficos —que incluyen también viajes y encuentros con escritores amigos, como en el caso de Pitol—. En esta medida, si un posible eje temático de las entradas en Pitol era la formación del escritor, en Vila-Matas podrían ser las observaciones de un lector atento. La obra propia de Vila-Matas tiene un lugar quizá marginal en este texto, mientras que su despliegue reflexivo se da, sobre todo, acerca de autores leídos o de citas. Este rasgo se identifica con los autores que Vila-Matas confiesa disfrutar también: “No sé por qué me gusta leer a ciertos autores cuando comentan los libros de los otros” (Vila-Matas 2008: 105). Los comentarios sobre las lecturas propias constituyen un eje articulador importante de su propio dietario. En este punto cabe decir que, además de ciertas menciones a autores canónicos, se les da

un espacio relevante también a textos contemporáneos de varias lenguas. Este rasgo de la lectura como posible eje temático del libro puede emparentarse con un procedimiento particularmente dominante en el ensayo: la intertextualidad. Desde Montaigne (2007), el diálogo con las citas y las menciones a otros autores para ejemplificar algunos puntos o para discutirlos ha sido fundamental en el desarrollo del género ensayístico. Quizá la cita como procedimiento dominante del ensayo viene a ser explotada de manera sugerente en el *Dietario*, mostrando también una forma de reflexividad al proponer las lecturas literarias, sociológicas o filosóficas como tema.

Ahora bien, además de los dos ejes temáticos que proponemos como formas reflexivas —la formación del escritor y las lecturas— hay otros temas que implican vínculos con la novela y el ensayo. En particular en el caso de Pitol, encontramos con alguna frecuencia reflexiones sobre su poética propia:

Años después, en Barcelona logré terminar *El tañido de una flauta*, mi primera novela. Tenía para entonces treinta y ocho años y muy poca obra en mi haber. Al escribirla establecí de modo tácito un compromiso con la escritura. Decidí, sin saber que lo había decidido, que el instinto debía imponerse sobre cualquier otra mediación. Era el instinto quien determinaría la forma. Aún ahora, en este momento me debato con ese emisario de la Realidad que es la forma. Uno, de eso soy consciente, no busca la forma, sino que se abre a ella, la espera, la acepta, la combate. Y entonces, siempre es la forma la que vence. Cuando no es así el texto tiene algo de podrido (Pitol 2006: 45).

Esta reflexión es recurrente en el libro. Se trata de la visión que tiene Pitol de cómo una determinada forma termina por imponerse en la construcción de los textos. Cuando esa forma no se ha encontrado, el autor considera sus obras como inacabadas. Esa forma es interpretada como la configuración de los textos, pero no corresponde a una determinación *a priori*: se trataría más bien de una búsqueda de una lengua propia que pasa por distintas formulaciones hasta ir transformándose en aquello que considera una obra acabada. El tema de su propia poética puede emerger desde este asunto de la forma, o desde aquello que llama lo “conjetural”, en particular en las novelas. En cualquiera de los dos casos, se trata de un procedimiento reflexivo en cuanto a los temas. Este implica tematizar la

propia *ars poetica* dentro de los textos y puede rastrearse en ciertos procedimientos metaficcionales dominantes en distintos momentos del género novelesco (desde *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, o *Jacques le fataliste et son maître*, de Diderot, hasta *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, por ejemplo). Es la literatura misma la que aparece tematizada por medio de este procedimiento generalmente atribuido a la novela.

Además de la tematización de la poética propia en Pitol, otro bloque temático importante en términos de la reflexividad es el de las anécdotas de viajes, principalmente, aunque las lecturas también ocupan un lugar importante en este. Tanto en la narración de anécdotas como en los comentarios sobre las lecturas de otros autores, es nítida la emergencia temática de la reflexividad. Veamos el caso de su lectura de Conrad:

Él [Conrad] podía iniciar el relato a la mitad de una historia o aun comenzarlo poco antes del clímax final, en fin, donde le diera la gana, y hacer que el relato se moviera en un complicado zigzag cronológico, logrando fijar el interés del lector precisamente en ese sinuoso laberinto, en la ambigüedad de lo narrado, en el lento reptar de la trama por las fisuras de un orden temporal que él se ha esforzado en destrozar. Las continuas digresiones, esas que permiten a los personajes reflexionar sobre moral u otros temas anexos, en vez de entorpecer el ritmo dramático del relato, potencian su intensidad y cargan la novela de una vigorosa capacidad de sugestión (Pitol 2006: 145).

Además del análisis de *Corazón de las tinieblas* y el papel de la digresión en ella, encontramos una reflexión en torno a lo que generan estas características del texto en su recepción. En este caso particular, la digresión y “el lento reptar de la trama por las fisuras de un orden temporal” son propuestas como capaces de producir una fuerte sugestión. La narración de Conrad porta entonces, en esta lectura de Pitol, el atributo de ser sugerente y volverse, de esa manera, un texto literario potente y digno de admiración.

En el caso de Vila-Matas, algunos apartados expresan también esta reflexividad acerca de la literatura a partir de la lectura y de las ideas propias:

Es decir, primero la vida, antes que la afectación del teatro. También la literatura es afectada, pienso.

“Literatura es afectación”, dice Ribeyro en su inagotable *Prosas apátridas*. Y explica que quien ha escogido para expresarse la literatura y no la palabra (que es un medio natural), debe obedecer las reglas del juego. De ahí que toda tentativa para parecer no ser afectado —lenguaje coloquial, monólogo interior— acabe convirtiéndose en una afectación mayor (Vila-Matas 2008: 102).

En este ejemplo vemos cómo, de manera análoga a Pitol, una reflexión sobre qué sea el texto literario y qué implican sus relaciones con la realidad pasa a desarrollarse en diálogo con la cita de Julio Ramón Ribeyro. De ahí se expone la idea de que los textos literarios pasarían siempre por procesos de “afectación”, incluso al pretender alejarse de ellos por medio de procedimientos aparentemente más ligados a la lengua natural en su uso espontáneo (o a la palabra, en términos de Ribeyro). Asimismo, la reflexividad aparece también por medio de la tematización de la literatura y de la poética propia, aunque quizá de manera menos explícita y sistemática que en Pitol:

Al caer la tarde, encontré audiencia para poder hablar sobre lo que quisiera y comencé diciendo que mi rechazo a una identidad personal (mi afán de no ser nadie) nunca fue tan solo una actitud existencial llena de ironía, sino más bien el tema central de mi obra.

Nada más decir esto, me pareció que no había dicho algo que fuera del todo cierto, [...] el tema central de mi obra era otro, tal vez mi incapacidad de decir la verdad. Iba a contar que ese era el verdadero tema central de mi obra cuando me pareció que, si lo decía, iba de nuevo a faltar a la verdad, porque no hago más que luchar siempre con la tensión entre ficción y realidad para alcanzar la verdad (Vila-Matas 2008: 183).

De este modo, la reflexividad emerge también en Vila-Matas por medio del tema de la poética propia, no solamente a partir de las lecturas de autores canónicos o contemporáneos. Al igual que en el caso de Pitol, podemos emparentar esta tematización de la poética con la tradición novelesca metaficcional que el autor de *Bartleby y compañía* conoce bastante bien. A partir de estos ejemplos queda claro cómo la reflexividad se da en la dimensión de los temas en los autores que nos competen, así como el uso de ciertos procedimientos del ensayo y de la novela en cuanto al tratamiento de esos temas se refiere. Ahora pasemos a la lectura comparada de la reflexividad de las formas en los dos autores.

La reflexividad de las formas

Por último, consideramos que hay cuatro formas específicas en las que se observa la reflexividad en *El mago de Viena* y *Dietario voluble*: el uso de un narrador autodiegético; la ausencia de un eje narrativo y el favorecimiento de uno temático; la multiplicidad de relatos; y, por último, la estructura por medio de entradas. En las cuatro pretendemos rastrear la emergencia de un pensamiento sobre la literatura y sus relaciones con la realidad, además de procedimientos provenientes del ensayo y la novela, pero empleados de manera productiva y no siempre tradicional.

En el caso del narrador autodiegético, la figura del narrador que es autor y, a la vez, personaje, coincide con el pacto autobiográfico. Al nombre civil de los autores, Sergio Pitol y Enrique Vila-Matas, le atribuimos la identidad de la voz que reflexiona sobre los textos, cita, explica sus lecturas y narra las anécdotas de los distintos viajes o encuentros. El uso de esa instancia autodiegética produce, al menos, dos efectos: por un lado, acercar los dos libros a la tradición de los diarios, es decir, ubicar al lector en un registro aparentemente autobiográfico del relato retrospectivo de una vida individual y de una “personalidad” determinada y, por otro lado, vincular las reflexiones de los autores al género del ensayo como conocimiento de sí mismo (Montaigne 2007: 5), según el texto que Montaigne dedica a su lector.

Sin embargo, la primera expectativa autobiográfica rápidamente se ve limitada exclusivamente al terreno de la relación de los narradores con la literatura. Las anécdotas y los episodios personales se narran solo desde la perspectiva de su relación con una reflexión sobre lo literario; es decir, el aspecto íntimo y cercano de los autores que no tiene relación con la lectura o con la construcción de una obra queda por fuera de la aparente configuración autobiográfica. En otras palabras, la vida individual que se narra es solo la que tiene relación con el problema de lo literario. Consideramos que se trata de un uso del narrador tradicional autobiográfico, pero que se ha modificado para que la supuesta vida propia narrada sea solo la que muestra una reflexión y una experiencia en torno a la literatura (o el arte en términos más amplios). En este sentido, hay una ficción explícita de la autobiografía que desplaza el lugar individual y personal, y se adentra en preocupaciones literarias más bien colectivas. De

no ser así, el lugar exclusivamente íntimo y personal posiblemente carecería de interés literario para los lectores de Vila-Matas y Pitol.

Todo esto ocurre por medio de un narrador autodiegético que, quizá, tiene como función hacer énfasis en su carácter —tradicionalmente— no ficcional. El componente autobiográfico que este narrador ayuda a construir pasa por un pacto “referencial”, como lo llama Lejeune, en el que se asume que lo que se está narrando y argumentando en los dos libros no debe entenderse desde el registro de lo ficcional. Pero este uso de una voz autodiegética tiene que ver también con el segundo efecto que mencionamos, es decir, con vincular los libros del mexicano y el español a la tradición del ensayo como género. En este también se asume que el “yo” que argumenta expresa sus puntos en un registro que no es ficcional, sino que se mantiene en el ámbito de una reflexión asumida y consciente. De este modo, el uso de la primera persona del singular obedece tal vez más a un efecto de lectura ensayístico, y no solo a la ficción del relato retrospectivo de una vida. En esta misma línea, cabe decir que tanto el texto de Pitol como el de Vila-Matas toman también del ensayo una postura sobre la identidad en la que esta no se supone de antemano, sino que se construye a partir de las citas y del diálogo con otros textos. Como lo aclara Antoine Compagnon sobre Montaigne:

En *Los ensayos*, la escritura sobre uno mismo es inseparable de la construcción de uno mismo. La identidad no ha de buscarse en la revelación de una historia oculta, como lo querría la tradición de la autobiografía fundada en las *Confesiones* de san Agustín o de Rousseau, sino en la composición de un yo estudioso a través de los libros y el libro (Compagnon 2007: XXIV).

Al respecto, cabría aclarar que esa construcción de un “sí mismo” implica en Pitol y Vila-Matas siempre una relación directa con el texto literario. No habría, a diferencia de Montaigne, “sí mismo” por conocer por fuera de la discusión sobre la idea de literatura que los dos autores piensan y discuten con frecuencia.

La segunda forma reflexiva que proponemos, la ausencia de un eje narrativo, refuerza el alejamiento del relato autobiográfico y el acercamiento a la tradición ensayística. Si bien hay identidad del narrador, ni *El mago de Viena* ni el *Dietario voluble* implican un eje narrativo que parta de la autobiografía. En esta medida, no hay necesari-

riamente secuencialidad de los episodios biográficos ni una suerte de *trama* autobiográfica. Más bien se trata de una serie de entradas o apartados que se relacionan entre sí por el tema literario y no tanto por un encadenamiento narrativo. En esta forma, prima una enunciación reflexiva que permite articular las entradas temáticamente y no supeditarse a un ordenamiento de narratividad secuencial, que sería el caso en relatos con predominio autobiográfico y un eje narrativo preciso.

En tercer lugar, encontramos una forma reflexiva que puede provenir de la novela (aunque el ensayo recurra también a múltiples ejemplos, aunque no necesariamente narraciones). Se trata de la multiplicidad de relatos. Tanto en Pitol como en Vila-Matas surgen relatos en momentos diferentes de los textos que se desarrollan con todas las características de anécdotas independientes. Esta narratividad, notoria en los dos libros que nos ocupan, da cuenta de un procedimiento novelesco. Sin embargo, hay que precisar que, a diferencia de la novela, la articulación entre esos distintos relatos no es un gran macrorrelato que los agrupa y justifica a todos; al contrario, el eje es un posible tema central que vincula los encuentros y viajes en su autonomía de relatos independientes. Consideramos que esta multiplicidad puede ser una forma reflexiva debido que permite, por medio de relatos diversos, articular múltiples puntos de vista de ese pensamiento sobre lo literario. A continuación, veamos un ejemplo de relato en Vila-Matas y su relación con la reflexividad:

El cine pasó definitivamente a un segundo plano en mi vida cuando empecé a adentrarme en los interiores literarios [...]. Este singular y genial escritor parisino [Raymond Roussel] me [...] descubrió el aislamiento feliz de los interiores, las turbias atmósferas librecas del capitán Nemo, la luz olvidada de los portales de mi infancia. Desde entonces regresan a diario, puntuales, los destellos oceánicos de antaño. Y a veces uno, al borde mismo del mar, frente al Atlántico, escribe en su dietario una página como esta, preguntándose si no acabará encontrando en ella emociones asombrosamente sencillas. Sí, exacto. Las historias del tendero de la esquina (Vila-Matas 2008: 169).

Por último, encontramos la estructura de los dos textos a partir de entradas. Este rasgo se vincula tanto con el ensayo —sobre todo en el caso de Pitol y su uso de subtítulos temáticos— como con el diario, en el caso de Vila-Matas. Ahora bien, en ambos este

procedimiento para ordenar los textos parece estar desviado de sus funciones usuales: las entradas en *El mago de Viena* parecerían anunciar un conjunto de breves ensayos, salvo que la argumentación no resulta constante y explícita en todos los casos como para que puedan ser considerados solo según las convenciones de ese género. Ahora bien, tampoco poseen la espontaneidad de las entradas de un diario, de modo que en la lectura se reconocen elementos de los dos registros, el ensayístico y el autobiográfico, sin que ninguno de los dos prime de manera determinante. En el caso de Vila-Matas, ocurre algo similar: la expectativa de lo autobiográfico se ve también frustrada ante un predominio de la reflexión sobre lo literario, a pesar de las entradas organizadas por meses y años. Los registros también parecen mezclarse, pero el elemento que domina con claridad es la reflexividad en torno a distintos problemas que emergen a partir de los textos literarios. ¿Por qué, entonces, el uso de esas estructuras textuales a partir de entradas, si van a ser empleadas de manera distinta a su uso convencional?

Tal vez las entradas permitan una suerte de cercanía a lo autobiográfico que, en estos dos textos, funciona como garante de un carácter no ficcional de las reflexiones. Además, al no responder a un desarrollo sistemático de las ideas y al concatenar múltiples relatos, la estructura de las entradas permite una mayor flexibilidad en cuanto al tipo de reflexión, anécdota o comentario que se busca incorporar. El compromiso con el registro argumentativo tal vez se vea matizado por esta estructura. La sola forma ensayística quizá no permita la multiplicidad de relatos que sí encontramos en estos dos libros híbridos.

El uso de una estructura por entradas es considerada reflexiva, puesto que permite transformar las maneras en las que solemos leer el ensayo y su compromiso con las ideas que desarrolla. Aquí, en lugar de una reflexión que se apoya principalmente en la argumentación y busca su fuerza en la lectura de otros, tendríamos una estructura flexible que, bordeando lo autobiográfico, no se limita a él: al contrario, acerca la reflexividad sobre la literatura al terreno de lo íntimo, sin que los detalles personales sean protagónicos. El centro es el problema del campo de lo literario y es este el que va a ser presentado como un terreno íntimo; no lo íntimo y personal como un interés literario. Esta reflexión emerge a partir de esa estructura de las entradas de diario, de ahí el interés en señalarla como una for-

ma a partir de la cual posiblemente Pitol y Vila-Matas han intentado repensar la dimensión del ensayo y los problemas indisociables del pensamiento sobre la literatura contemporánea.

Para concluir, quisiéramos retomar la inquietud por los géneros literarios, no tanto como modelos de textos, sino como rasgos que se mantienen en tensión y que, como en el caso de Pitol y Vila-Matas, pueden ser productivos. En esta medida, no se trata tanto de indicar que la hibridación de los rasgos es novedosa o innovadora per se, sino de estudiar cómo algunos procedimientos predominan en ciertos textos, como formas de replantear reflexiones sobre el papel de lo que consideramos literatura hoy en día. En el caso particular de esta amistad iberomexicana entre los dos autores, hay que precisar que traer a la discusión sobre lo literario las formas tradicionalmente no ficcionales, como el diario o el ensayo, habla quizá de un replanteamiento de los asuntos literarios como íntimos, y no como un mero régimen de representación externo a la realidad. Quizá, estas propuestas híbridas, desde el diálogo entre México y España, produzcan una ampliación en aquello que consideramos característico del ensayo, no tanto en su vinculación de lo íntimo entendido como las anécdotas personales, sino como un género que acerca al terreno personal aquellas reflexiones de carácter más general y las problemáticas literarias que tienen un fuerte componente colectivo y común. Este es probablemente un punto en común importante entre estos dos autores y entre las tradiciones literarias de los dos países.

Bibliografía

- ABBOTT, H. Porter (2009): “Narrativity”, en Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid y Jörg Schönert (eds.). *Handbook of Narratology*. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- BOURDIEU, Pierre (1992): *Les règles de l’art, Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- COMPAGNON, Antoine (2007): “Prólogo”, en Michel de Montaigne. *Los ensayos (segunda edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Edición y traducción de Jordi Bayod Brau. Barcelona: Acantilado, pp. XI-XXVII.
- DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire, essais sur la mise en abyme*. Paris: Éditions du Seuil.

- DE OBALDIA, Claire (2005): *L'esprit de l'essai, De Montaigne à Borges*. Paris: Éditions du Seuil.
- FUERTES TRIGAL, Siridia (2011): "La transgresión genérica, emblema de la obra de Javier Marías, Enrique Vila-Matas e Ignacio Padilla", *Olivar*, vol. 12, n.º 16, pp. 95-108.
- GLAUDES, Pierre (2002): "Introduction", en *L'Essai: métamorphoses d'un genre*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail.
- KAUFMANN, Vincent (2011): *La Faute à Mallarmé. L'aventure de la théorie littéraire*. Paris: Éditions du Seuil.
- LEJEUNE, Philippe (1996): *Le pacte autobiographique (Nouvelle édition)*. Paris: Éditions du Seuil.
- MEISTER, Jan Christoph (2011): "The Temporality Effect, Towards a Process Model of Narrative Time Construction", en Jan Christoph Meister y Wilhelm Schernus (eds.). *Time, From Concept to Narrative Construct: A Reader*. Berlin: De Gruyter, pp. 171-216.
- MONTAIGNE, Michel de (2007): *Los ensayos (segunda edición de 1595 de Marie de Gournay)*. Edición y traducción de Jordi Bayod Brau. Barcelona: Acantilado.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2016): "Lecturas casuales: Enrique Vila-Matas y sus vínculos transatlánticos", *Atenea*, n.º 514, pp. 169-188.
- PITOL, Sergio (2006 [2005]): *El mago de Viena*. Bogotá, D. C.: Fondo de Cultura Económica.
- QUESADA GÓMEZ, Catalina (2012): "Ensayistas en fuga. Nuevas y ampliadas regiones del ensayo mexicano actual", *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n.º 240, pp. 623-636.
- La República (2006): "Vila-Matas: Me hice escritor gracias a Pitol". <<http://larepublica.pe/tendencias/273431-Vila-Matas-me-hice-escriptor-gracias-a-pitol>> (consulta: 27/03/2018).
- RICOEUR, Paul (1984): *Temps et récit II, La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris: Éditions du Seuil.
- SOL MORA, Pablo (2015): "Ser en otros: citas e identidad en la obra de Enrique Vila-Matas", *Hispanófila*, n.º 174, pp. 235-247.
- TORRES PERDIGÓN, Andrea (2015): *La littérature obstinée: le roman chez Juan José Saer, Ricardo Piglia et Roberto Bolaño*. Bruxelles: Peter Lang.
- TYNIAOV, Iouri (1965 [1927]): "De l'évolution littéraire", Tzvetan Todorov (ed. y trad.). *Théorie de la littérature. Textes des Formalistes russes*. Paris: Éditions du Seuil.
- VILA-MATAS, Enrique (2008): *Dietario voluble*. Barcelona: Anagrama.

VILA, María del Pilar (2012): “La alquimia de un género. Sergio Pitol y el ensayo literario”, *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVIII, n.º 240, pp. 605-621.

La obra gráfica de Alison Bechdel en español: una perspectiva editorial transatlántica

ÁNGELO NÉSTORE Y MARÍA LÓPEZ VILLALBA
Universidad de Málaga

Introducción

En el presente trabajo se expone la repercusión de la traducción española de la obra gráfica de la autora estadounidense Alison Bechdel en el mercado iberoamericano, poniendo de relieve la política editorial de Penguin Random House, grupo editorial responsable de su distribución en España y en toda América Latina. Si bien los datos proporcionados por la editorial conciernen al conjunto de los países latinoamericanos, concebido como un mercado unitario, hemos centrado nuestra atención en la industria editorial mexicana del cómic, cuya historia posee características cualitativas y cuantitativas sin parangón a escala mundial.

Esta investigación halla su origen en el fenómeno *trans-atlántico* que ha supuesto el éxito editorial de la obra gráfica de Alison Bechdel y

sus traducciones, y que se interroga a través de una mirada *trans-versal* sobre la comercialización y la recepción de un artefacto editorial transgresor y político en el mercado latinoamericano y europeo.

Este espacio híbrido y de tránsito que constituye la esencia y la naturaleza tanto de los fenómenos de traducción como del lenguaje del cómic, por un lado, se escapa a menudo de los mecanismos de control y sistematización de la norma y, por otro, adolece de aproximaciones y de un marco teórico capaces de proporcionar documentación fehaciente y de articular discursos sólidos sobre el tema. En este sentido, resulta especialmente llamativo que en una industria editorial de las dimensiones alcanzadas en México a lo largo del siglo *xx* apenas dispongamos de estudios, y de documentación, que nos informen acerca del proceso editorial de traducción, de la toma de decisiones o de las condiciones laborales de las personas encargadas de la versión al español de cómics extranjeros. La mayoría de los trabajos consultados sobre la historieta¹ en México, por lo general, se centra en el origen y evolución del cómic nacional y aborda los fenómenos de traducción de manera tangencial —entre otros, Herner 1971; De Valdés 1984; Aurrecochea/Bartra 1988-1994; Rubenstein 2004; Gantús 2014—. Apenas un puñado de nombres propios², a saber, Delfina Fuentes, Luis Franco, Gustavo Medina o Jesús Gil Holguín, se perfilan en la neblina de la historia para singularizar a decenas de traductores y traductoras que durante décadas de actividad editorial frenética han contribuido de manera decisiva al lenguaje de los monitos y de su industria. No obstante, en este trabajo defendemos que la evidente falta de datos, y de interés académico, es inversamente proporcional al papel determinante de la traducción en la configuración y consolidación del cómic como medio de comunicación de masas y como industria editorial en todo el ámbito hispanohablante, no solo en México.

Por estas razones, nuestra contribución tiene el afán de indagar desde una perspectiva transatlántica sobre los factores que inter-

-
- 1 En la presente contribución se emplean indistintamente los términos 'historieta', 'cómic' y 'monitos', dado que se refieren con matices históricos y geográficos a lo mismo, los cómics.
 - 2 Estos nombres, y otros datos valiosos, proceden de la entrevista a Paco Jiménez, editor del Grupo editorial Vid y de Editorial Caligrama, llevada a cabo en Ciudad de México el 22 de enero de 2016. Gracias a Alfredo Villegas, artífice de este encuentro.

vienen en la traducción y la recepción de la obra gráfica de Alison Bechdel en el mercado editorial en México y España, sin olvidar que se trata de una primera aproximación al tema y que se precisará seguir investigando para tener una visión más amplia del fenómeno.

1. La autora y su obra en español en Penguin Random House



Figura 1.
Autorretrato de Alison Bechdel.

El propósito de estudiar la obra gráfica en español de la autora estadounidense Alison Bechdel en el mercado editorial iberoamericano —con especial énfasis en España y México— surge a partir de una premisa y de una hipótesis. En cuanto a lo primero, partimos del hecho constatable de que su trabajo y sus traducciones representan un

caso ejemplar de éxito editorial por el impacto y la recepción por parte tanto de la crítica como del público lector en contextos socio-culturales diversos en un lapso corto y de forma constante. Respecto a la hipótesis, nos hemos preguntado acerca de los factores que podrían explicar las similitudes y diferencias en el mercado editorial latinoamericano y europeo ante un artefacto editorial que aborda temas controvertidos y de un claro corte transgresor y político.

Por estas razones, antes de adentrarnos de pleno en la presentación y análisis de los datos, consideramos imprescindible construir un puente entre la autora y su obra con la finalidad de presentar a Alison Bechdel y su trayectoria profesional, elementos fundamentales para entender su discurso ideológico y político y la importancia del impacto de las traducciones en el tejido literario y cultural de todo el mundo.

Bechdel se define como una mujer lesbiana, activista, feminista y de izquierdas. Su objetivo es destruir el concepto de “mujer” que la

sociedad ha creado a lo largo del tiempo a favor de una imagen nueva que la represente como *generic human being*. Para alcanzar esta finalidad, la escritora intenta presentar a su público el mundo que la rodea de manera irónica y creativa. En una entrevista, afirma lo siguiente³: “I can’t make things up. I have no imagination. But I can take real life and put it in a box. That’s the thing I do”⁴ (Harrison 2006).

El camino emprendido por Alison Bechdel para llegar a la publicación de su primera novela gráfica⁵ en 2006 se remonta a los años ochenta, cuando nacieron de su mano y de su mente los personajes que poblaron las viñetas de *Dykes To Watch Out For*⁶. En 1983, Bechdel empieza a dibujar las primeras historietas para la revista mensual feminista *Womanews* (Chang 2002). Más tarde, en 1986, y en consonancia con la evolución experimentada por el formato del cómic, se publicó su primer *comic-book* en Firebrand Books⁷, editorial feminista e innovadora nacida en los años ochenta en el estado de Michigan.

Desde entonces, la autora se ha convertido en una de las portavoces más relevantes del movimiento contracultural hasta obtener numerosos galardones, como en 2014 la beca para “genios” de la Fundación MacArthur valorada en 485.000 euros. Esto se debe principalmente a su extraordinaria capacidad para crear unos personajes que son al mismo tiempo realistas y originales, en un marco social que refleja con extrema fidelidad el contexto histórico norteamericano, haciendo hincapié en las microrrealidades que lo componen. Las protagonistas de sus historias representan

3 Todos los textos citados procedentes de fuentes en otros idiomas han sido traducidos por nosotras. En caso contrario se indica la autoría de la versión.

4 “No soy capaz de inventar las cosas, no tengo imaginación. Lo que sí puedo hacer es captar la vida real y meterla en una viñeta. Eso es lo que hago.”

5 Para profundizar sobre el controvertido concepto de *novela gráfica*, véase el capítulo “Novela gráfica: un nombre viejo para un arte nuevo” de Santiago García (2010: 21-37).

6 Traducido al español como *Unas bollos de cuidado* (Egales 2004) por Rocío de la Maya. Es posible acceder a la información bibliográfica más relevante en la página web <dykestowatchoutfor.com>, administrada por la propia autora.

7 La editorial Firebrand Books, fundada en Ithaca, NY, en los años ochenta por la activista Nancy K. Bereano, ha publicado la obra de numerosas autoras como Alison Bechdel, Dorothy Allison, Jewelle Gomez, Leslie Feinberg y Cheryl Clarke. Asimismo, ha ganado doce Premios Literarios Lambda (atribuidos anualmente a obras publicadas sobre temática LGBT) y cuatro American Library Association Gay/Lesbian/Bisexual Book Awards.

una realidad de la que nadie habla, que se desconoce o se oculta. El lápiz de Alison da voz a un mundo vivo, activo y subversivo o, como diría ella misma, un universo *to watch out for*⁸. Según se aprecia en la siguiente tabla, se han publicado hasta la actualidad doce álbumes de la revolucionaria colección *Dykes To Watch Out For* (dos de ellos⁹ han merecido el Lambda Literary Award en la categoría “humor”) y dos novelas gráficas: *Fun Home* (Mariner Books, 2006) y *Are you my Mother?* (Mariner Books, 2013)¹⁰. A través de sus publicaciones sería posible estudiar también la historia y la evolución sociopolítica de los últimos treinta años en Estados Unidos desde otra perspectiva. De hecho, *Mo* (el alter ego de la escritora), Sydney, Ginger y todas las demás protagonistas viven los cambios sociales y políticos desde Reagan hasta Donald Trump, y nos ofrecen la crítica sarcástica, inteligente e irreverente de las “oppressed minorities”, como las define la autora.

El éxito cosechado con la publicación de la novela gráfica *Fun Home* despertó el interés candente de la prensa y de la crítica y, también, del mundo universitario, que ha encontrado en las páginas de la obra de Bechdel un objeto de estudio legítimo para la investigación académica¹¹. Por otro lado, la obra ha dado pie a un proyecto a la vez ambicioso y único en su género: la transposición al formato de espectáculo musical de una novela gráfica, una traducción intersemiótica según Jakobson. La crítica recibió con grandes elogios la propuesta escénica, que ha cosechado cinco Premios Tony en la edición de 2015, incluido el de Mejor Musical, y ha sido nominada al Pulitzer¹².

8 La expresión inglesa *watch out for* encierra dos significados opuestos: puede expresar tanto ‘tener cuidado con’ como ‘buscar’.

9 Se trata de *The Indelible Alison Bechdel: Confessions, Comix, a Miscellaneous Dykes to Watch Out For* en 1998 y de *Dykes and Sundry Other Carbon-Based Life-Forms to Watch Out For* en 2003.

10 Para consultar todas las publicaciones de Alison Bechdel, véase las secciones ‘Books’ y ‘DTWOF Books’ de su página web oficial <dykestowatchoutfor.com>.

11 Se han defendido tesis doctorales sobre Alison Bechdel y su obra en la Universidad de Florida, de Texas, de Colorado, de Duisburg-Essen y de Málaga. Asimismo, es destacable que en 2016 se ha defendido una tesis de licenciatura sobre la traducción de *Fun Home* al español en la UNAM.

12 Su eco en el mercado internacional ha sido tan atronador que en septiembre de 2018 se traducirá y representará por primera vez fuera de Estados Unidos y en otro idioma, concretamente en Barcelona y en catalán entre el 13 de septiembre y el 4 de noviembre.



IT WAS A DISCOMFORT WELL WORTH THE RARE PHYSICAL CONTACT, AND CERTAINLY WORTH THE MOMENT OF PERFECT BALANCE WHEN I SOARED ABOVE HIM.



Figura 2. Ensayo del musical y viñeta de *Fun Home*.

El grupo editorial *mainstream* Penguin Random House es actualmente el responsable de la edición de la obra de Bechdel en español. Entre sus once sellos editoriales se encuentra Reservoir Books, creado en 2015¹³, cuyo catálogo —formado en su mayoría por novelas gráficas en la línea Reservoir Gráfica— figura *Fun Home*. Su nacimiento corresponde en el tiempo al *boom* del fenómeno *graphic novel*, que, a partir de la segunda década del siglo *xx*, ha sacudido los cimientos de la industria de la historieta occidental tanto en grandes centros de producción artística del cómic como Estados

13 La colección Reservoir Books fue creada por la editorial Mondadori en 1998 con la finalidad de atraer a un público joven sin hábito lector; la conexión con el cine, la música y el cómic es su principal seña de identidad.

Unidos o Francia como en mercados periféricos (a los que pertenecen, por ejemplo, España o América Latina).

Su catálogo apuesta por novelas, novelas gráficas, ensayos musicales, libros ilustrados y títulos varios que, por sus características formales, se alejan de encasillamientos. Además de la obra de Bechdel, se encuentra en la misma colección a artistas como Chris Ware, Art Spiegelman, Charles Burns, Joe Sacco, Daniel Clowes o David Small. Los derechos de la obra de Alison Bechdel se adquirieron a partir de la publicación de *Fun Home* (2006). Anteriormente, sus tiras cómicas se habían publicado en español y pertenecían a las editoriales independientes Egales y La Cúpula. Uno de los cambios más significativos sobre la traducción de la obra de Bechdel al pasar ser propiedad del grupo Penguin Random House, y que evidencia las estrategias políticas conservadoras de la editorial, es relativo a la publicación de las tiras cómicas *Dykes¹⁴ to Watch Out For*, previamente publicadas en español con el título *Unas bollos de cuidado* (Egales, 2004; La Cúpula, 2005) y convertidas en *Unas lesbianas de cuidado* (Penguin Random House, 2014). Otras editoriales españolas especializadas en novelas gráficas, al margen de grandes conglomerados transnacionales como Penguin Random House o Panini, son Norma Editorial, Astiberri, Edicions de Ponent o la ya mencionada La Cúpula.

Este mercado floreciente de la novela gráfica en España contrasta con el de México, en el que a duras penas sobreviven un par de editoriales con narrativa gráfica en sus catálogos¹⁵ —nos referimos a la Editorial Resistencia y a Caligrama Editores—, lo cual es aún más sorprendente si tenemos en cuenta la ingente producción de historietas de las editoriales mexicanas durante más de cincuenta años. El auge de la novela gráfica, concebida y comercializada como

14 Cobra importancia la elección de Bechdel de apropiarse de un insulto como *dyke* (cuya traducción al español de España podría ser ‘bollera’ o ‘lencha’ en México) para autodefinirse y subvertir su uso peyorativo por parte de la norma hegemónica, en sintonía con las teorías *queer*.

15 Por razones de espacio, destacaremos dos títulos emblemáticos de la novela gráfica mexicana contemporánea, a saber, *Operación Bolívar* de Edgar Clement (reeditada por Caligrama Editores, 2006), y *El cara de Memorándum y otras historietas* de Manuel Ahumada (Editorial Resistencia, 2012). Para abundar en este tema, véase la tesis de licenciatura de Daniela Itzal Negrete Hernández (UNAM, 2015).

cómic de autor o de autora, no ha encontrado un hábitat adecuado en el tejido editorial de la historieta mexicana, lo cual ha propiciado que grandes grupos editoriales como Panini y Penguin Random House, o editoriales españolas como Astiberri y Norma Editorial, ocupen ese segmento del mercado. De entre los factores que explicarían esta sombría realidad del mercado mexicano de novela gráfica destacaremos la precariedad profesional de los historietistas y del resto de agentes del proceso editorial —sin asociaciones ni sindicatos, la mayoría se ve abocada a la autoedición—, y la falta de apoyo institucional —no existe premio nacional de cómic, por ejemplo— y de reconocimiento cultural y académico. En cuanto al público lector y la crítica especializada, solo apuntaremos que la marcada concepción del cómic como (sub)género popular, masivo y efímero sigue de alguna manera vigente entre el público lector de literatura *seria*, precisamente el público potencial de la obra gráfica de Alison Bechdel.

Finalmente, como muestra del impacto de la obra gráfica de Bechdel en el mundo se presentan a continuación algunas de las cubiertas de las diecisiete traducciones de *Fun Home* publicadas hasta la fecha¹⁶:



Figura 3. Cubiertas de *Fun Home*, de izquierda a derecha: versión coreana, polaca y finlandesa.

16 Existen versiones en castellano, italiano, catalán, chino, griego, portugués (de Portugal y Brasil), alemán, francés, coreano, polaco, finlandés, sueco, holandés, checo, danés y turco.

2. Bosquejo apresurado de una historia del cómic traducido en México

Los apuntes que siguen no pretenden ser un análisis exhaustivo del origen y evolución del cómic en México; únicamente tratan de aportar una perspectiva diacrónica del contexto editorial en el que se inserta la obra gráfica de Alison Bechdel como producto comercial, y cultural, objeto de estudio de este trabajo. Siguiendo la propuesta metodológica de Armando Bartra, quien distingue dos períodos fundamentales en la historia de los monitos en México: “uno que corresponde a la historieta decimonónica apegada a la tradición europea, y otro que comprende el desarrollo del cómic moderno de influencia estadounidense” (2001a: 67). Nos centraremos en el segundo para trazar un bosquejo de la industria mexicana del cómic desde los años veinte del siglo pasado hasta la actualidad, haciendo hincapié en las editoriales que han basado su modelo de negocio de manera significativa en la publicación de cómics traducidos.

Se podría establecer como hitos de partida de nuestro recorrido la promulgación de la vigente Constitución mexicana el uno de enero de 1917 y la creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en octubre de 1921; la primera consagra el derecho a la libertad de expresión y la segunda, de la mano de José Vasconcelos Calderón, promueve medidas efectivas para la democratización de la administración educativa. Producto y factor cultural de estos cambios, el cómic moderno de origen estadounidense hace su aparición en los suplementos dominicales de los diarios mexicanos de tirada nacional y local¹⁷. Los retrasos y cancelaciones en la distribución de las matrices originales provocan la apremiante necesidad de producir contenidos propios y, de paso, mexicanizar el cómic (Aurrecoechea/Bartra 1988, vol. 1: 212). Así nace en 1921 de las manos de Salvador Pruneda (dibujantes) y de Carlos Fernández Benedicto (guionista) el primer personaje fijo de la historieta mexicana de largo recorrido, Don Catarino, al

17 Algunos de las cabeceras impulsoras del periodismo industrial como *El Demócrata* (1914), *El Universal* (1916), *El Heraldo de México* (1919) o *La Prensa* (1928) publicaban suplementos dominicales a color con traducciones de tiras de prensa (*dailies*) y planchas (*sundays*) distribuidas por los *syndicates* americanos.

que seguiría una legión interminable de personajes, series y títulos de factura nacional¹⁸.

Las medidas políticas impulsadas por el presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940) para promover el sector editorial, como la creación en 1935 de la empresa PIPSA, Productora e Importadora de Papel S. A. y la franquicia de las costas de correo para publicaciones periódicas en 1937 (Vázquez 1981: 65-66), favorecieron la creación y el auge de una industria de la historieta portentosa, cuyos máximos representantes son la Editorial Sayrols (1934), Editorial Juventud (1935, luego Panamericana) y Publicaciones Herrerías (1936). La voracidad insaciable del recién creado público lector de historietas espoleó la avidez comercial de editores como Francisco Sayrols, José García Valseca e Ignacio Herrerías, que pusieron en marcha estrategias editoriales novedosas: aumentar la periodicidad (primero semanal, luego bisemanal, trisemanal hasta hacerse diaria), desdoblar tamaños (ediciones del mismo título en tamaño tabloide y medio tabloide) y segmentar el público lector conforme a sus gustos temáticos y estéticos, su género sexual, su edad o su (falta de) formación. Como señala Rubenstein (2004: 49), la formación de un público lector de historietas fue el resultado de experimentos improvisados en un laboratorio de interacción entre lectores y creadores de historietas, “[I]os mexicanos que compraban historietas creían que estaban contribuyendo a crear las narraciones incluidas en ellas, que participaban en un proyecto comunitario”.

Esta época dorada de comunión social en torno a la historieta, que propiciaba tiradas de miles de ejemplares diarios con cifras inconcebibles en cualquier otro país, entró en declive a mediados de los años cincuenta por la irrupción de la televisión y los cambios sociopolíticos. Pese a esto, la asombrosa industria del cómic en México logra marcar otro hito de la mano de la editorial Novaro (1949-1985) y la Editorial La Prensa (1952-1976), que

18 Para muestra, unos botones: *Los supersabios* de Germán Butze, *La familia Burrón* de Gabriel Vargas, *Memín Pinguín* de Yolanda Vargas Dulché y Alberto Cabrera, *Rarotongá* de Guillermo de la Parra y Constantino Rábago, *Santo, el enmascarado de plata* de José G. Cruz, *Chanoc* de Martín de Lucenay y Ángel Mora, *Fantomas* de Guillermo Mendizábal y Rubén Lara, *Kalimán* y *Águila Solitaria* de Víctor Fox, *Los agachados* de Rius, etcétera.

monopolizan para el mercado en español las producciones más rentables del cómic americano (Disney, Marvel y DC) con productos de gran calidad formal y de contenidos dirigidos a un público lector de clase media. Cuando estas empresas se colapsan, los derechos del cómic de licencia estadounidense son adquiridos por empresas como la Editorial Vid (antes Editorial Argumentos EDAR, 1955-2009) y, ya en el siglo XXI, la Editorial Televisa, que desde 2005 publica revistas de historietas y las distribuye en Latinoamérica y Estados Unidos.

Junto a las editoriales señaladas, en las diversas etapas de esta historia ya secular coexistían decenas de empresas editoriales que publicaban exclusivamente títulos de factura nacional, de autores mexicanos y de temáticas profusamente cultivadas en México: sagas familiares, de aventuras, de ciencia-ficción, policíacas y de misterio, románticas, costumbristas y satíricas. Todo este fascinante entramado editorial de los monitos consiguió que México, pese a sus altas tasas de analfabetismo, fuera un país de millones de lectores y lectoras durante décadas. Irónicamente, como en una viñeta de Rius, la industria languidece por instinto de conservación y, como bien señala Bartra (2001a: 156), por no haber sabido apropiarse de las nuevas posibilidades de la novela gráfica de autoría mexicana o en traducción. ¿Continuará?

3. La obra de Bechdel en el mercado editorial iberoamericano

Precisamente un año después de que la Editorial Televisa adquiriera los derechos para publicar traducciones del cómic de licencia norteamericano en México, en el mercado editorial de Estados Unidos apareció la primera novela gráfica de Bechdel, *Fun Home*. Somos conscientes de que el estudio de la recepción de sus libros en el mercado mexicano debería abordar el análisis de la recepción crítica de la obra. Sin embargo, hemos encontrado un primer obstáculo en la ausencia de un número sustancial de contribuciones críticas relevantes en México centradas en el estudio de novelas gráficas como *Fun Home* o *¿Eres mi madre?* Por el contrario, la obra de la autora estadounidense ha ocupado un lugar privilegiado en los medios de comunicación europeos (en

especial la primera entrega), como en España ABC o El País¹⁹, que ha coronado a la autora como “genio” del año” (Ramírez 2014); The Guardian y The Times en Reino Unido²⁰, y La Repubblica en Italia²¹. Esta significativa ausencia ha dirigido nuestra mirada hacia el mercado editorial, entendido como núcleo esencial para poder explicar la diferente recepción en los dos mercados de las viñetas de la autora estadounidense.

En primer lugar, es dable destacar que Penguin Random House dispone de seis delegaciones en América Latina, a saber, Argentina, Colombia, Chile, Perú, Uruguay y, también, México. En el caso de la autora en cuestión, por ejemplo, no se ofrece una traducción *ad hoc* para el mercado latinoamericano; en lugar de eso se ha optado por distribuir la versión en español peninsular de Rocío de la Maya²², como demuestra el catálogo ISBN de México y la página web mexicana de Reservoir Books.

En los siguientes gráficos²³ se ofrecen los datos relativos a la tirada total y a la exportación (en color amarillo) en América Latina de las tres publicaciones de Alison Bechdel: las novelas gráficas *Fun Home* y *¿Eres mi madre?*, además de *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado*, una selección de las tiras cómicas publicadas en la prensa de Estados Unidos desde los años ochenta hasta el 2008.

Como es posible observar en los gráficos, el número de ejemplares reservados para la exportación en América Latina es exiguo y corresponde al 0,60% (28 ejemplares) en el caso de su última entrega, *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado*; al 3,22% (169

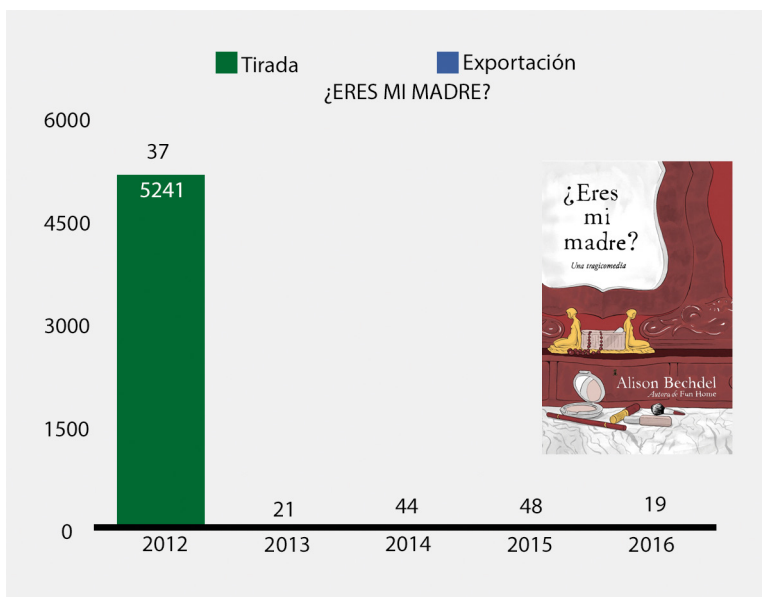
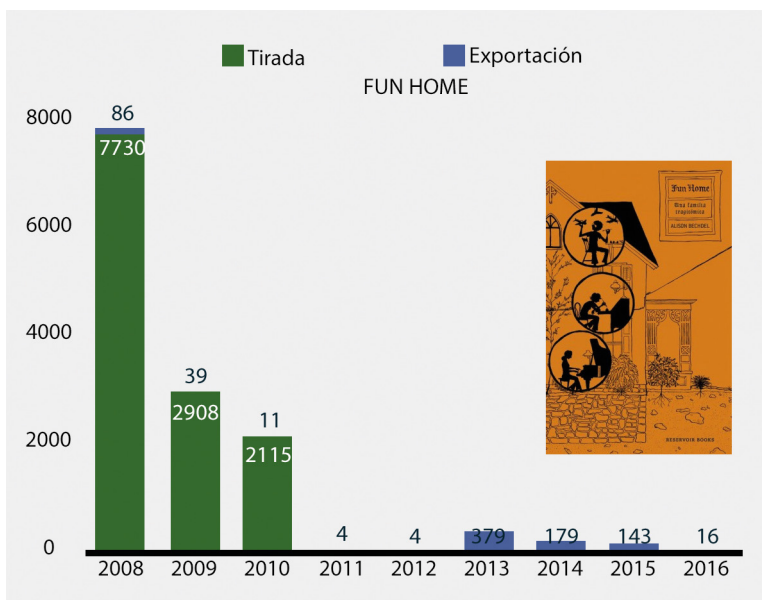
19 Sobre la recepción y crítica de la obra de Bechdel en España, véase a Inés Martín Rodrigo (2012), Tommaso Koch (2012) y Andrea Aguilar (2015).

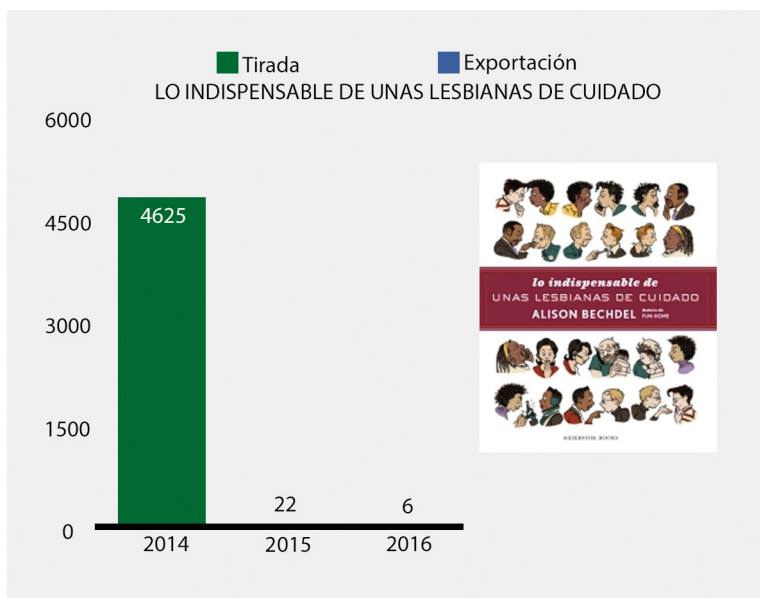
20 Sobre la recepción y crítica de la obra de Bechdel en Reino Unido, véase a Oliver Burkeman (2006).

21 Sobre la recepción y crítica de la obra de Bechdel en Italia, véase a Francesco Pacifico (2012).

22 Rocío de la Maya es actualmente la única traductora al español de toda la obra en papel de Alison Bechdel.

23 Gráficos de elaboración propia a partir de datos oficiales de la editorial objeto de análisis. Somos conscientes de la existencia de ciertas prácticas editoriales que se han vuelto rutinarias emprendidas con la finalidad de camuflar las ventas reales de ejemplares para ajustar costes. Sin embargo, no se tiene constancia ni se puede documentar en este trabajo cifras que no correspondan a las proporcionadas por los datos oficiales.





ejemplares) de su novela gráfica más reciente, *¿Eres mi madre?*; y al 5,76% (861 ejemplares) de su obra más aclamada, *Fun Home*. La disparidad de las cifras pone de relieve el comportamiento del mercado editorial y del público lector ante un mismo producto: novela gráfica traducida, autora estadounidense, autobiografía, temática *queer*.

Para apoyar los resultados de esta investigación, no se ha prescindido de otras fuentes relevantes con la finalidad de contrastar los datos obtenidos. De hecho, gracias a su crecimiento exponencial, que la ha convertido en la segunda empresa más valiosa del mundo, otro canal de distribución digital que, por su naturaleza, es indicativo del impacto de un libro en la piel de una sociedad gracias a su sistema de retroalimentación por parte del público lector es Amazon. En el caso de *Fun Home*, por ejemplo, es sintomático constatar que, al contrario de lo que ocurre en España, no existen comentarios de usuarios mexicanos y que la plataforma remite automáticamente al *feedback* del libro original en inglés²⁴.

²⁴ Es posible consultar estos datos en la página de *Fun Home* de la versión mexicana de Amazon.

Sin embargo, otros títulos que han cosechado un éxito mundial, pero que no giran en torno a temáticas candentes como la sexualidad y las teorías *queer* y que, a la vez, han sido traducidos a numerosas lenguas como *Harry Potter y la piedra filosofal* disponen de varios comentarios dentro de la propia plataforma mexicana²⁵. Estos datos podrían relacionarse con un factor cultural de gran relevancia: no sería insensato aventurar que parte del público lector de la obra de Bechdel y, en general, de textos con una fuerte carga política *queer* y transgresora en América Latina podrían preferir acceder directamente a los textos en lengua original no solo por la dificultad a la hora de encontrar los libros o de comprarlos físicamente, sino también por cierta reserva ante productos traducidos en español peninsular.

A continuación, en la figura 4, se compara el porcentaje de cada libro en América Latina con el correspondiente al mercado español.

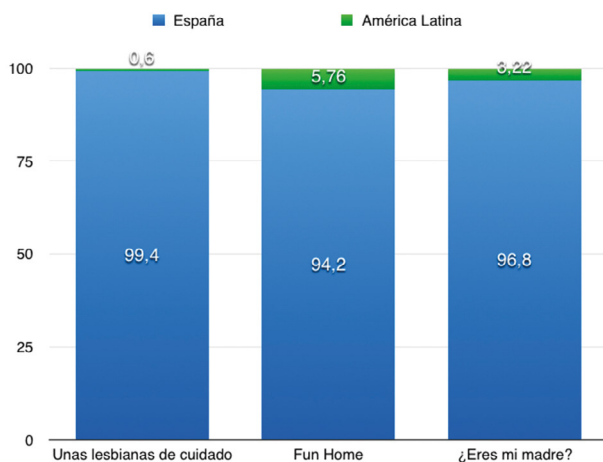


Figura 4. Porcentaje de cada libro en América Latina con el correspondiente al mercado español.

A través del análisis de estos datos, resulta significativo constatar las exiguas ventas en el mercado latinoamericano en su conjunto,

25 Para consultar los comentarios, véase la página de Amazon México.

más aún, si tomamos en consideración que, según los censos oficiales, en 2015 la población de España ascendía a 46,44 millones de habitantes frente a los 119,93 millones solo en México. Asimismo, se observa una exportación cada vez más baja en cada nuevo título, empezando con un 5,76% con *Fun Home* (traducido en 2008), pasando por un 3,22% de *¿Eres mi madre?* (traducido en 2012) hasta llegar a un simbólico 0,6% de *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado* (traducido en 2014).

Sin embargo, es dable destacar que se ha asistido a una inversión de tendencia en el caso de las exportaciones de *Fun Home* a partir de 2013, año en que se estrenó en Broadway el musical de éxito basado en la obra y que ha fomentado desde el extranjero la demanda del libro. Sin embargo, como apunta la investigadora de la UNAM y periodista Myrna I. Martínez sobre la escena mexicana contemporánea, se debería tomar en consideración que “cuando llega [algún musical] con temas de sexualidad, drogas, homosexualidad o SIDA, se convierten en obras de nicho y no alcanzan la taquilla esperada. Tal fue el caso de *Rent*, importada por Ocesa en 1999, o la pieza de puppets para adultos *Avenida Q*, que en su primera versión de 2008 fracasó” (2015). Quién sabe, si finalmente se tuerce esa tendencia y alguien ve el filón, puede que también en México llegue a montarse el musical basado en *Fun Home*.

Estas circunstancias, unidas al bosquejo de la evolución del mercado del cómic traducido en México hasta la actualidad y al análisis de la recepción de la traducción de la obra de Alison Bechdel, refuerzan la hipótesis de que en el país las relaciones y las políticas de género en la sociedad han seguido sendas distintas con respecto a otros contextos socioculturales como, por ejemplo, el europeo. Por ende, podríamos aventurar la afirmación de que en México, por razones históricas, no existe un tejido social suficientemente numeroso para formar un mercado capaz de acoger propuestas como las de Alison Bechdel. A todo esto cabe añadir, como se ha señalado en el primer apartado, que la misma editorial Penguin Random House se ha caracterizado por adoptar políticas y estrategias de corte conservador con respecto a la obra de la autora.

Para terminar, reiteramos que este trabajo, y las investigaciones posteriores que podrían surgir de ello, tiene el propósito de poner el foco en la capacidad de analizar cuestiones culturales que derivan del análisis de fenómenos propios del funcionamiento del mercado editorial.

Conclusiones

Las cifras concretas de ventas de ejemplares de la obra gráfica de Alison Bechdel en España y en América Latina de la editorial Penguin Random House entre 2008 y 2016 arrojan los siguientes resultados: se ha exportado el 0,60% (28 ejemplares) de la tirada total de su última entrega, *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado*; el 3,22% (169 ejemplares) de su novela gráfica más reciente, *¿Eres mi madre?*, y el 5,76% (861 ejemplares) de su obra más aclamada, *Fun Home*.

Se ha puesto de manifiesto que en el caso concreto de la obra gráfica de Alison Bechdel ha habido un funcionamiento distinto de los mecanismos editoriales y, por ende, una reacción diferente en el mercado latinoamericano y europeo.

El carácter controvertido y de un claro corte político, *queer* y transgresor de la obra de Bechdel podría explicar desde postulados ideológicos y culturales el escaso interés prestado por la crítica y la academia, la falta de demanda del público lector y las exiguas ventas en el mercado editorial mexicano.

Pese a contar con una de las historias del cómic más fecundas y extraordinarias a escala mundial, en la actualidad la industria editorial del cómic en México apenas publica y promociona novelas gráficas, ya sean de autoría mexicana o en traducción. La precariedad profesional de los historietistas y la falta de apoyo institucional y de reconocimiento cultural son factores que explicarían la escasa presencia de novela gráfica en el mercado editorial mexicano y, por tanto, la mínima repercusión de la obra de Alison Bechdel.

Bibliografía

Fuentes primarias

- BECHDEL, ALISON (1986): *Dykes to Watch Out For*. Ann Arbor: Firebrand Books.
- (2004): *Unas bollos de cuidado*. Traducción de Rocío de la Maya. Barcelona: Egales.
- (2006): *Fun Home. A Family Tragicomic*. Wilmington: Mariner Books.
- (2008a): *Fun Home. Una familia tragicómica*. Traducción de Rocío de la Maya. Barcelona: Penguin Random House.

- (2008b): *The Essential Dykes to Watch Out For*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- (2012): *¿Eres mi madre? Una tragicomedia*. Traducción de Rocío de la Maya. Barcelona: Penguin Random House.
- (2013): *Are you my mother?* Wilmington: Mariner Books.
- (2014): *Lo indispensable de unas lesbianas de cuidado*. Traducción de Rocío de la Maya. Barcelona: Penguin Random House.

Fuentes secundarias

- AGUILAR, Andrea (2015): “Alison Bechdel: ‘Nuestra cultura se ha volcado en lo gráfico’”. *El País*, 13 de agosto. <elpais.com/cultura/2015/08/05/babelia/1438779907_950582.html> (consulta: 24 de marzo de 2018).
- AURRECOECHA HERNÁNDEZ, Juan Manuel y BARTRA, Armando (1988, 1993, 1994): *Puros cuentos. Historia de la historieta en México*. Vols. I-III. México: Grijalbo.
- BARTRA, Armando (2001a): “Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 1, n.º 2 (junio), pp. 67-90.
- (2001b): “Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (2). Fin de fiesta. Gloria y declive de una historieta tumultuaria”, *Revista Latinoamericana de Estudios sobre la Historieta*, vol. 1, n.º 3 (septiembre), pp. 147-156.
- BURKEMAN, Oliver (2006): “A Life Stripped Bare”, *The Guardian*. <the-guardian.com/books/2006/oct/16/biography.oliverburkeman> (consulta: 24 de marzo de 2018).
- CHANG, Huayun (2002): “Tribune’s ‘WomanNews’ Gives Voice to Women’s Issues. (Chicago Tribune)”, *Newspaper Research Journal*, n.º 23, pp. 59-72.
- DE VALDÉS, Rosalva (1984): “La historia de los comics mexicanos: El progreso de la industria y de la aceptación del arte gráfico-narrativo”, en Javier Coma. *Historia de los Comics*. Vol. IV, fascículo 43, pp. 1199-1204. Barcelona: Editorial Toutain.
- GANTÚS, Luis (2014): *La increíble y triste historia de la cándida historieta y la industria desalmada*. Ciudad de México: Producciones Balazo.
- GARCÍA, Santiago (2010): *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- HARRISON, Margot (2006): “Life drawing”, *Seven Days*. Vermont’s Inde-

- pendent Voice. <sevendaysvt.com/vermont/life-drawing/Content?oid=2127266> (consulta: 30 de marzo de 2018).
- HERNER, Irene (1971): *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*. Ciudad de México: UNAM/Editorial Nueva Imagen.
- KOCH, Tommaso (2012): “Matar a la madre a golpe de lápiz”, *El País*, 10 de septiembre. <elpais.com/cultura/2012/09/10/actualidad/1347304561_838397.html> (consulta: 24 de marzo de 2018).
- MARTÍN RODRIGO, Inés (2012): “La novela gráfica como terapia familiar”, *ABC*, 18 de septiembre. <abc.es/20120915/cultura-libros/abci-alison-bechdel-201209101347.html> (consulta: 24 de marzo de 2018).
- MARTÍNEZ, Myrna I. (2015): “Los musicales que México difícilmente verá en escena”, *El Financiero*, 10 de junio. <elfinanciero.com.mx/after-office/los-musicales-que-mexico-dificilmente-vera-en-esena> (consulta: 25 de marzo de 2018).
- PACIFICO, Francesco (2012): “La madre imperfetta. Un dolore a fumetti”. *La Repubblica*, 13 de agosto. <ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2012/08/13/la-madre-imperfetta-un-dolore-fumetti.html?ref=search> (consulta: 24 de marzo de 2018).
- RAMÍREZ, Noelia (2014): “Alison Bechdel, ‘genio’ del año”, *El País*, 22 de septiembre. <<https://smoda.elpais.com/placeres/alison-bechdel-genio-del-ano/>> (consulta: 24 de marzo de 2018).
- RUBENSTEIN, Anne (2004 [1998]): *Del Pepín a Los agachados. Cómics y censura en el México posrevolucionario*. Traducción de Victoria Schussheim. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- VÁZQUEZ GONZÁLEZ, Modesto (1981): *La Historiética. Todo lo relativo al lenguaje lexipictográfico*. Ciudad de México: Promotora K.

El feminicidio a escena: clamor en México, lamentos a media voz en España

ELISA CABRERA GARCÍA
Universidad de Granada

Ser mujer aquí es estar en peligro.
Antígona

*Hoy actuar en favor de una verdad que ponga fin
a la impunidad de asesinos y autoridades, implica
juntar trozos de acciones y mostrarlas.*
Francesca Gargallo

La aparición de un nuevo género: contexto

Recién iniciada la década de los dos mil asistimos a la eclosión de un fenómeno artístico inédito en el panorama cultural mexicano contemporáneo: el teatro sobre el feminicidio. A lo largo de la última década Ciudad Juárez se había convertido en una de las ciudades más peligrosas de México para las mujeres que la pueblan. A partir del año 1993 el número creciente de mujeres asesinadas

que empezaron a aparecer en terrenos baldíos de la ciudad alarmó a la sociedad civil, si bien no parece que ocurriera lo mismo con las autoridades locales y estatales. Muchas de estas mujeres y niñas eran o habían sido trabajadoras de alguna de los cientos de plantas de ensamblaje —comúnmente conocidas como “maquiladoras”— que empezaron a instalar grandes empresas transnacionales a lo largo de la frontera mexicana desde el año 1964 con el Programa de Industrialización de la Frontera, y que se multiplicaron con la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (en adelante TLCAN), ratificado en 1994. Julia Monárrez, investigadora del Colegio de la Frontera Norte, descubrió que una quinta parte de las asesinadas había trabajado en alguna de las trescientas plantas de montaje de Juárez, mientras que el resto se dedicaban a actividades diversas —estudiantes, bailarinas, amas de casa, autónomas o prostitutas— (Washington Valdez 2005: 48-49).

Durante el 2002 se estrenó la primera obra teatral inspirada por los feminicidios ocurridos en la ciudad, *Mujeres de Arena*, pieza apoyada y financiada por la Asociación Nuestras Hijas de Regreso a Casa (ANHRC). Su creador, el dramaturgo Humberto Robles, escribió la pieza de teatro documental en colaboración con Marisela Ortiz Rivera, maestra de una de las víctimas y cofundadora de ANHRC, como estrategia de denuncia para llamar la atención de la ciudadanía ante tal problemática social, política y económica (Robles 2009: 4). La voz de alarma se fue expandiendo a lo largo de la década de los dos mil por el resto del Estado mexicano, llamando la atención de numerosos artistas y dramaturgos que continuaron añadiendo capas de sentido a lo que, a día de hoy, podemos ya considerar un nuevo género teatral. *Mujeres de Arena*, como escribe Marisela Ortiz en el prólogo del texto dramático, generó “actos fraternos y solidarios desde instituciones de derechos humanos de importancia mundial como Amnistía Internacional hasta multitud de ciudadanos y ciudadanas en el mundo” (Robles 2009: 3) que se han movilizado para presionar a las autoridades en la búsqueda de una solución contra el feminicidio y sus causas. Esta pieza teatral, por otra parte, junto a una serie de fenómenos artísticos de diversa índole, funcionó como precedente estético delineando una serie de estrategias narrativas que terminarían por gestar una producción estética internacional común como estrategia política en la lucha contra la violencia ejercida sobre las mujeres y contra su expresión más extrema, el feminicidio.

Paralelamente, en España las problemáticas de género eran muy diferentes a las que afrontaban las mujeres mexicanas. Desde los años ochenta las asociaciones feministas llevaban denunciando con ímpetu los numerosos asesinatos de mujeres que se producían cada año en el ámbito íntimo¹. Esta agenda feminista, que en ningún momento se detuvo, dio lugar en 2004 a la aprobación parlamentaria de la Ley Orgánica 1/2004, de Medidas de Protección Integral contra la Violencia de Género. A pesar de los avances que en materia de género supuso este nuevo marco legislativo, la ley cometió el error de confinar la violencia de género en el ámbito íntimo. No fue hasta entrada la década de los 2010 cuando el movimiento feminista español, y las formas artísticas que de él se derivaron, asimiló la categoría de feminicidio como un mecanismo de análisis social y activismo estético mucho más amplio, capaz de abarcar otras muchas esferas de la vida donde la misoginia invadía los cuerpos de las mujeres, generando procesos tanto simbólicos como económicos que desembocaban en formas de violencia y de feminicidio que no éramos capaces de ver con anterioridad. De esta nueva forma de afrontar las violencias misóginas fueron en gran medida responsables asociaciones fundadas por activistas latinoamericanas asentadas en Madrid, como *feminicidio.net* y la Asociación de Mujeres de Guatemala. Los fenómenos teatrales producidos en España a los que nos queremos referir en este trabajo dan cuenta de este proceso.

A lo largo de este trabajo reflexionaremos acerca de los recursos artísticos que comparten todas las obras teatrales y de la importancia que ha tenido en España la recepción de fenómenos estéticos que han tomado conciencia de la problemática sistémica del asesinato de mujeres por motivos de género. Como ha señalado Marcela Lagarde, propulsora de la tipificación jurídica del feminicidio en México, “para que los feminicidios ocurran convergen de manera criminal el silencio, la omisión, la negligencia y la colusión parcial o total de autoridades” (Lagarde y de los Ríos 2008: 216). Esta perspectiva es crucial para el análisis de las obras teatrales que aquí estudiamos puesto que todas ellas recurren a herramientas estéticas complejas —tanto en los textos como en las puestas en escena— para hacer visible esta convergencia de factores.

1 Con ámbito íntimo nos referimos aquí a los feminicidios perpetrados por la pareja, expareja o padre de la víctima (Atencio 2015).

Considerar la economía y la política para entender el arte

Además de los factores señalados por Lagarde, para dotar de inteligibilidad a nuestras obras teatrales consideramos esencial tener en cuenta un análisis histórico previo que nos dé pistas sobre las elecciones estéticas y temáticas del fenómeno artístico estudiado. Nuestro caso es sintomático de esta necesidad. En su libro acerca del arte producido en México durante la época de la neoliberalización profunda —los años noventa— el historiador del arte David Montero escribe que “la liberación de capitales económicos provoca un cambio significativo en las formas de producción del arte porque genera, asimismo, una forma diferente de subjetivación de los sujetos que producen obra” (Montero 2013: 71). Esta hipótesis de trabajo sugiere que cuando se producen cambios drásticos en los modelos de gestión económica de un territorio, no solamente cambia la forma de inversión en arte y cultura, sino que también cambian las subjetividades, las formas de pensar y actuar, de los artistas de ese contexto. Tal proceso fue exactamente lo que ocurrió de manera algo repentina tras la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte.

Desde la perspectiva cultural, la negociación del TLCAN no puede ser solo entendida en términos de intercambio económico sino también como una negociación cultural. El TLCAN se vio políticamente como una estrategia para crear cierta simbiosis entre la futura modernización de México —derivada de la entrada de capitales privados en el país— y la cultura identitaria mexicana basada en el mestizaje histórico de lo mexicano, reforzado en un proceso de ida y vuelta de referentes culturales (Montero 2013: 80).

Como ya sabemos, desde la generalización de las teorías de Rancière todo arte es político. De hecho, como ha subrayado Montero, el arte que se hacía en los noventa en la capital “tenía que ver con la política”, con la crisis de un sistema político-económico que controlaba el sistema artístico (Montero 2013: 86). En cambio, el arte sobre el feminicidio en Juárez era un arte *militante*. Los artistas trabajaron en colaboración con las asociaciones de mujeres y con la Coordinadora General, en un impulso por crear nuevos discursos que rompieran el relato hegemónico de lo que allí estaba ocurriendo. A este respecto, dijo Francesca Gargallo en la presentación de la Antología *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios* (Mijares 2008a):

Así hoy es un novelista que se desvive como periodista, Sergio González Rodríguez, quien en *Huesos en el desierto*, es capaz de [llevar a cabo] una investigación que devela una verdad que la policía intenta enterrar; es una joven actriz de cine, Vanessa Bauche, quien siente el dolor de las madres de las muchachas asesinadas y las acompaña durante sus marchas en demanda de justicia; es una actriz, directora y dramaturga hermosillense como Cruz Robles quien revela una constante sociológica por boca de uno de sus personajes: “A mi hermana la mataron porque era pobre y a nadie le importa” (Gargallo 2009).

Devaluación y basurización de las mujeres y construcción de subjetividades masculinistas violentas

El uso de la figura del *Homo Sacer* de Giorgio Agamben (2010), portador de una “nuda vida”, una vida que no es considerada como tal, para delinear el valor de las vidas de las mujeres de Juárez, ha sido habitual a lo largo de la última década debido a la sensación de impunidad que impera en este contexto ante el escalofriante número de asesinatos y la brutalidad con la que han sido cometidos. También la ciudad, sus estructuras relacionales y organizativas, sus instituciones y gestión política, ha sido estudiada como una “máquina feminicida” (González Rodríguez 2012), un “aparato” que no solo crea las condiciones para que los asesinatos de mujeres se perpetren, sino que también desarrolla instituciones que garantizan la impunidad de los crímenes e incluso los legaliza (González Rodríguez 2012: 7). Sergio González Rodríguez en su ensayo *La Máquina Feminicida* describe el fenómeno como una estructura particular de la economía neofordista, y presenta la ciudad como un parásito de esta estructura económica internacional que flexibiliza y automatiza tanto la producción de objetos como la producción de mano de obra (González Rodríguez 2012: 9).

La investigadora Melissa Wright propuso que la forma de trabajo que se generalizó entre las mujeres de clase baja de la ciudad generó un ciclo de consumo y descarte de las mismas que dio lugar a un ciclo de desperdicio que produciría lo que ella llamó una “forma de muerte corporativa”. Existiría, según la investigadora, “una compli- cidad entre la actividad de la maquiladora y el asesinato y abandono de mujeres” (Wright 2010: 23). Las mujeres que trabajaban en las maquilas empezaron a considerarse mujeres públicas y se asociaron directamente con el ejercicio de la prostitución:

The public association of obrera (worker) with ramera (whore) was something that factory workers faced constantly, as women who walked the streets on their way to work and women who walked the streets as part of their work added to the city's fame as a city of public women (Wright 2011: 713).

Este es un fenómeno tan aterrador como esclarecedor. Las trabajadoras de las maquilas, y con ellas todas las mujeres juarenses que trasgreden los espacios y las costumbres, han sufrido los efectos de la devaluación absoluta de su persona y actualmente, como ha señalado Wright, existe un conflicto sobre la dignidad de las mujeres en la ciudad. Por ello, como señala Monárrez, cuando se asesina a una mujer “no solo se asesina el cuerpo biológico de la misma, sino que se asesina también todo lo que ha significado la construcción cultural de su cuerpo, con la pasividad y la tolerancia de un estado masculinizado” (Monárrez 2009: 86). Es más, el proceso señalado vino acompañado de la instauración de “una relación entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desregularizadas y el sacrificio de mujeres pobres”, según el estudio de la antropóloga Rita Laura Segato (2016: 99). La ciudad fronteriza se convierte entonces en una especie de ciudad vertedero, y podemos decir con Sergio González Rodríguez que la inmensidad del desierto/basurreo absorbe el cuerpo destrozado de una víctima en un montón de basura suburbano (González Rodríguez 2012).

Tal proceso de basurización y ejercicio de la violencia sobre las más vulnerables se ratifica y ejecuta mediante determinada subjetividad derivada asimismo de los procesos históricos, políticos y económicos de la región. Se trata de subjetividades masculinistas especialmente cruentas. La filósofa mexicana Sayak Valencia tipificó de forma bastante exhaustiva la relación entre capital y el ejercicio de la violencia en las zonas más violentas de México en su libro *Capitalismo gore* (2010). Valencia sugiere que este proceso ocurrió a partir de una reconfiguración del sistema de producción y del concepto de trabajo. El ejercicio de la violencia se convierte en una forma de acumulación de capital puesto que en contextos de guerra no convencional dar muerte se ha convertido en un negocio altamente rentable. En tal contexto, por otra parte, se produce una profunda modificación de las posibilidades y entornos laborales tras la instauración de los entramados criminales, que ofrece trabajo a una población empobrecida a la que se le ofre-

cen “oportunidades de superación”. La desigualdad creciente en los grandes centros neurálgicos y comerciales es un factor que favorece las nuevas formas de contratación de las empresas que constituyen el crimen organizado. La convivencia calle con calle de la precariedad con la opulencia más absoluta desemboca en la aceptación de múltiples formas de trabajo que implican violencia. Estas formas de trabajo son desarrolladas mayoritariamente por hombres. Vulnerabilidad creciente de las mujeres, subjetividades cada vez más violentas de los varones. Estas dos formas de análisis de la realidad socioeconómica y cultural juarense son fundamentales para la elaboración de nuestras cuatro piezas teatrales mexicanas.

“Somos muchas”: un nuevo género en el teatro mexicano

En su libro *Los muertos indóciles*, la escritora y crítica mexicana Cristina Rivera Garza escribe:

¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrrisona constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literariamente, rodeados de muertos? (Rivera Garza 2013: 19).

Y más adelante:

Se trata, pues, de una serie de análisis no de los organismos vivos del capitalismo taylorista, sino de las señas que la cultura ha logrado dejar marcadas en los cadáveres textuales de la necropolítica (Rivera Garza 2013: 47).

Resulta bastante evidente, tras lo expuesto más arriba, que las obras a las que nos vamos a referir aceptan el reto de Rivera Garza. En el año 2008 se publica la antología *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. En aquel momento las y los antologistas habían encontrado veintidós obras de teatro escritas sobre el feminicidio de las que escogieron once. Dotaron a la antología de una “variedad de aproximaciones que enfatizan el punto de vista de las víctimas o el de los asesinos” (Mijares 2008a: 3).

Francesca Gargallo, escritora y activista invitada a presentar la antología, remarcó el poder que posee la representación de una problemática desde una perspectiva informada y empática, la búsqueda de la verdad y de la justicia, la reparación personal para las víctimas y el ejercicio colectivo de duelo, al que se prestan estas obras dramáticas (Gargallo 2009)². Las 11 obras seleccionadas se pueden dividir *grosso modo* en dos categorías: las que quieren dar voz a las víctimas y las que quieren adentrarse en la subjetividad de los victimarios. “La Jauría”, pieza teatral dividida en seis partes que exhiben las conversaciones y reflexiones de personajes varones que han asesinado o se disponen a asesinar a mujeres o niñas, es la más compleja de las que se enmarcan en la segunda categoría. Su autor, el dramaturgo Enrique Mijares, hizo notar que para él el teatro

[...] necesita que se le planteen al público opciones y se le posibiliten respuestas, que reclame sencillamente el complemento del diálogo que le es inherente a este fenómeno de doble vía, a este binomio vivo por excelencia, el único sobreviviente de la comunicación que sigue requiriendo la comparecencia personal a ambos lados del telón (Mijares 1999: 109).

Efectivamente, todas las obras de la antología —aquí nos detendremos en “La Jauría” únicamente—, así como las otras tres obras seleccionadas en este trabajo, cumplen una labor tanto emotiva como informativa. Todos sus autores han realizado investigaciones rigurosas acerca de las diversas causas e hipótesis de los asesinatos, todos presentan la problemática desde una perspectiva holística, siendo capaces de señalar multitud de factores estructurales (políticos, económicos, culturales), todos, en definitiva, “fuerzan al público a enfrentarse a una crisis social [...] y critican el machismo, el clasismo, el racismo y el imperialismo económico que victimiza a la mujer pobre y vulnerable” (Mijares 2008a: 10). Muchos de los textos de ficción sobre los feminicidios de Juárez están plagados de referencias periodísticas y de datos aportados por reputados investigadores como Diana Washington Valdez, Sergio González Rodríguez o Julia Monárrez. Las cosas que se cuentan en la literatura sobre los

2 “Hotel Juárez o el teatro como instrumento de justo saber” fue el texto que leyó Gargallo en la presentación de la antología en el Círculo Teatral del Método, Colonia Condesa, Ciudad de México, 6 de julio de 2009 (Gargallo 2009).

feminicidios, en un ejercicio de mimesis portentoso, no distan demasiado de los relatos de estos investigadores.

“La Jauría” de Mijares está construida como la “máquina feminicida” de González Rodríguez. Tenemos cinco escenas individualizadas, todas ellas protagonizadas por distintos tipos de victimarios con nombres de animales carroñeros: dos individuos que describen su exaltación tras haber asesinado a una joven —la Rata y el Chacal—; una batida policial en la que uno de los agentes es el propio asesino y espera divertido el encuentro del cadáver que él mismo escondió —la Hiena—; un taxista que viola y mata a una mujer que, huyendo de unos agresores, busca cobijo en su taxi —el Gavilán—; un grupo de individuos que cuentan cómo raptan a una joven para grabar una película *snuff* —el Coyote, el Zorro y los Sabuesos— y, por último, el novio de una trabajadora de las maquilas que, en su orgullo masculino herido por la solvencia económica de su pareja, contrata a unos sicarios para librarse de ella —El Buitre—. Durante la sexta y última escena todos los victimarios hablan a una vez, todas las distintas opresiones y violencias que hemos estado observando confluyen. “La Jauría” es la representación explícita de la “cofradía masculina” (Segato 2013: 73) teorizada por Rita Laura Segato, “hermandad de los criminales, espectadores u oyentes pasivos de los feminicidios” (Segato 2005) y un acto de demostración ante sus pares (Segato 2006: 25). Es esta una obra ausente de personajes femeninos que se enuncien, centrando la atención en los victimarios, ciudadanos de a pie, hombres cualesquiera que matan por todo tipo de razones. “La Jauría”, en definitiva, “son todos aquellos sujetos que, concordantes con la ideología patriarcal, minimizan los actos homicidas y de tortura” (Vázquez 2014: 81).

En la conversación entre la Rata y el Chacal la basurización del cuerpo de la víctima ni siquiera es “simbólica”, sino explícita. Recién comenzado el diálogo el Chacal dice: “encárgate de la basura, criadita” (Mijares 2008b: 190) y, más adelante, Mijares en un aparte escribe: “carga en brazos esa suerte de pequeño féretro, lo lleva a un lado de la habitación hasta una montaña de ofrendas similares: bultos de todos los tamaños, maletas, costales, bolsas de plástico...” (193). Los asesinos imitan a la víctima en su sufrimiento con desdén, una víctima que es descrita por el aparte como apenas una niña. Ella decía su nombre, “para que no se le olvidara”, dice el Chacal (193). Pero a los victimarios no les importan los nombres, sino

la cuenta de las asesinadas. Los victimarios se recrean en la dominación masculina de la víctima vulnerable: “Me elevo del sufrimiento y la humillación, domino la vida, la tortura y el sacrificio, el control de la muerte” (192). En la segunda escena *La Hiena y los agentes* que se encuentran haciendo una batida en el desierto comparan constantemente el cuerpo de la asesinada a la que deben encontrar con el resto de la basura que se puede hallar en el desierto. Sin embargo, el tema principal de esta escena es la corrupción policial, su ineficiencia, la connivencia que en muchas ocasiones ha existido entre la policía y los criminales y la misoginia extrema que impregna cada espacio de la ciudad. Recordemos que uno de los agentes, la Hiena, es el perpetrador del asesinato. Justo antes de que los agentes den por fin con el cuerpo de la víctima, la Hiena se dice a sí mismo:

Tienen miedo de toparse con alguien conocido, detrás de ese rostro desfigurado. No es tu hermana, cuñado, la que te coges sin que tu mamá se dé cuenta. No es tu novia, pareja, la que dejas que violen tus amigos. Ni tu prima, gañán, a la que le arrimas a güevo y tienes amenazada. Pero podrían ser... ¿Por qué no? Podrían ser, si no es hoy a lo mejor mañana (196).

El tercer pasaje, el del Gavilán, un taxista que hace la ronda nocturna, da cuenta de la absoluta inseguridad urbana en la que viven las mujeres juarenses, así como de la objetificación que sufren los cuerpos de las mujeres, que están considerados directamente propiedad masculina. El Gavilán, después de haber violado y asfixiado a la joven que huía y que buscó cobijo en su taxi, dirá a modo de excusa: “Si ella no hubiera puesto resistencia...” (202). El asesino cuenta su “gesta” a sus pares varones, que a su vez le contestan: “No era cosa de que desperdiciaras la ocasión”. Atendemos aquí a la banalización de la vida de las mujeres en un ejercicio de búsqueda de “sensaciones nuevas”, “vivencias cada vez más violencias” y formas de “aliviar [los] resentimientos” (206).

El Coyote, el cuarto de nuestros protagonistas, es el actor-verdugo de un negocio de películas snuff. Su jefe, el Zorro, regente del negocio “cinematográfico”, hace ostentación de su riqueza ante sus subalternos. El Coyote, en un momento determinado, dice de su jefe —con cuya hija tenía una relación sentimental—: “Al Ceguetas le tuve tirria desde que lo conocí, por mamón, todo el tiempo presumiendo sus muebles del año, sus Rólex, sus esclavas de oro”

(213). El Coyote, en un ejercicio de venganza por haber visto su masculinidad humillada, rapta, tortura y asesina a la hija del Zorro.

El caso del Buitre, el último de nuestros protagonistas victimarios, es paradigmático del proceso de pérdida de hombría de los que están destinados a traer un sueldo a casa. Su pareja había alcanzado cierta solvencia económica trabajando en las maquilas mientras que él, en paro, iba perdiendo su papel como macho proveedor: “Ella estaba muy alzada, muy suficiente. Me hacía menos. Me invitaba las chelas y yo, ¿qué podía hacer? [...] Las mujeres acaparan trabajos que antes eran de nosotros”, dice el Buitre alto y claro (214). “Ella ejercía el poder, me humillaba. Me daba coraje que ganara más que yo” (216). El sicario al que contrata el Buitre analiza la situación en términos de mercado: “Hay que aplastar la competencia, ni modo. Al que sea: lo quitamos del medio, sin compasión” (217). Pero ojo: “la banda es a la única que no podemos traicionar” (218). El Buitre concluirá su escena diciendo: “A ver quién la reconoce cuando la encuentren” (219). Mijares, en un aparte, aclara cómo el victimario empuja el cuerpo envuelto en una bolsa y “lo hace rodar hacia los contenedores repletos de basura” (220).

“La Jauría” actúa como una máquina de matar, una máquina feminicida inscrita en una estructura económica neofordista particular donde la ciudad, esa “máquina de matar mujeres” (González Rodríguez 2012) aparece aquí como un parásito de esta estructura económica. En ese doble movimiento de virilización económica y basurización del cuerpo feminizado podemos encontrar las claves para comprender las violencias que los personajes de “La Jauría” ejercen sobre sus víctimas. En “La Jauría” Mijares representa fielmente, como decíamos, la “cofradía masculina” vinculando al perpetrador con sus pares en una relación que intenta ser simétrica a través del ejercicio de la violencia. Encontramos en todas las voces masculinas del texto una “hermandad de criminales, espectadores u oyentes pasivos de los feminicidios” (Segato 2005), que vitorean la matanza indiscriminada de mujeres. “La Jauría”, por tanto, no son solo los victimarios sino todos aquellos sujetos que, siendo plenamente partícipes de la cultura patriarcal, restan de valor y minimizan los asesinatos y los actos de tortura que sus pares masculinos perpetran. “La Jauría”, en definitiva, analiza las masculinidades de los victimarios bajo ese capitalismo de tintes *gore* (Valencia 2010), su hermandad a la hora de compartir el placer experimentado al

matar, los celos y las flaquezas, la fragilidad de esa masculinidad, los códigos, las gramáticas, las narrativas de las interacciones sociales entre los victimarios, el lenguaje absolutamente ruin, paternalista y despreciativo hacia las mujeres y en especial hacia la asesinada.

Como adelantábamos al inicio, *Mujeres de Arena* fue la obra teatral que inauguró el género sobre los feminicidios. Se estrenó por primera vez en un espacio emblemático, el Zócalo de la Ciudad de México, en 2002, el Día Internacional contra la Violencia hacia las Mujeres y las Niñas. Se trata de un teatro de corte documental coescrito por Robles y familiares de las víctimas, activistas contra la impunidad, periodistas e investigadoras. El teatro tiene como protagonistas a cinco actrices y un actor. Las mujeres prestan su testimonio y el actor, según el estudio introductorio de la obra, escrito por Eugenia Muñoz, representa “la información, la denuncia contra las autoridades negligentes, indiferentes y cómplices” (Robles 2009: 33). Si bien es cierto que la elección de un actor varón para representar estas cualidades es algo desafortunada, el papel en sí, sin tener en cuenta su género, es idóneo en este tipo de teatro que busca documentar e informar al público. Aquí nos gustaría denominarlo personaje “archivo”. Efectivamente, el texto cuenta con numerosas referencias de los estudios realizados por las principales investigadoras e investigadores que a lo largo de varias décadas han intentado ofrecer algo de luz a los asesinatos, varios de ellos ya citados en este trabajo. Se citan leyes, campañas lanzadas por la Dirección General de Policía del Municipio de Juárez y una de las sesiones de la Comisión de Derechos Humanos de la ONU, donde el relator especial rinde un informe sobre los feminicidios. Sobre esta sesión el “archivo” expone ante el público:

Al relator le sorprendió la absoluta ineficacia, incompetencia, indiferencia, insensibilidad y negligencia de la policía que había llevado hasta entonces las indagaciones. Para el relator especial resulta evidente que estos asesinatos no se investigaron de forma eficaz ni exhaustiva, si es que hubo algún tipo de investigación (Robles 2009: 19).

El eco como metáfora se revela como una estrategia estética recurrente a lo largo de la obra. A través de la lectura de recortes del diario personal de una de las víctimas, Eréndira, la obra permite a los espectadores hacerse eco de las voces ya apagadas de las desaparecidas. Los recortes del diario se alternan con el testimonio de la

familia de Eréndira durante la búsqueda y el hallazgo de su cuerpo sin vida. Este testimonio relata el proceso de humillación sufrido por la hermana de Eréndira ante las autoridades locales durante el reconocimiento del cadáver y la declaración ante la policía. Relatan la lluvia de preguntas que trataban de buscar en la víctima algún indicio de culpa por su desgracia. Los testimonios de los familiares son la fuente más directa y fidedigna para mostrar la ineptitud policial, la falta de empatía hacia la muerta y sus seres queridos:

“Ahí ‘stá su hija”, te dicen. ¿Pero cómo en dos meses ya son puros huesos? Un cuerpo tarda mucho más en volverse nada. (*Imita la voz*) “Pos si no lo quiere, déjelo”. Hay quienes han pedido pruebas de ADN para comprobar la identidad de la víctima. (*Imita la voz*) “Uy, eso sale rete caro y se lleva harto tiempo...” Total, solo queda resignarse a querer creer que ese costal de huesos son los de tu hija (Robles 2009: 25).

El testimonio, por tanto, aparece como una estrategia compositiva fundamental tanto en esta obra como en muchas otras del género. Esta práctica ha supuesto a lo largo de las últimas décadas una forma de activismo extendida en América Latina entre las mujeres activistas y supervivientes para representar o relatar su experiencia en contextos políticos y culturales enormemente hostiles para ellas. Como ha señalado Melissa Wright:

El testimonio es, simultáneamente, la afirmación de una identidad tanto personal como colectiva. Su poder se deriva de la estructura narrativa en primera persona basada en la autenticidad de la experiencia personal, pero su significación recae en la afirmación de que lo personal representa una experiencia colectiva (Wright 2007: 417) [traducción propia].

Encontramos en *Mujeres de Arena*, asimismo, otra estrategia habitual del género: la recuperación de algunas descripciones cruentas de tipo forense de la situación en la que se encontraron los cuerpos. Ciertamente, esta estrategia estética sitúa al espectador en una posición extrema. Ejerce un impacto difícilmente digerible cuando contemplamos o leemos las obras del género. Sin embargo, es una característica crucial de estas obras sacar a la luz la abundante información encubierta y silenciada expofeso sobre de los crímenes, puesto que uno de los objetivos fundamentales de estas formas artísticas es la búsqueda y divulgación de la verdad. “¿Cuántas muer-

tas son muchas?” (Robles 2009: 22), se repiten una y otra vez todos los personajes en el escenario entonando un cántico coral contra las autoridades locales que manifestaron que la sociedad civil y las organizaciones estaban exagerando la magnitud del problema y el número de mujeres asesinadas en la ciudad. “Somos muchas, y seguimos pidiendo justicia”, es el grito sordo que *Mujeres de arena* nos da como respuesta.

Dentro de la diversidad del género *Antígona: Las voces que incendian el silencio*, de Perla de la Rosa (2004), cuenta con una característica singular. Se trata de una adaptación libre de la *Antígona* de Sófocles, tragedia que ha ejercido en la dramaturgia latinoamericana contemporánea una notable influencia. Los ejemplos de reescritura y composición de textos dramáticos que podemos rastrear teniendo —en mayor o menor medida— este texto clásico como base e hilo conductor son numerosísimos. Rómulo Pianacci lo hizo en su libro *Antígona, una tragedia latinoamericana*. Tanto él como otra serie de críticas y críticos han señalado que lo que fundamentalmente subyace detrás de la *Antígona* latinoamericana es “la necesidad de denunciar los abusos de poder” (González-Vaquerizo 2014: 96). Como señala en su estudio, *Antígona* ha sido:

Un exponente de las mujeres del continente nos recuerda la función efectiva y simbólica, fundamental y emblemática de las mujeres en el entramado social y político de la cultura. Son ellas las que abandonan el interior de las casas para denunciar los excesos del tirano, son ellas las que invocan el derecho de los muertos a recibir sepultura, son ellas las que se arriesgan, en contra de la ley (Pianacci 2005: 85-86).

Por este motivo, la noción de género ha acompañado siempre a la heroína en los textos latinoamericanos, textos que, asimismo, están impregnados de las formas de activismo que las mujeres latinoamericanas han puesto en práctica en las últimas décadas. La investigadora Jesse Weiner ha dedicado un extenso ensayo al análisis de esta obra teatral concluyendo que uno de los intereses principales de Perla de la Rosa es proveer al imaginario juarense un nuevo rol de “mujer pública” que no esté atado a los prejuicios de la prostitución y la vida disoluta, una mujer pública que no deba renunciar ni a la esfera privada de la vida ni a su feminidad: “[de la Rosa’s] agenda is to divorce conceptions of the public woman and political subjectivity entirely from private life. [...] *Antígona* provides an

alternative vision of a politically actualized public woman to take its place” (Weiner 2015: 303).

Antígona: Las voces que incendian el silencio (De la Rosa 2004), en mayor medida que otras piezas, incide fundamentalmente en el daño terrible que hizo en Juárez la retórica de “la mujer pública”, la creencia extendida de que las mujeres asesinadas estaban corriendo un riesgo por decisión y cuenta propia. Antígona vuelve a la ciudad desértica de Tebas para buscar el cuerpo de su hermana desaparecida, Polínice, y oponerse a las leyes de la ciudad que prohíben hablar de las asesinadas. Su otra hermana, Ismene, se opone al grito justiciero de Antígona, la desprecia por su acción, por poner su vida en riesgo: “Cómo detesto tu grandísima soberbia [...] Antígona, la de la gran claridad, la del deber, la que sacrifica todo por la verdad” (De la Rosa 2004: 198). Creón, por su parte, como líder de la ciudad niega una y otra vez los asesinatos y desapariciones de mujeres:

Se habla de muertes, cientos de muertes; de cadáveres de cientos de mujeres, que yacen sin más tumba que el desierto. ¡Mentira! ¿De qué muertes hablan? [...] Desde la altísima responsabilidad que ustedes, ciudadanos, me confrieron al elegirme su gobernante, declaro que no hay muertas. Que no existen cuerpos que identificar. Y esto es muy claro. No existen (193).

Pero la heroína no permitirá que la ciudad ignore a las asesinadas y desaparecidas, que las borren, y les quiten sus nombres y sus historias (215). Antígona es un trasunto de Esther Chávez, de Marisela Ortiz, de Diana Washington Valdez y de tantas otras mujeres que han visto cómo su vida correría peligro durante décadas, amenazadas de muerte en multitud de ocasiones, humilladas por las autoridades, pero que nunca han cejado en su empeño por señalar las causas sistémicas de los feminicidios y las taras de un sistema que actúa en connivencia con los asesinos. “¿Piensas que tu ley nos detendrá? ¿Que al amenazarnos acallarás nuestras voces, nuestros lamentos?” (216), clama Antígona en su parlamento con Creón, que sorprendido le pregunta: “¿De qué me acusas?”, “De desprecio, de indiferencia, de complicidad. No importan si no son tus manos las que rodean el cuello. Es tu voluntad la que vierte la sangre de las mujeres, para las que desde luego no gobiernas” (217). Antígona se afirma a sí misma como un sujeto político activo (Weiner 2015: 299) que representa la salida de esa vida que le era negada. Judith

Butler señaló en *El grito de Antígona* (2001) que la figura mítica podía servir de faro a un feminismo que no quiere plegar la rodilla ante la autoridad del Estado para poner en práctica objetivos políticos feministas. Sino más bien, sacar a relucir la connivencia de ese Estado con el régimen patriarcal imperante y la responsabilidad de aquel con la violencia misógina que se produce. Hemos querido detenernos en la *Antígona* de Perla de la Rosa, porque se ocupa de forma explícita del “grito” organizado de las mujeres juarenses contra la impunidad.

Queremos detenernos, por último, en *¿Qué tan altos son los edificios de Nueva York?* del escritor afincado en la Ciudad de México Óscar Garduño. Esta obra de reciente composición, estrenada en la capital mexicana el año 2016, es indicativa de la expansión que el género ha experimentado a lo largo de la pasada década. Garduño, en un artículo previo al estreno de su pieza, declaró que “si se piensa que un problema tan grave como el de los feminicidios es un tema que pasa de moda como los peinados o la música, nos queda casi nada como sociedad, al menos como sociedad sensible” (Garduño 2016b), y por ello es necesario seguir componiendo fenómenos artísticos, en este caso obras teatrales que se nutran de la tradición estética del género y de lecturas cada vez más informadas que nos permitan como sociedad seguir reflexionando sobre la violencia extrema contra las mujeres:

¿Cuesta mucho entenderlo? Fue lo que le pregunté a un amigo cuando me dijo que el tema de los feminicidios ya había pasado de moda, que ya se había escrito lo suficiente, que escribiera una obra de teatro divertida. Me señaló bibliografía y filmografía, que ya era aburrido porque de cualquier manera las mujeres iban a seguir desapareciendo tanto en el Estado de México, que encabeza la lista de los feminicidios, como en Ciudad Juárez; me propuso mejor escribir del narcotráfico. Debes entender, aseguró, que en este país las mujeres nunca han importado (Garduño 2016b).

Los dos primeros personajes de *¿Que tan altos son los edificios de Nueva York?* se encuentran juntos en el escenario, pero narran sus historias por separado. Las dos versiones de la misma historia se fusionan, los personajes interactúan entre sí mientras continúan declamando directamente hacia el público. Hemos podido ir observando cómo esta es una estrategia común que permite hacer al público partícipe

activo de las historias de horror que se relatan; estamos siendo interpelados por las propias víctimas que quieren ser escuchadas. La guatemalteca, la primera de las mujeres asesinadas, hace aseveraciones sobre su desgracia una vez asesinada: sobre su desgracia, sobre las condiciones estructurales de su miseria y su sufrimiento, sobre las causas de su asesinato:

¡No te salvas!: Te chingan en tu país, los militares, el gobierno, la policía, los maras, los rancheritos que se creen gringos namás porque medio mal hablan dos o tres palabras en inglés, se pintan el pelo de rubio, traen sus pantalones Levi's y comen sus hamburguesas Burger King o McDonalds; ¡todos te chingan! (Garduño 2016a).

También Irma, una joven obrera de maquiladora, relata al público la historia del hallazgo del primer cuerpo de una mujer encontrado en un terreno baldío de su ciudad, el machismo imperante en la comisaría de policía que investigó el crimen: “¿Feminicida?” Pregunta el comandante Reyes, “¿feminicida dijo usted, señorita?, esa palabra no existe en el diccionario” (Garduño 2016a). Garduño da cuenta en esta escena del vacío de conocimiento sobre la especificidad de los crímenes que la policía investiga con una actitud absolutamente misógina. Más adelante, unas jóvenes trabajadoras de la maquiladora relatan las atrocidades que sufren en sus puestos de trabajo, el acoso sexual de su jefe y el miedo que sienten al volver a casa. Violencia callejera, violencia doméstica, conflictos migratorios, tráfico de mujeres, son solo algunas de las problemáticas que Garduño monta por medio de una polifonía de voces y testimonios de víctimas y victimarios que escenifican su realidad ante el público, ante la sociedad civil.

Teatro y violencia doméstica en España

En España, como decíamos al comienzo, el tratamiento artístico del feminicidio ha sido bastante distinto al de la tradición mexicana. Mayoritariamente, la violencia de género en nuestro país ha sido considerada una cuestión doméstica, idea que se ha anclado en el imaginario de la ciudadanía e incluso de los movimientos feministas que han reivindicado una mayor protección de las mujeres

contra sus agresores. Es cierto, como hemos pretendido mostrar en este trabajo, que la situación geopolítica, económica y cultural de la frontera mexicana es extremadamente particular y genera unos niveles de vulnerabilidad extrema para las mujeres; por ello las investigadoras se han procurado un aparato de análisis tan sólido como diverso. En España la tardía recepción del feminicidio como noción integrada en la geopolítica y la economía nacional apenas cuenta con un lustro de historia. La parcialización de las formas en las que el feminicidio se produce, viéndose este restringido al ámbito de lo íntimo y la inconsciencia acerca de los distintos micro y macro machismos que las mujeres sufrimos diariamente a pesar de no sufrir violencia por parte de una pareja o expareja, o correr un peligro de muerte explícito. En esta tesitura histórica, no resulta extraño advertir que en España la mayoría de las obras teatrales sobre la violencia misógina o el feminicidio trabajan acerca de la problemática de la violencia ejercida en el ámbito doméstico. Gabriela Cordone nos propone un breve paseo por una serie de textos dramáticos de la producción teatral española desde 1984, con una serie de obras que comparten, como piedra de toque, “la exclusión del debate social del problema de la violencia de género” (Cordone 2005: 2).

No moleste, calle y paque señora, de Lidia Falcón, da comienzo en una comisaría; una mujer asustada y con signos de violencia física trata de explicar a los oficiales su situación de desamparo ante la violencia de su marido. Esta obra comparte con las mexicanas la insistencia en la brutalidad policial que reciben las mujeres que denuncian una situación de injusticia, y la naturalización con la que es percibido cualquier acto violento contra una mujer. Es más, en la obra de Falcón la mujer también es culpabilizada de su agresión. El silencio actúa como protagonista en el caso del siguiente personaje, una mujer que apenas es capaz de pronunciar una palabra ante su abogado, el cual le recomienda marcharse y esperar a su marido —del que se quiere divorciar— con un buen puchero preparado: “Margarita se ha levantado, y sigilosamente, en puntillas y procurando no levantar la cabeza para que el abogado no la vea, se dirige a la salida” (Falcón 1988: 66).

Como apunta Cordone, *La noche que ilumina* (1995), de Paloma Pedredo, gira asimismo entorno al silencio y al repliegue sobre sí misma de la víctima de violencia machista conyugal (2005: 3). La

investigadora ilustra su hipótesis con la siguiente cita que refleja la frustración muda de Rosi, la mujer abusada por su marido: “¡Es que tengo que hablar! ¡Es que si no hablo reviento! Vivo callada, callada todo el día, callada toda la noche. Sí, a veces hablo, pero ni caso” (Cordone 2005: 3).

Pared (2005), de la dramaturga Itziar Pascual, se convierte en un ejemplo paradigmático de esta diferencia perceptiva de la violencia contra las mujeres entre México y España. Las descripciones de los espacios domésticos de las dos protagonistas y los detalles que se dan de ellas informan de lo esencial: la violencia se sufre dentro de esas paredes a las que el texto dramático hace constantemente referencia. El cuerpo social, fuera de ellas, no es capaz de percibirla, pero no se hace referencia a cómo la violencia que se ejerce dentro se ha filtrado desde el exterior. Este tipo de discursos sobre la violencia de género suelen presentar a la sociedad como ignorante o desconocedora de la problemática de la violencia íntima, pero no como partícipe de la misma. Se comparan los espacios domésticos de las dos mujeres a modo de metáfora: limpieza, claridad, orden frente a estrechez, desorden, oscuridad; un juego entre las emociones que sienten las protagonistas y sus tareas domésticas.

Los tres ejemplos de textos dramáticos tienen como protagonista al silencio de las mujeres y a su incapacidad para expresarse y defenderse. Las referencias a la domesticidad callada, a la falta de apoyo externo o al silenciamiento de la víctima son constantes, característica imprescindible para representar la violencia misógina en un país donde esta se ha invisibilizado de forma sistemática. Salir del espacio opresivo de lo doméstico en la mayoría de las ocasiones implica una escapatoria a la violencia y al peligro de muerte.

Cordone concluirá que una de las funciones de este tipo de teatro es convertir en público lo que era privado (Cordone 2005: 11). Nuestra hipótesis diverge; la violencia contra las mujeres y los asesinatos derivados de ella nunca fue una cuestión privada, algo que las mujeres experimentasen en soledad en sus domicilios. Siempre ha sido una cuestión de representación pública, de demarcación de los espacios, de legitimación permanente de micro y macro violencias en todos los espacios que habitan las mujeres en nuestras ciudades y entornos. La legislación española todavía no ha sido capaz de albergar esta forma de análisis estructural de la violencia misógina.

“La parte de los crímenes” se representa en España

En 2007 el dramaturgo Pablo Ley y el director del Teatre Lliure Àlex Rigola estrenan un titánico proyecto: la adaptación a escena de la monumental novela de Roberto Bolaño, *2666* (Teatre Lliure, 2007). Esta adaptación dramaturgica se compone de fragmentos escogidos con pequeñas modificaciones que los actores declaman en una puesta en escena que tiene vida propia. La cuarta parte, siguiendo la estructura de la novela, es *La parte de los crímenes*. En la novela Bolaño describe el hallazgo de 109 cuerpos de mujeres brutalmente asesinadas en la Ciudad de Santa Teresa, trasunto de Juárez (Bolaño 2004). Bolaño investigó con ahínco sobre los asesinatos que se sucedían en la ciudad y levantó con su obra un monumento funerario. Rigola construye su adaptación como un “oratorio” (Bolaño/Rigola/Ley 2007: 12), un duelo colectivo. Decidió incluir en la escena imágenes reales que él mismo tomó en Juárez en un ejercicio de alusión a la mimesis de la novela.

A lo largo del pasaje de *La parte de los crímenes*, los directores deciden salir del espacio de la ficción con una herramienta muy utilizada en los fenómenos artísticos que han trabajado en torno a la problemática del feminicidio en América Latina: la plasmación de los nombres reales de las víctimas. Los nombres de las asesinadas en Ciudad Juárez desde 1993 se multiplican en la gran pantalla que forma parte de la escenografía junto con su edad y la fecha de su muerte. “Somos muchas”, parecen gritar los nombres de la pantalla. Mientras tanto, una actriz tumbada en el suelo y cubierta de sangre grita representando el horror vivido por los cientos de mujeres y niñas asesinadas que pasan ante nuestros ojos. Rigola, impregnado de la estética que las activistas y artistas juarenses empezaron a utilizar para denunciar los crímenes, hace a sus actores ir clavando cruces de color rosa de forma progresiva alrededor de la escenografía, que asemeja el desierto donde son abandonados los cuerpos absolutamente violentados de las mujeres. Lo hace a forma de goteo, trasladando el efecto que ejercen las descripciones forenses y policiales en la novela del chileno mientras la actriz que yace grita y se sobrecoge durante unos eternos minutos que trasladan a escena la angustia que se experimenta durante la larga y asfixiante lectura de “La parte de los crímenes” (Bolaño 2004). Compartimos, sin duda, con Gabriela Cordone una reflexión: esta escena “incursiona

en los límites de lo soportable” (Cordone 2013: 17). Creemos que esta obra, también debido al original que adapta, es la que fusiona más cabalmente las dos perspectivas a las que nos venimos refiriendo en el presente texto: la mexicana, que extiende la violencia por todo el espacio, el público y el privado, y la española, que lo confina a lo doméstico.

A modo de corolario: diferencias y convergencias

Las obras que aquí hemos seleccionado reflejan a todas luces los distintos condicionantes históricos y contextuales de México y España, así como las tradiciones estéticas y feministas que los han acompañado. Ambos contextos comparten una herramienta fundamental, la insistencia en que no hablamos de una historia aislada, sino de una problemática que no deja de repetirse, que tiene unas causas que no alcanzamos a comprender y a las que debemos atender con más empeño. Hablamos de teatros que anhelan a todas luces tener un impacto social, alertar a los espectadores sobre un grave problema. Por lo general, por ello, los personajes se dirigen directamente a los espectadores mediante el soliloquio, aunque se encuentren rodeados de otros personajes. Hablan a la audiencia, les cuentan sus juicios e impresiones, para que la audiencia pueda construir su propia visión crítica.

Es necesario insistir en que el caso de Ciudad Juárez y el estado de Chihuahua no es diferente a los niveles de violencia y feminicidios producidos en otros estados del país como Tamaulipas, Guerrero o el Estado de México, así como en otros países de Centroamérica como Honduras o Guatemala, donde el porcentaje de feminicidios es aún mayor. Por ello, no queremos hacer de Juárez un caso aislado que oculta un proceso global de aumento de la violencia y los crímenes contra las mujeres. Por el contrario, queremos destacar la importancia del activismo de las asociaciones juarenses y su colaboración temprana con las y los artistas locales en un ejercicio durísimo por poner el feminicidio en la agenda político-institucional, así como social y comunitaria. A pesar del sensacionalismo extremo en conchabanza con el capital que hemos podido encontrar alrededor de los asesinatos en Ciudad Juárez en algunos elementos culturales, lo cierto es que el movimiento artístico de la ciudad ha servido como catalizador para

el surgimiento de ciertos símbolos estéticos que representan la lucha contra el feminicidio a nivel global. Aun habiendo tenido en cuenta las diferencias, expuestas más arriba, entre el teatro sobre violencia contra las mujeres realizado en Juárez, y el realizado en España, los trasvases estéticos y las herramientas transferidas son incontestables. La más importante de ellas es el énfasis que hacen todas las obras al descartar que un feminicidio se comente como un caso aislado de las estructuras sociales y políticas; también la voluntad de implicación de la audiencia, en un sentido casi brechtiano.

Apostamos, en definitiva, por un teatro sobre el feminicidio contextualizado, estructural y holístico que, impregnado de toda la información teórica, histórica y sociológica que existe al alcance, muestre una realidad compleja en la que no solamente hay un verdugo, sino todo un entramado social que lo avala, legitima e incluso incita a actuar. Pero más allá de esto, apostamos por una labor de producción estética común y en cómo esta consigue convertirse en un clarísimo medio de duelo, de recuerdo y sobre todo en una estrategia política que hace visible esta forma de injusticia de género absolutamente institucionalizada. Porque, de otra forma, como leemos en *Antígona González* de la tamaulipeca Sara Uribe: “Todas aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca, si nadie nos nombra” (Uribe 2012: 95).

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2010): *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida*. Madrid: Pre-Textos.
- ATENCIO, Graciela (2015): *Feminicidio. El asesinato de mujeres por ser mujeres*. Madrid: Catarata.
- BOLAÑO, Roberto (2004): “La parte de los crímenes”. 2666. Barcelona: Anagrama, pp. 441-791.
- (2007): 2666. Adaptación de Pablo Ley y Alex Rigola. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.
- BUTLER, Judith (2001): *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- CORDONE, Gabriela (2005): “Cuerpos reales y cuerpos virtuales en Pared, de Itziar Pascual”, en José Nicolás Romera Castillo (coord.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI: actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. 27 al 29 de junio. Madrid: UNED, pp. 399-412.

- (2013): “2666 en escena: relato, imagen y mestizaje artístico”, *Letral*, n.º 11, pp. 10-23.
- CORTE INTERAMERICANA DE DERECHOS HUMANOS (2009). *Caso González y otras (“Campo algodoner”) vs. México*, sentencia de 16 de noviembre.
- DE LA ROSA, Perla (2004): *Antígona: Las voces que incendian el desierto*. Molino de San Cayetano: Casa del Teatro.
- FALCÓN, Lidia (1988): “No moleste, calle y pague, señora”, en Patricia O’Connor (ed.). *Dramaturgias españolas de hoy (Una introducción)*. Madrid: Fundamentos, pp. 59-70.
- GARDUÑO NÁJERA, Óscar (2016a): *Qué tan altos son los edificios de Nueva York*. [Manuscrito original remitido por el autor.]
- (2016b): “¿Qué tan altos son los edificios de Nueva York? Una obra de teatro sobre feminicidios”, *Replicante, Cultura Crítica y Periodismo Digital*, 4 de enero. <<https://revistareplicante.com/que-tan-altos-son-los-edificios-en-nueva-york/>> (consulta: 15/01/18).
- GARGALLO, Francesca (2009): “Hotel Juárez o el teatro como instrumento de justo saber”. Presentación de la Antología *Hotel Juárez: Dramaturgia de feminicidios*. Círculo Teatral del Método, Colonia Condesa, Ciudad de México, 6 de julio. <<https://francescagargallo.wordpress.com/ensayos/ensayos-letras/hotel-juarez-o-del-teatro-como-instrumento-de-justo-saber/>> (consulta: 01/09/18).
- GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, Sergio (2012): *The Femicide Machine*. Los Angeles: Semiotext(e).
- GONZÁLEZ-VAQUERIZO, Helena (2014): “Podrías llamarte Antígona. Un drama mexicano contemporáneo”, *Aletria*, n.º 1, vol. 24, pp. 95-107.
- HARVEY, David (2004). *Breve historia del neoliberalismo*. Madrid: Akal.
- LAGARDE Y DE LOS RÍOS, Marcela (2008): “Antropología, feminismo y política: violencia feminicida y derechos humanos de las mujeres”, en Margaret Louise Bullen y María Carmen Díez Mintegui (coords.). *Actas del XI Congreso de Antropología. Retos teóricos y buenas prácticas*. San Sebastián: Ankulegi, pp. 209-239.
- MIJARES, Enrique (1999): *La realidad virtual del teatro mexicano*. Ciudad de México: Juan Pablos/IMAC.
- (ed.). (2008a): *Hotel Juárez. Dramaturgia de Feminicidios*. Durango: Union College/Editorial Espacio Vacío/UJED.
- (2008b): “La Jauría”, en Enrique Mijares (ed.). *Hotel Juárez. Dramaturgia de Feminicidios*. Durango: Union College/Editorial Espacio Vacío/UJED.

- MONÁRREZ, Julia Estela (2009): *Trama de una injusticia. Femicidio sexual sistémico en Ciudad Juárez*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- MONTERO, David (2013): *El cubo de rubik. Arte mexicano en los años 90*. Ciudad de México: RM Verlag.
- PIANACCI, Rómulo (2005): “Rito, mito y tragedia. El camino hacia la Antígona americana”, *Conjunto*, n.º 137, pp. 83-91.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Barcelona: Tusquets.
- ROBLES, Humberto et al. (2009): *Mujeres de Arena*. Versión PDF copyleft en línea. <<https://mujeresdeareateatro.blogspot.com/>> (consulta: 01/08/17).
- SEGATO, Rita Laura (2005): “La territorialidad del feminicidio: geografía política de un tipo de lesa humanidad”, *Seminario Permanente “Frontera: Violencia y Justicia. Nuevos Discursos”*, Sesión 7 (24 de octubre 2005). <<https://www.youtube.com/watch?v=B5MsanLfQkI>> (consulta: 15/08/18).
- (2006): *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Ciudad de México: Tinta Limón.
- (2008): “Qué es un feminicidio”. *Fronteras, violencia, justicia: nuevos discursos*. Ciudad de México: UNAM.
- (2013): *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- (2016): *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- TABUENCA CÓRDOBA, María Socorro (2003): “Baile de fantasmas en Ciudad Juárez al final/principio del milenio”, en Boris Muñoz y Silvia Spitta (eds.). *Más allá de la ciudad letrada: Crónicas y espacios urbanos*. Pittsburgh: Biblioteca de América.
- TEATRE LLIURE (2007): Dossier 2666. <http://www.teatrelivre.com/documents/temp0708/2666_cat.pdf> (consulta: 01/08/17).
- URIBE, Sara (2012): *Antígona González*. Oaxaca: Sur.
- VALENCIA, Sayak (2010): *Capitalismo gore y necropolítica en México contemporáneo*. Madrid: Melusina.
- VÁZQUEZ, Emily Celeste (2014): “Enredadera a dos voces, Los trazos del viento y La Jauría: el teatro como medio de denuncia y lucha”, *Catedral Tomada*, vol. 2, n.º 3, pp. 65-91.
- WASHINGTON VALDEZ, Diana (2005): *Cosecha de mujeres. Safari en el desierto mexicano*. Barcelona: Océano.

- WEINER, Jesse (2015): "Antigone in Juárez: Tragedy, Politics, and the Public Women on Mexico's Northern Border", *Classical Receptions Journal*, vol. 7, n.º 2, pp. 276-309.
- WRIGHT, Melissa (2004): "From Protests to Politics: Sex Work, Women's Worth, and Ciudad Juárez Modernity", *Annals of the Association of American Geographers*, vol. 94, n.º 2, pp. 369-386.
- (2010): *Manifiesto contra el feminicidio*. Madrid: Prometeo.
- (2011): "Necropolitics, Narcopolitics, and Femicide: Gendered Violence in the Mexico-U.S. Border", *Signs*, vol. 36, n.º 3, pp. 707-731.

Narrativas metaficcionales contemporáneas en las dos orillas: el surrealismo en el cine de Pablo Berger y Carlos Reygadas

ROBERTA PREVITERA
Université de Lille

Carlos Reygadas y Pablo Berger son dos de las figuras más representativas del cine de autor mexicano y español, respectivamente.

Reygadas empezó a escribir el guion de *Japón*, su primer largometraje, en 1999. La película, autofinanciada por él mismo, se rodó dos años después, en 2001, y, tras ser presentada en el Festival de Rotterdam, obtuvo la mención especial de la Cámara de Oro en el Festival de Cannes de 2002. Reygadas volvió a la Croisette en 2005 para presentar su segundo largometraje, *Batalla en el cielo*, que formó parte de la selección oficial; en 2007 ganó el Premio del Jurado con *Luz silenciosa*, y en 2012 *Post Tenebras Lux* fue galardonada con el premio al mejor director. Su quinto largometraje, *Nuestro tiempo*, en que debuta como actor protagonista al lado de su mujer, Nathalia López, y de sus hijos, se presentó en la 75 edición del Festival Internacional de Cine de Venecia.

Berger empezó su carrera como director de largometrajes en los mismos años en España. En 2003 salió la película *Torremolinos 73*, que, tras triunfar en el Festival de Málaga de 2003, fue premiada en el XII Festival de Cines de España y de América Latina de Bruselas en 2004, donde fue considerada el mejor largometraje presentado. Tras muchas dificultades, en 2013 Berger estrenó su segunda película, *Blancanieves*, que fue galardonada con diez premios Goya, entre ellos a Mejor Película y a Mejor Guion Original. Su último filme, *Abracadabra*, llegó en 2017 y recibió cuatro nominaciones en los Goya de 2018.

A primera vista las apuestas cinematográficas de Reygadas y Berger no podrían parecer más distintas, pues el primero realiza películas de bajo presupuesto y con un planteamiento heredado del Neorrealismo, elige para su *casting* a actores no profesionales; mientras que el segundo realiza películas ambiciosas, con altos costes de producción en las que cuenta con la participación de actores consagrados del cine español del calibre de Javier Cámara, Maribel Verdú, Gerardo Diego, Ángela Molina o José María Pou, entre otros. No obstante, pese a las numerosas diferencias, en las obras de estos dos cineastas se puede rastrear una serie de preocupaciones estéticas comunes. Por un lado, intentaré mostrar que ambos artistas tienen un planteamiento extremadamente “autoconsciente” a la hora de realizar sus películas y utilizan estrategias intertextuales y metaficciones que los llevan a dialogar permanentemente con la tradición cinematográfica surrealista y, en particular, buñueliana. Por otro, veremos que, como en la obra del mismo Buñuel, la experimentación estética, no es nunca un fin en sí mismo, sino un medio para reflexionar sobre la realidad político-social mexicana y española, denunciando sus límites, sus contradicciones y sus tabúes.

Poéticas metaficciones

Tanto Reygadas como Berger utilizan con frecuencia recursos metaficciones en sus obras. Empecemos por Reygadas, que cuestiona la narración fílmica a distintos niveles. Encontramos un primer recurso metaficcional en *Japón*. La película relata la historia de un hombre de rasgos occidentales que decide dejar la ciudad por razones que quedan desconocidas para el espectador para ir a morir —a la ma-

nera de los rōnin, los guerreros japoneses que se preparan a morir cuando se quedan sin señor (de ahí el título de la película)— a un lugar alejado de la civilización en el campo mexicano. Allí, en un pueblo aislado, pegado a las laderas de un barranco, es acogido por Ascen, una anciana señora indígena que le ofrece cobijo en su humilde casa. Gracias a la amabilidad y a la vitalidad de su anfitriona, el forastero recupera poco a poco su apego a la vida y hasta empieza a sentirse atraído sexualmente por la anciana. Pero justo cuando el forastero parece haber abandonado la idea del suicidio, el equilibrio es perturbado por la llegada de Juan Luis, el sobrino de Ascen, que empieza a demoler la casa de su tía para llevarse las piedras a su pueblo. La secuencia es interpretada por un grupo de actores no profesionales de origen indígena. El efecto metaficcional se produce cuando los actores se quejan de que los miembros del equipo de rodaje de la película no les sirven alcohol: “No nos dan nada de beber los de la peli”, dice uno de ellos. Al tomar la decisión de no cortar la escena, Reygadas aboga deliberadamente por la metaficción, pues el hecho de que un actor se dirija a la cámara (metalepsis), y por ende al espectador, aludiendo a las condiciones del rodaje, provoca una quiebra de la ilusión diegética y pone el dedo en la naturaleza ficcional de la escena ya que —como recuerda Genette—

tous ces jeux manifestent par l'intensité de leurs effets l'importance de la limite qu'ils s'ingénient à franchir au mépris de la vraisemblance, et qui est précisément la narration elle-même; frontière mouvante mais sacrée entre deux mondes: celui où l'on raconte, celui que l'on raconte (Genette 1972: 245).

Otras veces el efecto metaficcional no depende de la presencia de figuras retóricas (metalepsis o *mise en abyme*) sino de una serie de recursos expresivos que se encargan de cuestionar el universo diegético recordando al espectador que las imágenes que está viendo han pasado por el filtro de una cámara. David Bordwell denomina narraciones paramétricas¹ aquellas en las que “el sistema estilístico

1 Bordwell utiliza como ejemplos de narraciones paramétricas películas como *El año pasado en Marienbad* (1961), *Méditerranée* (1963) o *La guerra ha terminado* (1966); sin embargo, explica que “este tipo de narración no está unido a ninguna escuela nacional, periodo o género cinematográfico. Sus normas parecen carecer de la concreción histórica de los tres modos que he considerado hasta ahora.

del filme crea pautas diferentes a las demandas del sistema argumental. El sistema filmico puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos en tan importante como las pautas del argumento” (Bordwell, 1996: 275). Es lo que ocurre en las películas de Reygadas, que enfatiza la presencia de la cámara atrayendo la atención del espectador sobre la técnica de filmación utilizada.

Un procedimiento recurrente en sus filmes es la cámara fija. En general se trata de planos largos en los que el encuadre queda fijo y los personajes entran y salen del campo como en una escena teatral. Si en algunos casos Reygadas da prueba de un calculado clasicismo a la hora de construir sus planos, en los que la posición de los personajes y la del decorado están milimétricamente calculadas para respetar las leyes de la perspectiva y de la simetría, en otros el director elige ángulos de toma que censuran parte de la escena al espectador. Los personajes aparecen entonces decapitados y los objetos están mutilados por los límites de la pantalla. En ambos casos, Reygadas rompe la ilusión diegética pues, al enfatizar la presencia del encuadre, recuerda al espectador que lo que ve es ficción. Encontramos varios ejemplos de este procedimiento en *Luz silenciosa*.

Otro recurso que enfatiza la presencia de una instancia narradora es la “cámara al hombro” que es usada, por ejemplo, en la secuencia prólogo de *Japón*, cuando el protagonista llega al campo. El efecto de inestabilidad de la imagen da lugar a una serie de planos subjetivos, pues la cámara se ancla en la mirada del protagonista y nos deja ver la realidad a través de sus ojos.

En otros casos la asociación de unos planos a un determinado personaje es posible gracias al uso del desenfoque. Encontramos un ejemplo en *Batalla en el cielo*, cuando Marcos va al aeropuerto para recoger a Ana, la hija de su jefe. Durante el trayecto en metro el hombre es empujado brutalmente por la muchedumbre y termina perdiendo las gafas. Para dar fe de la difícil situación del hombre que anda medio ciego por el aeropuerto, Reygadas elige mostrarnos el encuentro entre Marcos y Ana con una focalización interna a través de un plano subjetivo de Marcos. Por lo tanto la imagen de Ana aparece a los ojos de los espectadores desenfocada. En este

[...] De alguna forma, pues, este modo de narración se aplica a cineastas aislados y filmes fugaces” (Bordwell 1996: 274).

caso la pérdida de foco de la imagen se justifica narrativamente; sin embargo, Reygadas fuerza el recurso pues, tras ver a Ana a través de los ojos miopes de Marcos, la cámara se vuelve hacia Marcos y se acerca a él por medio de un *travelling*. Con gran sorpresa de los espectadores, también la cara del hombre aparece desenfocada y va recobrando nitidez a medida que la cámara se le acerca. Si el primer plano se justifica narrativamente porque Marcos ve una realidad “borrosa” a causa de su miopía, el segundo no parece tener explicación y encuentra su única justificación en el plano estético. Estamos una vez más frente a un tipo de narración paramétrica en la que el “discurso”² rechaza toda subordinación a la historia. Ocurre algo parecido en *Luz silenciosa*, en la secuencia del baño en el río, cuando Johan propone a Esther que se bañen juntos. La cámara se queda fija mientras ellos salen del plano y encuadra una flor que se vuelve cada vez más desenfocada hasta convertirse en una especie de cuadro impresionista. La influencia de esta corriente pictórica se respira a lo largo de toda la secuencia en la que Reygadas retoma temáticas clásicas de la tradición impresionista como el baño en el río o la siesta en la hierba y consigue estimular la sensorialidad del espectador que experimenta en su piel las sensaciones de los personajes. Como veremos más adelante, el propio Reygadas confirma esta interpretación al defender en varias entrevistas la necesidad de que el cine, como lo ha hecho en su momento la pintura “impresionista”, vaya más allá de la realidad superando los límites de la representación realista.

El efecto metaficcional se produce también cuando Reygadas, jugando con las convenciones genéricas, utiliza ángulos de toma y tipos de planos típicos de formatos “no ficcionales” sin que haya razones narrativas que justifiquen estas elecciones. Encontramos un ejemplo de este procedimiento en *Japón*, cuando Reygadas filma el encuentro entre el protagonista y el “juez” de la comunidad indígena en la que el forastero quiere establecerse. El diálogo entre los dos es en realidad un monólogo donde el juez indígena

2 Utilizamos el término “discurso” en la acepción propuesta por Seymour Chatman que, al retomar la distinción establecida por Hjelmslev entre “plano de la expresión” y “plano del contenido” lo utiliza, en oposición al concepto de “historia”, para indicar la manera en que una serie de eventos o de acciones se encadenan en la pantalla (Chatman 1978: 23-24).

empieza a enumerar las maravillas de su pueblo como si se tratara de un promotor turístico. En todo el plano la cámara se queda fija encuadrando frontalmente al hombre en un plano medio corto como si se tratara de una entrevista y en ningún momento se vuelve para mostrarnos a su interlocutor. El hecho de que el hombre se dirija directamente a la cámara produce un efecto de “verdad” propio de los reportajes periodísticos que contrasta con el formato ficcional de la película. El resultado es un choque “metaficcional”, pues Reygadas quiebra la ilusión diegética y cuestiona los códigos expresivos utilizados. Ahora bien, la metafiction no es solamente un recurso estilístico, sino también un instrumento para indagar la realidad. Entrevistado por la cámara, el juez de la comarca se dedica a ensalzar la solidaridad y la generosidad de los habitantes del pueblo que constituyen una comunidad donde reina una supuesta armonía primigenia. A medida que avanza la película, descubrimos que la realidad es mucho menos atractiva, pues el sobrino de Ascen no duda en impugnar un viejo testamento para reclamar a su anciana tía las piedras que mantienen en pie su casa. Por otro lado la gente del pueblo, a pesar de ser “muy solidaria”, no hace nada para defender los intereses de la anciana, que termina sucumbiendo a los planteamientos absurdos de su sobrino que la deja sin casa. Así pues, la elección del formato, lejos de reducirse a una simple pirueta estética, sirve para reflexionar acerca de los códigos audiovisuales y desenmascarar los automatismos que rigen nuestras actitudes de espectadores a la hora de decodificar un mensaje.

El juego con las expectativas del espectador es un *modus operandi* recurrente en las películas de Reygadas. Encontramos otro ejemplo de este procedimiento en *Luz silenciosa*, durante el viaje de Esther y Johan en coche que precede a la muerte de Esther. La pareja discute en torno a la crisis de su relación mientras afuera llueve a cántaros. La situación, ya de por sí angustiada, se vuelve claustrofóbica cuando Johan, al mirar por el espejo retrovisor, divisa la presencia de un gran camión que intenta adelantarlo. Se genera así un efecto de *suspense*, pues el espectador, apoyándose en sus competencias cinematográficas, presiente un desenlace trágico de la historia. Sin embargo, al final no ocurre nada: Johan se para en el borde de la carretera y el camión desaparece. En *Post tenebras lux* ocurre algo parecido cuando la cámara nos muestra alternadamente un pla-

no de Juan que conduce relajado al lado de su mujer y el de una moto que circula delante de ellos. El uso del montaje alternado y la insistencia de la cámara en el vehículo nos llevan a preguntarnos quién es el motero y nos sugieren que su presencia tendrá alguna relevancia en el desarrollo argumental de la película. Sin embargo, la moto no vuelve a aparecer en ningún otro momento del filme. La presencia de estas secuencias se justifica en una lógica narrativa solo si aceptamos que la tensión de estas escenas sirve para alertar al espectador acerca de la inminencia de eventos decisivos en la sinopsis de la película que ocurrirán en las secuencias siguientes: la muerte de Esther en *Luz silenciosa* y la de Juan en *Post tenebras lux*. Pero la inclusión de estas secuencias responde también, y ante todo, a una lógica metanarrativa: Reygadas, consciente de que el uso del montaje alternado en las escenas de persecuciones está plenamente integrado en la consciencia de los espectadores, desafía nuestras competencias genéricas y nos lleva a cuestionar los mecanismos de la narración clásica.

Sensiblemente distinto es el planteamiento estético que encontramos en las películas de Berger. Como él mismo ha subrayado en muchas entrevistas, en sus obras el estilo está siempre al servicio de la historia cuya función principal tiene que ser capturar al espectador y transportarlo al mundo de la ficción: “El cine hay que sentirlo y no pensar, el análisis llega después, hay que pensar cuando la película ya esté acabada” (Berger 2011: Extras DVD *Blancanieves*). Su manera de narrar, en este sentido, sigue más las pautas del “cine clásico” donde —en palabras de Bordwell— el principio predominante

[...] es hacer que cada uso técnico obedezca a la transmisión de la información de la historia por parte del personaje, con el resultado de que cuerpos y caras se convierten en puntos focales de atención. Las técnicas fílmicas se modelan para encajar la estructura causal de la escena clásica (Bordwell 1996: 163).

De ahí que en las películas de Berger la dimensión metaficcional aparezca más en el nivel argumental que en el estilístico.

Desde *Torremolinos 73*, su primera película, el cineasta español pone el cine y el quehacer cinematográfico en el centro de su creación. Como él mismo lo declara en una de sus entrevistas, *Torremolinos 73* es “una película que habla del amor por el cine” (Berger

2003: Extras DVD *Torremolinos 73*). La cinta cuenta la historia de Alfredo López y de su mujer, Carmen, que en 1973 rodaron una película erótica con carácter onírico titulada *Torremolinos 73* que tuvo mucho éxito en Escandinavia pero quedó prácticamente desconocida en España³. Como ya había ocurrido otras veces en la historia del cine —de *Ocho y medio* a *La noche americana*— el gran reto de *Torremolinos 73* ha sido —como cuenta Javier Cámara que hace de Alfredo López— “dirigir una película desde afuera y otra desde dentro” (Cámara 2003: Extras DVD *Torremolinos 73*). A través del personaje de Alfredo López, Berger devela al espectador los mecanismos de la producción cinematográfica y del rodaje. Los personajes debaten sobre cómo van a filmar la película que estamos viendo, reflexionando sobre los movimientos de cámara y los ángulos de toma más adaptados para cada plano. En esta película la metaficción se nutre del diálogo con la tradición cinematográfica anterior, en particular con el cine de Bergman. El cineasta sueco entra en escena cuando don Carlos, el director de la editorial donde trabaja Alfredo López, le presenta a un tal Eric Mulander, exasistente de Bergman, que le brindará su primera formación cinematográfica para realizar las películas “científicas” sobre la reproducción en el mundo que la editorial les encarga a sus empleados. A partir de este momento Bergman estará omnipresente en toda la película: Alfredo López consagra sus noches a ver su filmografía completa y lee libros sobre su vida hasta madurar la decisión de hacer una película a la manera de Bergman. Así la cinta de Berger entra en el terreno de la parodia y nos brinda escenas que son una reescritura en clave desenfadada de célebres secuencias bergmanianas. Valga como ejemplo la secuencia en que Marga (interpretada por Carmen) y el caballero misterioso (Magnus) juegan una partida de ajedrez en un bote a pedales que retoma humorísticamente la partida de ajedrez entre el caballero y la muerte en *El séptimo sello*, o aquella en que Carmen se ve a sí misma dentro de un ataúd, que es evidentemente una parodia de la célebre secuencia de *Fresas Salvajes*. Alfredo López sonríe satisfecho cuando su jefe lo felicita por su guion diciéndole que le recuerda las primeras

3 Al final de la película aparece un rótulo en que Berger nos dice que “*Torremolinos 73* fue la única película dirigida por Alfredo López. Se estrenó, calificada ‘S’, en 1977 con el título de *Las aventuras y desventuras de una viuda muy cachonda*. La vieron 1372 espectadores en España y fue un éxito en toda Escandinavia”.

películas de Bergman; sin embargo, la prueba de que el alumno ha integrado plenamente las enseñanzas de su maestro llega al final. “La cámara es el corazón del director”, solía repetir Bergman, y es gracias a estas palabras que López decide filmar personalmente la última secuencia de su película en la que su mujer, la Marga de la película, se acuesta con otro hombre.

La dimensión intertextual vuelve en *Blancanieves*, que se configura como un homenaje al cine mudo europeo (Berger 2011). Como el mismo Berger cuenta en varias de sus entrevistas, su objetivo a la hora de plantear la película ha sido volver al pasado para dar nueva vida a todo un arsenal de trucajes y técnicas cinematográficas que llevaban más de ochenta años sin usarse. *Blancanieves* es una película muda en blanco y negro con una estética expresionista propia del cine de vanguardia de los años veinte. Sin embargo, Berger no rechaza tampoco las nuevas tecnologías, de manera que trucajes y sobreimpresiones se combinan con técnicas digitales modernas, dando como resultado una película en la que la manera de contar la historia es tan importante como la historia misma. Sin embargo, a diferencia de Reygadas, que cree en la necesidad de un cine “cognoscitivo” en que la historia se subordina a la contemplación de la realidad, Berger es un defensor del cine narrativo: “je fais des films parce que je crois profondément qu’ils sont la forme la plus puissante pour raconter des histoires” (Berger 2013) —dice en varias entrevistas. Así pues, la experimentación estética se combina con un ritmo narrativo ágil dando lugar a una película en la que el espectador no tiene tiempo para reflexionar: “Me gustaría —cuenta Berger— que el espectador se meta en este mundo, que viaje durante 90 minutos; [me gustaría] ser como un director hipnotizador” (Berger 2011: Extras DVD *Blancanieves*).

Ocurre algo parecido en *Abracadabra*, en la que Berger realiza una suerte de pastiche genérico retomando elementos del cine de horror, de la comedia musical pero también del cine costumbrista y del esperpento. La metaficción es el resultado de la yuxtaposición de recursos expresivos tópicos de géneros diferentes. Por ejemplo, en la secuencia en que Carmen (Maribel Verdú) va con su primo (José Mota) a visitar la casa donde vivía Tito (el hombre cuyo espíritu se ha apoderado de su marido), el agente inmobiliario le cuenta con lujo de detalles la historia del antiguo inquilino esquizofrénico que asesinó a su madre con un cuchillo eléctrico. Para esta secuencia

Berger elige una música y una iluminación que son típicas del cine de horror. Totalmente tributaria de la comedia musical es, en cambio, la secuencia en que Carmen y su marido (en realidad es Tito que rige su cuerpo en aquel momento) bailan un éxito de la música ochentera en una discoteca de la Gran Vía de Madrid. El mismo Berger lo reconoce: “A mí me encanta la mezcla de géneros, me encanta el mestizaje” (Berger 2017: Extras DVD *Abracadabra*). Ahora bien, la confrontación de estéticas distintas lleva al espectador a hacer hincapié en el dispositivo narrativo utilizado. Sin embargo, el cuestionamiento de los códigos expresivos no llega a la pérdida de la ilusión diegética pues en cada secuencia Berger consigue un “efecto género”⁴ que tranquiliza al espectador y lo lleva a aceptar pactos genéricos diferentes.

Más allá de la realidad

Hemos visto cómo Berger y Reygadas, aun partiendo de ideas muy distintas sobre la creación cinematográfica, realizan películas altamente autoconscientes que cuestionan los mecanismos del lenguaje cinematográfico. Otro punto que amerita una reflexión es la relación que los dos directores establecen con la “realidad”. En ambos casos la realidad es sometida a una intervención continua por parte del director que la manipula a través de diferentes recursos técnicos. En *Torremolinos 73*, Berger se propone hacer una película de los años setenta, por ello necesita recrear artificialmente los colores de aquellos años. “Tuvimos que utilizar la técnica digital, escanear toda la película, desaturar los colores [...] y luego a continuación conseguir esa fotografía que pareciese como una foto antigua de verano de Torremolinos del 73 que encuentras en un cajón después de treinta años” (Berger: Extras DVD *Torremolinos 73*). Ocurre algo parecido en *Blancanieves*, donde —como cuenta el mismo director— hay 550 efectos especiales que sirven para dar la impresión de que la película ha sido rodada en los años veinte.

4 “El efecto-género permite establecer un verosímil propio de un género particular. Cada género tiene su verosímil particular: el del western no es el mismo que el de la comedia musical o del cine negro” (Aumont, Bergala y otros 2005: 147).

En *Abracadabra* encontramos igualmente la presencia de numerosos efectos especiales que sirven, entre otras cosas, para reconstruir la estética de los años ochenta (Berger: Extras DVD *Abracadabra*). Esta atracción por lo “vintage” es característica del cine de Berger que despliega un verdadero arsenal de trucajes del pasado y del presente para reproducir de la manera más fiel posible la realidad de la época que le interesa abordar. Podríamos decir entonces que las manipulaciones de Berger tienen fines realistas y, en ciertas cintas, hasta documentalistas.

El caso de Reygadas es diferente, pues sus intervenciones sobre la materia filmada no se proponen una restitución fiel de una realidad concreta, históricamente determinada, sino la construcción de una dimensión simbólica. Entrevistado a propósito de *Batalla en el cielo*, Reygadas justifica sus elecciones formales explicando que su objetivo ha sido “tender hacia la abstracción y no necesariamente ver cómo se supone que ve el ojo humano las cosas [...]. Las cosas no tienen que ser exactamente como se supone que son” (Reygadas: Extras DVD *Batalla en el cielo*). La idea de que el cine tiene que superar los límites de la representación realista está también en el origen de la decisión de utilizar un tipo de lentes particulares para crear un efecto de desenfoque en los costados de los planos de exteriores en su tercer largometraje *Post tenebras lux*. Como él mismo explica, este recurso

está en todos los exteriores de campo o ciudad, y en dos momentos al final cuando Juan ya está en cama y empieza a ver a su perro [...]. Para mí su función elemental era poder destacar lo que estaba en el centro del cuadro. [...] Quería que se observara, por ejemplo, a un perro, cosa que no hacemos porque lo conceptualizamos. Los niños hasta los cuatro o cinco años observan bastante a los perros, la gente que consume drogas de repente los observa bien, el pelo, los lagrimales, la lengua (Reygadas 2014b).

Las declaraciones de Reygadas elucidan bastante su visión del cine y del realismo. Para él, la cámara tiene que desvelar lo que, en condiciones normales, los adultos dejan de ver; tiene que penetrar la realidad para capturar su esencia, yendo más allá de la apariencia sensible de las cosas. Ahora bien, *Post tenebras lux* marca un cambio con respecto a las películas anteriores porque por primera vez Reygadas utiliza efectos digitales. Desde la segunda secuencia

de la película vemos aparecer un diablillo estilizado que entra con una caja de herramientas en las manos a la casa de Juan y Natalia durante la noche, y luego se introduce en la habitación de Eleazar, el hijo mayor de la pareja. Otro efecto digital aparece al final cuando el Siete, el empleado de Juan y Natalia, se arranca la cabeza en un acto de arrepentimiento final. Para ambas secuencias, Reygadas sigue las mismas pautas estéticas de sus películas anteriores y, a pesar de incluir efectos especiales, busca la depuración formal: “Fue muy difícil [encontrar un diablo así] porque hoy en día con tanta animación las fuentes para muchos son como *El Señor de los Anillos*: 3D, fuego, pelos por acá y la respiración muy evidente. Quería algo mucho más abstracto y eso, curiosamente, es mucho más complicado de lograr” (Solórzano 2012).

En el siguiente apartado veremos cómo estos efectos digitales, lejos de ir en busca de una atmósfera fantástica, se inscriben, al igual que los trucajes analizados anteriormente, dentro de una particular poética de lo real.

El surrealismo en las dos orillas

Desde su primera película Reygadas incluye en sus cintas secuencias cuyo estatuto ontológico es incierto, pues no sabemos si se trata de episodios reales o si, por el contrario, estamos ante los sueños, los recuerdos o las fantasías de alguno de los personajes. En *Japón* la sensualidad y la pulsión de muerte se desafían mutuamente cuando el protagonista, tumbado en la cama, se desabrocha la camisa y empieza a acariciarse el pecho con la caña de su pistola. La sensualidad de este plano anticipa la de las dos secuencias que siguen: en la primera vemos al personaje que se masturba tumbado en la cama, mientras que en la segunda, de carácter onírico, vemos a una joven mujer en bañador que sale del agua y se dirige hacia Ascen, que la espera en la playa vestida con un traje de baño, para besarla en la boca. Si en este caso, aunque no tengamos coordenadas precisas que nos permitan situar la escena, los planos que la preceden nos permiten atribuirle un carácter onírico, en otras películas la comprensión de las secuencias requiere un esfuerzo de interpretación de carácter simbólico por parte del espectador. *Batalla en el cielo* se abre y se cierra con dos escenas de felación. En

la primera, Reygadas nos muestra, a la manera de Andy Warhol en su famoso *Blow Job* (1964), un primer plano de la cara de Marcos, absolutamente imperturbable. Luego la cámara se desplaza a través de un *travelling* vertical por el cuerpo, gordo y flácido, del hombre, hasta encuadrar las rastas rubias de una mujer arrodillada, Ana. A continuación la cámara gira y se acerca a la cara de la chica hasta centrarse en sus ojos cerrados (primerísimo primer plano). La secuencia que cierra la película nos muestra a los dos personajes en la misma posición pero esta vez intercambiando miradas y sonrisas. Como subraya Mónica Szurmuk,

Estas dos escenas de sexo oral están montadas teatralmente con un fondo azul y música clásica de fondo, en contraste con los ruidos urbanos que invaden las demás escenas. La cuidadosa puesta en escena fragmenta la narrativa y nos hace cuestionar si este encuentro es real o si es una fantasía onírica de alguno de los personajes (Szurmuk 2006).

Solo una interpretación simbólica por parte del espectador permitirá dar sentido a estas dos secuencias dentro de la historia.

En *Post tenebras lux* los ejemplos de secuencias cuyo estatuto ontológico es incierto se multiplican: está la secuencia inicial en la que vemos a una niña de unos tres o cuatro años (la hija de Juan y Natalia) que chapotea sola en el campo rodeada por animales que corretean a su alrededor mientras en el cielo se prepara una tormenta; están las dos secuencias con el diablo digital de las que hemos hablado anteriormente; pero están también dos secuencias en las que vemos los entrenamientos de un equipo de rugby adolescente. Más adelante vemos una secuencia con Ruth y Eleazar adolescentes que juegan con las olas en una playa y, por último, hay una secuencia erótica en unos baños de intercambios de parejas en que vemos a Natalia penetrada por hombres distintos delante de los ojos de su marido. La imposibilidad de distinguir entre “planos vividos” y “planos imaginados” emparenta el cine de Reygadas con el de otro mexicano (de adopción), Luis Buñuel. De hecho, la secuencia de los baños se podría leer como un homenaje a *Belle de jour*, donde los planos que representan las fantasías masoquistas de Severine, la protagonista interpretada por Catherine Deneuve, tienen ante el espectador el mismo estatuto que los que muestran su vida diaria. En una entrevista a propósito de *Post*

tenebras lux, Reygadas cuenta que “la película nace de una experiencia real y del deseo de compartir no solo una experiencia física sino también ideas, deseos, miedos, recuerdos, pues eso es lo que hace la realidad” (Reygadas: Extras DVD *Post tenebras lux*). Para él, *Post tenebras lux* es una película realista que no tiene nada de fantástico, pues la realidad va mucho más allá del presente consciente y se compone también de sueños, anhelos, fantasías y proyecciones del futuro (Reygadas 2014a). Este planteamiento inscribe a Reygadas dentro del surrealismo, que considera lo irracional y lo inconsciente como elementos esenciales de la realidad. Ado Kyrou, en su célebre ensayo *Le surréalisme au cinéma*, escribía que

[...] incontestablement nos sens sont incomplets et nous voyons, nous touchons, nous sentons des choses qui sont beaucoup plus que ce que nous croyons qu’elles sont. [...] Seuls l’imagination, le rêve, le subconscient et l’inconscient pénètrent dans ces replis sinueux et dévoilent les admirables costumes et la peau qui parent l’inintéressant squelette de la réalité tronquée (Kyrou 1963: 11).

Post tenebras lux —cuenta Reygadas— surge de su inconsciente (Reygadas 2012). La secuencia con el diablo digital, por ejemplo, es el producto de una “previsualización”: “Esa casa es donde nací, no había vuelto desde que tenía cinco años. Tuve un sueño prácticamente igual y quería un diablo así” (Solórzano 2012). Kyrou escribía que en las películas verdaderamente surrealistas la técnica cinematográfica está al servicio de la realidad pues otorga al director la posibilidad de mostrar una realidad absoluta, enriquecida por su contenido latente (Kyrou 1963). En las películas de Reygadas la técnica parece obedecer a la misma lógica.

Sin embargo, el surrealismo también aparece en las películas del director mexicano en el nivel iconográfico. La secuencia final en la que el *Siete* se arranca la cabeza, por ejemplo, tiene un fuerte componente plástico y dialoga con la tradición de la pintura y de la fotografía surrealistas. Pensemos, por ejemplo, en los personajes sin cabeza de René Magritte (fig. 1)⁵ o en los trucos ópticos de Man Ray (fig. 2)⁶.

5 Magritte. *The pilgrim* (1966).

6 Man Ray. *Portrait of Edward James* (1937).

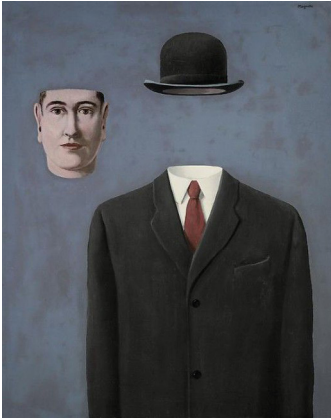


Fig. 1



Fig. 2

Igualmente podemos encontrar antecedentes cinematográficos en el cine de vanguardia de los años veinte; por ejemplo, en *La coquille et le clergyman* (1928), donde Germaine Dulac, al rescribir en clave surrealista un motivo clásico de la tradición iconográfica cristiana (Salomé y la cabeza de san Juan Bautista), nos muestra, a través de un efecto de sobreimpresiones, la cabeza del clérigo en una concha que parece una bandeja (fig. 3); o cuando el mismo clérigo intenta arrancarle la cabeza al marido de la mujer que desea. Más tarde el motivo de la cabeza arrancada será retomado por Roland Topor, otro surrealista, en uno de los grabados (fig. 4) de *La cocina canibal* (1970).



Fig. 3

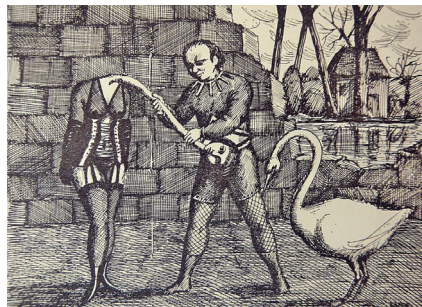


Fig. 4

La influencia surrealista aparece también en el cine de Berger. En una entrevista a propósito de *Blancanieves*, el cineasta cuenta que sus guiones surgen del subconsciente: “J’écris en partant toujours d’images, avec mon subconscient d’abord et ensuite je mets de l’ordre, je dois trouver un ordre dramatique. Dans ce genre de situation certaines images ne sont pas forcément claires et sont produites par le subconscient” (Berger 2013). Podemos constatar que Berger es particularmente sensible a temáticas queridas por el surrealismo, como los sueños, el espiritismo y la hipnosis. Desde *Torremolinos 73* encontramos una fascinación por lo onírico que aparece claramente en el guion escrito por Alfredo López, que cuenta la historia de una rica viuda que vuelve al hotel de la costa donde había estado con su esposo en la luna de miel y empieza una relación erótica con un caballero misterioso que resulta ser el espíritu de su marido muerto. El espiritismo y la hipnosis se vuelven centrales en *Abracadabra*, donde Berger cuenta la historia de Carlos, un hombre de la clase trabajadora que de repente es apresado por el espíritu de Tito, un joven esquizofrénico, protagonista de una serie de crímenes sangui-narios en los ochenta. Alertada por el extraño comportamiento de su marido, Carmen, su mujer, pide ayuda a su primo aficionado a la hipnosis y a su maestro (José María Pou), que intentarán echar al espíritu intruso del cuerpo de Carlos.

Más allá de las temáticas, lo que Berger hereda del surrealismo es sobre todo su concepto de cine como arte privilegiado que, al conectar con lo inconsciente, permite acceder a otra dimensión de la realidad. Es este último, pues, un punto de contacto entre el cine de Reygadas y el de Berger, que de manera diferente reciben ambos la influencia de la tradición surrealista. Por otro lado, no es de extrañar que dos cineastas con poéticas tan distintas se reúnan en el terreno del surrealismo pues, como explica Volker Rivinius en su artículo “Pensar un surrealismo cinematográfico”,

los procedimientos surrealistas pueden de igual manera manifestarse en películas de narración clásica, es decir lineal, incluso realista. [...] Interviene aun más fácilmente cuando una película privilegia la psicología de sus personajes, cuando de sueños se trata, de deseos frustrados, de psicosis. [...] El cine experimental prosigue con sus exploraciones y continúa creando vías cinematográficas; el surrealismo, sin embargo, ya no tiene exclusividad de este: bien puede hoy esconderse en una película de vocación más comercial. Así, bajo la forma de un

solo elemento en el interior de un cuadro fílmico, quizá sea que el surrealismo es hoy más común, ¡y más eficaz! (Rivinius 2012: 121).

Así pues, Reygadas y Berger, el primero con películas con una vocación más experimental, el segundo siguiendo las pautas de la narración clásica, nos ofrecen dos muestras de la presencia del surrealismo en el cine contemporáneo.

La influencia de Buñuel

Desde sus albores el surrealismo cinematográfico ha estado asociado al nombre de Luis Buñuel, hasta el punto de que unas décadas después de su nacimiento, en los años cincuenta, cuando André Breton, entre otros, llevaron a cabo un balance del movimiento y decretaron el fracaso del surrealismo cinematográfico rechazando la etiqueta de “surrealista” para muchas cintas de vanguardia, las únicas películas que se salvaron del fuego purificador fueron *Le chien andalou* y, sobre todo, *L'âge d'or* (Virmaux 1976: 8-9). Así pues, no es extraño que tanto Reygadas como Berger se hayan apropiado de la lección del director calandino que, además de ser tal vez el mayor exponente del surrealismo cinematográfico, estuvo profundamente conectado tanto con la cultura española como con la mexicana.

La influencia de Buñuel en la obra de Berger se detecta en varios niveles. Él mismo confiesa haber insertado en sus películas algunos elementos buñuelianos a modo de homenaje. Un ejemplo es Pepe, el gallo de Carmencita en *Blancanieves*:

l'image du coq pour moi restera toujours celle du film de Buñuel, *Los Olvidados*. Cet animal est en quelques sortes un élément surréaliste et il ne peut être autre chose qu'un animal domestique, je ne sais pas pourquoi cette idée est restée avec moi depuis le début de la rédaction du scénario (Berger 2013).

Más allá de las referencias puntuales podemos observar que hay una serie de motivos que aparecen con insistencia en la obra de ambos directores. La religión es uno de ellos. La España de Berger, como la de Buñuel, es un país ritualista donde abundan los curas, las vírgenes y los crucifijos. En *Torremolinos 73* Carmen besa su crucifijo antes de realizar su primer *striptease* frente a la cámara; en *Blancanieves*, tanto Car-

mencita como su padre le rezan a la Virgen antes de torear y todos se santiguan y van a misa los domingos. Sin embargo, lo que se señala con frecuencia es la hipocresía de este mundo donde la gente ostenta un fervor religioso de fachada que es desmentido por sus actos de manifiesta inmoralidad. Lo vemos en *Blancanieves* cuando, tras la muerte de Antonio Villalta, una serie de personajes se turnan para sacarse la última foto con el muerto. La primera es Encarna, su asesina, le siguen los criados, entre ellos el chófer que ha sido cómplice del asesinato y, por último, un ejército de devotas que se desviven por besar al muerto. Otra secuencia en la que Berger pone el dedo en la pequeñez de la condición humana es cuando Carmencita, ya convertida en *Blancanieves*, presencia el espectáculo de los enanitos y uno de ellos, Jesúsín, que encarna el papel de Gruñón en la película, al brindarle la muerte del toro con una rosa a una mujer principal del pueblo, se deja sorprender por la vaquilla que empieza a embestirlo con sus cornadas. *Blancanieves*, impresionada por la escena y horrorizada por el destino funesto que aguarda al enanito, pregunta a uno de sus compañeros “¿No vais a hacer nada?”, y este le contesta con cínica crueldad que no, pues “Esto le encanta a la gente”. Berger nos muestra la escena a través de una serie de *close-up* en contrapicado de las caras de los espectadores, cuyo desgaste físico —son rostros goyescos, desdentados, deformes, que gritan y abren la boca desmedidamente haciendo muecas— es un contrapunto grotesco de la degradación moral que los domina (fig. 5). Esta secuencia en que Berger retrata las pulsiones más cainitas a las que puede llegar el ser humano recuerda la de la “última cena” de *Viridiana*, en la que los mendigos aprovechan la ausencia de su bienhechora para emborracharse y entregarse a una furia destructora (fig. 6).



Fig. 5



Fig. 6

La hipocresía de las instituciones tradicionales, fustigada por Buñuel en muchas de sus películas, es también otro blanco al que apunta el cine de Reygadas. Paul Julian Smith, al comentar el final de *Batalla en el cielo* en que Marcos, tras acuchillar a muerte a Ana, se arrastra de rodillas hasta la Basílica de la Virgen de Guadalupe, subraya que en esta película Reygadas ataca dos pilares de la cultura mexicana —la religión y la nación— cuyos rituales aparecen vaciados de todo significado.

The last sequence is also shot in a familiar and symbolically charged site: the Basilica dedicated to the Virgin of Guadalupe, Mexico's national patron. As the hooded and bare-chested murderer Marcos shuffles on his knees to the altar, is he truly penitent? Or is Catholicism, like nationalism, just another empty ideology? (Smith 2014: 82).

Otro tema que vincula la obra de ambos directores al cine de Buñuel es la sexualidad. A lo largo de sus películas, Reygadas se dedica a desmontar los principales tabúes sexuales de la cultura occidental: del sexo en la senilidad (*Japón*) a la pornografía (*Post tenebras lux*), del voyerismo (*Post tenebras lux*) a la prostitución elegida (*Batalla en el cielo*). De hecho, el personaje de Ana en *Batalla en el cielo* podría leerse como una versión actualizada de la Severine de Buñuel que se prostituye por aburrimiento en una distinguida casa de citas de Ciudad de México que, no podría ser de otra manera, tiene nombre francés: *La boutique*.

La sexualidad es también un tema central en las dos primeras películas de Berger. Si en *Torremolinos 73* las variadas performances sexuales de Alfredo y Carmen entran, al fin y al cabo, dentro de las convenciones toleradas por la moral biempensante, no ocurre lo mismo en *Blancanieves*, donde los personajes se señalan por sus filias. Están las prácticas sadomasoquistas que Encarna lleva a cabo con su chófer, pero está sobre todo la necrofilia. La del chófer que se excita al ver el rostro lívido de Carmencita mientras la está estrangulando y la de los espectadores que acuden a “El despertar de Blancanieves”, el macabro espectáculo montado por el apoderado de Carmencita para seguir ganando dinero con su pupila después de muerta. La tramoya utilizada para que el cuerpo de la difunta se levante, asustando así al desafortunado espectador elegido entre los muchos que pagan y hacen cola para besarla, recuerda el ataúd hueco que

construye uno de los clientes de Severine en *Belle de jour* fantaseando con tener relaciones sexuales con el cuerpo de su difunta mujer. La necrofilia es, de hecho, un tema recurrente en el cine de Buñuel que ya había abordado en *Viridiana*, cuando Fernando Rey le pide a su sobrina que se vista con el traje de boda de su difunta mujer y, luego de dormirla, abusa de ella. Berger parece tener presente esta escena y nos ofrece un primer plano de Blancanieves vestida de negro en el féretro que parece una reescritura del plano de la película de Buñuel donde vemos a Silvia Pinal en traje de novia.

Una forma de necrofilia aparece también en *Luz silenciosa* de Reygadas cuando Marianne, la amante de Joan, va al velorio de Esther, su esposa muerta, y una vez a solas con ella, la besa en la boca. Tras el beso de Marianne, una lágrima brota de los ojos de Esther, que vuelve a la vida gracias al sacrificio simbólico de su rival que renuncia para siempre al hombre que ama. Sin embargo, la resurrección de Esther, no llega a consumarse completamente pues, salvo Marianne y las niñas de la difunta, no hay testigos del “milagro” que se queda así en un plano simbólico. Ocurre algo parecido con Carmencita en *Blancanieves*: una vez cerradas las puertas de la feria, Rafita, el enanito fiel, desde siempre enamorado de ella, que la arregla para cada número y se acuesta a su lado en el féretro, le da un beso en la boca. De los ojos de Blancanieves brota una lágrima; sin embargo, él no la ve y los ojos de la chica quedan cerrados. Como ya había sido el caso en *Luz silenciosa*, la película termina antes de que el milagro llegue a consumarse. Ahora bien, desde un punto de vista iconográfico, es curioso observar la recurrencia de un mismo motivo en películas tan distintas la una de la otra. De hecho, Reygadas ya había utilizado el motivo de las lágrimas en la secuencia inicial de *Batalla en el cielo* cuando, al terminar la felación, de los ojos de Ana brotan dos gotas oscuras. Podríamos pensar que en los tres casos los directores realizan una reinterpretación en clave profana de un motivo clásico del repertorio de la tradición iconográfica cristiana: el de la virgen que llora lágrimas o sangre, según los casos. Esta reescritura vuelve a conectar sus obras con la de Buñuel que, en *Viridiana*, nos enseña un primer plano del rostro de Silvia Pinal, una virgen terrenal, que se seca las lágrimas.

En los apartados que siguen veremos cómo en las películas de Reygadas y de Berger, igual que en el cine de Buñuel, la presentación de la “transgresión” se inscribe dentro de una reflexión más amplia sobre la sociedad de los países retratados en sus películas.

El México de Reygadas

En todos los filmes de Reygadas hay una tensión entre dos Méxicos: por un lado está el México occidental, blanco, burgués, culto pero también snob y aburrido; por otro está el México ancestral, indio o mestizo, humilde pero no por ello menos corrupto. Si en *Japón*, su primera película, la relación entre el hombre sin nombre y Ascen deja entrever la posibilidad de una comunicación entre estos dos Méxicos, las películas siguientes perfilan una visión de la sociedad mexicana bastante más desencantada. Reygadas habla en sus entrevistas de una contraposición entre cosmogonías diferentes. Para él, personajes como Juan y Natalia en *Post tenebras lux* “encarnan un aspecto definitorio de la occidentalidad: son personas que lo tienen todo —educación, dinero, pareja e hijos— pero están insatisfechos en un nivel espiritual” (Solórzano 2012). Si el retrato de la clase acomodada mexicana es cruel, pues tanto en *Batalla en el cielo* como en *Post tenebras lux* encontramos personajes elitistas, frívolos e insatisfechos, el retrato de las clases humildes no es menos despiadado, hasta el punto en que Marcos y su mujer no dudan en raptar al hijo de Viki, una amiga íntima de la familia, para pedirle un dinero por el rescate y, tras la muerte del niño, ir con ella de excursión al campo para consolarla. De acuerdo con Szurmuk, la relación entre Marcos y Ana representa alegóricamente las tensiones simbólicas presentes en la sociedad mexicana:

Ana pertenece a una familia de clase alta, es blanca y su manera de vestir y su cuerpo, delgado, esbelto, bello la ubican en el filme positivamente como objeto de deseo. Marcos es todo lo contrario, bajito, gordito, moreno, no se ajusta a la imagen del *Latin lover*, único modelo posible de belleza masculina para un hombre de piel oscura. La cámara se detiene en su cuerpo (desde la barriga protuberante a una leve reñuera) y en varias ocasiones hace un *close-up* de su pene —erecto o flácido. También se presentan en tiempo real y desprovistos de emoción los dos encuentros sexuales de Marcos: con su compañera, obesa y cuarentona; y con Ana, veinteañera y bella (Szurmuk 2006).

Las relaciones entre clases sociales parecen estar destinadas al fracaso, pues cuando ocurren, el desenlace es trágico. En *Batalla en el cielo* Marcos termina matando a Ana a pesar de quererla porque entiende que jamás será más que un juguete para ella; en *Post tenebras*

lux el Siete traiciona la confianza de Juan organizando un robo en su casa durante su ausencia y no duda en dispararle cuando este, al volver para un imprevisto, lo sorprende en el acto. En ambos casos el arrepentimiento llega demasiado tarde, no hay posibilidades de redención para Marcos que se arrastra arrodillado hasta la basílica de la Virgen de Guadalupe hasta sucumbir bajo el peso de la fatiga y de la culpa; así como no hay solución para el Siete que llega demasiado tarde a casa de Juan para pedirle perdón, cuando este ya ha muerto. Como el mismo Reygadas cuenta en una entrevista, la relación que se plantea en *Post tenebras lux* entre Juan y el Siete es

una relación de amistad y distancia simultáneas [que] es propia de una visión occidental dominante que se impone sobre las demás. En la película puede verse cómo Juan y su familia tratan al Siete [su empleado] con amabilidad pero también con altivez, y cómo este se comporta con sumisión disimulada. No quiero ser determinista y decir que lo que le sucede a Juan representa la venganza de la clase oprimida, porque no me interesa hablar de clases. Es un asunto que trasciende ese tipo de divisiones (Solórzano 2012).

Ninguna relación de intercambio parece posible entre estos dos México, ni siquiera sexual. Significativo en este sentido es el hecho de que Marcos en *Batalla en el cielo* es incapaz de tener un orgasmo con Ana. Intuimos la frustración del personaje cuando, después de su encuentro sexual con la chica, lo vemos masturbarse delante de la televisión que transmite un partido de fútbol. La continuidad de sonido (una música de Semana Santa) entre una secuencia y otra nos permite establecer un puente entre ellas. Si el fútbol representa una posibilidad de ganar “por procuración” para los que como Marcos no triunfan nunca en sus vidas diarias, su último fracaso no le permite ni siquiera este consuelo *in extremis*, pues el goce es imposible incluso cuando el objeto de sus deseos se entrega a él. Reveladoras son las palabras que Marcos murmura mientras escucha una entrevista del capitán del equipo de los Pumas que acaba de ganar el partido: “no es real”, repite con amargura. La suya es la actitud incrédula de quien ya no confía en la posibilidad de ninguna victoria. Para Reygadas, el México de Marcos y el de Ana son universos irreconciliables: “No hay un mestizaje de cosmogonías, el mexicano es occidental o no lo es” (Reygadas: Extras DVD *Post tenebras lux*). Sin embargo, ambos están dominados por la violencia, una violencia

que es más cruel aún por el hecho de que no hay motivaciones que la justifiquen. En *Batalla en el cielo* no conocemos las razones que llevan a Marcos y a su mujer a raptar al hijo de una amiga de la familia, aún menos sabemos cuáles son las circunstancias que provocan la muerte del niño. Como subraya Cynthia Tompkins

Ellipsis, evident regarding the cause of the baby's death, reappears in the motivation for the kidnapping, Ana's murder, and the causes of Marco's death. However, rather than being inherent to the plot, which moves from an action to a partially disclosed situation, ellipsis belong to the situation itself, because reality is lacunary as much as dispersive. As an auteur, Reygadas hints in the film at the partial and relative approaches to reality (Tompkins 2013: 173).

Reygadas retrata la realidad de un país donde la violencia se ha incorporado a la normalidad hasta el punto de volverse gratuita. Como él mismo escribe a propósito de *Post tenebras lux*, su película es “una oda a una tierra y a un país sangrantes” (Reygadas 2012). La autodecapitación del Siete es tal vez la escena más emblemática de la situación del país. Cuando le preguntan por qué ha decidido mostrar a un hombre que se arranca la cabeza, Reygadas contesta que seleccionó este motivo “porque el país está sufriendo y es una imagen poderosa de sufrimiento. Estoy seguro de que muchos mexicanos han visto imágenes como esa en sus sueños, de seguro tenemos el récord de decapitaciones en mi país. Es algo cercano a nosotros, desafortunadamente” (Reygadas 2012).

La España de Berger

La España retratada por Berger en *Torremolinos 73* es la de principios de los setenta. Como otros grandes directores antes que él, Berger denuncia la hipocresía devota y provinciana de una parte de la sociedad española de los últimos años del franquismo. La película señala con humor el retraso español respecto al resto de Europa. Una secuencia muy lograda en este sentido es aquella en que una cliente de la peluquería “París”, donde Carmen trabaja de esteticista, cuenta escandalizada sus impresiones sobre la película *El último tango en París*. La afectada señora confiesa que había ido a ver la cinta pensando que se trataba de un musical pero que, a pesar de que los actores

hablaban francés, se dio cuenta de que la película iba por otro lado cuando vio a Marlon Brando volver de la cocina con una tarrina en la mano: “ni corto ni perezoso —cuenta la señora— empieza a untarle mantequilla en las nalgas como si fuera una tostada y luego va... y le mete el churro, así sin avisar. La chica podría ser su hija”. La célebre escena erótica suscita una reacción ambigua en la señora que condena la cinta por su inmoralidad —“¡Qué inmoralidad de película! ¡Esto en España no pasa!”—, pero no deja de insistir con voz voluptuosa y lasciva en los detalles de la secuencia. La España de *Torremolinos 73* es un país lleno de contradicciones. El mismo Alfredo López, personaje extrañamente abierto para la época, ya que acepta que su mujer tenga sexo delante de sus ojos con otro hombre para que este le dé el hijo que él no puede darle, da prueba de machismo ciego cuando da por sentado que si él y Carmen no consiguen tener hijos la responsable es su mujer.

La denuncia se continúa en *Blancanieves* donde, como hemos visto anteriormente, Berger no pierde ocasión para criticar con humor las contradicciones de la sociedad burguesa, pero es en *Abracadabra* donde, tal vez, la crítica social se hace más intensa. Más allá de la hipnosis y del espiritismo, la historia de Carmen es la de una mujer de clase media baja, víctima de una lógica patriarcal que la lleva a aceptar sin chillar los malos tratos de un marido machista. Como cuenta el mismo Berger en una entrevista, Carmen es una mujer insatisfecha que intenta aliviar sus frustraciones comprando compulsivamente ropa, accesorios y maquillaje baratos. La Carmen de Berger recuerda a otra Carmen, la Carmen Maura de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984). Como la protagonista de la película de Almodóvar, que se libera de la dominación de su marido matándolo con una pata de jamón, la Carmen de *Abracadabra* termina dejando a Carlos a pesar de que él le prometa llorando que las cosas nunca volverán a ser como antes.

Conclusiones

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo Reygadas y Berger, más allá de las muchas diferencias que caracterizan sus poéticas, coinciden en una serie de aspectos. Ambos cineastas realizan películas “autoconscientes” en las que el discurso cinematográfico ocupa un

espacio central. El primero, en la línea de las narraciones paramétricas del cine experimental, aboga por un ritmo lento y pausado y, al hacer patente la instancia discursiva, confiere un carácter metaficcional a sus películas; el segundo opta por películas más narrativas, con un ritmo más rápido, que se alinean más con los esquemas que, según Bordwell, definen las narraciones clásicas. Sin embargo, la saturación técnica así como el juego con las convenciones genéricas hacen que sus películas sean profundamente metaficcionales.

En una segunda etapa, hemos señalado que los dos autores, en virtud de su particular concepto de realismo, tienden a intervenir mucho sobre la realidad filmada, manipulándola con efectos ópticos y digitales. Ambos comparten la idea, de ascendencia surrealista, de que el cine es un arte privilegiado para mostrar la realidad, ya que en la pantalla “mundo sensible” y “mundo inconsciente” pueden llegar a tener el mismo estatuto ontológico.

Por último, hemos visto que ambos directores, herederos de la lección de Luis Buñuel, realizan obras corrosivas en las que se dedican a desmontar sin piedad los tabúes, las contradicciones y los esquemas de dominación que rigen la cultura de sus países, ofreciéndonos, cada uno a su manera, un retrato cruel, pero también muy humano, del México y de la España contemporáneos.

Bibliografía

- BERGER, Pablo (2003): “Declaraciones sobre *Torremolinos 73*”, Extras DVD. [Transcripción mía.]
- (2011): “Declaraciones sobre *Blancanieves*”, Extras DVD. [Transcripción mía.]
- (2013): “Le muet est la forme cinématographique la plus pure qui soit”, *Challenges*, 23 de enero. <https://www.challenges.fr/cinema/blancanieves-pablo-berger-le-muet-est-la-forme-cinematographique-la-plus-pure-qui-soit_545125> (consulta: 8/8/2018).
- (2017): “Declaraciones sobre *Abracadabra*”, Extras DVD. [Transcripción mía.]
- BORDWELL, David (1996): *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- CHATMAN, Seymour (1978): *Story and Discourse. Narrative Structures in Fiction and Films*. New York: Cornell University Press.

- GENETTE, Gérard (1972): *Figures 3*. Paris: Seuil.
- KYROU, Ado (1963): *Le surrealisme au cinéma*. La Flèche: Le Terrain Vague.
- REYGADAS, Carlos (2012): “Lleva surrealismo a Cannes”, *El mañana*, 25 de mayo. <<https://www.elmanana.com/lleva-surrealismo-cannes/1636222>> (consulta: 8/8/2018).
- (2014a): “Carlos Reygadas discusses life, art, and inspiration in a 45-minute interview”, *The Seventh Art*, 30 de julio. <<http://theseventhart.org/carlos-reygadas-post-tenebras-lux-discusses-life-art-inspiration-45-minute-interview-2014/>> (consulta: 8/8/2018).
- (2014b): “Carlos Reygadas habla de *Post Tenebras lux*”, *Cinencuentro*, 17 de mayo. <<https://www.cinencuentro.com/2014/03/17/carlos-reygadas-habla-de-post-tenebras-lux/>> (consulta: 8/8/2018).
- RIVINIUS, Volker (2012): “Pensar un surrealismo cinematográfico”. *El ojo y sus narrativas. Cine surrealista desde México*. Madrid/Ciudad de México: El Viso, pp. 117-126.
- SMITH, Paul Julian (2014): *Mexican Screen Fiction*. Cambridge: Polity.
- SOLÓRZANO, Fernanda (2012): “Reygadas contra la interpretación” [Entrevista a Carlos Reygadas], *Letras Libres*, 30 de noviembre. <<http://www.letraslibres.com/mexico/cinetv/reygadas-contra-la-interpretacion>> (consulta: 8/8/2018).
- SZURMUK, Mónica (2006): “Batalla en el cielo”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, enero, s/n. <<https://journals.openedition.org/nuevo-mundo/1400>> (consulta: 8/8/2018).
- TOMPKINS, Cynthia (2013): “Crime and Self-Inflicted Punishment. Carlos Reygadas’s *Batalla en el cielo*”. *Experimental Latin American Cinema. History and Aesthetics*. Austin: University of Texas Press, pp. 168-174.
- TOPOR, Roland (2010): *La cocina caníbal*. Zaragoza: Tropo.
- VIRMAUX, Alain y VIRMAUX, Odette (eds.) (1976): *Les surréalistes et le cinéma*. Paris: Seghers.

Filmografía

- ALMODÓVAR, Pedro (1984). *¿Qué he hecho yo para merecer esto?*
- BERGER, Pablo (2003). *Torremolinos 73*.
- (2012). *Blancanieves*.
- (2017). *Abracadabra*.

- BERGMAN, Ingmar (1957). *El séptimo sello*.
— (1957). *Fresas salvajes*.
BERTOLUCCI, Bernardo (1972). *El último tango en París*.
BUÑUEL, Luis (1929). *El perro andaluz*.
— (1930). *La edad de oro*.
— (1951). *Los olvidados*.
— (1961). *Viridiana*.
— (1967). *Belle de jour*.
DULAC, Germaine (1928). *La coquille et le clergyman*.
REYGADAS, Carlos (2002). *Japón*.
— (2005). *Batalla en el cielo*.
— (2007). *Luz silenciosa*.
— (2012). *Post tenebras lux*.

SOBRE LOS AUTORES

Luis Bagué Quílez es doctor en Filología Hispánica y trabaja como investigador Ramón y Cajal en la Universidad de Murcia. Sus últimos libros publicados son el ensayo *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética* (2018), el volumen recopilatorio *Cosas que el dinero puede comprar. Del eslogan al poema* (2018) y el libro de poemas *Clima mediterráneo* (2017, Premio “Tiflos” y Premio de la Crítica).

Hiram Barrios es autor de los libros de ensayo *El monstruo y otras mariposas* (2013) y *Las otras vanguardias* (2016); del título de aforismos *Apócrifo* (2014; 2ª ed., 2018); y del poemario *Los hechizos de la noche* (2019). Preparó *Lapidario. Antología del aforismo mexicano* (2015). Ha sido incluido en antologías de México, España y Perú.

Azucena G. Blanco es investigadora Ramón y Cajal del Departamento de Lingüística General y Teoría de la Literatura, de la Universidad de Granada. Sus líneas de investigación más destacadas son: las relaciones entre literatura y filosofía, enfoques epistemológicos sobre literatura mundial y traducción, políticas de la literatura, y pensamiento estético de la diferencia. Ha publicado varios trabajos sobre Michel Foucault (“La hermenéutica literaria de M. Foucault”, “Michel Foucault y la teoría de la literatura”) y Jacques Rancière (“Política de la ficción/ficción de la política”).

Elisa Cabrera García es contratada FPU (Programa de Formación de Profesorado Universitario) en el Departamento de Historia del

Arte de la Universidad de Granada. Es licenciada en Historia del Arte y obtuvo el máster en Teoría de la Literatura de la Universidad de Granada. En 2017 cursó el título propio en filosofía política “Pensar el presente” de la Universidad Complutense de Madrid. Es miembro del proyecto de investigación “Procesos de subjetivación: biopolítica y política de la literatura. La herencia del último Foucault”.

Eva Castañeda Barrera es doctora en Letras por la UNAM y ha realizado una estancia posdoctoral con el proyecto “La poesía escrita en el contexto de las dictaduras chilena y argentina” (1970-1990) en el Centro de Investigaciones de América Latina y el Caribe de la UNAM. Perteneció al Sistema Nacional de Investigadores. Es profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Sus líneas de investigación son la poesía mexicana y latinoamericana del siglo xx y xxi, la crítica literaria en la poesía y la coloquialidad en la poesía mexicana y latinoamericana del siglo xx y xxi. Es coordinadora del Seminario de Investigación sobre Poesía Mexicana Contemporánea. Es autora de los libros de poesía *Nada se pierde* (2012) y *La imaginación herida* (2018).

Adrián Curiel Rivera. Doctor en Literatura Española e Hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid. Es autor de cinco libros de relatos, tres volúmenes de ensayo y seis novelas, siendo las más recientes *Paraíso en casa* (2018) y *Blanco Trópico* (2014), ambas publicadas por Alfaguara. Ha sido incluido en numerosas antologías de narrativa. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Actualmente reside en Mérida, Yucatán.

Paula García Talaván es licenciada en Filología Hispánica y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, y doctora por la Universidad de Salamanca y Sorbonne Université. Ha publicado artículos en torno al ciclo novelesco neopolicial de Leonardo Padura y a otras cuestiones relativas al género policial y la ciencia ficción. Trabaja como docente en la Universidad Alfonso X El Sabio (Madrid).

María López Villalba. Profesora en la Universidad de Málaga, imparte la asignatura de Traducción de Cómic y Novela Gráfica en el Grado y en el Máster desde 2009. Directora académica de las tres ediciones del Curso de Especialización en Traducción de Cómic

(UMA, 2014, 2016, 2018). Traduce al castellano literatura griega contemporánea. Junto con Vicente Fernández González, Leandro García Ramírez y Ioanna Nicolaidou ganó el Premio Nacional de Traducción de Grecia 2012.

Erika Martínez es doctora en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Entre 2010 y 2012, realizó una estancia de investigación postdoctoral en Université Paris-Sorbonne, Paris IV. Es autora del libro *Entre bambalinas. Las poetas argentinas tras la última dictadura* y de numerosas publicaciones científicas sobre poesía y aforismo en español de los siglos xx y xxi. Actualmente es editora jefa de la *Revista Letral* y trabaja como contratada Ramón y Cajal en el Departamento de Literatura Española de la Universidad de Granada. Ha publicado tres libros de poemas y uno de aforismos en la editorial Pre-Textos.

Ángelo Néstore es poeta y profesor en el perfil de inglés del Departamento de Traducción e Interpretación de la Universidad de Málaga. Ha defendido una tesis doctoral sobre Traducción del Cómic y Teoría *Queer*. Actualmente co-dirige el Festival Internacional de Poesía de Málaga Irreconciliables.

Ana Pellicer Vázquez es doctora en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad Autónoma de Madrid. Ha trabajado en las universidades de Växjö, Gotemburgo, Estocolmo, Saint Louis (Campus de Madrid), Salamanca, Alfonso X y Camilo José Cela. En la actualidad es profesora asociada en la Universidad Carlos III de Madrid. Además, es especialista en programación de la Casa de América y ha publicado el libro relatos *Lo contrario de mirar* (2019).

Jaume Peris Blanes es profesor de Cultura Latinoamericana en la Universitat de València. Ha publicado los libros *La imposible voz. Memoria y representación de los campos de concentración en Chile* (2005) e *Historia del testimonio chileno* (2008). Actualmente investiga en torno a las relaciones entre cultura e imaginación política, con especial atención en la imaginación distópica de las culturas críticas contemporáneas.

Roberta Previtera es doctora en Literatura Latinoamericana por la Université Paris-Sorbonne y autora de una tesis sobre la relación entre cine y literatura en América Latina. Actualmente trabaja como

profesora de español en el Secundario y dicta clases de análisis fílmico y de literatura y civilización latinoamericana en la Université Sorbonne Nouvelle y en la Université Paris 13.

Andrea Torres Perdigón es doctora y magíster en Estudios Romanes Hispánicos por la Université Paris Sorbonne. Publicó el libro *La littérature obstinée: le roman chez Juan José Saer, Ricardo Piglia et Roberto Bolaño* (2015) y es autora de varios artículos sobre literatura hispanoamericana. Actualmente es profesora e investigadora del Departamento de Lenguas de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Volúmenes anteriores de la colección

El mar no es ancho ni ajeno. Complicidades transatlánticas entre Perú y España. Ángel Esteban y Agustín Prado Alvarado (eds.). 2019, 194 páginas (Colección Letral, 6) ISBN 9788491920137

Escribiendo la nación, habitando España. La narrativa colombiana desde el prisma transatlántico. Virginia Capote Díaz, Ángel Esteban (eds.). 2017, 270 páginas (Colección Letral, 5) ISBN 9788416922635

María Caballero Wangüemert. El Caribe en la encrucijada. La narración puertorriqueña. 2014, 328 páginas (Colección Letral, 4) ISBN 9788484897934

Naín Nómez, Álvaro Salvador. De sur a sur: relaciones entre la poesía chilena y la española en la segunda mitad del siglo xx. 2011, 112 páginas. (Colección Letral, 2) ISBN 9788484895534

Entre la Argentina y España. El espacio transatlántico de la narrativa actual. Ana Gallego Cuiñas (ed.). 2012, 454 páginas (Colección Letral, 3) ISBN 9788484896999

Madrid habanece: Cuba y España en el punto de mira transatlántico. Ángel Esteban (ed.). 2011, 276 páginas (Colección Letral, 1) ISBN 9788484895763

