

LITERATURA Y POLÍTICA POLÍTICAS DE LA LITERATURA

Claudio Moyano Arellano
Raquel Sánchez Jiménez
Félix Blanco Campos
Irene G. Escudero

(Eds.)



Universidad de Valladolid

**LITERATURA Y POLÍTICA:
POLÍTICAS DE LA LITERATURA**

CLAUDIO MOYANO ARELLANO

RAQUEL SÁNCHEZ JIMÉNEZ

FÉLIX BLANCO CAMPOS

IRENE G. ESCUDERO

(Eds.)

LITERATURA Y POLÍTICA: POLÍTICAS DE LA LITERATURA



EDICIONES
Universidad
de
Valladolid

Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).



Claudio Moyano Arellano - Raquel Sánchez Jiménez - Félix Blanco Campos - Irene G. Escudero (Editores). Valladolid, 2020

ISBN 978-84-1320-089-7

Maquetación: Ediciones Universidad de Valladolid

Motivo de cubierta: "image: Freepik.com". Esta cubierta ha sido diseñada usando recursos de Freepik.com

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

ÍNDICE

Introducción: Lo literario también es político	9
La modernidad de una aldea encantada: propuesta identitaria y revolución estética en la obra de Abraham Valdelomar.....	13
por Giovanna Arias Carbone	
Contra la novela dominante: la construcción de un discurso crítico en <i>Cuatro por cuatro</i> (2012) de Sara Mesa.....	29
por María Ayete Gil	
Madrid, espejo de utopías en <i>Magical Girl</i> . La noción de «heterotopía» aplicada a los estudios filmicos	47
por Laro del Río Castañeda	
La autonovela familiar como posicionamiento político	69
por Sara R. Gallardo	
Espacio de juego político-social en <i>Noticia de un secuestro</i> , de Gabriel García Márquez.....	83
por Jorge Orlando Gallor Guarín	
La literatura de la División Azul durante el franquismo: análisis de los expedientes de censura.....	99
por Jesús Guzmán Mora	
El compromiso teatral de Laila Ripoll: deber de memoria y función catártica	111
por Adelina Laurence	
«Ante un folio en blanco jurando bandera»: feminismo y política en la obra de Gata Cattana	129
por Juan Pedro Martín Villarreal	
Blanca Luz Brum en el foco: la construcción de Héctor Barreto como símbolo antifascista en <i>Sobre la marcha</i>	145
por Laura María Martínez Martínez	
Cercando a Borges: Usos de la obra de Jorge Luis Borges en la literatura de Javier Cercas	159
por Yael Natalia Tejero Yosovitch	

INTRODUCCIÓN: LO LITERARIO TAMBIÉN ES POLÍTICO

Existe un interés en la actualidad de abordar la política a través del texto literario, evidente tanto en los creadores como en la crítica del momento. Se entiende que la literatura puede poner de manifiesto, en ocasiones mejor que otros discursos sociales, la problemática a la que se enfrenta una sociedad en su conjunto. La literatura es un artefacto estético, pero también se constituye como una forma de enfrentar –y afrontar– la realidad. El estudiar de qué forma lo hace constituye el objetivo central de este libro que hemos titulado *Literatura y política. Políticas de la literatura*.

En él, hemos reunido los trabajos de diez investigadores que abordan diferentes momentos topológicos y temporales en los que la intersección entre Literatura y Política es evidente. Nuestro enfoque es amplio, como amplias son también las tensiones y divergencias que protagonizan la relación entre el texto literario y la política.

Vamos a presentar, a continuación, los diez trabajos que constituyen este volumen. En primer lugar, Giovanna Arias Carbone, de la Universidad Complutense de Madrid presenta un capítulo titulado «La modernidad de una aldea encantada: propuesta identitaria y revolución estética en la obra de Abraham Valdelomar». En este texto, nos presenta la figura de Valdelomar como un portavoz de la nueva intelectualidad peruana en el contexto finisecular y subraya en él una cierta ambigüedad política, más como actitud de rebeldía que como un desinterés por el futuro del pueblo peruano, además de reconocer en el escritor una doble faceta de dandi y aldeano, lo que tiene gran importancia para su faceta artística. Giovanna Arias destaca la importancia de la revista literaria *Colónida*, fundada y dirigida por

Valdelomar y cuyo llamamiento a la libertad creativa supuso una sacudida para la sociedad peruana más conservadora.

Por su parte, María Ayete Gil, de la Universidad de Salamanca, nos presenta un trabajo titulado «Contra la novela dominante: la construcción de un discurso crítico en *Cuatro por cuatro* (2012), de Sara Mesa». Apelando a los presupuestos de la «novela de la no-ideología» que determinó David Becerra, María Ayete propone la novela de Sara Mesa como uno de los textos actuales que buscan construir una alternativa al discurso oficial hegemónico, centrado este en gran medida en el consenso y en la Cultura de la Transición. La propuesta de Sara Mesa, según Ayete, pretende no solo criticar los defectos del momento actual, sino también la denuncia de cómo el propio discurso dominante está manipulado y cómo la gestión del miedo de los ciudadanos ha sido un elemento imprescindible para construir la situación que hoy vive España.

El tercer capítulo que constituye este libro está a cargo de Laro del Río Castañeda, de la Universidad de Oviedo, y se titula «Madrid, espejo de utopías en *Magical Girl*. La noción de «heterotopía» aplicada a los estudios fílmicos». Decíamos un poco más arriba, en esta Introducción, que nuestro enfoque era amplio y quizá sirva este trabajo como prueba de ello, pues en él no se analiza un texto literario sino un largometraje, asumiendo, por supuesto, que en él también existe un elemento narrativo cuyo análisis encaja perfectamente en este libro y amplía sus horizontes. Laro del Río analiza la película *Magical Girl*, de Carlos Vermut, a través del concepto central en Foucault de «heterotopía» y destaca la crítica que existe en el filme ante algunos lugares comunes de nuestra sociedad como el tópico de la «españolidad».

En cuarto lugar, Sara R. Gallardo, de la Universidad Carlos III de Madrid, titula a su trabajo «La autonovela familiar como posicionamiento político» y en él presenta un interesante recorrido sobre un fenómeno literario importante en la actualidad, la «autonovela familiar», que tampoco puede desligarse de una intencionalidad política evidente, según Gallardo, pues los escritores se convierten en testigos de la historia al narrar –y publicar– la historia de ellos mismos e interpelar, con ella, a sus lectores.

En «Espacio de juego político-social en *Noticia de un secuestro*, de Gabriel García Márquez», Jorge Orlando Gallor Guarín, de la Universidad de Alicante, analiza la obra del colombiano a través de los postulados teóricos de la Retórica Cultural y afirma que, con esta novela, García Márquez pretendió apelar al lector al recrear la penosa situación tanto social como política de su tiempo.

Desde la Universidad de Valladolid, Jesús Guzmán Mora nos presenta el artículo «La literatura de la División Azul durante el Franquismo: análisis de los expedientes de censura», en el cual expone un agudo análisis de los documentos resultantes del sometimiento de las novelas y memorias divisionarias al proceso de revisión y censura por parte del régimen franquista. Partiendo de un análisis teórico

del panorama de la literatura de la División Azul y de los rasgos y la idiosincrasia de la actividad censora del Franquismo, este autor establece una distinción entre aquellas obras que superaron el filtro y las que encontraron algún tipo de traba profundizando, asimismo, en las causas y consecuencias de los informes no favorables y señalando, a través de iluminadores ejemplos, cómo las órdenes de modificación o de no publicación respondían a la voluntad de una conveniente representación moral de los soldados voluntarios .

Inserto en la temática de la memoria, encontramos a continuación el trabajo «El compromiso teatral de Laila Ripoll: deber de memoria y función catárquica», aportado por Adelina Laurence, de la Universidad de Poitiers. La autora señala en primer lugar la importancia del compromiso del teatro con la memoria colectiva como forma de evitar la repetición de eventos catastróficos. Se ubica para ello en el contexto español posterior a la Transición y presenta a la dramaturga Laila Ripoll como máximo exponente de esa generación de nietos de republicanos, receptores de lo que denomina una «herencia en negativo». A continuación, nos ofrece una completa caracterización del teatro de la escritora, comprometido con la memoria de acontecimientos como las guerras civiles española y salvadoreña, así como el conflicto yugoslavo, y un examen de las técnicas empleadas para conseguir un impacto catárquico en la audiencia.

Juan Pedro Martín Villarreal, de la Universidad de Cádiz, interviene en este monográfico con su investigación titulada «“Ante un folio en blanco jurando bandera”: feminismo y política en la obra de Gata Cattana». Tras una reivindicación inicial del rap como discurso poético y movilizador de la acción ciudadana, el autor realiza un acercamiento a la obra de la rapera desde la perspectiva de la Retórica cultural estudiando, en primer lugar, las características líricas, retóricas y performativas de su producción musical y poética, una producción visiblemente comprometida con lo social y lo político sin caer en lo panfletario. El autor atiende a las dos facetas de la artista andaluza, cuyo impulso creativo se tradujo tanto en íntimos poemarios como en potentes discos de rap, y finaliza su trabajo con el análisis del tema «Lisístrata», un apasionado canto feminista que intercala referencias literarias y urbanas integrando un llamamiento combativo a la rebelión femenina.

La siguiente aportación lleva el título «Blanca Luz Brum en el foco: la construcción de Héctor Barreto como símbolo antifascista en *Sobre la marcha*» y lleva la firma de Laura María Martínez, de la Universidad Complutense de Madrid. El texto se centra en un importante medio de expresión del apoyo al bando republicano de la Guerra Civil española por parte de los intelectuales de la izquierda chilena: la revista *Sobre la marcha*, dirigida por la escritora y periodista Blanca Luz Brum. El estudio de la materia se realiza en el contexto de la singular respuesta que desde este país se dio al conflicto español, establecedora de un singular nexo entre ambas naciones que es analizado a través de los paralelismos que la publicación estableció entre el poeta Federico García Lorca y el cuentista Héctor Barreto

contribuyendo a la mitificación de ambos como símbolos de las izquierdas tanto de uno y otro país como del ámbito internacional.

Nuestra selección de trabajos se cierra con «Cercando a Borges: usos de la obra de Borges en la literatura de Javier Cercas», presentado por Natalia Yael Tejero, de la Universidad de Buenos Aires. En él se nos propone un acercamiento a la obra de Javier Cercas desde la perspectiva de sus relaciones intertextuales con la narrativa borgiana. Concretamente, la autora lleva a cabo un estudio de la presencia de tópicos como el destino, la figura del doble, el héroe o la imposición estatal sobre determinados colectivos en la novela del escritor español *Anatomía de un instante*, sobre el fallido golpe de Estado del 23-F. Para ello observa ciertos paralelismos en la manifestación específica de las temáticas señaladas entre la mencionada novela y tres relatos del escritor argentino atendiendo al papel que estos textos juegan en la plasmación de la problematización posmoderna de la Historia y sus manifestaciones literarias.

El lector encontrará que cada uno de estos diez capítulos abordan temáticas diferentes, pero cada una de ellas nos propone una perspectiva para entender la compleja relación que existe entre el texto literario y el discurso político. Confiamos en que este libro *Literatura y política. Políticas de la literatura* resulte interesante y sirva como acicate para posteriores encuentros y debates que profundicen en las líneas aquí marcadas.

Los editores

GIOVANNA ARIAS CARBONE

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**LA MODERNIDAD DE UNA ALDEA
ENCANTADA:
PROPUESTA IDENTITARIA Y REVOLUCIÓN
ESTÉTICA EN LA OBRA DE ABRAHAM
VALDELOMAR**

«Es necesario, pues, crear
un nuevo arte, tan sincero
como el antiguo, pero más
en armonía con el sentir
moderno.

Expresar espontáneamente
las ideas, liberarse del
prejuicio académico y el
yugo clásico; ser libres,
veloces y concisos».

(A. Valdelomar)

Abraham Valdelomar es uno de los autores más incómodos para la tradición literaria peruana por el desafío que supone concebir su obra como un todo cerrado y coherente, a lo que se suma una personalidad pública que rehúye los encasillamientos y las tendencias ideológicas de su época. Basta leer la biografía escrita por Luis Alberto Sánchez¹ o revisar cómo Armando Zubizarreta clasifica la obra ficcional² para confirmar que la crítica ha sobrellevado aquella aparente indefinición por medio de un enfoque muchas veces maniqueo, desde el desligue de las dos tendencias más resaltantes en el autor: la melancolía provinciana y la menos complaciente modernidad del dandi.³ Para Augusto Tamayo, la supuesta ambivalencia valdelomariana parte de una «tensión entre la pose y la realidad» (1969: 263). Pero ¿cuál sería la pose y cuál la realidad, si es que cabe tal distinción? Particularmente, prefiero pensar en un único sujeto capaz de albergar las contradicciones nacionales a principios del siglo XX y mirar hacia el futuro al concebir una patria desde la renovación del discurso literario y la estética local. En ese sentido, coincido con Carmen McEvoy cuando afirma que «la contradicción y la ambigüedad» son los términos que mejor definen al autor iqueño (1999: 263), y añado que no solo a él como sujeto intrínsecamente binario, sino también a su empresa renovadora, porque,

¹ Me refiero a la biografía titulada *Valdelomar o la «Belle Epoque»* (1987).

² El trabajo de catalogación de los cuentos y novelas cortas que llevó a cabo Zubizarreta en su antología de 1969 representa un esfuerzo loable de organización de una obra ecléctica; no obstante, las etiquetas condicionan al lector a realizar un análisis por fases, en el que el universo valdelomariano queda reducido a una batalla por encontrar la voz propia y se desatiende la hibridez innata de buena parte de su producción.

³ Tradicionalmente, la figura del dandi ha despertado poca o ninguna simpatía, pese a que, como explica Hans Hinterhäuser, el dandismo era más que nada una actitud de protesta contra el mercantilismo y la masificación del arte, o un llamado a vivir para la belleza y hacer la existencia misma una obra de arte (1999).

como bien señala Marie Elise Escalante «la contradicción, la paradoja y la indefinición [...] son también un modo de criticar y distanciarse de la cultura nacional y la hegemonía del centralismo limeño» (2017: 39).

Para profundizar en el modo en que Valdelomar dio cara a las tensiones irresueltas de su nación, no me enfocaré en estudiar la parte más celebrada de su trabajo, como son sus cuentos.⁴ Tomando como punto de partida la máxima que proclamó en una de sus conferencias patrióticas, «la mejor obra de arte que puede realizar un hombre es dejar en el universo una nueva virtud» (2001: 595), me centraré en develar la «nueva virtud» que, según considero, sí alcanzó a edificar y que lo elevó a la condición de autor «eslabón» entre el modernismo y las vanguardias. Me refiero al esbozo inicial de una estética propia para el país dentro su discurso nacionalista. Para ello, explicaré, en primer lugar, por qué el doble posicionamiento y la indefinición fueron imprescindibles para alzarse como portavoz de la nueva intelectualidad y presentar, así, una propuesta de alcances políticos sobre la cultura nacional. Posteriormente, explicaré dicha propuesta dentro del proyecto que significó la revista *Colónida* y del mensaje esencial de los discursos nacionalistas durante las giras patrióticas por el interior del Perú.

1. VALDELOMAR: DANDI Y ALDEANO

Escribir entre dos tradiciones sin el respaldo de una poética compartida es, en buena medida, un acto de autoinmolación. Cuando toda o parte de la obra carece de un marco identificable y saltan a la vista las contradicciones, los límites interpretativos se fijan casi íntegramente durante el proceso de recepción. Valdelomar fue uno de los intelectuales que propiciaron el ingreso y la aceptación de poéticas vanguardistas en el país, tanto con sus crónicas y comentarios sobre las nuevas figuras nacionales como con su propia escritura ficcional. Revela una carta pública a Máximo Fortis (seudónimo de Juan Francisco Valega) que aquel no fue indiferente al «sacrificio» que conlleva perseguir la originalidad: «Mis compañeros de hoy en la literatura y, sobre todo, mis sucesores de mañana, no acabarán nunca de agradecerme el servicio que les he prestado ni podrán medir bien mi sacrificio» (2001: 343). Ciertamente, el iqueño abrió un camino con su propia escritura y actitud provocadoras ante un medio conservador y acomodado en los viejos esquemas de creación, frente a los cuales, valga decir, estuvo lejos

⁴ En concreto, se considera que los cuentos catalogados como «cuentos criollos», entre los que destacan «El caballero Carmelo» (1913) y «Los ojos de Judas» (1914), representan la parte de su obra que aporta mayor «tinte local» por recrear la vida aldeana de su niñez en el puerto de Pisco.

de mostrarse intimidado: antes probó dominarlos, con mayor o menor éxito, en pos del sincretismo cultural y la renovación propios de la actitud modernista.⁵

Ahora bien, Valdelomar era un provocador, sí, pero por una causa más noble y trascendental que el mero escándalo. Sabía que para convertirse en un verdadero precursor antes debía darse a conocer y olvidar las muestras de humildad. Lo aclara así en la carta a Fortis:

Antes de mí jamás se ocupó el público con mayor vehemencia, ni se discutió tanto ni se atacó y defendió tanto a escritor alguno. [...] Yo comprendí a tiempo que un escritor necesita, ante todo, una gran popularidad, un gran público que se interese por él, un mercado para sus obras (2001: 343).

El escritor alcanzó la posición de autoridad indiscutible en una sociedad jerárquica y centralizada, en buena parte, gracias a aquella conducta desafiante. Con todo, la mayor rebeldía de Valdelomar fue, quizás, ganar fama sin ceder a las perspectivas políticas de la época –lo que no implica necesariamente una perspectiva apolítica–, en un contexto en el que posicionarse era ineludible para un intelectual de su talla y en un país todavía en formación política y cultural como el Perú. Un modernista finisecular europeo podía limitarse a protestar desde el lirismo, la emotividad y la plena subjetividad; pero en Hispanoamérica el intelectual estaba llamado a «crear patria», de modo que, como explica Álvarez Chacón, «el narrador/cronista/hermeneuta reproduce un debate por la constitución de la tradición nacional» (2003: 76).

Aquella ambigüedad valdelomariana ha derivado en una falta de consenso acerca del verdadero vínculo entre literatura y política en el escritor; y, posteriormente, en un bajo interés por su militancia nacionalista. Mónica Bernabé hace frente a esta escisión y propone encajar vida y obra por medio del concepto del «nomadismo» (2003), con lo cual fomenta el interés de la crítica reciente por entender los matices del personaje público. No obstante, Bernabé establece un antes y un después marcado por el pase oficial del autor a las filas de un partido político con Guillermo Bullinghurst, a partir de 1912, el mismo que lo llevaría a formar parte de la delegación oficial enviada a Roma en 1913. Considera que a partir de este momento el iqueño logra dirigir su mirada «hacia afuera» y consigue por fin una voz literaria personal, que según dice, es la «verdadera»: «Desde el momento en que “el pueblo” entra a formar parte como referencia en sus relatos,

⁵ Por ejemplo, Valdelomar demuestra conocer ampliamente el topos europeo de la «ciudad muerta» en sus dos novelas cortas, *La ciudad muerta* (1911) y *La ciudad de los típicos* (1911), al punto de ser capaz de integrarlo con su propia tradición. Apela al concepto de «ruinas» como proyección de la decadencia espiritual del hombre occidental, influido por la poesía y la narrativa española, francesa e italiana; pero también por la cosmovisión andina de la muerte, donde esta no es temida sino celebrada; «no es cesación sino actividad, cambio de lugar» (Valdelomar, 2004: 81).

la crítica vislumbra al “otro”, al “verdadero” Valdelomar, el que se oculta detrás de la “artificiosidad”» (Bernabé, 2003: 45).

En realidad, Valdelomar se involucró en política desde muy joven, aunque el vínculo fuera indirecto, de modo que la ambigüedad se debería más a una provocación y desacuerdos frente a los círculos poderosos que a una falta de interés por el bienestar y el futuro del pueblo peruano. Luis Alberto Sánchez ofrece un dato biográfico que así lo demuestra: su mayor motivación para matricularse tantas veces en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos habría sido mantener una activa participación política en el ámbito de los jóvenes universitarios, considerando que apenas aprobó un curso a lo largo de cinco diferentes matrículas⁶ (Sánchez, 1987: 48). Incluso, Alfredo González Prada llegó a sostener, en una carta dirigida a Luis Alberto Sánchez, que la activa militancia de Valdelomar fue uno de los principales factores para que Billinghurst ganara las elecciones (Anexo a *Colónida*, 1981: 208). En ese sentido, el interés político es previo a la participación oficial, y el ejercicio de un cargo público es un paso lógico en su carrera.

Más que una «estrategia de representación», como plantea Bernabé (2003: 43), veo en el dandismo de Valdelomar una parte robustecida de su espíritu crítico y rebelde, la viva voz con que también se expresa el sujeto provinciano que es, porque el dandismo no puede limitarse a ser pose en una realidad caracterizada por años de anarquía, injusticia social y una débil representatividad política, aspectos sobre los que él mismo muestra gran preocupación, como veremos más adelante.

Recientemente, Escalante ha estudiado la condición dual de escritor modernista y sujeto migrante en Valdelomar, que se desprende de los cuentos criollos y de sus dos novelas cortas, para contrastarla con los discursos patrióticos. Una parte de su trabajo se centra en demostrar la preocupación por desestabilizar las representaciones oficiales de la nación y el centralismo político (Escalante, 2017: 40). Con ello se abre un horizonte, al que sumo esfuerzos, para la aceptación del doble posicionamiento; es decir, para la visión unificada de un sujeto aldeano y cosmopolita, sin ponderar a uno por sobre el otro, y de un corpus híbrido que aporta a la aceptación de una nación creada desde la diversidad. Veamos con mayor detalle, a continuación, cómo esta dualidad se vincula con la visión nacionalista del autor.

⁶ Escribe Sánchez: «El regreso de Valdelomar a San Marcos tuvo sin duda propósitos políticos. Ya entonces solía utilizarse al estudiantado con fines de proselitismo de esa índole» (1987:48).

2. UNA SENSIBILIDAD MODERNA PARA LA RENOVACIÓN NACIONAL

La intención reformadora de Valdelomar no se ciñe estrictamente a las tendencias artísticas y políticas de su época respecto del procesamiento del pasado nacional, pero, como todo proyecto dirigido al futuro de un país, dialoga en menor o mayor medida con su tradición y contexto. La diferencia más resaltante frente a sus antecesores del modernismo europeo es que él no hallará viejos valores que actualizar provenientes de una «edad de oro» nacional, sino los fragmentos de un país heterogéneo y sin la suficiente madurez política para sobrellevar la multiplicidad étnica y cultural.

Al combinar insurgencia y añoranza, su proyecto modernizador estrechó ciertos vínculos entre las dos principales tendencias ideológicas de la época, que daban paso, a su vez, en dos vertientes literarias de carácter formativo: la criollo-hegemónica y la de resistencia; aunque no hallaría en ninguna de ellas las respuestas definitivas al debate sobre el futuro del país. La primera tuvo como principal representante a José de la Riva Agüero, quien «propone una interpretación cerradamente hispanista de la tradición literaria peruana» (Cornejo Polar, 1989: 74); la oposición estuvo liderada por Manuel González Prada y fue seguida por José Carlos Mariátegui; asumió la visión antioligárquica de la burguesía modernizante y la crítica al pasado (Cornejo Polar, 1989: 94-95). El punto de quiebre de la supremacía de la élite criolla fue el desánimo general que había dejado la Guerra del Pacífico (1879-1883), al evidenciar que los viejos proyectos de patria habían caducado para dar lugar a nuevas configuraciones y agentes del nacionalismo. Valdelomar fue consciente de ello al señalar, en su discurso «Nuestra lucha», que aquella derrota marcó el inicio de «la verdadera decadencia del Perú» y que el principal culpable fue el «desgobierno» (2001: 468). Tampoco tuvo reparos al proclamar el inicio de una nueva literatura cuando, en el tercer número de la revista *Colónida*, se refirió al muy respetado por entonces tradicionalista Ricardo Palma como un «ilustre anciano» que ya había «guardado la pluma» (1981, III: 36).⁷

Hacia principios del siglo XX se vivía todavía el intrincado proceso de selección histórico-cultural mediado por intereses políticos y económicos. El grupo conservador intentaba frenar a toda costa el resurgimiento del nacionalismo revolucionario desde el sector indígena, mayoritario, excluido y temido por las luchas del siglo XVIII,⁸ mientras que la oposición sacaba a relucir el debate en

⁷ Indico en números romanos el volumen de la revista y en arábigos la página.

⁸ Como explica Cecilia Méndez, la lectura sesgada de la historia del país tiene un punto de inflexión en la rebelión tupacamarista en el siglo XVIII, cuando la sociedad colonial experimentó el resurgimiento y la reelaboración de diversas tradiciones plasmadas en el teatro, la pintura, el

torno a la situación del indio. Valdelomar hacía frente a aquella pluralidad invisibilizada al mostrarse, y sentirse, a la altura de los más poderosos, pero sin proponerse ser uno más de ellos. Desde antes del primer gobierno de Augusto. B. Leguía (1908-1911), y con más empeño durante sus mandatos,⁹ asomaba en el país una nueva sensibilidad artística en respuesta al crecimiento urbano desmedido y al ritmo de vida vertiginoso promovidos por la aristocracia, que muchos intelectuales jóvenes plasmaron en una suerte de *collage* nacionalista. La adopción de una «actitud teatral» operaba, entonces, como la proyección exuberante del proceso cultural que atravesaba la clase media limeña a la que nuestro autor criticaba (McEvoy, 1999:251), y no como una mimetización frívola con el espacio urbano y cosmopolita.

De hecho, el modernismo liderado por Valdelomar exhortaba a desligarse de los viejos y gastados proyectos románticos y costumbristas, tanto de los que exaltaban el pasado remoto incaico como de los que pretendían recuperar el esplendor colonial. Su sensibilidad, con cierta afinidad a la de los futuristas, como él mismo especificó al hablar de su «libertad de expresión artística» (2001: 224),¹⁰ perseguía la libertad de expresión artística combinando elementos en apariencia discordantes, porque su intención fue regeneradora y no selectiva. La propuesta se basa en una fórmula simple (aunque de difícil sencillez): el arte es el producto de la naturaleza y el espíritu. A través de un razonamiento lógico, y que destila ironía por su obviedad, explica que el arte moderno debía únicamente emerger de la combinación entre naturaleza y espíritus modernos, puesto que no se puede modernizar con los vestigios del pasado como única materia prima:

Si convenimos en que hay aquí dos elementos que han tomado hoy otro valor, como son la Naturaleza y el espíritu humano, tendremos que en la anterior igualdad había que poner Naturaleza moderna y Alma moderna, en vez de naturaleza y Alma y, para conservar la proporción, Arte moderno (Valdelomar, 2001: 224).

vestido, entre otras formas de arte, dirigido por la nobleza inca, hasta el gran levantamiento de 1780 (Méndez, 1993: 21-24).

⁹ Se trata de un gobierno en el que se produce un importante incremento en las exportaciones al mercado norteamericano; en este panorama, la minería cobra gran importancia, pero la agricultura decae, por lo que el desempleo se vuelve masivo y, con ello, aparece un fuerte sentimiento de disconformidad ciudadana. Leguía recurre al gasto público mediante una política de endeudamiento exterior para modernizar la ciudad. Esta reestructuración ocurre dentro del periodo que Jorge Basadre (1968) denominó «República Aristocrática» (1895-1919), para enfatizar la desigualdad casi neocolonial que se vivía en el país. El oncenio acabará por consolidar estas medidas.

¹⁰ Valdelomar muestra afinidad, aunque no asuma plenamente los postulados del Futurismo, compartió las perspectivas antiacadémicas, antimoralista, la exaltación del patriotismo, así como la preocupación por las masas proletarias, entre otros aspectos detallados en el manifiesto de Fillippo Tommaso Marinetti (1908).

El problema del presunto arte nuevo local de principios de siglo es que bebía de un espíritu vetusto y de una naturaleza enclavada en antiguas glorias incaicas y virreinales, y, con ello, resultaba imposible el ideal valdelomariano de «innovación sensata, mejoramiento lógico, adelanto apreciable» (Valdelomar, 2001: 225). La intención fue actualizar el pasado en el espacio de la ficción y no embeberse de nostalgia, aquel en el que la hispanidad, la cosmovisión andina y los topos literarios clásicos logran convivir, sistémica o caóticamente, es igual según deja entrever, pero desde un solo discurso.

3. COLÓNIDA, «UNA BANDERA DE REVOLUCIÓN ESTÉTICA»

En 1916 Valdelomar funda y dirige la revista literaria *Colónida*. Con sus únicos cuatro números, materializó la búsqueda de un verdadero arte vanguardista, desde géneros tan diversos como la crónica, la caricatura, el relato breve o la poesía. Contó con las participaciones de los más ilustres representantes de la joven intelectualidad local, como Alfredo González Prada, Percy Gibson, José Carlos Mariátegui, Federico More, Alberto Ulloa Sotomayor, entre otros. La militancia político-literaria del escritor iqueño adquirió entidad con este proyecto en el que estaba permitido traducir un poema francés, publicar un cuento basado en los tiempos incaicos, comentar temas coyunturales, reflexionar sobre el uso de drogas entre los escritores o revelar a los jóvenes poetas de la ciudad de Arequipa. Tal y como explica Luis Alberto Sánchez, en el «Prólogo» a la edición facsimilar de la revista, «*Colónida* pretendía ser una bandera de revolución estética» (1981: 7). El propio nombre hace referencia a una «ambición descubridora y pionera de los fundadores de la revista. Era una secuela de la obra de Colón, un pie en un Nuevo Mundo: el de la nueva literatura» (1981: 7).

El carácter *sui generis* y el alma combativa que se plasmaba en los textos despertaron el rechazo de una sociedad anclada en el conservadurismo más vetusto, la misma que acusó a quienes participaron de las publicaciones de disfrazar su egolatría con un proyecto solo en apariencias serio. Valdelomar se defendió escribiendo públicamente que «un artista de personalidad definida» no hallaba espacio entre la «multitud mediocre y asustadiza» del país (1981, I: 12). Este sentimiento defensivo también se percibe en un comentario anónimo, que resume sospechosamente su espíritu contestatario: «Abraham Valdelomar acaba de arrojar al torrente de la envidia de los fracasados otro fruto de su cultura y de su inteligencia máximas: *Colónida*, revista de literatura, arte, etc. [...]. Sea lo que la idiosincrasia nacional quiera» (1981, III: 44).

Incitar la polémica a través del tono desenfadado era parte del reto asumido de romper con los moldes de una sociedad centralizada y excluyente. Así como en la persona pública de Valdelomar cabían algunos de los extremos enfrentados de la sociedad peruana, como insurgencia y esnobismo, antiacademicismo y academicis-

mo, provincialismo y cosmopolitismo, en la revista nacía el espacio para canalizar el conflicto hasta la producción de una estética por fundar. La revista es, de ese modo, la consecuencia de un carácter heteróclito y que no teme a la contradicción. Luis Loayza explica que:

[...] en *Colónida* se libran no una sino varias polémicas [...]: entre provincianos y limeños; entre quienes disponen del poder –social, político, económico– y tienen acceso a los medios de información, y quienes se sienten excluidos o postergados; entre el conformismo y el anticonformismo, entre la seriedad y la improvisación, según el punto de vista que se adopte (1990: 137-138).

Pero aquella provocación no siempre fue interpretada dentro del marco de una propuesta identitaria innovadora e inconforme. Para M'Bare N'Gom, el discurso nacionalista de Valdelomar «es monolítico y excluyente», dado que la sociedad multiétnica y multicultural que lo rodeaba no llegó a formar parte de su discurso, que tendía más a lo «bello y delicado» (2004: 112). No obstante, debemos reparar en que Valdelomar perseguía un sentimiento patrio ligado a un imaginario que aún no era capaz de delimitar por sí mismo y que surgía de la intuición. Su aporte en esta etapa fue conducir una realidad dispersa hacia una materia concreta que no estuviese dirigida por intereses específicos y donde «todos» hallaran una voz. No había intención de representar el estado real y actual de la sociedad, ni mucho menos de un estrato, sino de encaminar una sensibilidad volátil y en ciernes para fundar una nueva «ciudad literaria».

Pese a mostrar una actitud abiertamente defensiva, *Colónida* aclaró no tener reales intenciones políticas, aunque probablemente insistía en ello por tomar distancia de la hegemonía política –además, como sabemos, no hace falta tener intenciones políticas explícitas para generar un impacto en este ámbito–. La militancia del escritor se concentró en el loable esfuerzo por abarcar lo opuesto y llenar el espacio de una cultura autónoma, producto de un híbrido de géneros y tradiciones, tal y como lo hizo por medio de sus cuentos y novelas. Como escriben Oviedo y Lauer:

Colónida inaugura entre nosotros una conciencia cultural: en ese sentido fue un manifiesto de afirmación nacional, opuesto a la dependencia que guardaban nuestras letras respecto de España, y defensor de un cosmopolitismo que devolviese al país su autonomía cultural. Son estos rasgos los que generaron la admiración del grupo por Manuel González Prada, y que revelan su afinidad con la actitud modernista (2004: 102-103).

Y este manifiesto hecho revista dio lugar al movimiento intelectual homónimo formado hacia el año 1915 e impulsado, como es natural, por Valdelomar. Este grupo pretendía diferenciarse de la generación del novecientos a toda costa y proponer una literatura que se apartara de la «arcadía colonial», del academicismo y de la glorificación incaica sin un correlato auténtico de defensa del indio. Mariátegui consideraba que, debido a su carácter «demasiado heteróclito y anárquico» –afín a la

revista–, el movimiento «no pudo condensarse en una tendencia ni concretarse en una fórmula» (1982: 253-254).

Sin embargo, como bien ha destacado Eva María Valero, su relevancia radica en la «renovación de una actitud, libre y espontánea» (2007: 80), que luego daría lugar a propuestas más concretas. Guarda, quizá, razón Mariátegui al criticar la ausencia de un proyecto de bases más firmes en todos los medios en que expresa una visión nacionalista y/o busca forjar un nuevo arte, pero sin la ruptura ideológica ni la batalla a contracorriente por un espacio para lo intelectualmente disperso, no habrían sido posibles la llegada de las vanguardias ni otras apuestas que calaron más en el medio, como lo fue la revista *Amauta* que el mismo Mariátegui dirigió.

4. LOS VIAJES PATRIÓTICOS: LA APUESTA DEFINITIVA POR EL FUTURO

Si en *Colónida* Valdelomar crea un espacio para la diversidad nacional desde la innovación estética y la libertad creativa, no será hasta sus giras nacionales, antesala de su postulación al cargo de diputado de Ica, cuando logre cristalizar un discurso nacionalista más sólido y dejar algunos puntos de su propuesta mejor saldados. En mayo de 1918, inicia un largo viaje en dos etapas, primero al norte y luego al sur del país, que le ocupó los dos últimos años de su breve vida. Según se aprecia en esta muestra de los títulos, tenían como ejes principales la actualización del sentimiento patrio y el crecimiento del país a través de la educación y del arte: «El sentimiento nacionalista», «El verdadero patriotismo», «La verdadera democracia», «Obreros e intelectuales», «Ideales de juventud», «El espíritu sencillo», «Nuestra poesía de hoy», «El amor en la vida y en el arte», «La función del artista», «El sentido heroico de la poesía francesa» (2001). Como explica Ángeles, en estas conferencias adoptó una actitud moralista y un pensamiento «diáfano, concreto y objetivo, a la vez profundo, filosófico y educativo» (2004: 65).

Tras alcanzar buena parte de su potencial de rebeldía dedicando un número significativo de sus comentarios a los sectores más acomodados y provocando el debate mordaz, pasa a centrar su atención en un grupo diferente de peruanos, conformado por los jóvenes, incluidos los niños, y los obreros de las provincias del Perú, a quienes da el tratamiento de futuros intelectuales. El tono se amolda a este nuevo auditorio y se torna más exhortativo y menos defensivo, aunque mantiene el lucimiento de una erudición digna de un pensador finisecular. Como he venido explicando, no se marca un antes y un después en el interés de Valdelomar por el pueblo, pese a que, como es natural, sí se aprecia una evolución en las ideas y una seguridad ganada con la experiencia de los años. Se percibe el aprovechamiento cabal de una oportunidad distinta, que contempla una adaptación discursiva y de reenfoque temático.

El fondo otra vez no pretendía ser estrictamente político sino patriótico, como remarca en «El verdadero patriotismo»: «estas conferencias carecen absolutamente de significado político» (2001: 443). Se trataría más de una posición frente al ambiente convulso que lo rodeaba que de una verdad, dado que se encontraba pronto a asumir el cargo de diputado de Ica y las giras tenían una intención fuertemente propagandística. En todo caso, no podemos negarle que son consecuentes con una vida pública dedicada, en buena medida, a debatir y exhibir las carencias culturales de la nación. Al explicar sus motivaciones, se percibe el deseo de no ser asociado a un grupo o un nombre que no sea el propio, porque su motivación es la patria y esta se halla por encima de cualquier coyuntura: «[...] nada de lo que en esta conferencia se trata se refiere de manera particular a personas determinadas, a hechos circunstanciales, a instituciones, a grupos o a personas» (2001: 443). Aunque se desligue del entorno, se presenta como representante de un sector, el letrado, para anunciar el daño causado por quienes sí confundieron patriotismo e intereses políticos: «Vengo, en nombre de la intelectualidad que represento, a mostraros la estatua trágica y yacente de nuestra patria mutilada» (2001: 444).

Desmantelado el arte local por medio de la revista *Colónida*, buscaba ahora entusiasmar, sobre todo a los jóvenes, con un proyecto de patria desde un arte nuevo, verdadero tesoro del hombre, según explica en «Ideales de la juventud»:

Nada poseo yo sobre el inmenso y redondo lomo de la tierra sino mi arte y mi libertad, mi músculo ágil y mi verbo sincero; esa es toda mi hacienda y mi botín en el rudo combate de la vida y eso vengo hoy a ponerlo a vuestros pies. Soy peregrino que marchó por todos los caminos de la vida llevando y acrecentando el cofre encantado de mi ideal y de mi arte (2001: 456-457).

Para el poeta y filósofo francés, Jean-Marie Guyau, referenciado por el propio Valdelomar, el arte opera como un elemento civilizador y es también el más fuerte vínculo que posee una sociedad, ya que influye sobre la moral, colectiva e individual. Siguiendo este principio, concluye Valdelomar que se debe buscar la cultura en el arte y que «Arte y Patria deberían tener una gran acogida por todas las gentes que se precien de cultas» (2001: 464). De esa manera, el iqueño exhorta a valorar el país desde su arte, pero también a cambiarlo a través de la creación.

Y ese arte transformador depende de una educación sólida. Al modo del nacionalismo de uno de sus autores de cabecera, Gabriele D'annunzio, Valdelomar explica en «La misión de educar» que «el alma nacional se forma educando, inculcando en las generaciones nuevas el amor a sus grandes héroes y a sus hechos gloriosos. Las grandes epopeyas y los héroes sublimes son los que crean la nacionalidad y redimen a los pueblos» (2001: 582). Podría parecer una visión demasiado conservadora, semejante a las propuestas románticas de patria que rechazaba abiertamente en *Colónida*, pero antes precisa que «nosotros carecemos de un ideal nacional porque no tenemos sentimiento de patria; y no tenemos sentimiento de Patria porque no se nos ha educado». Se distancia de los románticos y costum-

bristas, además, al añadir que la educación no puede ser un acto pasivo de asimilación histórica (2001: 580). Como ha observado Ángeles, Valdelomar percibía que el método extendido en las escuelas locales era meramente instructivo; solo era capaz de transmitir conocimiento, mas no de educar en profundidad. Creía, asimismo, que si las reformas educativas no consiguieron sus objetivos fue debido a que se enmarcaron en un «absurdo peruanismo de los poderes de turno» (Ángeles, 2004: 66-67).

Finalmente, Valdelomar plantea que otra causa de la ausencia del arte nacional –y, por ende, de sentimiento patrio– es la falta de maduración mínima antes de llegar a ser una república independiente. Ve en la Independencia solo «una liberación aparente, un acto trascendental y romántico» (2001: 234). Señala, además, que se proclamó prematuramente, lo que acarreó terribles consecuencias: «Si el año veintiuno, cuando ejércitos extranjeros nos obsequiaron una libertad que no estábamos en condiciones de recibir, hubiera habido una juventud que dijera la verdad sobre tan inoportuna emancipación que causó la ruina de la patria» (2001: 448).

El vacío cultural de la nación se había llenado con una selección arbitraria y utilitarista, y no dentro de un proceso libre, espontáneo y plural. Valdelomar concentra sus esfuerzos en convencer al pueblo, desde su púlpito intelectual, de la necesidad de una limpieza cultural, hasta encajar pasado incaico y colonial y vida republicana en una estética única y propia. Ello implicaba, desde su perspectiva, una educación en valores de la historia nacional y sus héroes, pero también el rechazo de una existencia anclada en las ruinas de la nación perdida.

5. CONCLUSIONES

Como escritor entre dos tradiciones, Valdelomar asume la difícil tarea de reconfigurar y moldear el tiempo pretérito de la patria desde su proyecto ecléctico y modernizador. La búsqueda pertinaz de una revolución artística para robustecer la identidad nacional será su empeño más importante y puede analizarse desde las múltiples aristas que lo configuran en su faceta pública.

Primero, la doble posición como dandí y aldeano le permite hacer de su persona una proyección de lo múltiple local, mientras expresa la necesidad de erradicar la cultura de élites y el centralismo limeño. El dandismo no opera en el escritor como mera pose ni esconde a un «verdadero» y nostálgico Valdelomar. Tampoco se trata de una evolución por fases: el dandismo convive con su condición provinciana, la cual le permite hacerse de un reconocimiento y comulga con un afán estético de renovación. La contradicción, en ese sentido, es intrínseca al personaje como lo es para la sociedad de su tiempo.

En segundo lugar, la visión política de Valdelomar lo distingue de entre los círculos intelectuales de su entorno y evidencia una búsqueda personal fuera de las tendencias ideológicas en boga. Ahora bien, no elude el rol de educador al que todo escritor de prestigio estaba llamado en el Perú post Independencia. Su aporte al debate sobre la nación se basa en la armonización del pasado y el presente y no en la selección nostálgica y/o estratégica, que convertía la historia reciente y remota en fuente de demagogia política.

En tercer lugar, como director de la revista literaria *Colónida*, invita a la libertad creativa, la experimentación, la confrontación mordaz y el reconocimiento de jóvenes figuras. La militancia político-literaria del escritor construye un espacio para lo heterogéneo, indefinido y rupturista. Aunque no alcanzara todavía en sus páginas el anhelado arte nuevo, la revista representó una importante sacudida para la sociedad conservadora.

En cuarto lugar, Valdelomar otorga mayor entidad a su proyecto de patria a través de sus giras nacionales. Durante esta última etapa de su corta vida, centra sus energías en exhortar a los jóvenes y obreros del país a ocupar el rol de nuevos intelectuales y a creer en un nacionalismo basado en el amor a la patria, lejos de toda inclinación política. Postula que la educación, la valoración del pasado nacional, así como la exploración de un arte original son elementos ineludibles en la fórmula para una sólida identidad nacional.

Finalmente, más que fragmentar la vida y obra de Valdelomar por un vicio nuestro de coherencia, atendamos su deseo de libertad, velocidad y adelanto estético. Quizá no alcanzó la originalidad que perseguía en cada una de sus obras y proyectos a contracorriente, pero sí lo hizo a través de ese todo caótico que al día de hoy todavía incomoda y que cambió para siempre las letras peruanas.

BIBLIOGRAFÍA

- Ángeles, César (2004), «El pensamiento vivo de Valdelomar», en César Ángeles (comp.), *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, Lima, Editorial Alpamayo, pp. 63-74.
- Álvarez Chacón, Edgar (2003), «Notas en torno a *La ciudad de los tísicos* y el modernismo peruano», en Jesús Cabel (ed.), *Valdelomar, memoria y leyenda*, Lima, Instituto Nacional de Cultura, pp. 71-78.
- Bernabé, Mónica (2003), «Dandismo y rebeldía en el Perú: el caso de Abraham Valdelomar», *Iberoamericana*, III (11), pp. 41-63.
- Colónida* (ed. fac.) (1981), Luis Alberto Sánchez (pról.), Lima, Ediciones Copé.
- Cornejo Polar, Antonio (1989), *La formación de la tradición literaria en el Perú*, Lima, Centro de Estudios y Publicaciones.

- Escalante, Marie Elise (2017), «Abraham Valdelomar: entre cosmopolitismo y provincialismo», en Javier García Liendo (ed.), *Migración y frontera. Experiencias culturales en la literatura peruana del siglo XX*, Madrid, Iberoamericana, pp. 39-54.
- Hinterhauser, Hans (1999), *Fin de siglo: figuras y mitos*, Barcelona, Taurus.
- Mariátegui, José Carlos (1982), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, Lima, Biblioteca Amauta.
- McEvoy, Carmen (1999), «Entre la nostalgia y el escándalo: Abraham Valdelomar y la construcción de una sensibilidad moderna en las postrimerías de la República Aristocrática». *Forjando la nación. Ensayos sobre historia republicana*. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 247-313.
- Méndez, Cecilia (2000). *Inca sí, indios no: apuntes para el estudio del nacionalismo criollo en el Perú* (documento de trabajo 56), Lima, Instituto de Estudios Peruanos. Disponible en: <http://repositorio.iep.org.pe/handle/IEP/865> (fecha de consulta: 26/04/2019).
- N'Gom, M'Bare (2004) «Raza e identidad nacional en Valdelomar», en César Ángeles (comp.), *Textos marginados sobre Abraham Valdelomar*, pp. 108-117.
- Loayza, Luis (1990), *Sobre el 900*, Lima, Hueso número ediciones.
- Oviedo, José Miguel y Mirko Lauer (2004), «Colónida: Abraham Valdelomar», en César Ángeles (comp.), *Textos marginados de Abraham Valdelomar*, Lima, Ediciones Alpamayo, pp.102-107.
- Valdelomar, Abraham (2001), *Obras completas*, vol. IV, Lima, Petroperú.
- Valdelomar, Abraham (2004), *Cuentos reunidos*, Carlos Garayar (ed. y notas), Lima, Peisa.
- Valero, Eva María (2007), «El grupo Colónida y la “herejía antinovecentista”», *Arrabal* 5-6. pp. 77-86. Disponible en: <https://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/140510/192082> (fecha de consulta: 15/09/2018).
- Sánchez, Luis Alberto (1987), *Valdelomar o la Belle Epoque*, Lima, Inpropeisa.
- Tamayo, Augusto (1969), *Abraham Valdelomar, vida y obra. Bibliografía. Antología*, Nueva York, Columbia University.

MARÍA AYETE GIL

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

**CONTRA LA NOVELA DOMINANTE:
LA CONSTRUCCIÓN DE UN DISCURSO
CRÍTICO EN *CUATRO POR CUATRO* (2012),
DE SARA MESA**

La narrativa española dominante en la actualidad está caracterizada por lo que Becerra Mayor denomina «novela de la no-ideología» (2013), una novela despolitizadora y desproblematizadora que asume y reproduce la ideología del poder. El propósito de este artículo es presentar un análisis del texto *Cuatro por cuatro* (2012), de Sara Mesa, que se inserta dentro de esa corriente de producciones literarias que, de forma excepcional, elaboran otras propuestas críticas alejadas de la narrativa hegemónica.

Para la conquista de un terreno apropiado desde el cual hacer germinar dicho análisis, es fundamental comenzar delineando el panorama cultural y literario presente, cuyo desarrollo pivota, en este estudio, en torno a tres pilares de carácter teórico: la lógica de consenso, la Cultura de la Transición (CT) y la ya citada novela de la no-ideología. Una vez trazado el marco de acción, daremos pie a la argumentación relativa a la obra de Mesa, de la que se desgranarán aquellos aspectos más significativos que nos van a permitir observar el modo en que su narrativa visibiliza el conflicto y asume la necesidad de ruptura con la ideología dominante. O lo que es lo mismo, las marcas de un discurso disidente propio que participa en una construcción crítica alternativa frente a la hegemonía de la narrativa no-ideológica.

1. MARCO TEÓRICO: SOBRE EL CONSENSO, LA CT Y LA NO-IDEOLOGÍA

En el profundo análisis de la lógica cultural del sistema democrático español elaborado por Delgado (2014) en su ensayo *La nación singular*, se apuntan ciertas claves para comprender el funcionamiento (externo e interno) de la democracia vigente en España, no exentas de extrapolación a otros sistemas occidentales. Su estudio, lejos de quedarse en mero descriptor de los elementos que permiten el funcionamiento del sistema político actual, parte de una tesis previa, de un argumento central cuya justificación se desliga página tras página a partir de razonamientos y ejemplificaciones de distinta índole. La autora sostiene que la crisis económica ha sido el resultado último del desarrollo de una política democrática de consenso (2014: 16). El concepto de democracia de consenso (o *posdemocracia*) lo toma Delgado del ensayo *El desacuerdo*, de Jacques Rancière (1996). Según el filósofo francés, la democracia de consenso es el régimen de lo sensible que prefiere el acuerdo entre las partes a cualquier tipo de conflicto; se trata de, en palabras de su autor, ese «régimen en que se presupone que las partes ya están dadas, su comunidad constituida y la cuenta de su palabra es idéntica a

su ejecución lingüística» (1996: 130).¹ Sin embargo, es importante matizar algo fundamental, en lo que incide también Delgado: «para que las partes discutan en vez de combatirse, hace falta en primer lugar que existan como partes» (1996: 129). He ahí la cuestión, y el problema. En una democracia basada en el estado de consenso, toda contienda o litigio se entiende como problema que atenta contra la estabilidad y normalidad de un sistema que se presupone y asume establecido, en el que la totalidad de las partes están representadas y cohesionadas en un todo. Esta interpretación armónica e integradora del orden social no da cabida a «la consideración política de los que no están ya sentados a la mesa de debate, no permite contar a los que, de entrada, no cuentan» (Delgado, 2014: 63), pues, aunque los estados desarrollados gusten en vanagloriarse de su libertad de expresión y representación, en realidad existen muchas prácticas, posiciones, opiniones y voces para las que no hay lugar en el banquete de la política. Ante tales excedentes y sus aterradoras muestras de desacuerdo, los sistemas democráticos de consenso, en lugar de reconocer la existencia de un lugar *fuera* de los parámetros de negociación, cuya aceptación conllevaría la redefinición del marco de diálogo y el establecimiento de vías de integración, responden mediante apelaciones al «sentido común».

Para entender, y a la vez desarticular, el significado último de ese sentido común es esencial apuntar dos cuestiones. La primera es que, en las democracias de consenso, es el Estado el encargado de definir y delimitar lo que es considerado común.² La segunda, que el recurso al sentido común implica siempre un posicionamiento, en apariencia, localizado en las antípodas de cualquier ideología, esto es, un lugar desde el que automáticamente se neutraliza cualquier disenso. Pero tal y como apunta Delgado, lo que viene a invisibilizarse mediante tal planteamiento es que «la propia premisa de que una democracia debe minimizar los conflictos y la división de opiniones, o que el estado sea el encargado de definir lo que constituye lo común, supone un posicionamiento ideológico específico» (2014: 43).

¹ Rancière defiende que el verdadero escenario de la política es el disenso, entendido como praxis que reconfigura la repartición de lo sensible y que permite la entrada en lo común de aquellas partes que no estaban antes representadas. La política es, por tanto, «la actividad que tiene como racionalidad propia la racionalidad del desacuerdo» (1996: 11). Así, la democracia no se define por la capacidad de las partes en litigio por llegar a un acuerdo –tal como se define en la España posfranquista–, sino por el disenso, que pasa por el reconocimiento de la legitimidad del otro y de su derecho a ser escuchado.

² A este respecto, resulta iluminador recordar las palabras de Constantino Bértolo, quien señala hábilmente que «todo poder busca su legitimación, persigue la imposición de su idea de bien común, fuente última de toda legitimación dentro de una comunidad organizada» (2008: 127).

Pero ¿cómo es posible que algo tan abierta e indudablemente compartido como lo es el sentido común sea producto de la imposición de una ideología específica?³ ¿Es que acaso no existe un espacio fuera de toda ideología desde el que cimentar conceptos que nos unen? Las respuestas a esas preguntas residen en el llamado *inconsciente ideológico*, definido por Juan Carlos Rodríguez como el «diagrama que nos pigmenta la piel, desde el que surge todo [...], y que determina todas nuestras acciones y nuestras producciones textuales» (2002: 37-38). Si ese inconsciente ideológico son, por decirlo de otra manera, las lentes integradas con las que miramos y, por tanto, nos dirigimos a la realidad, el mero planteamiento de una práctica, acción o discurso fuera del marco de lo ideológico –¡la propia idea de un posible «grado cero» de la ideología!– contiene ya en su origen mismo ideología. En este sentido, solo nos cabe concluir la inviabilidad de cualquier existencia que escape de la ideología; o lo que es lo mismo, que todo es ideología.⁴

En el caso de España, el manto que sobre la realidad extiende la democracia de consenso y que neutraliza e invisibiliza el conflicto –esto es, las demandas de las partes sin parte del sistema en aras del mantenimiento de la normalidad–, viene a consolidarse con la Transición, un proceso cuyos resultados e implicaciones se analizan en el volumen *CT o la Cultura de la Transición* (2012). El periodista Guillem Martínez acuña el término «Cultura de la Transición»⁵ para referirse al paradigma cultural hegemónico vigente desde el proceso de transición democrática. Este paradigma estipula, según Martínez, los límites culturales de la libertad de expresión, o lo que es lo mismo, la imposición de lo posible (2012: 14). En esta imposición juega un papel fundamental el Estado, con quien la cultura establece una relación de estrecha bilateralidad, resumible en los siguientes términos: «la cultura no se mete en política –salvo para darle la razón al Estado– y el Estado no se mete en cultura –salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores–» (Martínez, 2012: 16). Dos aspectos se desligan de dicha correlación entre la cultura y el estado: el primero, que la cultura del Estado es equivalente al estado de la cultura; el segundo, fácilmente deducible del

³ Es preciso recordar aquí la definición *gramsciana* de sentido común. Para el filósofo, el sentido común es producto del devenir histórico y se caracteriza por tomar cierta “subjetividad” como “objetividad” (Gramsci, 1971: 62). Así, «el sentido común es un concepto equívoco, contradictorio [y] multiforme», por tanto, «referirse al sentido común como prueba de verdad es un contrasentido» (1971: 129).

⁴ Insiste David Becerra en tal presencia de la ideología al afirmar lo siguiente: «Nuestra vida toda está determinada por la ideología; todo lo que nos sucede –nuestras decisiones, nuestra voluntad, nuestros intereses, nuestros textos– funcionan como un *efecto* de reproducción ideológica. Resulta imposible escapar de la ideología, pues la ideología se configura como mundo» (2013: 26).

⁵ De ahora en adelante, CT.

anterior, que la literatura queda reducida a vehículo para la consolidación de las visiones dominantes y de los relatos del poder. De retomar en este momento los objetivos de la democracia de consenso anteriormente referidos, el campo de acción de la literatura queda acotado a la promoción de la cohesión social y nacional. Por ello, tal como arguye Amador Fernández-Savater: «la CT es una cultura esencialmente “consensual” [...] profundamente “desproblematizadora” [...]. Los conflictos y los problemas son fisuras potenciales en el *statu quo* y su reparto de lugares, tareas y poderes» (2012: 37).

Sin embargo, para entender íntegramente el mecanismo que hace funcionar esa anección entre cultura y Estado hay que sumarle al engranaje una pieza más, cuya labor es asimismo primordial: el mercado editorial. El mercado editorial es el encargado de crear el canon y de contribuir, con sus publicaciones y premios literarios, a ese gran proyecto de cohesión de la CT, permitiendo únicamente el acceso a aquellas ficciones que no entren en conflicto con el presente ni con el modelo propuesto por el Estado (León, 2012: 90-91). En esta línea incide la escritora Marta Sanz cuando apunta que «los artistas que se separan de esa corriente dominante y dejan de *complacer* tienen mucho más difícil el acceso al mercado y a la comunidad» (2014: 119). Así, podemos decir que un elemento intrínseco a la CT de la democracia consensual española es una producción cultural *aprobématica*, es decir, la elaboración de productos culturales edulcorados que no interfieren en la visión de la realidad proyectada por el poder. «Una cultura», en palabras de Sanz, «que no incomoda a nadie [...] y que se reduce a su acepción espectacular, sentimental o anestésica» (2014: 133), entendida, y con ella también la literatura, como máquina legitimadora de la ideología dominante.⁶

Ahora bien, si, tal y como hemos argüido hasta el momento, nada escapa a la ideología, el lenguaje –y, con él, todos los discursos literarios– es ideológico. Sin embargo, «la existencia de una geografía ideológica hegemónica no significa que todos sus mapas estén perfectamente delimitados y ordenados» (Rodríguez, 2002: 36); es decir, el hecho de que haya una ideología en el poder no impide las contradicciones, los desplazamientos o las rupturas. «La reproducción ideológica nunca es pura», nos recuerda en esa línea Becerra Mayor, pues «ninguna forma de control social ejerce su hegemonía sin dejar resquicios por los que introducir

⁶ Hasta este momento, interpretábamos la ideología como inconsciente (inconsciente ideológico), pero ha entrado en juego otra acepción del término: la ideología como aparato de Estado. Estas dos acepciones, muchas veces contradictorias, pueden complementarse, conviviendo, por un lado, ese inconsciente ideológico introducido en los sujetos desde las relaciones sociales y de producción y, por el otro, el Estado en tanto aparato, cuya labor es, entre otras muchas, afianzar o fortalecer mediante mecanismos varios esa misma ideología. Así, la ideología como aparato de Estado, lejos de sobreponerse al inconsciente ideológico, funciona como su complemento.

la contradicción» (2013: 34). Es justamente desde estas fisuras en la ideología desde donde es posible elaborar una imaginación disidente, unos discursos contrahegemónicos, unos textos que pongan en tela de juicio el orden ideológico imperante y visibilicen los conflictos. La cuestión reside, entonces, en qué posición asumen los textos con relación a esa ideología hegemónica.

Para Becerra Mayor, el mundo literario de la España actual está dominado por un tipo de literatura que invisibiliza toda forma de conflicto debido a su interiorización del discurso del poder (2018: 94). Estos textos, a los que alude el citado autor bajo el membrete de «novela de la no-ideología», han suprimido, eludido o desplazado el enfrentamiento y el conflicto en favor de otros discursos descifrables a partir de una lectura de corte individual e intimista, asumibles por la ideología dominante (Becerra Mayor, 2013: 30). Las consecuencias de este tipo de lectura son fundamentales para la comprensión de esta literatura no-ideológica y su ligazón con el sistema capitalista: la individualización y privatización del sujeto, su alejamiento de cualquier tipo de identificación con una clase social, la desactivación de la historia y la comprensión y asimilación de una realidad *aconflictiva*.⁷ Pero como hemos expuesto anteriormente, nada escapa a la ideología, por lo que la pretensión de una realidad y de una literatura no-ideológicas esconde en sí misma la pertenencia a una ideología; en el caso que aquí nos ocupa, la ideología de la democracia consensual española y su CT. Pero esto no debe sorprendernos, puesto que, como ya dijera Althusser, la ideología nunca dice que es ideológica (2003: 148), y mayor éxito tiene una ideología cuanto menos distinción entre ella y la realidad es capaz de percibir el individuo (Delgado, 2014: 42).

No obstante, es necesario aclarar cierta contradicción aparente. Teniendo en cuenta lo establecido hasta el momento, argumentar la existencia de una novela de la no-ideología resulta, cuando menos, complicado: ¿cómo defender un tipo de discurso situado al margen de la ideología, si la ideología se encuentra por todas partes? Recordemos que la sola demanda de lo no-ideológico encubre en su interior una ideología. La clave reside, de este modo, en no identificar esta novela de la no-ideología como novela *carente* de ideología, sino como novela cuya invisibilización de conflictos y claves de lectura (individualidad, moralidad e intimismo, o lo que es lo mismo, la sustitución de un *nosotros* colectivo por un *yo* privado) forma parte de un discurso ideológico, en este caso el dominante en la CT, que es el del capitalismo avanzado. El sistema hegemónico se sirve de la literatura para legitimar su discurso e insertar al sujeto en su lógica de producción

⁷ Para Becerra, la novela de la no-ideología es un fenómeno cultural producto de la posmodernidad (2013: 35), una posmodernidad *jamesonana*; es decir, entendida como producto, a su vez, del capitalismo avanzado.

a través de unos textos seductores y amables que confunden al lector y lo llevan a asumir, sin sorpresa, turbación o recelo, lo estipulado desde la clase en el poder. Sin embargo, que la literatura sea y haya sido históricamente una máquina de reproducción ideológica no puede llevarnos a su inhabilitación en tanto artefacto de lucha, duda y cuestionamiento de la realidad (Becerra, Arias, Rodríguez Puértolas y Sanz 2013: 59). Al contrario, el discurso literario debe aprovechar las fisuras de la ideología para despertar de su ensimismamiento al lector, para intervenir en lo público, visibilizar las contradicciones del sistema, reinterpretar la realidad políticamente y desarticular los postulados de la clase dominante. Y esto es precisamente lo que intentan algunos autores como Belén Gopegui, Rafael Chirbes, Marta Sanz, Isaac Rosa o Sara Mesa, entre otros, en cuyos textos literarios anida una firme oposición, una reivindicación de la ficción como herramienta sociopolítica para desvelar lo oculto y hacerlo visible. Se trata de otras propuestas críticas, alejadas de las corrientes hegemónicas, que toman la palabra con responsabilidad para enfrentarse al fantasma del capitalismo y elaborar una imaginación sociopolítica disidente, contrahegemónica o crítica frente a la hegemonía de la novela de la no-ideología.⁸

2. LA PROPUESTA CRÍTICA DE SARA MESA EN *CUATRO POR CUATRO*

En las fechas en las que se escriben estas líneas, la trayectoria de la escritora Sara Mesa (Madrid, 1976) está compuesta por dos libros de cuentos y cinco novelas, la última de ellas *Cara de pan* (2018), un inquietante relato de apenas 136 páginas que confronta al lector con el espejo de sus propios prejuicios. *Cicatriz* (2015) es, por otro lado, la novela que mayor atención ha recibido por parte de la crítica y el texto que ha consolidado a su autora como referente en el panorama literario español actual.⁹ A pesar de la consideración de que todos los

⁸ Para un análisis de mayor profundidad sobre esta novela crítica y alguno de sus exponentes, véase David Becerra Mayor (coord.) (2015), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie Editores.

⁹ Un análisis sobre la importancia del poder, la sumisión y el dominio en *Cicatriz*, con mención, aunque breve, a dichos motivos en relación con *Cuatro por cuatro*, lo elabora Ángeles Encinar (2016) en su artículo «Dominio, sumisión y dependencia: motivos recurrentes en las obras de Pilar Adón y Sara Mesa», en *Ínsula* 835-836, pp. 19-22. Sobre el papel del silencio en esta última novela existe un estudio de Beatriz Calvo Martín titulado «Silencios, secretos y sobreentendidos en la novela *Cuatro por cuatro* de Sara Mesa», publicado en *L'expression du silence. Dans le récit de fiction espagnol contemporain* (Orbis Tertius, 2018). Finalmente, Pablo Valdivia confecciona una posible taxonomía de las novelas de las crisis producidas en el ámbito hispánico y registra *Cicatriz* como ejemplo de las novelas sobre las repercusiones de la crisis. Para más detalles, véase su artículo de 2016 «Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones», en *452°F*, 15, pp. 18-36.

textos de Mesa publicados hasta el momento cabrían, en mayor o menor medida, en el análisis que se plantea en estas páginas, es, sin embargo, *Cuatro por cuatro* (2012) el texto que mejor ejemplariza el proyecto literario crítico de la autora madrileña. Ahora bien, ¿cómo se articula en la novela ese discurso detractor que la alejaría de la corriente dominante actual de la novela de la no-ideología?

Mediante un estilo dominado por la elipsis y el emborronamiento, que obliga al lector a adoptar una actitud activa y a cierta reflexión sobre el lenguaje, Mesa construye en *Cuatro por cuatro* una poco, o nada, canónica «novela de internado» en la que el espacio del colegio sirve de marco o molde reproductor de la realidad social.¹⁰ La novela narra un periodo limitado de tiempo en la vida de un colegio destinado a hijos de familias adineradas, en el que también son aceptados alumnos becados a cambio del trabajo de sus padres en el recinto. Las relaciones entre los dos tipos de estudiantes, así como entre el profesorado, los trabajadores y los miembros de la dirección del centro nos sumergen en un pequeño universo regido por el poder, el silencio y la impostura. Un mundo opresivo y asfixiante que se proclama salvación ante un exterior en donde la vida, según el discurso oficial, parece haberse vuelto imposible.

La estructura de la novela, unida al gran manejo de los puntos de vista, merece mención aparte. Dividida en dos partes más un epílogo, la narración se centra, en su primera mitad, en los personajes de Celia, alumna becada insatisfecha con su vida en el colegio, e Ignacio, niño de familia acomodada que sufre las burlas y vejaciones de sus compañeros debido a su cojera y debilidad física. La narración de esta primera parte se realiza desde dos voces distintas dependiendo del episodio descrito, pero siempre a través de capítulos cortos, que dotan de gran dinamismo al texto. Una de esas voces es de focalización interna a partir de los ojos de Celia, que filtra el relato convirtiéndose en el único punto de vista de referencia; la otra, de carácter omnisciente, permite el acercamiento al interior de distintos personajes. Esta primera sección, que es una suerte de *bildungsroman* de Celia e Ignacio, dota al lector de una visión parcial del colegio, que se completa con la segunda mitad de la novela, narrada desde la perspectiva de un nuevo profesor, Isidro Bedragare, en forma de diario íntimo. Esta segunda mitad, de mayor extensión y trazada con un estilo más reflexivo y denso, da visibilidad a la otra cara del centro, la protagonizada por el profesorado. La unión de ambas partes, por otro lado independientes y cronológicamente dispares, permite una mirada completa sobre la vida en el recinto, a la vez que da respuesta

¹⁰ Ese estilo de marcadas elipsis y fuerte concisión es común, con mayor o menor radicalidad, a toda la producción literaria de la autora, siendo su primera novela, *El trepanador de cerebros* (Tropo Editores, 2010), la menos representativa de tales características, aunque sí son detectables en ella otra serie de elementos compartidos con sus creaciones posteriores.

a las insinuaciones, silencios y secretos volcados a lo largo del texto. Finalmente, el epílogo está constituido por unos papeles del profesor anterior al diarista, formados por una serie de fragmentos de los que se desligan reflexiones sobre «la negación del ser y la privación de la libertad del ser humano hasta convertirlo en un individuo alienado» (Encinar, 2016: 21), retazos que en su conjunto conforman una alegoría de la vida dentro del Wybrany College.

Dilucidados a grandes rasgos argumento y esqueleto de la novela, lo primero que debe llamarnos la atención es la voluntad de la autora de recrear el espacio del colegio como espacio en el que se desarrollan iguales relaciones de poder y de explotación que en la vida adulta, e idéntica vigilancia. Mesa lo pone en evidencia mediante mecanismos varios, uno de los cuales es la distribución y el orden no solo del aula, sino de la estructura física del internado en su totalidad. El colegio, siguiendo el precepto de Foucault, es un lugar entendido como aparato para vigilar y para enderezar conductas (2008: 177), con el objetivo (bien patente en la novela) de crear individuos cortados por un mismo patrón que puedan, en última instancia, reproducir los mecanismos de represión y la ideología inculcados. La dimensión disciplinaria o microfísica del poder de Foucault pretende el análisis de los mecanismos elementales y últimos del poder en una sociedad; esto es, el estudio del poder «desde el ámbito de las moléculas y los corpúsculos y no de las grandes instituciones» (Deleuze, 2014: 92). La fuerza del poder disciplinario descansa en la disposición espacial del conjunto bajo dominio. Esta disposición en el espacio está perfectamente trabajada en la novela mediante fugaces indicios que permiten tanto ubicar el colegio en un espacio de aislamiento geográfico y clausura física totales, como conocer su distribución arquitectónica interna. Ejemplos de esta distribución del espacio interior del *colich* abundan: desde la disposición de los edificios del colegio –la vivienda del director, desde cuyas ventanas «se pueden divisar todas las instalaciones del Wybrany, la inmensa explanada de césped y los caminos de tierra pisada» (Mesa, 2012: 48)–, las habitaciones –tanto de alumnos como de profesores– repartidas a lo largo de distintos pasillos y separadas las una de las otras de forma ordenada y cuadrículada (un reparto que recuerda al «espacio celular» foucaultiano característico de los sistemas carcelarios) o la división del comedor en zonas, hasta detalles como el de las letrinas con medias puertas, que permiten observar si hay alguien o no en su interior, pero con separación lateral para evitar la visión recíproca de quienes se encuentran dentro. Y es que la coacción de la vigilancia, gran objetivo de la división y del orden, se efectúa mediante el juego de la mirada (Foucault, 2008: 200), y la arquitectura se diseña no tanto para ser vista como para vigilar el adentro y el afuera: «parece que todo el mudo controla bien o que sucede [...] ¿Estamos vigilados? Sacudí la cabeza, quitándole importancia al hecho», anota Bedragare en el diario a los pocos días de su llegada (Mesa, 2012: 174).

En la obra de Mesa, la unión del colegio en tanto recinto arquitectónico (con su meditada disposición, sus espejos, sus aperturas y su división en zonas) y del colegio en tanto institución educativa (con sus normas y reglamento interno –recordemos que «en el corazón de todos los sistemas disciplinarios funciona un pequeño mecanismo penal» [Foucault, 2008: 208], y un colegio no es sino un sistema de disciplina–) configuran un espacio de tintes panóptico-carcelarios dentro del cual los sujetos tienen la capacidad de movimiento que les permite el lugar que ocupan en el escalafón social. Porque si algo representa el internado de *Cuatro por cuatro* es, precisamente, un universo social o microcosmos en cuyo interior aparece dibujado el catálogo social en su totalidad. En efecto, si algo enseña la escuela, como señala Becerra Mayor a propósito de *La lección de anatomía* (2014), de Marta Sanz, es «a conservar el estatus de clase» (2015: 144). Pero en el Wybrany College, estas luchas de poder no se dan solo de forma vertical (es decir, entre sujetos de diferente clase), sino también horizontalmente: entre individuos pertenecientes al mismo grupo social, en perpetua microlucha por ostentar un mayor estatus. Ejemplo de esto último lo personifica el personaje de Ignacio, un estudiante que carece de los privilegios concedidos por la heterosexualidad y de fortaleza física, y que, si interpreta con normalidad los abusos y las burlas a los que es sometido, es debido a que ha interiorizado, a lo largo de su tiempo en el colegio, las estructuras y sistemas de dominación que rigen el mundo social conocido por el niño: el colegio. Pero no es Ignacio el único personaje cuya experiencia en el internado ejemplariza esas pequeñas luchas de poder. En *Cuatro por cuatro* todas y cada una de las relaciones que se establecen están atravesadas por el poder, de tal manera que la novela queda habitada por un cúmulo de sujetos que ocupan un lugar específico en la estructura social del colegio y que, lejos de comprender sus conflictos de forma individual y subjetiva, son conscientes de sufrir los resultados de las relaciones de clase. Hablar, por tanto, de «sujetos desvinculados de la noción de clase» (Becerra Mayor, 2013: 41), una característica central de los personajes de las novelas no-ideológicas, sería sin duda inadecuado en lo que atañe a los individuos del universo de Mesa.

Como acabamos de exponer, los personajes de Mesa son sujetos insertos en una estructura social específica cuyo funcionamiento, por un lado, condiciona su margen de movimiento y, por el otro, es causa de sus conflictos. Sin embargo, para entender íntegramente esa estructura social específica, que no es otra que la del capitalismo avanzado, hay que tener en cuenta dos aspectos fundamentales en la novela: la gestión del miedo y su inseparable manipulación del lenguaje.

Uno de los pilares sobre los que sustenta Mesa el universo de su narración está erigido por la dicotomía interior-exterior, una dicotomía perceptible asimismo en otros de sus textos, como lo son *Un incendio invisible* (reeditada por

Anagrama en 2017)¹¹ o la ya referida *Cara de pan*. Para desarticular la génesis de esta dualidad entre espacios es imprescindible atender a la adjetivación empleada en el texto a la hora de referirse a los unos y a los otros: el juego interior-exterior o, lo que es lo mismo, escuela-mundo, está cimentado en el empleo de un discurso negativo por parte de las clases dominantes con respecto al espacio externo al colegio. Mediante la creación de un imaginario falseado de la realidad localizada extramuros por parte de las élites (territorio extraño, concebido como lugar de peligro a ojos de los residentes del internado), se articula una correlación que permite engrandecer las ventajas de la pertenencia a su interior. En esta línea, no son extrañas en la lectura referencias a lo externo como la que sigue: «los huecos en la alambrada hacen peligrar el *colich*: el exterior que entra, en medio de la noche, para sobresaltarnos» (Mesa, 2012: 52). Foucault llama «poder pastoral» a un tipo de poder nacido con el cristianismo que, en su asimilación por el Estado moderno, procura la salvación de su rebaño en el presente (1988: 9), entendiendo en el contexto moderno la salvación como seguridad, protección y bienestar; en otras palabras, «la provisión de subsistencia, el alimento asegurado son las buenas pasturas» (Foucault, 2006: 155). Este poder definido en relación con su grado de benevolencia y de procuración de cuidados justifica diegéticamente la manipulación del discurso por parte de los dominantes, pues solo a partir del ficticio derrumbe del exterior, el interior protege y dota de comida, cama, trabajo y educación.¹² Las palabras de Celia a este respecto expresan a la perfección dicha situación: «cuanto mejor se está dentro, es mayor la inquietud de salir» (Mesa, 2012: 53). En la misma línea habla el director del centro, para quien (y no podría ser de otro modo) los estudiantes son salvados

¹¹ Pozuelo Yvancos asume el reto de indagar sobre la nueva narrativa española surgida ante los desbarajustes de la crisis en el último capítulo de su volumen *Novela española del siglo XXI* (Cátedra, 2017). Su análisis divide esa producción novelística en dos líneas, ambas caracterizadas por su componente crítico-social: la primera, una novela directamente realista; la segunda, una que deriva hacia la distopía. Entre los textos que ejemplifican esta última dirección, menciona el autor *Un incendio invisible*, de Sara Mesa, de la que destaca, entre otros aspectos, el gran poder de su representación simbólica (2017: 373).

¹² La comprensión de este juego interior/exterior en la novela puede ampliarse con el enfoque del llamado «paradigma inmunitario» de Esposito (2005), basado en la tensión comunidad/inmunidad. Si la comunidad implica una individualidad en contacto con los demás, la inmunidad se entiende en tanto dispositivos que esa comunidad despliega para su defensa contra la amenaza de lo ajeno (Peris Blanes, 2018: 4). Las comunidades construyen una imagen del otro como peligroso, y se sirven del relato sobre la necesidad de protección de esa alteridad externa amenazante para legitimar acciones que van desde la construcción de murallas, hasta el uso de la violencia. En nuestro caso, las clases dirigentes del internado se sirven del discurso que convierte a los sujetos externos en amenaza para justificar tanto la necesidad de aislamiento de la comunidad mediante la construcción de un recinto cerrado y vigilado, como el privilegio derivado de la pertenencia a ese interior fortificado.

gracias al *colich* de ese exterior de «abusos, agresiones, drogadicción y alcoholismo» (2012: 224). Pero la gestión del miedo mediante la manipulación del lenguaje no se queda ahí, sino que Mesa va un paso más allá y coloca en un lugar central de su narración la problemática del lenguaje como constructor de realidades.

Para abordar el papel del lenguaje en la novela vamos a detenernos en el personaje de Isidro Bedragare y su experiencia en el colegio. Bedragare es un profesor sustituto que anota su vida en el colegio en un diario íntimo al que el lector accede de forma directa en el texto. Uno de los aspectos que primero llaman la atención de las entradas del diarista es su insistencia en los discursos de sus compañeros y en su radical opuesto, los silencios. Decía Foucault que el discurso es un mecanismo de dominación que, más allá de coaccionar mediante el uso de la palabra, aspira a implantar una visión determinada de la realidad que permita recorrerla y dominarla (2012: 17). Es, en este sentido, de relativa facilidad hallar en el texto momentos en los que un discurso perpetrado por la clase ejecutora del poder (que es, en primera y última instancia, quien determina lo que es justo, normal y cierto) insta al grupo a adoptar una visión de la realidad cuya manipulación encubre o silencia la verdad objetiva de los hechos. Ocurre, por ejemplo, con las versiones oficiales tras el suicidio de Celia o la desaparición de otra de las niñas, de nombre Marcela. Y es que, tal como señala Becerra Mayor, «la realidad adquiere una forma lingüística cuando las cosas no son como han sucedido, sino como se han contado» (2015: 149). Así, el lenguaje tiene un poder capital en el recinto del colegio internado, en donde quien tiene la palabra tiene el poder, y cada palabra dicha está profundamente estudiada para nombrar a las cosas, si es que se las nombra, de forma velada. En tal dirección anota Bedragare las palabras que siguen: «intento adaptarme, interpretar sus códigos. A veces tengo la impresión de que utilizan claves para hablar de ciertos asuntos, señales escurridizas, guiños o contraseñas [...]» (Mesa, 2012: 136). En el microcosmos de Mesa, menos existencia tienen los hechos cuanto menos, o más indirectamente, se aluda a ellos.

En un universo cuya realidad depende exclusivamente de la palabra, el papel del silencio es de igual modo esencial. En su exquisito ensayo sobre la violencia en el País Vasco, *El eco de los disparos*, Eurne Portela afirma que «si el silencio niega la articulación y proyección del conocimiento, decir algo en voz alta, hablarlo, significa reconocer su existencia» (2016: 69). Foucault, por su parte, sostiene que «nombrar, decir quién ha hecho qué, designar el blanco, es una primera inversión del poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder» (1990: 16). La conceptualización del silencio que se desprende de *Cuatro por cuatro* está relacionada con las visiones de Portela y de Foucault, puesto que, por un lado, se entiende como falta de reconocimiento de una existencia y, por el otro, como enmascaramiento del saber que anula la trasposición de poderes. En la obra

de Mesa, el silencio funciona como estrategia de ocultación, pero también como modo de vida adquirido por los residentes del internado, pues «las cosas, mientras no vayan acompañadas de palabras que las definan, no existen ni son peligrosas para nadie» (Mesa, 2012: 218). No son peligrosas para nadie y, por tanto, tampoco hacen peligrar al poder, pues, como esgrime Becerra Mayor, el silencio no es sino «la censura del inconsciente ideológico» (2015: 14).

La comprensión del Wybrany College como representación en miniatura de un universo social en cuyo espacio aparece dibujado el catálogo social al completo nos obliga a especificar cómo quedan delineadas las clases sociales en la novela. De abajo arriba en la pirámide social, tanto los estudiantes becados, como sus padres y habitantes de la ciudad de Cárdenas representarían al estamento más humilde y con menos recursos; el profesorado, por su parte, encarnaría a una marchitada, aunque asalariada, clase media; los dirigentes del colegio, finalmente, serían la personificación de las clases sociales con mayores privilegios, poder y riqueza. Más allá de esta repartición de papeles, gran parte de la complejidad –y también del mérito– de la obra de Mesa reside en la plasmación de un universo en miniatura compuesto por unos elementos de cuyo juego articulario pende la clave interpretativa del texto. Ahora bien, a pesar de dicha flexibilidad a nivel de interpretación, la explicitación clara de las diferencias de clase se impone como punto nodal en todas las opciones, ya sea en su comprensión en tanto mundo de la empresa privada, en tanto ejemplo de las relaciones Estado-ciudadano o en su extrapolación al ámbito personal, por especificar tres de sus posibles lecturas. De tal forma, indistintamente del tablero que se escoja, los mecanismos y las reglas del juego dentro del espacio del colegio son los mismos: el enriquecimiento individual (sea este económico o simbólico) de los poderosos a costa de los demás a partir de la manipulación del discurso y de la gestión del miedo.

3. CONCLUSIONES

El propósito de toda novela crítica en la actualidad no debe ser solamente «describir la realidad, sino [...] describir los velos que la cubren o la opacan» (Becerra Mayor, 2015: 15). En la obra de Mesa, tanto la manipulación del discurso como la gestión del miedo son elementos que funcionan de manera entrelazada con un único propósito: desenmascarar los mecanismos de actuación de la ideología dominante filtrando en el inconsciente del lector activo luminosos, aunque escurridizos, puntos de luz cuya unión desentraña el falseamiento. Durante el tiempo de convivencia en el *colich*, el inconsciente de estudiantes y profesores es sometido a un proceso de depuración mediante el cual son persuadidos a creer que los «malos» no son los agentes del capitalismo (clases

dirigentes). Al contrario, para ellos, aquellos que han exacerbado las diferencias entre clases y que han conducido a la situación actual son, precisamente, las víctimas. El resultado es la creación de unos sujetos mansos incapaces de poner en tela de juicio las ideas o el dominio de la clase dirigente. Paralelamente, podemos decir que el interés del gobierno radica, de igual modo, en la reproducción de sujetos que prolonguen el sistema capitalista, fortaleciendo ya sea consciente o inconscientemente el aumento de las desigualdades. Y, consecuentemente, podría añadirse también que la industria editorial propone asimismo la publicación de aquellas obras que ayudan a reproducir ciertas ideas y ciertos sujetos en el imaginario social.

Si, como sostiene Becerra Mayor, la novela de la no-ideología asume «el ocaso del enfrentamiento de clase» (2013: 33), la obra de Mesa insiste en recordar que solo a partir de la reinstauración de las diferencias sociales puede el sistema mantener el control social (Bauman y Bordoni, 2016: 177). Y lo hace elaborando una compleja novela que, lejos de quedarse en una crítica a la situación derivada del estatus hegemónico del sistema capitalista, denuncia no solo las repercusiones y consecuencias públicas y privadas bajo tal ideología, sino también la manipulación del discurso y su usurpación, la gestión del miedo como base de autoridad de las clases dirigentes, el silencio y el conformismo de los instalados y su insolidaridad, la corrupción, y el mundo entendido como mercado. Que ese cuestionamiento del capitalismo y esa visibilización del conflicto se realicen de forma velada o encubierta responde a dos motivos: por un lado, al tono general de la novela y al particular estilo de su autora y, por el otro, al camuflaje necesario para infiltrarse en campo enemigo y actuar desde dentro, pues «para acceder al interior [del sistema], hay que diseñar una estrategia que permita al escritor actuar con eficacia» (Becerra, Arias, Rodríguez Puértolas y Sanz, 2013: 45). Al caballo de Troya, en definitiva, de cuyo éxito depende su parecido con un caballo de verdad.

El hecho de que la mayoría de los autores en la actualidad hayan asumido la ideología dominante del sistema democrático consensual español, que propugna la existencia de un mundo cerrado y sin conflictos, ni exime de responsabilidad a la literatura ni la inhabilita como mecanismo de disidencia. Los escritores que, como Mesa, luchan a través de sus textos contra la exteriorización del inconsciente ideológico y tratan de desprenderse de la lógica del capitalismo avanzado creando espacios de resistencia le devuelven a la palabra escrita su capacidad de arma arrojadiza. Pero su disposición a remover conciencias requiere de un lector despierto de su anestesia, comprometido a enfrentar la realidad desde un ángulo otro, alternativo, y por ello, incómodo.

BIBLIOGRAFÍA

- Althusser, Louis (2003), «Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado», en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología: un mapa de la cuestión*, Buenos Aires, FCE, pp. 115-155.
- Bauman, Zygmunt y Carlo Bordoni (2016), *Estado de crisis*, Barcelona, Paidós.
- Becerra Mayor, David (2013), *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid, Tierradenadie ediciones.
- Becerra Mayor, David (2015), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie ediciones.
- Becerra Mayor, David (2018), «La Guerra Civil en la novela española actual. Entre el consenso de la tradición y el consenso neoliberal», *Revista chilena de literatura*, 98, pp. 73-104.
- Becerra Mayor, David; Arias, Raquel; Rodríguez Puértolas, Julio y Marta Sanz (2013), *Qué hacemos para construir un discurso disidente y transformador con aquello que hoy sirve para enmascarar la realidad y transmitir ideología: la literatura*, Madrid, Akal.
- Bértolo, Constantino (2008), *La cena de los notables*, Cáceres, Periférica.
- Calvo Martín, Beatriz (2018), «Silencios, secretos y sobreentendidos en la novela *Cuatro por cuatro* de Sara Mesa», en *L'expression du silence. Dans le récit de fiction espagnol contemporain*, Binges, Éditions Orbis Tertius.
- Deleuze, Gilles (2014), *Foucault y el poder*, Madrid, Errata naturae.
- Delgado, Luisa Elena (2014), *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.
- Encinar, Ángeles (2016), «Dominio, sumisión y dependencia: motivos recurrentes en las obras de Pilar Adón y Sara Mesa», *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 835-836, pp. 19-22.
- Esposito, Roberto (2005), *Immunitas. Protección y negación de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Fernández-Savater, Amador (2012), «Emborronar la CT (del «No a la guerra» al 15-M)», en *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 25 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo-Random House Mondadori, pp. 37-51.
- Foucault, Michel (1988), «El sujeto y el poder», *Revista Mexicana de Sociología*, 50.3, pp. 3-20.
- Foucault, Michel (1990), *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, Madrid, Alianza Editorial.
- Foucault, Michel (2006), *Seguridad, territorio, población: curso en el Collège de France (1977- 1978)*, Buenos Aires, FCE.
- Foucault, Michel (2008), *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Argentina, Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel (2012), *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, Argentina, Siglo XXI Editores.

- Gramsci, Antonio (1971), *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- León, Carolina (2012), «Libertad sin ira: qué fue de la crítica literaria (y cualquier otra) en la CT», en *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 25 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo-Random House Mondadori, pp. 89-99.
- Martínez, Guillem (2012), «El concepto CT», en *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 25 años de cultura española*, Barcelona, Debolsillo-Random House Mondadori, pp.13-23.
- Mesa, Sara (2010), *El trepanador de cerebros*, Zaragoza, Trope Editores.
- Mesa, Sara (2012), *Cuatro por cuatro*, Barcelona, Anagrama.
- Mesa, Sara (2015), *Cicatriz*, Barcelona, Anagrama.
- Mesa, Sara (2017), *Un incendio invisible*, Barcelona, Anagrama.
- Peris Blanes, Jaume (2018), «Ficciones inmunitarias. Relatos culturales del contagio y la amenaza», *Papeles del CEIC. International Journal on Collective Identity Research*, vol. 2018/1, papel 183, pp. 1- 32.
- Portela, Edurne (2016), *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Pozuelo Yvancos, José María (2017), *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Rancière, Jacques (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Rodríguez, Juan Carlos (2002), *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*, Granada, Comares.
- Sanz, Marta (2014), *No tan incendiario*, Cáceres, Periférica.
- Valdivia, Pablo (2016), «Narrando la crisis financiera de 2008 y sus repercusiones», *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura comparada*, 15, pp. 18-36.

LARO DEL RÍO CASTAÑEDA

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

**MADRID, ESPEJO DE UTOPIÁS
EN *MAGICAL GIRL*.
LA NOCIÓN DE «HETEROTOPÍA» APLICADA
A LOS ESTUDIOS FÍLMICOS**

Es preciso, ante estas ciudades, suspender el juicio hasta un día, hasta que repentinamente –o quizá poco a poco aunque esto apenas es creíble– tome forma una cosa que adivinamos que está presente y que no vemos, hasta que esa sustancia que se arrastra ahora por el suelo se solidifique, hasta que los que ahora ríen tristemente aprendan a mirar cara a cara a un destino mediocre y dejen vacías las grandes construcciones redondas o elípticas de cemento armado para recogerse en la intimidad estrecha de sus casas.

Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*

Magical girl es un largometraje que se caracteriza por su complejidad narrativa y por la construcción de unos personajes que rozan ciertos arquetipos sin llegar a asumirlos del todo. Estos conviven en un Madrid tan cotidiano como particular, donde sus trayectorias se entrecruzan y se deforman unas a otras, dibujando una topografía de lugares comunes de la españolidad (o la madrileñidad) que resulta, en cierto sentido, insatisfactoria. Los tópicos aparecen, incluso tienen efectos palpables, pero son superados y sobrepasados con creces en el devenir concreto de las historias individuales.

En el presente artículo se estudiará esa relación de aceptación/rechazo de la españolidad a través de un concepto un tanto problemático de Michel Foucault: el de «heterotopía». Los matices de su significado, distinto en cada texto del filósofo, nos permiten emplearlo como una herramienta de análisis especialmente interesante a la hora de pensar el cine como huella de la realidad. El Madrid de *Magical girl* refleja (enseña y desnaturaliza) sus tópicos a los espectadores que ven el filme mediante la yuxtaposición de secuencias y el montaje, al igual que se los refleja a los personajes en el trenzado de sus propias narrativas con narrativas ajenas. Comprobemos, pues, cómo es posible desplegar esa relación especular intrínseca a las heterotopías en un nivel teórico y de qué manera se podría aplicar en la interpretación crítica de la película de Carlos Vermut.

1. LAS HETEROTOPÍAS POLISÉMICAS DE MICHEL FOUCAULT

1. 1. Prefacio a *Las palabras y las cosas*

El primer lugar en el que Foucault emplea el término «heterotopía» es en el prefacio a *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, texto de 1966 que comienza con una cita del cuento de Borges «El idioma

analítico de John Wilkins». Tomándolo como punto de partida, el filósofo francés reflexiona acerca de lo que *no* podemos pensar. Estos límites de nuestro pensamiento, deduce de la ficción, no nacen exactamente de lo que es existente o fantástico, de lo que es verdad, mentira, material o imaginado, sino de la manera en que organizamos y categorizamos la realidad (utilizando aquí «realidad» en un sentido amplio). Los objetos, las ideas, etcétera, son impensables o inconcebibles cuando se los pone en relación con otros objetos, ideas, etcétera, que se sitúan en un espacio (categorial) diferente del suyo.

Encontrar un paraguas y una máquina de coser *en* una mesa de disección es mucho menos «incongruente» que encontrar animales que pertenecen al emperador, animales embalsamados, animales amaestrados, lechones, sirenas, animales fabulosos, perros sueltos, animales incluidos en esta clasificación, animales que se agitan como locos, animales innumerables, animales dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello... en la taxonomía que propone la enciclopedia del relato de Borges. Porque ¿qué espacio (categorial) comparten los lechones y los animales dibujados? Los primeros remiten a unas características biológicas, a unos rasgos anatómicos de un cuerpo empírico; los segundos, a unas características de representación, a un espacio signico, una imagen.

«Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas», concluye Foucault (1981: 2). Lo imposible es ese espacio (categorial) donde conviven lechones y animales dibujados, ese espacio donde el lenguaje y la manera de conceptualizar propia del ser humano no pueden actuar. Y es entonces cuando se habla de las heterotopías. En *Las palabras y las cosas* únicamente se emplea el término «heterotopía» en dos ocasiones, ambas en la página tres:

Este texto de Borges me ha hecho reír durante mucho tiempo, no sin un malestar cierto y difícil de vencer. Quizá porque entre sus surcos nació la sospecha de que hay un desorden peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los fragmentos de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca de su etimología: las cosas están ahí «acostadas», «puestas», «dispuestas» en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*. Las *utopías* consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la «sintaxis» y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace «mantenerse juntas» (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas

y los discursos: se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fabula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda posibilidad de gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las frases (1981: 3).

Puede entenderse, por tanto, que una heterotopía es la representación de la realidad no filtrada por el lenguaje ni por el pensamiento humano. Es el desasosegante y tangencial signo del caos, la totalidad, la yuxtaposición de lo heterogéneo en ningún lugar. Por eso Foucault parte del cuento fantástico de Borges, una ficción en la que encuentra marcas de los límites del conocimiento humano.¹ Y por eso he querido matizar entre paréntesis que los espacios de los que hemos hablado hasta ahora son primordialmente categoriales, mentales: no son lugares empíricos, sino construcciones culturales que «alisan» la realidad, que la filtran y simplifican para adecuarla a nuestras limitaciones. Gracias a estas utopías percibimos, describimos, pensamos. Son espacios sin existencia física, pero coherentes y tranquilizadores, en donde los humanos somos capaces de situar los objetos, las ideas, etcétera, y así categorizarlos ordenadamente. Abstracciones idealizadas y perfectas, *signos* que falsean (que deforman, diría Barthes, 2009) su referente empírico.

Las heterotopías, por contraposición, resultan un «signo fallido», un indicio que solo puede acercarse a su referente negando la posibilidad de referirlo en su integridad. Al asumir la incapacidad de denotarlo de manera directa, se infiere la desmesura y la heterogeneidad de la realidad. Las heterotopías confirman los límites del saber humano.

1.2. «Las heterotopías»

Gracias al análisis de las primeras tres páginas de *Las palabras y las cosas* hemos podido aproximarnos al punto de partida de Foucault. Su propuesta se estructura en torno a varios conceptos clave (el espacio, la categorización, el giro lingüístico, los límites del pensamiento...), que dibujan el paradigma desde el que escribe gran parte de su obra. Sin embargo, algunos de los términos que utiliza fueron variando de significado a medida que esta se iba desarrollando. En una

¹ «"El mayor hechicero (escribe memorablemente Novalis) sería el que se hechizara hasta el punto de tomar sus propias fantasmagorías por apariciones autónomas. ¿No sería esta nuestro caso?" Yo digo que así es. Nosotros (la indivisa divinidad que opera en nosotros) hemos soñado el mundo. Lo hemos soñado resistente, misterioso, visible, ubicuo en espacio y firme en el tiempo; pero hemos consentido tenues y eternos intersticios de sinrazón para saber que es falso» (Borges, 1974: 258). Esos intersticios de sinrazón, sacados a la luz gracias a las técnicas de la literatura fantástica, son las heterotopías que revelan nuestros límites gnoseológicos.

conferencia radiofónica emitida el 7 de diciembre de 1966, Foucault retoma la noción de «heterotopía» desde una perspectiva novedosa. Esta inexactitud en la definición, sumada a la tardía publicación de los textos orales que aquí comentamos, es tal vez la causa de los usos tan diversos que ha sufrido el término por parte de la crítica posterior (Defert, 2010).

En la conferencia, Foucault comienza hablando de los «países sin lugar e historias sin cronología» que han nacido «en la cabeza de los hombres» o «en el intersticio de sus palabras», esto es, de las utopías que ya conocemos, ahora haciendo alusión a las simplificaciones o mitificaciones de determinados espacios (2010a: 19). Dentro de estas, distingue entre las utopías al uso, inexistentes, y las utopías que tienen un lugar y un tiempo empíricos: las heterotopías.

Como es evidente, el uso de este término aquí es muy diferente al que analizábamos en *Las palabras y las cosas*. La heterotopía no es ya la insinuación de un lugar inaprehensible (un elemento antiutópico), sino que ahora es, precisamente, un tipo de utopía. Algo paradójico, podríamos añadir, porque es una utopía localizada.

Foucault parte de la idea de que no vivimos en un espacio liso y simple. Las sociedades construyen y habitan lugares de por sí heterogéneos, variados y variantes. Y para pensarlos y definirlos con palabras, los «recortan» e imaginan, hasta el punto de que algunos de esos espacios llegan a ser «*absolutamente* distintos» (2010a: 20) a lo que verdaderamente son. De primeras, el texto propone como utopías localizadas aquellos lugares que los niños transforman para jugar: la cama de los padres, el fondo del jardín, el desván, etcétera. Pero asegura que también los adultos, en todas las sociedades, proponemos esas «impugnaciones [*contestations*] míticas y reales del espacio donde vivimos» (2010a: 21): desacuerdos, controversias, disconformidades entre el mito (lo que se supone que es un lugar, lo que significa un lugar para una sociedad o para una persona) y la realidad. Imágenes culturales que la sociedad sobrepone a los lugares empíricos.

Así, aunque es cierto que esta definición de heterotopía no coincide con la que veíamos en *Las palabras y las cosas*, sí conserva algunas premisas filosóficas que quedaban implícitas en el texto comentado. Ante la realidad heteróclita, de la que somos conscientes gracias a las heterotopías₁, el ser humano y las sociedades que conforma establecen utopías (marcos categoriales) para los objetos, las ideas, los espacios, etcétera, con el fin de pensarlos y verbalizarlos. Pero, además, algunas de ellas son aplicadas a la realidad física, lo que provoca objetos, ideas, espacios, etcétera, *absolutamente* distintos (distintos en sí mismos, en lo que se supone que son, y distintos entre sí, con respecto a los objetos, ideas, espacios adyacentes); en el caso de que esas categorías *absolutamente* distintas hagan referencia a lugares, hablaremos de heterotopías₂.

Para definir estas últimas, Foucault enumera cinco principios que las caracterizan.² Podemos resumirlos del siguiente modo:

— 1) Toda sociedad constituye sus heterotopías. Aunque los tipos de heterotopías posibles son muchos y diversos.

— 2) Toda sociedad va creando y haciendo desaparecer sus heterotopías a lo largo del tiempo. A los espacios se les adjudica o no algún «valor solemne» (2010a: 24), pero este es perecedero.

— 3) «En general, la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles» (2010a: 25).

— 4) Las heterotopías suelen estar ligadas a lo que Foucault denomina heterocronías, pues son lugares donde utópicamente el tiempo no transcurre, el tiempo está almacenado, el tiempo es infinito, el tiempo (se) regenera, etcétera.

— 5) Las heterotopías siempre están aisladas del espacio circundante. Hay una serie de convenciones o elementos físicos que nos permiten (o no) acceder o salir de ellas.

Estas características atañen a distintas facetas de las heterotopías. Por una parte, (1) y (2) ponen de manifiesto que las heterotopías son culturales, constructos convencionales que aparecen, cambian y desaparecen en cada sociedad. Por otra parte, (3) y (5) comentan la mezcla conflictiva entre realidad empírica y utopía. Y el principio (4), explícitamente no universalizable a todas las heterotopías («la mayoría de las veces», 2010a: 26), pone en relación espacio y tiempo.

Ahora bien, ninguno de los cinco principios precisa cuánto de «*absolutamente* distinto» tiene que ser un espacio para ser considerado una heterotopía. De hecho, si confiamos en las premisas de *Las palabras y las cosas*, ¿no parecería razonable considerar todo espacio físico habitado por una sociedad más o menos heterotópico?: toda sociedad vive en unos espacios; toda sociedad va cambiando esos espacios; toda sociedad da un significado a esos espacios (asocia una utopía a cada lugar empírico), pues solo así es posible categorizar y verbalizar la realidad heteróclita; toda sociedad construye fronteras, más o menos notorias; y cada una de las cuales tiene sus rituales de acceso y de uso.³ Solo los

² De aquí en adelante, el término «heterotopía» siempre se utilizará con este segundo significado de 'lugar empírico donde la utopía se sobrepone a la realidad y crea algo *absolutamente* distinto'.

³ Podríamos pensar, por ejemplo, que los llamados no-lugares difícilmente serán heterotopías. Es bien sabido que son superficiales, que no motivan las relaciones entre aquellos que transitan por ellos, que no son habitables... Comprobémoslo: para Augé, un lugar antropológico se caracteriza por dotar de identidad a quienes lo habitan, por su capacidad relacional y por su historicidad (2004: 59-60); en contraposición, un no-lugar (distintivos de nuestras sociedades occidentales) no puede ser definido

espacios no habitados pero conocidos por estar fuera, más allá de los espacios sociales, podrían ser consideradas utopías, pues los seres humanos proyectan sobre ellos una serie de mitos que no se asientan sobre base empírica alguna.

No obstante, quizá nuestro error sea buscar una continuidad con *Las palabras y las cosas*. Ya hemos visto que el término tiene un significado muy diferente, por lo que no tendríamos por qué forzar una relación entre ambos textos. Cuando la conferencia de Foucault termina señalando «lo más esencial en las heterotopías», la «impugnación [*contestation*] de todos los otros espacios» (2010a: 30), parece decirnos que estas heterotopías no son todos los lugares habitados, sino aquellos lugares habitados en donde se pone de manifiesto la realidad del resto de espacios, ya sea a través de la idealización máxima o mediante el contraste. La heterotopía es la relación entre la realidad heteróclita de aquellos lugares *especialmente* connotados por una sociedad y las convenciones culturales asociadas a esta realidad. Es una confluencia paradójica en cuya contradicción, el intersticio entre lo esperado y lo real, es posible el movimiento y el cambio. Es, a la vez, un motor hacia la utopía (que parece que está ahí y que es habitable físicamente, pero que en verdad no existe) y una crítica hacia la realidad (que no deja de mostrárenos caótica, desasosegante, decepcionante).

1.3. «Espacios diferentes»

Tres meses después de la emisión de «Las heterotopías», el 14 de marzo de 1967 Michel Foucault pronuncia en el Círculo de Estudios Arquitectónicos una nueva disertación titulada «Espacios diferentes» (2010b). Este texto, reformulación del anterior, es autorizado para su publicación en 1984.

No merece la pena repasar la totalidad de la conferencia en orden, pues en gran parte solo repite, con otras o iguales palabras, lo dicho en «Las heterotopías»; pero sí considero pertinente anotar aquellas ideas nuevas que pueden ayudarnos a completar y concretar la definición de este término.

— 1) Foucault comienza el texto reforzando las relaciones entre tiempo y espacio. El nuevo paradigma teórico queda así mucho mejor argumentado: el

«como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico» (2004: 83). Son las autovías, los centros comerciales, los aeropuertos... Sin embargo, fijémonos en que el término escogido por Augé es un poco tramposo. El no-lugar no es un *no lugar*. El espacio, la naturaleza, el territorio sin fronteras es un no lugar en sentido estricto. El no-lugar en verdad es un lugar-poco-lugar. Es un lugar con poca dotación de identidad, con poca capacidad relacional y con poca historicidad, pero lugar al fin y al cabo. De hecho, ¿no es el propio Augé el que considera que los no-lugares son distintivos de *nuestro* tiempo, de lo que él llama «la sobremodernidad» (2004: 112)?

tiempo y el espacio se cruzan y hay que estudiarlos en su interrelación compleja, sin pensar en futuros utópicos, esto es, sin olvidar nunca las fronteras materiales de los espacios.⁴

— 2) Además, distingue tres concepciones del espacio distintas en cada momento histórico.

— 3) También opina que «el espacio contemporáneo no está acaso todavía totalmente desacralizado –a diferencia sin duda del tiempo que, por su parte, fue desacralizado en el siglo XIX–» (2010b: 67). De ahí que incida en la importancia de la heterotopología (ciencia que estudia las heterotopías).

— 4) Denomina a lo que antes llamó «lo más esencial de las heterotopías» su sexto principio. Es un simple cambio de estructura que no afecta a la noción que estudiamos, pero que, en mi opinión, clarifica la definición de «heterotopía».

— 5) Y aporta un nuevo ejemplo, antes incluso de entrar a describir las características de las heterotopías: el espejo, entre la utopía y la heterotopía.

Estas aclaraciones, que reorganizan y dan profundidad a lo ya expuesto, nos sirven de ejemplo y comprobación de nuestras hipótesis. Foucault continúa empleando el término «heterotopía» según le va conviniendo, alterando su significado en cada oración. Lo emplea, en mi opinión, como un concepto gradual y relativamente subjetivo. Existen lugares más y menos heterotópicos; no hay una brecha clara entre las heterotopías y el resto de espacios habitados. Por eso la heterotopía es un espacio «in which some men at least were able to “get outside of themselves”», pero no todos (Faubion, 2008: 37). Solo desde la gradabilidad podemos aceptar afirmaciones como las expresadas en las ideas 1) y 3), en principio incoherentes entre sí. El tiempo no está sacralizado, en su sentido más cerrado (hace referencia a la caída del mito del progreso); pero sí está sacralizado, en su sentido más abierto, porque evoca una serie de mitos sin los cuales sería incomprensible, impensable. Necesitamos colocar una palabra a cada momento, lugar, objeto, idea, para poder designarla; y el recorte que esa palabra hace de la realidad heteróclita es, en cierta manera, una sacralización, una mitificación.

Con el significado de «heterotopía» sucede lo mismo. Por un lado, según la interpretación del término más apegada a su etimología, admitiendo que todo lugar habitado conlleva la sobreimpresión de una utopía, existen lugares que se caracterizan por su *especial* heterotopicidad, por su distinción *absoluta*. Utilizaremos el sintagma «heterotopías fuertes» para denominar a estos lugares,

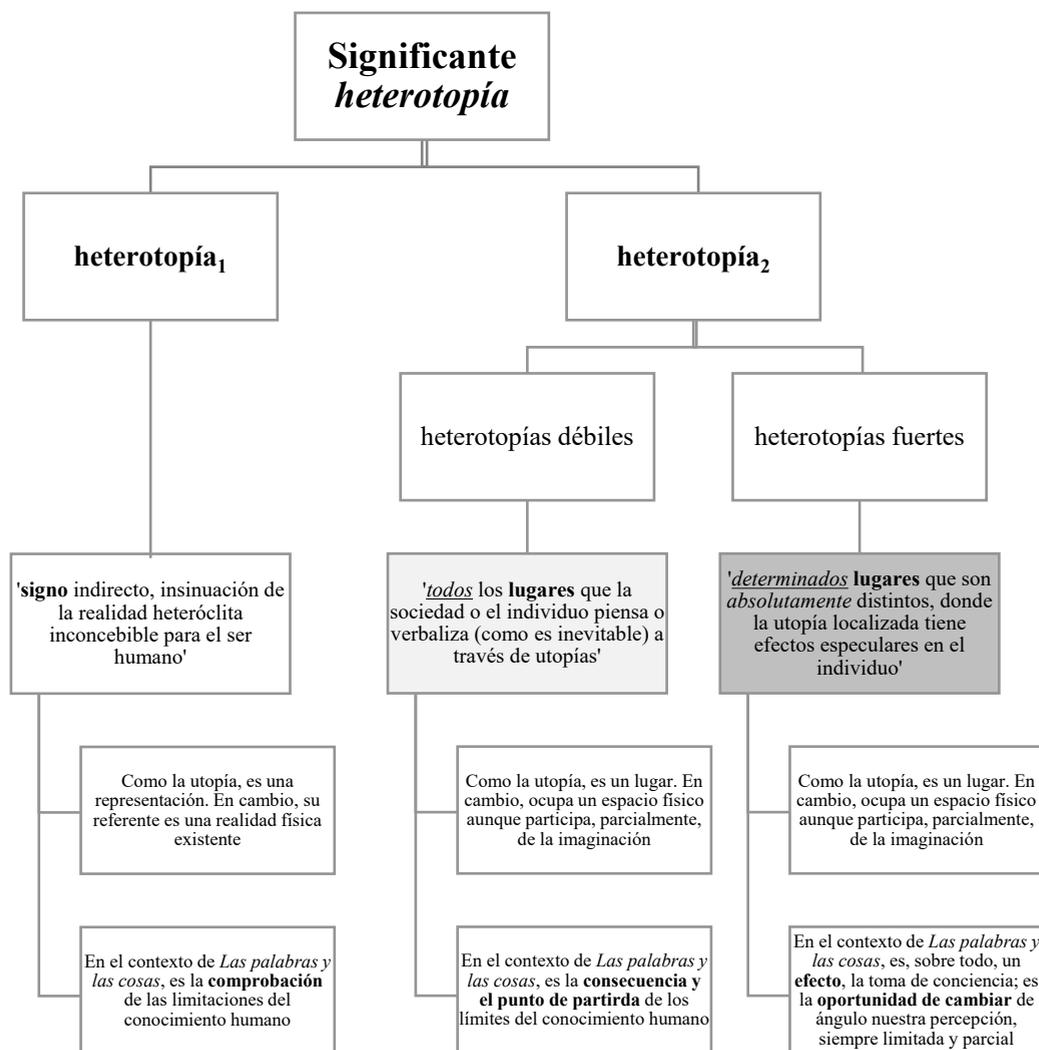
⁴ Esta afirmación le valió varias críticas: «[En una de mis conferencias] alguien tomó la palabra –un psicólogo sartreano– y me bombardeó con que el espacio era reaccionario y capitalista, pero que la historia y el devenir eran revolucionarios. En esa época [1967] este discurso absurdo no era nada desacostumbrado. En la actualidad, cualquiera se mataría de risa al oír eso, pero en esa época no» (Foucault, 2010c: 105).

ya que el prefijo *hetero-* se emplea en su sentido más «fuerte». Por otra parte, está la concepción de la heterotopía que nace de las premisas de *Las palabras y las cosas*, según la cual solo podemos aprehender la realidad a través de utopías localizadas, lo que convierte *todo* lugar habitado (pensado, verbalizado) en heterotopía. Aquí el término indica un grado máximo, tan amplio que acoge todas las posibilidades. Las llamaremos «heterotopías débiles».

Cuando en el punto 5) llamaba al espejo «experiencia mixta, intermedia» (2010b: 70) entre la utopía y la heterotopía, por tanto, descubrimos que la heterotopía (fuerte) ha derivado su sentido. Ya no es tan importante ese lugar físico donde se emplaza una utopía (una serie de valores sacralizados que se asocian a un lugar), sino el efecto que esta sobreimpresión produce: el choque entre mito y realidad.

En el espejo me veo allí donde no estoy, en un espacio irreal que virtualmente se abre detrás de la superficie; yo estoy allí, allá donde no estoy, una suerte de sombra que me da a mí mismo mi propia visibilidad, que me permite mirarme allí donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es también una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y en que tiene, sobre el sitio que yo ocupo, una suerte de efecto rebote; es a partir del espejo como yo me descubro ausente en el sitio donde estoy, puesto que me veo allí. [...] [E]l espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que torna ese sitio que yo ocupo en el momento en que me miro en el espejo, a la vez absolutamente real, en unión con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, puesto que está obligada, para ser percibida, a pasar por ese punto virtual que está allí (Foucault, 2010b: 70-71).

Con este ejemplo no cabe duda de cuál es el rasgo fundamental y definitorio de las heterotopías fuertes, ese «efecto rebote» (que también debería estar, latente al menos, en las débiles). Es la «*contestation*» de todos los otros espacios que antes comentábamos, la verdad de uno mismo encontrada en el otro, la toma de conciencia de la mezcla entre utopía y realidad material en que vivimos como seres humanos. Y lo más llamativo es que el espejo es un objeto (o una superficie), más que un lugar. Parecería que la manifestación de la otredad es una característica tan importante de las heterotopías que lleva a Foucault a utilizar el término *solo* para hacer referencia a su efecto en nuestra categorización de la realidad. Y tal vez por eso el término «utopía» retoma en este fragmento su sentido más intenso: es una imagen casi literaria, reflexiva, crítica y esperanzadora.



Esquema de los distintos usos que hace Michel Foucault de «heterotopía»

2. CINE Y HETEROTOPÍA: EL MITO MADRILEÑO EN *MAGICAL GIRL*

2.1. Tres niveles de yuxtaposición de lugares

La hipótesis de que el cine puede ser una heterotopía se sustenta en dos ideas ya explicadas. Por una parte, en el símil del espejo que acabamos de exponer; por otra, en el principio número 3 («la heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que, normalmente, serían, deberían ser incompatibles», 2010a: 25) y en los ejemplos que Foucault escoge para comentarlo. De hecho, es en ese punto tercero donde se enfatiza lo más característico de las heterotopías fuertes, según la última matización que hemos propuesto: su especularidad, la confluencia de la otredad y las identidades individuales en el reflejo de uno mismo.

El cine resulta la metáfora idónea de lo que es una heterotopía. Foucault lo define como «una muy curiosa sala rectangular, en cuyo fondo, sobre una pantalla, se proyecta un espacio de tres dimensiones» que hace coexistir en un lugar real otros espacios (2010b: 75). El lugar físico y el lugar imaginado se interrelacionan en él de manera convencionalizada.

Podemos comenzar señalando una ambivalencia (otra más) del texto de Foucault, que nos permite pensar varias posibilidades del audiovisual como heterotopía. Cuando el teórico francés ejemplifica el tercer principio de las heterotopías con el cine y el teatro, puede entenderse que hace referencia a los lugares físicos donde se actúa y donde se proyectan películas, o a los lugares representados y simbolizados en sí (con la actuación o con la proyección). Foucault no aclara este matiz. Más bien da la sensación de que disfruta jugando con la ambigüedad. Al fin y al cabo, la heterotopía es un tipo de utopía encarnada, materializada, localizada; es una paradoja en sí misma.

En primer lugar, podríamos plantear que el cine es una heterotopía porque es un lugar *asociado culturalmente* a esa proyección de diversos lugares imaginados; también es posible entender que el cine es una heterotopía porque *se proyectan en él* diversos lugares imaginados, pero si estos se proyectaran en otro lugar, ese otro lugar se convertiría en una heterotopía (el salón de una casa, por ejemplo); por último, podemos pensar que el cine en celuloide, *la película en sí*, es la heterotopía.

Todas estas vías han sido ya estudiadas por otros académicos, aunque la mayor parte de veces se entremezclan o se confunden. Annette Kuhn, por ejemplo, define el cine como un lugar «where memories of cinema in the world and memories in cinema meet» (2004: 113), e intenta pensar la manera en que los británicos de los años treinta lo habitaban. «Is there anything distinctive about the memories of the men and women who grew up with cinema in the 1930s?», se

pregunta (2004: 107). Pero ¿a qué hace referencia? ¿Está pensando en el cine-sala, el lugar donde se proyecta (en los años treinta el cine no solía verse en ningún otro lugar), o en el cine-película que se rodaba en aquellos años, tan distinto del de ahora? La verdad es que es posible plantear una teoría que abarque ambos espacios de forma simultánea, acudiendo tanto a las características del cine-sala como a las del cine-película. Además, se les podría sumar las heterotopías que aparecen dentro de las ficciones y documentales, los lugares reales que fueron filmados, con lo que obtendríamos los tres niveles en los que se puede trabajar la representación de los espacios en el audiovisual.⁵

2.1.1. Los lugares de proyección

Con respecto al cine-sala como heterotopía, creo que puede entenderse sobre todo como heterotopía débil. De hecho, los multicines (tipo de cine-salas más habitual en nuestra cultura) posiblemente sean uno de los no-lugares de Augé, que ya comentamos hace unas páginas. No obstante, sobre este espacio se proyectan otros: lugares que no existen pero que percibimos e interpretamos. El cine-sala contiene en su mecánica de uso habitual un ejemplo perfecto de cómo el ser humano es capaz de vivir en lugares físicos a través de ficciones; la oscuridad y la ritualidad propia del cine-sala motiva que el individuo se vuelva espectador, que decida pactar consigo mismo para no aplicar criterios de veracidad ante lo visto y lo oído, y poder así sumergirse, evadirse⁶ en espacios bidimensionales que no existen. Es un pacto que permite la comprensión y el entendimiento. El cine-sala es un lugar donde el espectador decide no ser, no percibir más que lo que la película quiera que perciba.

Por ello, la imagen tradicional del cine-sala en Occidente se ha utilizado en muchas películas asociada a sueños, utopías o ucronías; algunos ejemplos conocidos son *The Purple Rose of Cairo*, *Nuovo Cinema Paradiso* e *Inglourious Basterds*. Y, además, el cine-sala ha derivado en distintos lugares que también se han cargado poco a poco de significación cultural, como los cines de verano al

⁵ Esta tripartición coincide a grandes rasgos con la propuesta por Lefebvre en *La producción del espacio* (*apud* Luna Rassa, 2012: 1581): está el lugar práctico (el real, donde se grabó el filme), el representado (el ficcional o documental, proyectado) y el representacional (la sala o los lugares donde se puede ver la proyección).

⁶ Hay quien ha señalado dos posibles vías de evasión, la que lleva al espectador a otro lugar y la que transforma el lugar donde está, saturándolo hasta el punto de abrumar al espectador (Russo, 2016, siguiendo a Cassetti y su *The Lumière Galaxy*). Me parecen las dos caras de una misma moneda, pero ayudan a enfatizar el efecto heterotópico del cine en relación al cine-ficción y al cine-huella que pronto comentaremos.

aire libre (*Grease*) o, actualmente, el sofá donde un grupo de amigos o familiares comenta alguna serie de moda de Netflix o HBO (*Master of None*).

2.1.2. La ficción filmica

Aparte de sumergirse en la ficción, el espectador también puede espaciarse, tomar conciencia de la sobreimpresión del lugar que no existe sobre el lugar físico: interpretarla. Con la oposición entre espectador, autor implícito y personajes, en el cine surge la otredad en el sentido más llano del término: la posibilidad de contrastarnos con el otro, de pensarnos en el otro. El cine-película se caracteriza por capturar en su superficie (celuloide, pantalla) distintos espacios que se yuxtaponen a lo largo de la proyección. Durante el metraje se comparan y contraponen, situando a unos personajes que al mismo tiempo cargan de significado los escenarios que habitan. Gracias al distanciamiento estético (que muchas obras parecen pedirle al espectador, especialmente las que recurren al extrañamiento o juegan a romper las expectativas de la tradición), los mitos que asociamos a los lugares representados se ven traicionados. Y, al mismo tiempo, surgen nuevos modos de entender esos lugares, es decir, nuevas utopías culturales susceptibles de asentarse de un modo convencionalizado.

En las ficciones, heterotopías fuertes, los espacios se encuentran y magnifican, se idealizan, se reciben como realidad y como verdad posible. Pero también se modulan, deconstruyen y repiensen. Son un motor de cambio: ponen de manifiesto nuestra manera parcial y sesgada de entender la realidad (no es casualidad que en *Las palabras y las cosas* las utopías se piensen como «lugares comunes», 1981: 3), y proponen un mundo posible más comprensible y por tanto (desde la novedad y la desautomatización que nos aporta la obra) más aparentemente verdadero.

2.1.3. La huella especular

Por último, queda anotar uno de los rasgos que hace al cine el arte ideal para constituir heterotopías. Como la fotografía, el cine «se beneficia de la transfusión de realidad de la cosa a su reproducción» (Bazin, 2008a: 28). Es un «espejo de reflejo en diferido» (Bazin, 2008b: 174).

Hasta la aparición de la fotografía y más aún del cine, las artes plásticas, sobre todo en el retrato, eran los únicos intermediarios posibles entre la presencia concreta y la ausencia. La justificación se centraba en el parecido, que excita la imaginación y ayuda a la memoria. Pero la fotografía es una cosa distinta. No es ya la imagen de un objeto o de un ser sino su huella. Su génesis automática la distingue radicalmente de otras técnicas de reproducción. [...] Pero la fotografía es una técnica incompleta

en la medida en que su instantaneidad le obliga a no captar el tiempo que detiene. El cine realiza la extraña paradoja de amoldarse al tiempo del objeto y de conseguir además la huella de su duración. (Bazin, 2008b: 173-174)

No tenemos espacio aquí para entrar en esta característica definitoria del audiovisual, que ha sido discutida a lo largo de casi todo el siglo XX y que todavía hoy es fruto de debates y nuevas teorías. Pero ese «partir de la realidad» y no de la palabra oral o escrita, como la literatura, dota al cine de su doble heterotopiedad.

El cine, así, puede ser pensado como registro. El espectador de algún modo tiene presente que la representación es una huella de una realidad previamente filmada. Y si una ficción transcurre, pongamos, en Madrid, y el espectador conoce Madrid, habita en Madrid o incluso simplemente piensa o intenta explicar con palabras Madrid, tal vez la representación de la capital en una película (utópica y heterotópica al mismo tiempo, diría Foucault) pueda influirle en su percepción de la realidad misma, en su categorización y en su verbalización. No hablo del hecho de que el filme incluya Madrid como pieza signífica relevante para su mensaje artístico, sino de la toma de conciencia de que, más allá del objetivo de la cámara, estuvo la realidad: el Madrid empírico que ha sido mitificado y desmitificado a través de una ficción.

Por todo ello, considero que la noción de heterotopía puede ser aplicable al cine en sus diversas facetas, inevitablemente relacionadas entre sí, de manera operativa y fértil.

2.2. El Madrid de *Magical girl*

En 2014, Carlos Vermut estrenó *Magical girl*, un largometraje ficcional complejo y hermético. Su cronotopo es el Madrid contemporáneo, y su narración se organiza en torno a cuatro protagonistas muy distintos entre sí: una niña con leucemia a la que le encanta la cultura japonesa; su padre, un desempleado que solo quiere regalarle un vestido muy caro; una mujer aparentemente enferma que vive controlada (espacial, psicológica y farmacopolíticamente, según diría Preciado, 2008) por su pareja; y un antiguo profesor de esta que ha pasado un tiempo en la cárcel por motivos no explicitados. Una de sus líneas temáticas principales es la «españolidad», planteada desde un enfoque de contrastes y conflictos que ya se deja ver en el mismo título del filme: léxico inglés para referirse a la cultura nipona enmarcando una película española.

Por cuestiones de formato, aquí vamos a centrarnos en estudiar los espacios y lugares que aparecen en el filme y los posibles efectos heterotópicos que pueden provocar. De este modo, dejamos de lado la heterotopiedad del cine-sala, pese a

su gran interés, para limitarnos al cine-ficción y al cine-huella, íntimamente ligados.

Magical girl presenta una gran variedad de espacios, públicos y privados. Comencemos hablando de un lugar muy frecuente en el cine español y que, de hecho, carga con toda una mitología de la «españolidad»: los bares. A lo largo del metraje aparecen dos. En ambos se conjugan distintos elementos típicos, tradicionales (lugares comunes) de lo que se supone que es la cultura nacional: la caña, la tapa de aceitunas, la máquina tragaperras, el fútbol, el salir a fumar, el licor de café, el bebedor solitario en la barra... Los personajes que los habitan también siguen una serie de pautas convencionales. Veámoslo con el primer diálogo que se escucha cuando Luis entra al bar por primera vez en el filme:

LUIS – Hola.

CAMARERA – [*Secando cubertería con un trapo.*] Hola... [*Se da cuenta de con quién habla.*] ¡Hombre, Luis! ¡Dichosos los ojos!

LUIS – ¿Qué tal, guapa?

CAMARERA – Esta mañana estaba aquí Ramón y precisamente hemos estado hablando de ti.

LUIS – ¿Ah, sí? Hace muchísimo que no le veo.

CAMARERA – Le han cerrado el bar; lo sabes, ¿no? O sea, la verdad es que yo no sé dónde vamos a parar.

LUIS – No lo sabía, menuda faena.

CAMARERA – A mí me dicen esto hace tres años —bueno, qué digo tres años: uno— y no me lo creo. Es que... esto va a así, poco a poco, poco a poco... ¡Coño!, que al final te vas acostumbrando.

LUIS – ¿Y a ti cómo te va?

CAMARERA – Bien, tirando a regular pero manteniéndonos, que no es poco. ¿Y tú? [*Luis mira hacia otro lado. Pausa.*] Bueno, ¿qué te pongo?

LUIS – Pues un botellín.

CAMARERA – Y es que ¿qué haces? Con que te cargues a los políticos, esto va a seguir siempre igual. ¿Aceitunas o patatas?

LUIS – Aceitunas.

CAMARERA – Porque el problema es que en este país es tan corrupto el banquero como el prurito. *Ese* es el problema. [*Le da la tapa.*] Toma, aceitunas.

LUIS – Supongo.

El bar es el lugar común, con unos objetos comunes y unos personajes comunes que mantienen diálogos comunes. El significado vacío de «dichosos los ojos», «¿qué tal, guapa?», «precisamente hemos estado hablando de ti», «hace mucho que no le veo» ni siquiera invitan a recibir una contestación coherente que guíe la conversación. Los temas son manidos, digeribles y de gran aceptación popular (la dureza de la vida, la maldad de los políticos, la corrupción

generalizada). Parecería que Vermut retrata el tópico de la españolidad, la utopía de lo que debería ser un bar aquí.

Sin embargo, Luis está allí para pedirle dinero a su supuesta amiga. Quiere comprarle un regalo a su hija Alicia, a quien le quedan unos meses de vida, y está dispuesto a casi cualquier cosa. Por eso le pide a la camarera hablar en privado: en la parte de atrás del bar, en su cara oculta, en lo que esconde el mito de lo esperado. Allí, la relación tan amistosa que parecían tener los dos interlocutores se tambalea. Ella no le quiere dejar dinero y le intenta recomponer con más tópicos («tu hija solo necesita que la quieras», etcétera).

El bar, por tanto, se descubre como una heterotopía. A sus habitantes superficiales y puntuales les funciona como una utopía, un lugar «conocido» que cumple con sus expectativas: la materialización del mito. Pero el bar también es lo que está detrás de la barra, y la relación entre Luis y la camarera se define más por el uso del tópico ante la situación inadecuada que por el cariño con que le trata cuando le vende cervezas. El protagonista y el espectador se preguntan por la imagen culturalmente aceptada que existe del bar, se replantean sus prejuicios y enriquecen el significado que este espacio tiene para ellos.

Luis, en el resto del metraje, preferirá ir a beber a otro local. Este incluye las características típicas principales, pero también deja de ser el Bar Español, la utopía del bar español, para mostrarse como una encrucijada de otras fronteras tan discordantes entre sí que la escena concluye con tres asesinatos a sangre fría. El viejo profesor Damián irrumpe en la vida de Luis, sin entender nada de lo que ha sucedido, malinterpretando unas declaraciones de su antigua alumna Bárbara, y pone fin a la vida de aquel. En ese momento, el bar es un lugar extraño, cuya extrañeza funciona casi como énfasis de la gratuidad de la violencia de Damián.

Los otros espacios que aparecen en *Magical girl* pueden pensarse de manera similar. De la casa de Damián vemos, por ejemplo, una cocina con azulejado ochentero, encimera de granito rosa, un vaso de Duralux y un cazo con un diseño floral que también remite a los ochenta; y un salón con gotelé, una lámpara de vidrio geométrico un tanto barroca y un teléfono viejo. Allí, mientras suena en la radio Manolo Caracol cantando «La niña de fuego», Damián (camisa desabotonada sobre camiseta interior) completa su puzle.

Pero cuando Bárbara lo llama, la casa de Damián acaba volviéndose igualmente extraña: al puzle le falta una pieza y llega un intruso (una pistola) venida de los barrios bajos de Madrid para intentar solucionar los problemas de su antigua alumna. El piso del anciano adopta, así, rasgos de guarida de cine negro. Es la España actual, joven y quinqué habitando en la casa de un viejo maestro.

Por su parte, la casa de Bárbara y su pareja se adecúa a los gustos burgueses más actuales. No hay ocre, como en la ropa y el mobiliario de Damián, sino

blancos, negros y rojos; es una casa espaciosa y con mobiliario de diseño. En ella habita, sobre todo, Bárbara: la mujer, el miembro de la pareja culturalmente asociado al cuidado del hogar.

No obstante, cuando la película va avanzando, también esta utopía localizada termina arruinándose: Bárbara no habita la casa, sino que, como acabamos descubriendo, está cautiva en ella. El espectador empieza a dudar de que su marido, que se presenta como su médico y psiquiatra, más que la cura de sus problemas, no sea su causante; se cuestiona si las cicatrices que cubren el cuerpo de Bárbara son de antes o después de pasar grandes periodos empastillada en contra de su voluntad: él no es un novio o un marido que trabaja para cuidar su hogar y su mujer, sino un carcelero machista. Intentar mantener aquel espejismo es perpetuar una relación tóxica, que ha transformado el espacio común de la casa (sombra, ruina de la utopía de lo que debería ser) en una prisión. Se ha desacralizado el mito del hogar moderno.

La narración termina cuando Damián entra en casa de Luis para obtener el móvil desde donde este chantajeaba a Bárbara. Allí se conocen dos personajes que son las puntas opuestas de la trama, completamente ajenos el uno del otro: Alicia, la hija de Luis, y Damián. Madrid se condensa por unos minutos en esa habitación: un espacio privado hecho público, donde una niña *otaku* y enferma de leucemia se encuentra con un profesor jubilado que no puede evitar asesinarla si quiere salir impune de sus crímenes. Pero en Damián ya no hay furia y celos, como durante el tiroteo del bar, sino una completa conciencia del sinsentido cruel al que ha llegado la historia.

A través de un Madrid aparentemente mítico, de lugares comunes que resultan ser algo distinto, los personajes se topan con lo inesperado. Las heterotopías, utopías localizadas que se derrumban cuando son habitadas; se vuelven restos, esquemas de lo que debieran ser: provocan un constante encuentro con la otredad. El hogar (habitado) pasa a ser una cárcel; los bares (habitados), lugares de enemistad, escenas de un crimen; la casa del anciano (habitada), la guarida de un asesino. Y esa otredad se ve enfatizada por la inmanencia del mito, que no puede obviarse dada la profundidad con que están incrustados en el imaginario colectivo.

Los gestos son los verdaderos archivos de la ciudad, si se entiende por «archivos» el pasado seleccionado y reutilizado en función de los usos presentes. Cada día rehacen el paisaje urbano. [...]

Con el vocabulario de los objetos y las palabras bien conocidos, crean otra dimensión, a veces fantástica y delincuente, temible o legitimante. Por esto, hacen que la ciudad sea «creíble»; la hacen experimentar una profundidad desconocida para inventariar; la abren a destinos viajeros. Son las llaves de la ciudad: dan acceso a lo que ésta es, una visión mítica, una mitología. [...]

Habitar es narrativizar. (De Certeau y Giard, 1999: 144-145)

La película, además, enfatiza esta idea con la relación de Bárbara con los espejos. Si bien es cierto que los espejos aparecen en varios momentos del metraje, son un símbolo especialmente importante de la casa de la pareja de clase media. Para la protagonista, se asemejan a un mundo al que poder huir, una ventana que sin embargo nos recuerda nuestra situación personal, el espacio físico en el que estamos encerrados. Es la utopía: el lugar que podemos ver, pensar, verbalizar; el lugar que debería ser nuestro lugar (al fin y al cabo, es un reflejo, una copia exacta de la realidad), pero que solo nos muestra nuestro punto de vista y que resulta finalmente inaccesible. Y, aunque es fácil entender que no existe, no deja de influir en los individuos.

Cuando Bárbara descubre que su marido se ha llevado toda su ropa, que su casa cada vez se parece más a una prisión, intenta atravesar uno de los espejos. Pero el contraste entre mito y realidad es duro: la utopía se rompe, el espejo se parte, el lugar se desacraliza y la persona sale herida. Al resquebrajarse el espejo, a Bárbara le cae una gota de sangre que le divide la cara en dos. No solo se ha roto la representación mítica de la realidad (el espejo) y la representación visual de la realidad (la percepción de Bárbara para el espectador, ahora una encarcelada): también la identidad de Bárbara parece peligrar, ya que su partición en dos muestra cierta inestabilidad y puede ser indicio de una ruptura psicológica. Esta idea se refuerza más adelante, cuando descubrimos su cuerpo desnudo repleto de cicatrices, una coraza contra la realidad externa dañada ¿pese a? (¿por culpa de?) el control químico que su pareja tiene sobre ella.

En una escena eliminada en montaje, Bárbara le dice a su marido que, cuando era pequeña, pensaba que al otro lado del espejo había un mundo igual al suyo, pero al revés. De este modo se explicita la especularidad, la copia exacta de la realidad que ofrece unos efectos opuestos a los esperados.

BÁRBARA – La diferencia es que ahora creo que la gente al otro lado del espejo, aunque actúen como nosotros, sienten lo contrario a nosotros.

PAREJA – Entonces, ese hombre que me mira fijamente odia a muerte a esa mujer que está acariciando [*refiriéndose a ellos mismos*].

BÁRBARA – Ella también le odia a muerte. (Vermut, 2016: 81)

La relación tóxica que mantienen invita a que el espectador dude de cuánto se aman y cuánto se odian, de si de verdad aman u odian o solo actúan movidos por poder, prejuicios culturales y dependencia química. Ese mundo al revés tiene más parecidos con la realidad de lo que ellos pueden admitir en el transcurso de una conversación hasta cierto punto plagada de (u)tópicos lugares comunes.

Con todo, aunque el espejo esté roto, continúa proyectando sus reflejos. Los lugares, filtrados o no por nuestra imaginación, no dejan de estar ahí. Aquellos bares no perdieron sus connotaciones castizas, la casa de Damián no dejó de ser ochentera, etcétera. Y creo que aquí reside el interés de las heterotopías: se

mantienen en el límite entre la utopía y la otredad inesperada. El diálogo que establecen las expectativas y las particularidades de cada individuo que las habita dibuja una serie de fronteras en donde antes solo veíamos un espacio liso. Los personajes, que no se habían dado cuenta de esto, han ido fracasando, malinterpretando, desencadenando una trama casi absurda. Incluso en aquellos lugares a los que la sociedad ha dado unos usos y unos símbolos muy claros: en el hospital padre e hija no se entienden y no saben quererse entre sí ni curar su relación, en la cárcel Damián sin darse cuenta engaña a la psiquiatra (o la psiquiatra a Damián) y él se considera curado, en la biblioteca el pobre cree robar al rico...

Todo esto conduce a una explosión de violencia brutal y sin sentido. No porque las utopías no existan, ni porque aquellos bares tan «españoles» no sean españoles, sino porque la españolidad reside tanto en los símbolos míticos como en las fronteras que esos símbolos encubren y que solo salen a la luz en el cuarto de atrás. Las heterotopías que los personajes de *Magical girl* habitan (mitifican y desmitifican) llegan así a ojos y oídos del espectador, que se ve (y no se ve) reflejado en la especularidad de la narración. El cine logra colocarlo en una situación de desacralización de *su* realidad. Especialmente el madrileño, pero también todo aquel que conozca (piense, verbalice) España y sus tópicos, habrá de asumir la yuxtaposición de lugares variados y contradictorios sobre la pantalla. Y forzosamente tendrá que repensar sus propias mitologías de la españolidad.

Esta redefinición tal vez se asiente en algún momento para fijarse en nuevas utopías. De hecho, Foucault ha subrayado con vehemencia cómo las sociedades crean, modifican y desbaratan sus heterotopías, cómo los mitos asociados a los lugares son fuente de futuros mitos: por contraste con la realidad, por el espacio que dejan entre la imagen mental y lo físico. Llegará el momento en el que una nueva tradición se asimile, buscando tal vez desbancar y problematizar la vieja, y termine alisándose y estableciéndose como convencional. Por ello, las artes miméticas (y especialmente el audiovisual) son parte fundamental del proceso de construcción y deconstrucción de utopías y de heterotopías. Tendremos que esperar unos cuantos años para poder comprobar cuál es el mito de Madrid que ha consolidado el cine español contemporáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Augé, Marc (2004), *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Gedisa.
- Barthes, Roland (2009), *Mitologías*, México D. F., Madrid, Siglo XXI, 2.ª edición.
- Bazin, André (2008a), «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 8.ª edición, pp. 23-30.
- Bazin, André (2008b), «Teatro y cine», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 8.ª edición, pp. 151-202.
- Borges, Jorge Luis (1974), «Avatares de la tortuga», en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 14.º edición, pp. 254-258.
- De Certeau, Michel y Luce Giard (1999), «Al alimón», en Michel de Certeau, Luce Giard y Pierre Mayol, *La invención de lo cotidiano. 2. Habitar, cocinar*, México D. F., Universidad Iberoamericana, pp. 133-150.
- Defert, Daniel (2010), «"Heterotopía": tribulaciones de un concepto entre Venecia, Berlín y Los Ángeles», en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 33-62.
- Faubion, James (2008), «Heterotopia: an ecology», en Vv. Aa., *Heterotopia and the City*, London, New York, Routledge, pp. 31-39.
- Foucault, Michel (1981), *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, México D. F., Madrid, Bogotá, Siglo XXI, 12.º edición.
- Foucault, Michel (2010a), «Las heterotopías», en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 19-32.
- Foucault, Michel (2010b), «Espacios diferentes», en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 63-81.
- Foucault, Michel (2010c). «Espacio, saber y poder», entrevista con Paul Rabinow de 1982, en *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 83-110.
- Kuhn, Annete (2014), «Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory», *Screen*, 45 (2, summer), pp. 106-114.
- Luna Rassa, Maria (2012), «En busca del campo perdido. Transnacionalización de la representación rural en el audiovisual colombiano», *Revista Comunicación*, 1 (10), pp. 1565-1579.
- Preciado, Beatriz (2008), *Testo yonqui*, Madrid, Espasa.
- Russo, Eduardo A. (2016), «Heterotopía e hipertopía en el cine contemporáneo», *Arte e Investigación*, 12 (noviembre), pp. 39-46.
- Vermut, Carlos (2016), *Magical girl*, México D. F., Los Cuadernos de Cinema 23.

FILMOGRAFÍA

Grease, 1978, dir. Randal Kleiser, prods. Paramount Pictures, Robert Stigwood Organization.

Inglourious Basterds, 2009, dir. Quentin Tarantino, prods. Universal Pictures, The Weinstein Company, Lawrence Bender, Neunte Babelsberg Film.

Nuovo Cinema Paradiso, 1988, dir. Giuseppe Tornatore, prods. Les Films Ariane, Cristaldfilm, TF1 Films Production, RAI, Forum Pictures.

Magical girl, 2014, dir. Carlos Vermut, Prod. Aquí y Allí Films.

Master of None, 2015-en emission, creads. Aziz Ansari, Alan Yang. Prods. 3 Arts Entertainment, Universal TV.

The Purple Rose of Cairo, 1985, dir. Woody Allen, prod. Orion Pictures.

SARA R. GALLARDO

UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID

**LA AUTONOVELA FAMILIAR COMO
POSICIONAMIENTO POLÍTICO**

En el libro *Tras la sombra de mi hermano* (2007), el alemán Uwe Timm rastrea, a través del diario de guerra de su hermano y de la historia de su familia, los porqués del horror nazi en la Segunda Guerra Mundial. A partir de sus narraciones y reflexiones, Timm consigue desplegar un análisis certero y honesto sobre la sociedad alemana que convivió y participó en el Holocausto, incluido, por supuesto, su entorno más cercano.

El hermano de Timm era unos cuantos años mayor que él y murió en el frente ruso cuando el escritor todavía era un niño. Al paso del tiempo se despierta en él una necesidad de comprender, para lo que recurre a las cartas que su hermano envió desde el frente y a las entradas del diario que llevaba en una pequeña libreta. Timm se cuestiona por qué su hermano sufre por las bajas y los muertos civiles alemanes pero no parece sentir lo mismo por los rusos. Para Timm, resulta difícil comprender qué tipo de conciencia tenía su hermano, si sufría por los asesinatos que cometía o si simplemente pensaba que estaba haciendo lo correcto. Por eso, uno de los hilos conductores del relato es la frase con la que termina su diario, que aparece referida en el siguiente fragmento:

6-8

El viaje prosigue.

Ésa es la última entrada con fecha: El viaje prosigue.

A continuación viene una sin fecha, entre el 7 de agosto y el día en que le hirieron, el 19 de septiembre de 1943, una nota redactada con letra clara y redondeada, apretando considerablemente con el lápiz: Aquí termino mi diario, ya que me parece una insensatez guardar relación de las cosas horribles que suceden a veces.

Escribir sobre el dolor y sobre las víctimas suponía plantearse quién era el causante de todo aquello, preguntarse por las culpas y los motivos de tanta atrocidad y muerte; actuar un poco como nos imaginamos a los ángeles, que toman nota de los pecados y el sufrimiento de los hombres.

Por lo menos eso: que alguien dé testimonio de ello (Timm, 2007: 132-133).

A lo largo de todo el libro, donde se mezclan citas de otros trabajos escritos por las víctimas, Timm consigue dar palabras al silencio que recorre la vida después de la guerra. Esa vida «después de Auschwitz» es retratada en su complejidad, desde una posición crítica y analítica hacia las actitudes de su entorno, hacia la sociedad alemana y hacia su propia familia:

Casi todos miraron hacia otro lado y callaron cuando fueron a buscar a sus vecinos judíos, que *simplemente* desaparecieron, y la mayoría continuó callando también tras la guerra, cuando se supo dónde se habían hecho desaparecer a aquellos desaparecidos.

En ese silencio ve Primo Levi la profunda culpa de los alemanes. Ese *silencio mortal* era peor que las proliferas explicaciones de quienes pretendían disculparse con el «nosotros no sabíamos nada de eso». Finalmente fueron los más jóvenes (y de eso me acuerdo perfectamente) quienes, como si tuvieran que ofrecer unas excusas que en realidad nadie les había pedido, comenzaron a enumerar los motivos por los que no habían podido saber nada. Y, sin embargo, tenían siempre la certeza acuciante de que, de haber querido, habrían podido saber algo (Timm, 2007: 113).

Tras la sombra de mi hermano pertenece a un tipo de literatura familiar autobiográfica que centra el análisis de mi estudio y que he dado en llamar *autonovela familiar*. Esta suerte de introducción pretende ejemplificar, de un modo directo, alguna de las características de estas narraciones. Hasta ahora, este tipo de textos no ha sido analizado como autobiográfico, quizá porque tiene la peculiaridad de ser narrado por personas que no vivieron los hechos que se cuentan. Sin embargo, esos hechos, casi siempre traumáticos, conforman no solo la personalidad de quien narra, sino su propia historia familiar. Se trata de proyectos de investigación que llevan a cabo las hijas o los nietos (a veces hermanos o sobrinas) de los protagonistas de las historias primarias, pero su indagación llega hasta el presente; a veces con el pretexto de dejar registro de lo que pasó, la propia identidad de quien escribe se pone en juego.

En este sentido, la metaliteratura que acompaña, completa y a veces suplente al relato primario se convierte en una información teórica muy importante. En ella, fundamentalmente, se establece el pacto autobiográfico entre escritor y lector, lo que no ocurre si nos atenemos únicamente al paratexto. Si tomamos, como ejemplo de elemento paratextual, las contraportadas de los libros, comprobamos que se tiende a etiquetar a estos relatos con calificativos ambiguos,¹ llamarlos novela o colocarlos bajo la etiqueta de «autoficción».

Es cierto que autonovela familiar y autoficción comparten características rastreables como es la propia metanarración. Sin embargo, la autonovela familiar es un fenómeno que, de manera exponencial, emerge en los años 2000, mientras que las autoficciones comienzan a denominarse como tal a partir del año 1977, cuando Serge Doubrovsky usa el término para referirse a su novela *Fils*. Sobre esta confusión habla Manuel Alberca en su libro ya canónico *El pacto ambiguo*, en el que aclara:

El auge de la autoficción es preciso situarlo justamente en el intersticio entre la pregonada muerte del autor y el incontestable auge de la autobiografía. Ambos fenómenos se constituyen en la metáfora acabada de nuestra época o en el síntoma de sus limitaciones. A partir de los años 70 del pasado siglo se produjo una extraordinaria

¹ Por citar solo tres ejemplos de ambigüedad en la contraportada: «La protagonista de este libro, que no por casualidad se llama como la autora (...)» (Fallarás, 2018); «Toda narración, incluso la que pretende imitar la vida, es una ficción», «Marcos Giralt Torrente se enfrenta en este relato íntimo a un tema universal» (Giralt Torrente, 2010); «a camino entre el thriller policiaco y la confesión autobiográfica (...), esta novela (...)» (Hernández, 2018).

expansión de la literatura autobiográfica en todas las literaturas occidentales, desarrollo que casaba bien con los designios de una sociedad guiada por el predominio y el prestigio de lo individual. (Alberca, 2007: 31)

A la vista de lo declarado por Alberca, está claro que las dos expresiones literarias están indefectiblemente unidas a los postulados posmodernos, aunque al mismo tiempo pongan en el centro de su propuesta el problema de la identidad. Los autores de autoficciones abrazan la idea nietzscheana de que las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son, por lo tanto el sujeto que definen en sus relatos es inestable: aparece y desaparece. Al desconfiar de la verdad, consiguen que los hechos reales, contrastables, y los ficticios estén autorreferencialmente al mismo nivel. La autoficción acepta la muerte del autor, mientras que el marco en el que se mueven las autonovelas es el de la factualidad y el del pacto autobiográfico de Lejeune (*El pacto autobiográfico*, 1975), aunque sin olvidarse de que su autobiografismo ya no puede expresar el sujeto con la solidez y la inmutabilidad que lo hacía en el pasado.

Con la posmodernidad se preconiza el fin del proyecto ilustrado, el fin de la historia, el fin de los metarrelatos que sostienen la sociedad occidental. La posmodernidad da cuenta del cambio, de la inestabilidad: solo lo huidizo, lo efímero, lo fragmentado o lo accidental tiene cabida en este nuevo contexto. Si ya no podemos fiarnos de la razón, si todo es inestable e inasible, así lo es también el sujeto, la propia identidad.

Sin embargo, resulta paradójico que, a partir del siglo XVIII, cuando Dios abandona el centro de la existencia humana y se comienza a cuestionar el *guion* impuesto, sean los propios autores quienes comiencen a exaltar lo privado y lo individual hasta hacer del individualismo el motor (también comercial) de las obras de arte. «Si lo “eterno e inmutable” ya no podía presuponerse de manera automática, el artista moderno podía desempeñar un rol creativo en la definición de la esencia humana», como apunta Harvey (1990: 34); de esta manera, las artes se convirtieron en el medio para una «búsqueda de realización personal», desde una posición de «subjetivismo radical». Los artistas, de este modo, revelaban su propia realidad como «una construcción autorreferencial» que era artificio «más que espejo de la sociedad» (Harvey, 1990: 36). Esa actitud subversiva que constituía al principio el individualismo, «de ser un motor de cambio y de dinamismo social, ha devenido en la actualidad en un ejercicio vacío y ombliguista, al carecer de referencias morales ni reglas estables», como apunta Alberca (2007: 22).

La autoficción es, según este teórico, una manifestación o un síntoma más de «la crisis de la modernidad o de su derivado posmoderno, resultado tanto del interés por la autobiografía como de la desconfianza hacia esta». A la vez que se alienta el individualismo como valor social «se perciben síntomas de la corrosión de la personalidad individual de manera clara» (Alberca, 2007: 38).

No sería pertinente entrar de lleno en el debate verdad y ficción ocasionado, por un lado, por el resurgimiento de los géneros autobiográficos y, por otro, por la enorme producción teórica y crítica que ha suscitado la autoficción. Autores como De Man, Nietzsche o Barthes defienden la idea de que «toda narración de un yo es una forma de ficcionalización» (Pozuelo Yvancos, 2006: 24). El yo no es una entidad, sino una esfera del discurso. Sin embargo, nunca podemos determinar *a priori* si un texto es ficcional o no, así lo entiende también el teórico Terry Eagleton, que dice al respecto: «que los textos sean o no de ficción depende de cómo se comportan y de cómo los tratamos, no principalmente de una taxonomía ni, sin duda, de si son verdaderos o falsos» (2012: 149).

Falta también por tener en cuenta que la autobiografía ya no es ese género autocomplaciente que se escribe al final de una vida, con una estructura cronológica y cuya intención pueda ser la de dulcificar la propia imagen. En el presente, los géneros autobiográficos son los que plantean, de manera más crucial, los problemas de «la constitución del sujeto» y de «la construcción lingüística, textual, de la identidad» (Pozuelo Yvancos, 2006: 31). El sujeto no plasma una identidad de la que ya desconfía, sino que se realiza a través del texto que la construye, por este mismo motivo la metaliteratura de las autonovelas familiares no ocultan nunca las dudas teóricas de sus autores. Estos autores no llevan a cabo un ejercicio de mimesis, sino de *poiesis*. Si alguna identidad hay que descubrir, solo puede ser a través del acto performativo de la escritura. Si solo quedan dudas, al menos algo queda. Como la huella de que habla Peter Bürger, la huella que deja el sujeto cuya muerte se ha declarado (2001: 13).

1. ENTRE LA DESPOLITIZACIÓN Y EL COMPROMISO

Las autonovelas familiares encuentran su razón de ser en la historia familiar, pero nunca se trata de una historia transparente, sino de una historia desconocida para quien escribe. Los personajes que intervienen en ella tienen relación de parentesco con el autor o la autora, pero normalmente ya han muerto. Se rastrean sus huellas, se buscan sus documentos, se habla con quienes los conocieron. Todo este proceso de investigación se lleva a cabo desde el cuerpo: el diario metaliterario, es decir, el otro relato que aparece siempre en el libro, suele ser en primera persona, en presente y con verbos de acción. En el libro se reproducen fotografías y otros muchos documentos (partes médicos, de guerra, certificados de defunción, notas manuscritas, etc.).

En muchos casos, la historia que se quiere invocar hunde sus raíces, dependiendo del país, en sucesos históricos traumáticos. Así, en el libro de Uwe Timm se habla del hermano nazi que murió en la Segunda Guerra Mundial; en el caso de Hanif Kureishi se habla de la migración desde la colonia (Pakistán) a Inglaterra y la fragmentación de la identidad entre la generación de su padre y la suya

propia; César Tejeda nos cuenta cómo su abuelo (al que no conoció) se enfrentó al dictador de su país, Guatemala; y Cristina Fallarás nos habla de sus abuelos durante la guerra civil española. Sin embargo, desde una posición consecuente con el fin de la historia y al abrigo de una continua sospecha hacia la verdad, los autores de autoficciones también suelen elegir con bastante asiduidad escenarios históricos o situaciones traumáticas para desarrollar sus narraciones.²

De hecho, más allá de distinguir entre ficciones o autoficciones, como muestra más cercana, el tema literario «guerra civil española» parece constituir ya un género en sí mismo. Así lo expresa el teórico David Becerra Mayor en su ensayo *La Guerra Civil como moda literaria*, donde hace un análisis de un corpus amplísimo de novelas sobre este tópico en particular. Su tesis central es que el fin de la historia, es decir, la idea posmoderna de que gracias al capitalismo tardío vivimos en el mejor de los mundos posibles, provoca que los escritores tengan que recurrir al pasado (que a diferencia del presente, sí es conflictivo) para hacer una ficción que lo despolitiza.

En ningún momento se busca interrumpir el continuum histórico que favorece la persistencia en el poder de una clase dominante cuya dominación se labró sobre la explotación y la expropiación de los vencidos. [...] El conocimiento del pasado no sirve para cuestionar el presente, como si lo ocurrido durante la Guerra Civil nada tuviera que ver con el tiempo que ahora habitan. (Becerra, 2015: 68-69)

Sería inexacto afirmar que todas las novelas sobre la Guerra Civil son autoficciones o que todas las autoficciones versan sobre la Guerra Civil. Sin embargo, como apunta Martínez Rubio, las autoficciones se incluyen dentro de la categoría de relatos de investigación de autor. Esa investigación del pasado constituye una «estructura», que es, para este teórico, una «forma más que eficaz de narrar en la actualidad: un elemento casual desata en alguien una curiosidad tal que le obliga a emprender una investigación más o menos metódica para desenterrar una historia que permanecía oculta u olvidada» (Becerra, 2015: 24). Es más, para Martínez Rubio, el «yo» narrador de la autoficción regenera en el texto su «compromiso ético en tanto que ciudadano dentro de una realidad colectiva e histórica que ya no puede aprehenderse, y ni mucho menos expresarse, de forma impersonal» (2015: 129).

Sin embargo, aceptar esta premisa de «compromiso ético» en la autoficción es un tanto complicado si nos atenemos a las explicaciones sobre el auge del género en cuestión que apunta Manuel Alberca en su último libro teórico (2017): entre ellas, aparece la idea de que la autoficción surge de la intersección entre un mundo capitalista y neoliberal, cuyos principios coinciden, según él, con los ejes centrales de la autoficción, y un desprestigio de la verdad como concepto y de lo autobiográfico como género literario. No desestima la idea de que exista investigación, pero sí

2 Entre ellos podemos citar *Una vez Argentina* (2014) de Andrés Neuman, *El espía* (2011) de Justo Navarro o *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas.

defiende el hecho de que ese desafío detectivesco lo llevan a cabo los lectores, que se enfrentan a una indeterminación y a un pacto ambiguo.

De esta manera, Alberca llama a la autoficción «trampantojo», porque se alía con los principios posmodernos y testifica la fragmentación y la inestabilidad de la identidad de los sujetos. Para este autor, la autoficción es un género lúdico e infantil, precisamente porque se escuda en «el protector velo de la ficción» para no «hacer frente a la desafiante búsqueda de la verdad de sí mismo» (2017: 311).

En este punto, considero que es necesario un inciso explicativo sobre el concepto de «autonovela familiar». La palabra «autonovela» aparece como concepto en el libro teórico *La literatura egódica*, de Vicente Luis Mora, dentro del capítulo «La narrativa de la autoficción». Para Mora, la autonovela es un texto autoficcional que explota su carácter metaliterario «para convertirse en una autocrítica de la autoescritura» (2013:145). En Gallardo (2014) se rebate la idea de que las autonovelas sean un ejemplo más de la autoficción, sino que efectivamente son *auto-*porque son autobiográficas y también son *-novela* porque tienen elementos de la tradición novelesca, como la metaliteratura o la estructura del texto basada en una trama. Este último hecho, legítimo estilísticamente, no consigue alejarlos del ámbito autobiográfico, como sí aducen algunos teóricos, ya que la autobiografía moderna se aleja, como venimos diciendo, de una idea totalizadora y totalizante del sujeto. La fragmentación o la metaliteratura no vienen más que a confirmar que la autonovela familiar es un fenómeno posmoderno –no podría serlo de otra manera–, que amplía y enriquece el espectro autobiográfico.

Como en el ejemplo de Uwe Timm, la autonovela familiar está lejos de ese carácter panegírico o de «estilo grandilocuente que los hombres ilustres utilizan para escribir su vida», como decía Doubrovsky (en Alberca, 2014: 109). Los teóricos ni siquiera pueden ya escudarse en el antiguo debate de verdad y ficción, para considerar que la autonovela familiar es ficticia por el simple hecho de estar escrita y, además, estar escrita con los elementos artísticos de los que se dispone en la actualidad. Existe ese compromiso, no solo con los hechos, sino con la articulación de un discurso que sirve, más que para contar, para comprender; para poner palabras, sean estas dolorosas o reparadoras.

La autobiografía moderna, a la que Alberca denomina «antificción», término extraído de Lejeune para explicar la forma en la que el diarista lleva su diario, destaca porque «representa a los que tienen fe y lucidez para discernir cuanto de imaginario hay en nuestras vidas. Aceptan que la verdad absoluta es inasequible, pero no se resignan y luchan por restituir la verdad, su verdad» (2017: 323). Para describir esta nueva manifestación literaria, el teórico recurre al término «*parrhesía* autobiográfica», que para él significa «compromiso y creencia en los beneficios de decir la verdad o del hablar veraz sin disimulo ni reserva» (2017: 319).

Ese compromiso del que hablábamos antes parece mucho más difícil de burlar en las antificciones, ya que estas tienen como hechos centrales situaciones traumáticas o, como dice Alberca, «temas con los que no se puede frivolizar» (2014: 120): la propia enfermedad, la búsqueda de la identidad sexual, la muerte de un ser querido. En la autonovela familiar, además, los hechos traumáticos tienen dos componentes principales: pertenecen a un pasado lejano, es decir, el autor o la autora no los vivió en primera persona, pero han configurado la estructura familiar o, en términos psicoanalíticos, la novela familiar. Y, por otra parte, están inscritos en el silencio: son hechos, como en el caso de las guerras, de profundas consecuencias, pero que han permanecido en secreto o por ser (aún) inasumibles o por situaciones políticas como las dictaduras que han impedido su expresión, su reparación.

Para ejemplificarlo brevemente, me referiré a uno de los autores autoficcionales por excelencia de la literatura española. Javier Cercas (1962) escribe la aclamada autoficción *Soldados de Salamina* en 2001 y, después de otras publicaciones, aparece *El monarca de las sombras* en 2017. Ambos textos remiten al escenario de la guerra civil española, pero desde puntos de vista distintos y, sobre todo, desde intenciones estéticas o literarias muy diversas.

Sabemos, gracias a la labor que ha hecho la crítica de intentar disociar lo factual de lo ficcional en este relato, que el personaje de la pitonisa Conchi es ficticio. Sabemos también que el miliciano Antonio Miralles existió pero no murió abandonado en una residencia en Francia, sino en su casa familiar, rodeado de seres queridos (Ródenas de Moya, en Casas, 2014: 172). A pesar de que Miralles es el motor de la narración (no en vano por él esta novela se denomina de investigación), este es en un 90% ficticio, como afirmó Cercas ante el hijo del Miralles real.

Miralles era la pieza que faltaba, pero no para una reconstrucción de una memoria histórica, sino de una novela que representara ficcionalmente esa reconstrucción memorística. Mientras que en esta novela Cercas no duda en mentir sobre el padre de una persona que está viva a favor de su relato de ficción, en *El monarca de las sombras*, nos habla de su madre, de su pueblo extremeño, de sus antepasados, de su propia identidad, al mismo tiempo que nos avisa cada ciertas páginas de que escribe de cosas de las que no está del todo seguro. Es decir, a los lectores nos coloca en un marco de veracidad cuando comparte con nosotros la información (o la falta de ella).

El héroe familiar, Manuel Mena, tío abuelo de Cercas, es ignominioso para él, porque «aunque fuera un vencedor de la guerra, la gente se había limitado a contar leyendas sobre él y nadie había escrito su historia» (2017: 132). El autor siente un imperativo que le obliga a escribir sobre él porque «asumir la historia de Manuel Mena era contar y asumir la historia de todos ellos [mis antepasados]» (2017: 281).

A pesar de que el paratexto, la propia reputación autoficcional de Cercas e incluso las entrevistas o declaraciones que ha hecho sobre el libro apunten a que este

sigue siendo una autoficción, sabemos que es *menos* autoficcional que los anteriores; no en vano los periodistas han obviado colocar ese calificativo en sus reseñas. El punto diferenciador de ambos textos es el compromiso que adquiere Cercas con la historia que va a contar, esto es, el parentesco. En el segundo caso se trata de la historia de su familia y de su propia historia personal. No puede tergiversarla, porque, en ese caso, estaría traicionando la *verdad* que persigue a través de su escritura y que es, precisamente, el motor de la misma.

2. EL PROBLEMA POLÍTICO DE LA MEMORIA

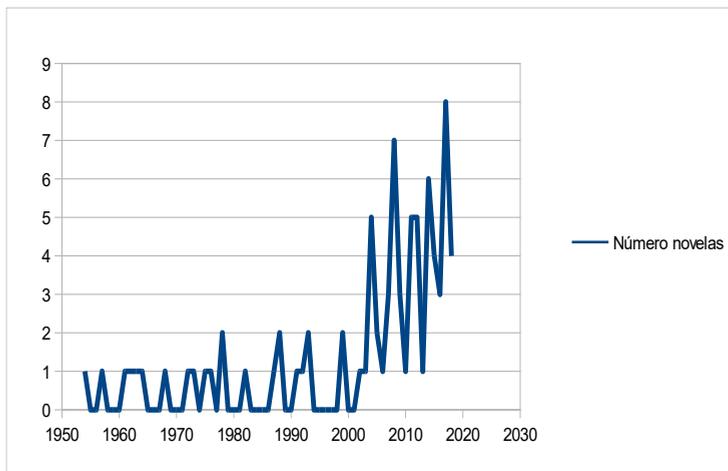


Gráfico 1. Progresión del número de autonovelas familiares publicadas³

Las autonovelas familiares comienzan a surgir en el mundo occidental unos años después del final de la Segunda Guerra Mundial, con *El libro de mi madre* de Albert Cohen en 1954 o *Mi padre y yo* de J. R. Ackerley en 1968. A partir de los años noventa, con el boom de las novelas de yo, donde se incluye la ya mencionada autoficción, comienza, de alguna manera, a expandirse esta fórmula literaria. Pero, como ya se ha señalado, su verdadero auge se evidencia a principios del presente siglo.

Para buscar ejemplos en España tenemos que remontarnos a bien entrada la democracia. Según Martínez Rubio, el fenómeno memorialístico es global. Este autor

³ Gráfico de elaboración propia. El número de autonovelas por año está extraído de una base de datos propia sobre autonovelas familiares confeccionada a partir de la investigación de los últimos años y que aún permanece sin publicar.

señala, para luego matizarlas, las razones (ya aceptadas por la crítica) de la disposición temporal de las novelas sobre la Guerra Civil. La primera es que la llegada de la democracia provocó un silencio hacia las víctimas, que solo se rompió a finales «de los noventa y principios de los 2000» como una «reacción frente al pacto de silencio de la transición» (2015: 61). En el caso español, este hecho se cumple con las autonovelas familiares. Autores como el propio Cercas, Fallarás, Luis Landero o Vicente Valero han hablado sobre la Guerra Civil y han empezado a publicar sus textos a comienzos de siglo. Pero ocurre algo parecido en otros países con otras circunstancias históricas.

La dictadura militar en Argentina duró de 1976 a 1983 y la de Pinochet en Chile de 1973 a 1990; dos autonovelas familiares relacionadas con sendos sucesos, *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, de Patricio Pron, y *Formas de volver a casa*, de Alejandro Zambra salen publicadas en España en el año 2011. Pero esto no siempre es así, a veces el autor o la autora escribe su relato familiar cuando conoce los hechos o directamente cuando mueren sus protagonistas. Es el caso del autor César Tejada y su autonovela *Mi abuelo y el dictador* (2017). Aunque en Guatemala se hayan sucedido distintas dictaduras, es la presidencia del licenciado Manuel Estrada Cabrera (de 1898 a 1920) la que le interesa a Tejada, porque es aquella que está directamente relacionada con su familia.

La teórica Ana Luengo nos dice que esto tiene bastante sentido porque «cuanto más complicado y más traumático» es un hecho, «más tiempo necesita para asentarse en la memoria y más se medita y se habla sobre él» (2012: 27). Resulta paradigmático y explica también la producción de autonovelas familiares la idea a la que apunta Luengo sobre la Guerra Civil: de este hecho traumático no se habló; no se habló en los 60 ni en los 70 ni tampoco en la transición ni en el primer gobierno socialista (2012: 63).

Algo parecido opina la teórica Clara Valverde, quien afirma que el terror que produjo la Guerra Civil en sus víctimas, acrecentado por la dictadura de Franco durante cuarenta años, «dejó a la generación de nuestros abuelos, en la mayoría de los casos, en un grito convertido en silencio» (2016: 50). En su libro *Desenterrar las palabras. Trasmisión generacional del trauma de la violencia política en el siglo XX en el Estado español*, la autora nos habla de la carga psicológica que supone haber heredado «emociones sin palabras y palabras sin emociones» (2016: 34). El trauma que se ha transmitido a través de un silencio cargado de dolor debe ser elaborado. Valverde apela a las investigaciones psicológicas para decirnos que el encargo de la elaboración de una narrativa le corresponde a la tercera generación de la familia en cuestión. Esto entronca también con la idea de Luengo de que solo los *homo agens*, en su terminología, es decir, las personas públicas, que tienen voz, pueden modificar esa memoria colectiva a través de sus relatos.

Este tipo de teorías existen ya desde los años 90. Una de las que más influencia ha tenido en los estudios de la memoria post-Holocausto y la autobiografía es la de

la «posmemoria», término acuñado por la teórica Marianne Hirsch (2012). La posmemoria es, para ella, la memoria de aquellos que viven dominados por narrativas que surgieron antes de su nacimiento, que son, a su vez, consecuencia de unas circunstancias traumáticas que no pueden entender ni recrear. Como ocurre con las autonovelas familiares, y uno de sus exponentes es la novela gráfica *Maus* (1980-1991) de Art Spiegelman, usada también por Hirsch para explicar su teoría, «los trabajos de posmemoria son profundamente subjetivos y autorreferenciales: esta generación necesita imprimir su historia personal en su intento por evocar la de sus antecesores», en palabras de Quílez Esteve (2014: 63).

Si las autoficciones lo son por el juego que lleva a cabo el autor con su propia identidad, principalmente, y descansan sobre la idea de libertad del individuo en un contexto de capitalismo avanzado, donde la lucha de clases ya se da por superada, en el caso de las autonovelas familiares, los hechos que se cuentan siguen latiendo en el presente y forman parte, en muchos casos, de un conflicto colectivo y de unos escenarios personales e íntimos que salen a la luz a fin de poder ordenarlos, comprenderlos y darles espacio y voz. Las autoficciones recurren a veces a conflictos del pasado y los desideologizan, como sostiene Becerra Mayor, «mostrando sus tensiones políticas y sociales como meras pulsiones individuales» (2013: 124).

En las autonovelas familiares, la primera parte de su configuración, la que tiene que ver con la investigación y el proceso íntimo de ordenación del material y de escritura no tendría sentido si no fuera avalada por una segunda parte, la que corresponde a la publicación de la obra, es decir, a la difusión de una realidad familiar e histórica que el público, por su parte, también tiene que elaborar. Los autores de estas narraciones no solo ponen el cuerpo durante la investigación de un suceso traumático, al rescatar los documentos y los testimonios que luego nos brindan, sino que nos interpelan directamente. Al no poder mentir, porque el sentido de su acto comunicativo sería nulo, se posicionan del lado de la comunicación y la reparación y no del lado del silencio.

Como defiende Valverde, «contar la historia de uno mismo y de su familia por escrito o en grupo» (2016: 132) es uno de los actos más efectivos de reparación del trauma político. «Al no continuar escondiendo lo que se siente y se sabe, se puede abrir la puerta al cambio, a elaborar el trauma», dice más adelante y añade: «La presencia de testigos, los que escuchan, contribuye a dar sentido al proceso» (2016: 137). Algo parecido señala Pozuelo Yvancos:

La escritura ambiciosa reconstruir un pasado –la memoria– desde el presente, pero el presente de la escritura es, a su vez, silencio. El silencio de las letras que solamente será capaz de recuperarse como voz desde los ojos que leen. Es la escritura una mezcla de memoria y olvido. (Pozuelo Yvancos, 2006: 74-75)

El papel de testigos de la historia (la de una familia y la de un país o región) corresponde ahora al público que lee ese libro. Es una verdad que también nos atañe, que nos exige una labor de responsabilidad y, sin quererlo, de posicionamiento.

BIBLIOGRAFÍA

- Ackerley, J. R. (2011), *Mi padre y yo*, Barcelona, Anagrama.
- Alberca, Manuel (2007), *El pacto ambiguo. De la autonovela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva.
- Alberca, Manuel (2014), «De la autoficción a la antificación. Por la autobiografía», *Cuadernos hispanoamericanos*, 766, pp. 107-121.
- Alberca, Manuel (2017), *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificación*, Málaga, Pálido Fuego.
- Becerra Mayor, David (2013), *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid, Tierradenadie ediciones.
- Becerra Mayor, David (2015), *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave intelectual.
- Bürger, Christa y Peter Bürger (2001), *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, Madrid, Akal.
- Cercas, Javier (2001), *Soldados de Salamina*, Barcelona, Tusquets editores.
- Cercas, Javier (2017), *El monarca de las sombras*, Barcelona, Random House Mondadori.
- Cohen, Albert (1992), *El libro de mi madre*, Barcelona, Anagrama.
- Eagleton, Terry (2013), *El acontecimiento de la literatura*, Barcelona, Península.
- Fallarás, Cristina (2018), *Honrarás a tu padre y a tu madre*, Barcelona, Anagrama.
- Gallardo, Sara R. (2014), *La construcción de la subjetividad y los significantes de la autonovela familiar contemporánea [TFM]*, Madrid, UC3M.
- Giralt Torrente, Marcos (2010), *Tiempo de vida*, Barcelona, Anagrama.
- Harvey, David (1990), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Hernández, Miguel Ángel (2018), *El dolor de los demás*, Barcelona, Anagrama.
- Hirsch, Marianne (2012), *Family Frames: photography, narrative and postmemory*, Cambridge (EE.UU.), Harvard University Press.
- Luengo, Ana (2012), *La encrucijada de la memoria. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea*, Berlín, Walter Frey.
- Martínez Rubio, José (2015), *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*, Barcelona, Anthropos Editorial.
- Mora, Vicente Luis (2014), *La literatura egódica. El sujeto narrativo a través del espejo*, Valladolid, Ediciones Universidad de Valladolid.
- Pozuelo Yvancos, José María (2006), *De la autobiografía. Teoría y estilos*, Barcelona, Crítica.
- Pron, Patricio (2011), *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia*, Barcelona, Literatura Mondadori.

- Quílez Esteve, Laia (2014), «Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional», *Historiografías*, 8, pp. 57-75, <http://www.unizar.es/historiografias/numeros/8/quilez.pdf> (fecha de consulta: 04/12/2018).
- Ródenas de Moya, Domingo (2014), «Reflexiones y verdades del yo en la novela española actual», en Ana Casas (coord.), *El yo fabulado. Nuevas aproximaciones críticas a la autoficción*, Madrid / Frankfurt: Iberoamericana / Vervuert, pp. 169-191.
- Tejeda, César (2017), *Mi abuelo y el dictador*, Barcelona, Caballo de Troya.
- Timm, Uwe (2007), *Tras la sombra de mi hermano*, Barcelona, Destino.
- Valverde Gefaell, Clara (2014), *Desenterrar las palabras. Transmisión generacional del trauma de la violencia política del siglo XX en el Estado español*, Barcelona, Icaria.
- Zambra, Alejandro (2011), *Formas de volver a casa*, Barcelona, Anagrama.

JORGE ORLANDO GALLOR GUARIN

UNIVERSIDAD DE ALICANTE

**ESPACIO DE JUEGO POLÍTICO-SOCIAL
EN *NOTICIA DE UN SECUESTRO*,
DE GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ**

A Lili Gallor,
orgullo del oficio,
según Gabo,
más bonito del mundo.

1. INTRODUCCIÓN¹

Noticia de un secuestro significó para Gabriel García Márquez, entre otras cosas, el regreso a su patria, después de una larga y difícil relación que tuvo como punto máximo de tensión aquel miércoles 25 de marzo de 1981, cuando pidió asilo en la Embajada de México en Bogotá por razones, según la versión oficial, de seguridad personal pero que, según explicó posteriormente el mismo escritor,² fue por estar acusado de tener «nexos con el grupo guerrillero M-19 y el de “apoyar” un desembarco guerrillero en el sur de Colombia» (Torres, 2014) durante el gobierno de Julio César Turbay Ayala.³ Doce años después de aquel suceso, acepta la invitación de escribir sobre una de las etapas más tenebrosas de la historia reciente del país; trabajo leído por muchos extranjeros como una novela de realismo mágico, pero que, realmente, es un reportaje crudo, brutal y minuciosamente documentado, constituyéndose de esta manera en «una apabullante lección de periodismo investigativo» (Santos, 1996).

En Latinoamérica se espera que todo escritor reconocido asuma el papel de personaje público y que una de sus funciones, por responsabilidad consigo mismo y con sus lectores, sea participar y opinar sobre temas de actualidad, como también dejar oír su voz en casos que precisen sensibilizar y denunciar el mal o inadecuado uso que de la política ejerzan los diferentes partidos, entidades de interés público o grupos sociales. Gabriel García Márquez nunca eludió esa responsabilidad. No lo hizo en sus comienzos cuando era un desconocido

¹ Soy Colaborador Honorífico del Departamento de Filología Española, Lingüística General y Teoría de la Literatura de la Universidad de Alicante y Colaborador Externo del Grupo de Investigación TeLiCom (Estudios de Teoría Literaria, Literatura Comparada y Teoría de la Traducción Literaria). Agradezco al profesor Francisco Chico Rico su revisión y comentarios al presente trabajo.

² La defensa completa de las graves acusaciones se pueden leer en el artículo «Punto final a un incidente ingrato», donde explica «por qué tuve que irme y por qué tendré que seguir viviendo fuera de Colombia, quién sabe hasta cuándo, contra mi voluntad» (García Márquez, 1981).

³ Las relaciones con los distintos y sucesivos gobiernos colombianos no siempre fueron fáciles, en especial el de Turbay Ayala, el cual fue considerado por el Nobel como un «gobierno arrogante, resquebrajado y sin rumbo» (García Márquez, 1981).

periodista, pues en aquellos años fijó su postura política e ideológica,⁴ como tampoco años más tarde cuando le llegó el reconocimiento a nivel mundial gracias a su trabajo literario, donde asumió el compromiso por la dignidad humana⁵ y participó de manera diligente en negociaciones para liberar a secuestrados y presos políticos, fue considerablemente crítico con las medidas tomadas por los Estados Unidos contra Cuba, y siempre fue activo en el debate sobre la situación de Colombia frente al narcotráfico: «Tengo convicciones políticas claras y firmes, sustentadas, por encima de todo, en mi propio sentido de la realidad, y siempre las he dicho en público para que pueda oír las el que las quiera oír» (1981).

Noticia de un secuestro (1996a), amén de ser un claro ejemplo⁶ de lo anterior, fue la obra que le produjo a nuestro *artifex* un profundo desgaste en todo el proceso de creación como reconoce en entrevista concedida a Iñaki Gabilondo (1996c) y que describe como una «tarea otoñal, la más difícil y triste de mi vida» (1996a: 7).

El presente estudio analiza al espacio de juego político-social que gracias a la retórica cultural descubrimos en nuestra obra objeto de estudio. Esto nos permite entender mejor el hecho retórico que permitió la construcción, en sus diferentes etapas, del texto narrativo con unas características por medio de las cuales el autor busca sensibilizar al lector recreando las deplorables actuaciones de una sociedad y de un sistema político responsable de la dirección de un país en los inicios de la década de los noventa, siguiendo el estilo y las formas que la situación y el asunto requerían.

1. RETÓRICA CULTURAL Y ESPACIO DE JUEGO

La retórica cultural usada como instrumento teórico-metodológico nos ayuda a explicar cualquier texto ubicado dentro del arte de lenguaje, pues el mismo está ligado a la conciencia cultural de productores y receptores. Francisco Chico Rico analiza los presupuestos de la retórica cultural y propone considerarla

⁴ Ver, entre otros, la interesante tesis de Maestría en Ciencias Políticas «Pensamiento político de Gabriel García Márquez en su obra periodística entre 1948 y 1959» de Alix Flórez Gutiérrez y Diana Carolina Ruíz Vargas (2014); como también el prólogo de Jon Lee Anderson al libro *El escándalo del siglo* (2018: 9-20). Además del asilo mencionado, años atrás también tuvo que exiliarse cuando era corresponsal de *Prensa Latina* en Nueva York, pues recibió amenazas de disidentes cubanos a causa de sus posiciones políticas.

⁵ Se puede observar en su discurso de aceptación del Premio Nobel (García Márquez, 1982).

⁶ No todas las críticas y comentarios acerca de la obra y del autor han sido favorables. Un artículo muy crítico es el de James Cortés Tique, «*Noticia de un secuestro* entre la mentira política y la ficción mercenaria» (2008).

[...] junto a otras Retóricas –como la Retórica general propuesta por el profesor Antonio García Berrio treinta años antes– como una de las orientaciones más importantes en el contexto de la Neorretórica actual. La Retórica cultural se revela como uno de los instrumentos teórico-metodológicos fundamentales para la definitiva recuperación de la ciencia clásica del discurso persuasivo de su paulatino empobrecimiento y reducción a lo largo de la historia (2015: 304).

La retórica cultural nos permite realizar un estudio que tiene en cuenta los elementos culturales inmersos en todo el proceso creativo del autor, pues, como señala Tomás Albaladejo, «tener en cuenta equilibradamente al autor, al lector y la obra hace posible una comprensión completa de la literatura y, consiguientemente, permite una explicación lo más adecuada posible a la realidad objeto de estudio» (1996: 226). Por ello debemos descubrir las condiciones de escritura, lectura e interpretación de *Noticia de un secuestro*, aportando ese equilibrio mencionado, al tener presente en un mismo espacio de juego al autor, su obra y los receptores de esta.

El espacio de juego es entendido por Tomás Albaladejo, a partir de la propuesta de Huizinga (1938), como «un espacio de actuación que está culturalmente establecido y delimitado y del cual los participantes tienen conciencia en su relación con la comunicación» (2013: 14). El *artifex*, conociendo los diversos elementos culturales que se entremezclaron con nuevos rasgos culturales provenientes del narcotráfico y el narcoterrorismo en la sociedad colombiana de los 90, los utilizó, en primer lugar, en la creación de su obra, pues

la cultura tiene una función imprescindible en la Retórica, tanto en lo que se refiere a los contenidos del discurso como al carácter cultural de la construcción y, por tanto a la consideración del propio discurso retórico como una construcción cultural, como también lo es la obra literaria o cualquier manifestación poética (Albaladejo, 2003: 3).

Pero también utilizó esas huellas culturales para implicar a los lectores en los planteamientos y propuestas que presenta para persuadirlos. Como bien explica Tomás Albaladejo:

los elementos culturales son imprescindibles no sólo para la realización de la comunicación, sino también para la eficacia de ésta, para los efectos y los resultados perlocutivos en los receptores, para la consecución de persuasión y convicción en los oyentes, en los lectores, en los espectadores, a partir de su recepción de los discursos retóricos (Albaladejo, 2003: 4).

En nuestra obra objeto de estudio el propósito principal es convencer a los lectores colombianos tanto de la autodestrucción a la que se encaminaba el país como del hecho de que esos nuevos elementos culturales provenientes del narcotráfico y el narcoterrorismo se habían transformado en terribles rasgos culturales por cuanto se habían insertado en el espíritu del colombiano y se precisaba un cambio en sus conciencias.

2. NOTICIA DE UN SECUESTRO

El año 1996, antes de que empezaran sus problemas de salud y que su cuerpo comenzara a debilitarse (2018: 18), marca tres momentos importantes en la vida de nuestro autor relacionados de manera muy estrecha con nuestra obra objeto de estudio. En primer lugar, la publicación de la misma en Colombia durante el mes de mayo; meses más tarde, una entrevista con Iñaki Gabilondo en Barcelona y, por último, el célebre artículo «El mejor oficio del mundo» (1996d).⁷ En los tres encontramos como idea principal la intención de escribir un reportaje con todas sus leyes, sin inventarse nada. En otra entrevista, concedida la misma semana de la publicación de la obra, insiste en ello: «el libro no tiene una línea imaginaria ni un dato que no esté comprobado hasta donde es humanamente posible» (1996b).

Regularmente, un *artifex* concibe una historia original que sea verosímil para su público y, esa ficción puede crearse a partir de un hecho real. No es el caso de *Noticia de un secuestro*, pues Gabo (nombre afectuoso con el que se le conoce en todo el mundo hispano), un periodista que escribió literatura,⁸ tenía en mente dos objetivos muy claros al comenzar a trabajar en ella. El primero era vindicar el periodismo:⁹ «Yo no oculto que una de las muchas razones por las cuales yo quería escribir ese libro es poder explicar mejor qué es lo que yo entiendo por reportaje» (1996b). Por medio de la obra nos enseña cómo se hace un periodismo orientado a la denuncia de las injusticias sociales y, he aquí el segundo objetivo, a describir las emociones del ser humano¹⁰: «ese libro no son los acontecimientos sino el sufrimiento de las personas. La noticia es esa, cómo sufre un secuestrado, cómo sufre la familia del secuestrado, hasta los secuestradores. Es el gran reportaje del sufrimiento» (1996b).

⁷ Propuesta presentada en el artículo *El mejor oficio del mundo*, leído el 7 de octubre de 1996 en la 52ª Asamblea General de la Sociedad Interamericana de Prensa.

⁸ Definición que hace de García Márquez el periodista Rodrigo Pardo, director editorial de la revista *Semana* en el coloquio *Obsesiones de Gabo. Detrás de Noticia de un secuestro* (FNPI: 2016) organizado por la fundación Gabriel García Márquez para el nuevo periodismo iberoamericano.

⁹ Los críticos literarios han catalogado la obra de diferentes maneras: Isabel Vergara la define como un «montaje histórico» (1997: 75); Rosa Beltrán piensa que es «un libro escrito como un reportaje» (1997: 37); Juan Cruz, director del periódico *El País* lo ve como «una reivindicación civil del periodismo, del periodismo que intenta contarle a la gente que ha pasado» (FNPI: 2016); para otros es una crónica, un documento periodístico, periodismo novelado; y para algunos más es novela histórica.

¹⁰ En la entrevista reconoce que todo lo que le ha sucedido en su vida lo ha llevado a un solo sitio: «lo que me interesa es contar cosas que le suceden a la gente» (García Márquez, 1996b).

El reportaje, al que el Nobel considera tanto un género literario¹¹ como el oficio más noble del mundo, está construido en once actos, donde se cuentan los hechos con una credibilidad que está más allá de toda duda, con una minuciosidad faraónica y cuidando hasta el más pequeño detalle,¹² pues solo pretende contar las cosas como sucedieron,¹³ dejando al lector llegar a sus propias conclusiones. Inicialmente, planeaba contar las experiencias vividas tanto por Maruja Pachón, la secuestrada, como por su esposo, Alberto Villamizar, quien participó activamente en su liberación durante los seis meses que duró el secuestro. La historia le fue propuesta al autor por los implicados, pero, según nos dice el *artifex*, una vez tenían el primer borrador ya avanzado,

Caímos en la cuenta de que era imposible desvincular aquel secuestro de los otros nueve que ocurrieron al mismo tiempo en el país. En realidad no eran diez secuestros distintos—como nos pareció a primera vista— sino un secuestro colectivo de diez personas muy bien escogidas, y ejecutado por una misma empresa con una misma y única finalidad (1996a: 7).

Esa múltiple actividad ilícita les obligó a reescribir el texto,¹⁴ cambiando el borrador¹⁵ inicial para incluir a los demás secuestrados y convertir lo que inicialmente parecía una cruel operación individual en una maniobra realizada con dolo y astucia con el propósito de convertirse en una acción política por parte de los narcotraficantes, dirigidos por Pablo Escobar y autodenominados «los

¹¹ Truman Capote bautizó este género periodístico que se nutre de la literatura como «novela de no ficción» o «periodismo narrativo», por ser una historia narrada en forma de novela pero basada en hechos reales que han sucedido recientemente, como se puede constatar fácilmente por los periódicos. Género que tiene como características la credibilidad de los hechos, la inmediatez del cine, la profundidad de la prosa y la precisión de la poesía.

¹² Gabriel García Márquez era tan obsesivo con los detalles, relata Rodrigo Pardo (FNPI: 2016) en un taller celebrado tiempo después de publicada la obra en México que, por ejemplo, pidió el parte del estado del tiempo por el Instituto de Meteorología para certificar que el día del secuestro de Maruja Villamizar había roció sobre el césped del Parque Nacional. Luzángela Arteaga quien también estuvo presente en el mismo evento y fue la mano derecha del escritor durante todo el proceso, también dio detalles de la minuciosidad del maestro.

¹³ Los protagonistas entrevistados, y cuyos relatos constituyeron la base para la obra, revisaron el manuscrito para evitar errores de interpretación o para corregir lo que declararon antes de que fuese entregado a la editorial.

¹⁴ Un texto que, para Isabel Vergara, «funciona polifónicamente asumiendo las voces de los secuestrados, sus familiares, el gobierno y los narcotraficantes, en una narración ininterrumpida que quiere conquistar la simultaneidad de lo que dice, lo que argumenta y lo que describe en cada uno de los once capítulos, en un solo instante. Dicho discurso mantiene lo literario, lo filosófico, lo político y lo histórico mutuamente contaminados y fundidos en “forma” y “contenido”» (1997: 77).

¹⁵ En ello, en tirar a la basura los borradores que fueran necesarios, no tenía reparo nuestro escritor: «Hay que aprender a desechar. Un buen escritor no se conoce tanto por lo que publica como por lo que echa al cesto de la basura. Los demás no lo saben, pero uno sí sabe lo que echa a la basura, lo que va desechando y lo que va aprovechando. Si desecha es que va por buen camino» (1995: 21).

extraditables», para conseguir por medio de una actuación criminal violenta, premeditada y sistemática la no extradición de colombianos a los Estados Unidos. La cruel tragedia vivida por los secuestrados es revivida cuando la cuentan al escritor, quien reconocería que el resultado de esa catarsis solo sería «un reflejo mustio del horror que padecieron en la vida real» (1996a: 7).

En las «Gratitudes», las cuales, aunque se encuentran al comienzo del libro, sabemos se escribieron al final, nos explican todo el tiempo invertido y el proceso creativo que siguieron; por ellas sabemos que Gabriel García Márquez y su equipo pensaban dedicar un año al proceso de elaboración de la obra, pero, debido a las dimensiones que tomaron los acontecimientos, les fue preciso ampliarlo a tres años, desde octubre de 1993 hasta mayo de 1996. Conocemos que el nuevo texto narrativo requirió de mucha «carpintería»¹⁶ (1996a: 8), como llamaba Gabo a la técnica de hacer una obra, para poder rastrear y capturar numerosos datos que luego se convirtieron en un enmarañado material a transcribir, ordenar y verificar para presentar al lector una situación sobrecargada de *pathos*, con un único propósito:¹⁷

Para todos los protagonistas y colaboradores va mi gratitud eterna por haber hecho posible que no quedara en el olvido este drama bestial, que por desgracia es sólo un episodio del holocausto bíblico en que Colombia se consume desde hace más de veinte años. A todos ellos lo dedico, y con ellos a todos los colombianos –inocentes y culpables– con la esperanza de que nunca más nos suceda este libro (1996a: 8).

3. HUELLAS CULTURALES DE UN CONFLICTO SOCIAL Y POLÍTICO

Nuestro autor había experimentado muy de cerca otros capítulos del «holocausto bíblico» (1996a: 8) en que ha estado postrado el país. Episodios que tocaron muy de cerca la vida del *artifex* fueron la masacre de las bananeras (6 de diciembre de 1928) que su abuelo le había contado; el magnicidio de Jorge Eliécer

¹⁶ García Márquez era extremadamente meticuloso y dedicaba todo el tiempo que fuera preciso a sus trabajos, pues afirmaba: «lo que más me importa en este mundo es el proceso de la creación [...]. Para escribir uno tiene que estar convencido de que es mejor que Cervantes; si no, uno acaba siendo peor de lo que en realidad es» (1995: 21).

¹⁷ ¿Se logró el mencionado propósito? Se pueden dar varias respuestas con sus respectivos argumentos: una de ellas es la expresada, veinte años después, por María Jimena Duzán, periodista colombiana colaboradora cercana del autor y quien fue parte de la generación que sufrió directamente los horrores dibujados en la obra, en coloquio celebrado en la ciudad de Medellín nos deja ver como continuaba teniendo la misma esperanza: «la historia es impresionante, espero que nadie más vuelva a repetir lo que nos tocó a nosotros, ¡nunca más!, ¡nunca más! Porque fue muy duro» (FNPI: 2016).

Gaitán¹⁸ (9 de abril de 1948), que evocaba como una experiencia amarga, pues la pensión en que vivía en su época de estudiante estaba muy cerca de donde ocurrieron los hechos y, a consecuencia de ello, su única maleta y su primera máquina de escribir se volvieron cenizas ante la furia del pueblo; el asesinato del ministro de justicia Rodrigo Lara Bonilla (30 de abril de 1984); el brutal asesinato de un amigo muy cercano¹⁹ para él, nos referimos al director del periódico *El Espectador*, don Guillermo Cano (17 de diciembre de 1986); el asesinato del candidato presidencial Luis Carlos Galán (18 de agosto de 1989). Cruel realidad, sanguinario historial, que cumplía con la definición y descripción que la Biblia hace del holocausto, uno de los sacrificios típicamente hebreos descrito y ordenado en el Antiguo Testamento (*'ólâ*), el cual se ofrecía cada día tanto en la mañana como en la tarde²⁰ y consistía en quemar completamente a una víctima, generalmente un cordero.

A los anteriores episodios se añadió el del círculo infernal que vivió Colombia alimentado por la guerra entre varios sectores de la sociedad (narcotraficantes, extraditables, narcoterroristas, Asamblea Nacional Constituyente, los Notables, políticos de diferentes partidos, los gobiernos tanto de Colombia como de Estados Unidos, medios de comunicación, militares, religión católica, etc.), el cual produjo algunos signos que se convirtieron en huellas culturales –por cuanto se habían insertado en el espíritu del colombiano– pasando a formar parte de la conciencia social motivando o permeando sus acciones, desde las más sencillas hasta las trascendentales, en su diario vivir.

La primera huella cultural, fruto de la larga convivencia entre narcotráfico y sociedad, es el *enriquecimiento fácil e ilícito*:

Una droga más dañina que las mal llamadas heroicas se introdujo en la cultura nacional: el dinero fácil. Prosperó la idea de que la ley es el mayor obstáculo para la felicidad, que de nada sirve aprender a leer y a escribir, que se vive mejor y más seguro como delincuente que como gente de bien. En síntesis: el estado de perversión social propio de toda guerra larvada (1996a: 151).

Mientras trabajaba en el reportaje, Gabo concedió una entrevista donde insistió: «es de las cosas más graves pues ha dado paso a la concepción de que para qué trabajar tanto si metiendo, haciendo la mulita por una vez, ya tienes para

¹⁸ Episodio vivido muy de cerca por nuestro autor y que seguramente, junto con la matanza de las bananeras, fue uno de los eventos que marcó el inicio de su compromiso con la situación política y social del país. Para más información recomendamos el documental dirigido por Justin Webster *Gabo, la creación de Gabriel García Márquez* (2015).

¹⁹ Ver el artículo «Los recuerdos de Gabriel García Márquez sobre Guillermo Cano» (1987).

²⁰ Las leyes relativas a los sacrificios se encuentran dispersas en los diferentes libros del Pentateuco, pero la cita por excelencia es Levítico, capítulos 1-5. Para una mayor información ver *Nuevo Diccionario Bíblico Certeza* (2003: 1187-1198).

el resto de la vida, eso es gravísimo porque ya eso ha contaminado a todo el país» (RTVE, 1995). Esta huella ha dado muchos dolores de cabeza a Colombia pues se convirtió en el medio y la mejor forma de ascenso social. El narcotráfico permeó a la sociedad en todas sus áreas (política, económica, deportiva, etc.), hasta alcanzar cotas tan altas que hicieron que se considerara como algo normal obtener dinero de forma ilícita.

La mayoría de aquellos que decidieron adoptar la anterior línea de conducta experimentaron que ese primer paso los condujo a uno execrable en la escala descendente que transitaron. El siguiente peldaño fue el de la *corrupción*, posiblemente el peor de los flagelos que puede azotar una sociedad pues pervierte lentamente, como la levadura a la masa, diferentes frentes de un país pero cuyos efectos se experimentan con mayor fuerza en el espacio político; toda la obra respira este flagelo, un buen ejemplo de su presencia es la nota escrita por uno de los secuestrados, el periodista Francisco Santos, hijo de una de las familias más conocidas dentro del cuarto poder y dueña de uno de los periódicos de mayor circulación del país, lo que le atribuye el *ethos* necesario para las afirmaciones que hace:

«Todos sabemos cómo se obtienen votos en Colombia y cómo muchos de los parlamentarios salieron elegidos», decía en una nota. Decía que la compra de votos era rampante en todo el país, y especialmente en la costa; que las rifas de electrodomésticos a cambio de favores electorales estaban a la orden del día, y que muchos de los elegidos lo lograban por otros vicios políticos, como el cobro de comisiones sobre los sueldos públicos y los auxilios parlamentarios (1996a: 295).

La cita adquiere mayor valor cuando tenemos en cuenta que son reflexiones escritas desde el cautiverio, pensamientos que difieren bastante de la línea editorial del periódico de la familia, hacia el cual el escritor tenía sus reservas.²¹

Uno de los más grandes casos de corrupción que revela el libro y del cual el escritor no fue consciente —era imposible saberlo en ese momento—²², pero del que dejó constancia, se encuentra en una carta enviada por Pablo Escobar a Alberto Villamizar, de la cual solo se reproducen una líneas: «“Dígale a doña Gloria que a su marido lo mató Maza, de eso no le quepa la menor duda”. Ante la constante reiteración de esa acusación la respuesta del general Maza siempre fue la misma: “El que más sabe que no es cierto es el mismo Escobar”» (1996a: 262). Más de 27 años después del magnicidio —y 21 del momento en que fueron escritas las

²¹ El autor no tenía una opinión muy favorable de *El Tiempo*, pues lo consideraba «un periódico demente cuyo raro destino, desde hace muchos años, es jugárselas todas por presidentes que detesta» (1981).

²² Era imposible que el autor observara en ese momento tal grado de corrupción porque el mismo general había sido objeto de un atentado (1996a:150).

líneas que acabamos de leer–, la Corte Suprema de Justicia condenó a 30 años de prisión al general retirado Miguel Alfredo Maza Márquez, exdirector del DAS,²³ al encontrarlo culpable de los delitos de concierto para delinquir y homicidio con fines terroristas en calidad de coautor en el asesinato del líder liberal Luis Carlos Galán (*El Tiempo*, 2016).

A pesar de los ingentes esfuerzos realizados por diferentes gobiernos del país esa huella cultural sigue muy enraizada.²⁴

Dinero fácil e ilícito unido a corrupción crearon el espacio para la *violencia*, siguiente escaño en la escalera descendente:

Era evidente que en aquel enero atroz el país había llegado a la peor situación concebible. Desde 1984, cuando el asesinato del ministro Rodrigo Lara Bonilla, habíamos padecido toda clase de hechos abominables, pero ni la situación había llegado a su fin, ni lo peor había quedado atrás. Todos los factores de violencia estaban desencadenados y agudizados (1996a: 149).

Violencia²⁵ como respuesta premeditada ante una amenaza percibida del que no tiene o se ha quedado sin argumentos. Violencia producida por el narcoterrorismo, «el más virulento y despiadado» (1996a: 149), pues «los terroristas no daban tregua en las matanzas de policías a mansalva, ni en los atentados y los secuestros» (1996a: 151); violencia de los paramilitares, de los grupos guerrilleros, «los dos movimientos guerrilleros más antiguos y fuertes: el Ejército de Liberación Nacional (ELN) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FARC) acababan de replicar con toda clase de actos terroristas a la primera propuesta de paz» (1996a: 151); y de las autoridades por medio de sus fuerzas armadas en los diferentes cuerpos, pero especialmente policía y ejército: «Escobar había denunciado por todos los medios que la policía entraba a cualquier hora a las comunas de Medellín, agarraba diez menores al azar, y los fusilaba sin más averiguaciones en cantinas y potreros» (1996a: 150). Medellín fue la ciudad que más sufrió:

²³ Departamento Administrativo de Seguridad, organismo estatal responsable de realizar la inteligencia y contrainteligencia en Colombia. Dicha entidad dejó de existir en el 2011 para dar paso a la Agencia Nacional de Inteligencia.

²⁴ Al momento de escribir este artículo se han publicado los resultados de la consulta anticorrupción (26/8/2018); lamentablemente, no fue aprobada y antes tan corruptos como el Congreso se siguen resistiendo a ser reformados.

²⁵ Una visión más amplia de esa situación social es la monografía de Claudia Ospina (2010) *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo* quien hace un estudio del mismo espacio de juego que encontramos en *Noticia de un secuestro*,– que solo menciona en la introducción pero deja sin explorar–. Según la autora, la violencia tiene sus raíces en «eventos históricos, políticos, económicos y sociales que se relacionan con el tráfico de drogas para el que también tienen orígenes más profundos» (Ospina, 2010: 18).

El problema era encontrar a Pablo Escobar en una ciudad martirizada por la violencia. En los primeros dos meses del año 1991 se habían cometido mil doscientos asesinatos –veinte diarios– y una masacre cada cuatro días. Un acuerdo de casi todos los grupos armados había decidido la escalada más feroz de terrorismo guerrillero en la historia del país, y Medellín fue el centro de la acción urbana (1996a: 203).

Los enfrentamientos armados y los atentados con dinamita no eran las únicas expresiones de violencia, lo era también el secuestro, tema central de la obra.

Dinero fácil e ilícito, corrupción y violencia son elementos que llevaron en la conciencia del individuo al siguiente peldaño descendente en ese círculo infernal, nos referimos a la *falta de respeto por la vida* y por la *dignidad humana*:

La realidad le salió al encuentro cuando vio abandonado a la orilla de la carretera el cadáver de una adolescente de unos quince años, con buena ropa de colores de fiesta y un maquillaje escabroso. Tenía un balazo con un hilo de sangre seca en la frente. Luis Guillermo, sin creer lo que le decían sus ojos, señaló con el dedo:

—Ahí hay una muchacha muerta.

—Sí —dijo el chófer sin mirar—. Son las muñecas que se van de fiesta con los amigos de don Pablo (1996a: 40-41).

Abundan las citas de estos dos rasgos que se habían introducido silenciosamente hasta formar parte de la cultura; solo queremos evocar uno más, cuando el narrador nos habla de los guardianes de Maruja (1996a: 236). Todos los secuestradores aducían diferentes razones para estar en el oficio, aunque en su mayoría eran bachilleres o por lo menos con un semestre de universidad. Estaban marcados por la cultura de las comunas y el hecho de ser de familias de clase media. En el caso de los vigilantes de aquella víctima, el mayor de ellos, tras la muerte de sus padres en un accidente de tránsito, no había encontrado más salida para su situación que el sicariato; otro relataba alegremente cómo había aprobado muchas de sus asignaturas del colegio amenazando a sus profesores con un revólver de juguete; tal vez el caso más gráfico es el joven, hijo de maestra, lector de literatura y periódicos que tenía como único argumento para seguir esa deplorable y triste conducta un «porque es muy chévere» (1996a: 236).

Nos faltaría espacio para continuar desplegando citas que muestran otras huellas culturales incrustadas como valores en la sociedad colombiana, solo queremos dejar constancia de ellas: el terrorismo (1996a: 30; 149-150), una mayor –porque ya existía– desigualdad social, la impunidad (1996a: 323) y el soborno (1996a: 29) que conducen a la injusticia. Signos culturales arropados por una extraña *religiosidad* que oscila entre lo mágico y el sinsentido para hacer que el bien y el mal fueran relativos y estuvieran al arbitrio de quien tuviese el poder; ejemplo de ello lo son el general retirado Miguel Maza Márquez y el narcotraficante Pablo Escobar, hombres de poder que en medio de las atrocidades que cometieron no tenían ningún reparo para atribuir la protección, en forma de

milagro, del Divino Niño en los atentados que sufrieron (1996a: 28). Pero no eran los únicos, los sicarios no dudaban en encender veladoras e ir a las misas que hiciera falta para que «la Divinidad» les protegiera y ayudara a matar a sus prójimos (1996a: 71, 257).

Todo ello llevó al país a estar condenado «dentro de un círculo infernal» (1996a: 150) donde reinaba el miedo, el dolor, el terrorismo urbano (1996a: 205), el desprecio por la vida (1996a: 72), la injusticia (1996a: 153), la mentira (1996a: 154), la baja credibilidad del gobierno (1996a: 153) y la incertidumbre; las cuales afectaron a cada persona social, política y económicamente. Lo más delicado, grave y triste de la situación fue que esas huellas culturales se interiorizaron por un tiempo en cada colombiano y corrompieron las conciencias de las personas, endureciendo el corazón y menoscabando los valores que caracterizaban no hacía mucho y entre otros a una nación alegre (1996a: 32), amable, sencilla, trabajadora (1996a: 156) y hospitalaria (1996a: 205).

4. CONCLUSIONES

Hemos observado cómo *Noticia de un secuestro* es, como toda obra literaria, una construcción cultural, pues la cultura tiene una función imprescindible en el contenido del texto tanto en su elaboración como también en los efectos y los resultados esperados en los lectores primarios. El análisis de la obra también nos ha dejado otras conclusiones que a continuación nos permitimos señalar.

En primer lugar, se ha podido comprobar que la obra tiene dos lectores muy distintos: el colombiano y el no colombiano. Ya dijimos en la introducción que este último lo considerará, en la mayoría de los casos, una novela de ficción, y lo leerá buscando el realismo mágico y reconociendo, además del prodigio literario del autor, a un gran periodista; para el primer lector será muy diferente, la lectura del libro le invitará a tomar conciencia y participar activamente en la solución al drama humano y político que le ha sido presentado, recordando la *intentio auctoris* del autor que Gabriel García Márquez, hombre que no gustaba de conceder entrevistas, reiteró en una de ellas: «tengo la esperanza que sea un espejo en el cual los colombianos se vean y nos demos cuenta cómo somos, a ver si logramos arreglarnos un poquito» (Canal Once, 2016).

Como segunda conclusión, podemos decir que, sin hacer apología del terrorismo, presentando unos personajes reales y sin caer en rasgos melodramáticos o románticos en medio de un trasfondo violento y muy humano, el *artifex* creó un espacio de juego donde autor y lectores nacionales eran conscientes de las huellas que el narcotráfico había dejado en la cultura colombiana de finales de los ochenta y comienzos de los noventa, y que él dibuja con maestría en la obra.

En tercer lugar, hemos observado cómo el autor colombiano, trabajando en la sombra, aportó con *Noticia de un secuestro* un recordatorio de una situación difícil y tenebrosa donde, a falta de diálogo y de un liderazgo moralmente reconocido, diferentes grupos sociales se enfrascaron en una guerra no declarada, dramática y violenta. «Drama brutal», siguiendo las palabras del escritor, que convirtió a Pablo Escobar en una las figuras centrales –aunque siempre en la penumbra–, sobre el que giraban los sucesos y un ejemplo de cómo el poder puede llegar a ser tan destructivo.

Como última conclusión, hay que decir que Gabo –quien nunca olvidó sus raíces–,²⁶ desde su talento y gracias al inquebrantable compromiso que tenía con la realidad de su país, elaboró una obra sin buscar un interés comercial a nivel internacional, dejándonos en *Noticia de un secuestro* un ejemplo del reportaje periodístico que tiene como seña de identidad el rigor y el relato de los hechos como sucedieron.

BIBLIOGRAFÍA

- Albaladejo, Tomás (1996), «A propósito del receptor en el arte del lenguaje: de retórica a literatura», *Salina, revista de lletres*, 10, 226-229.
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario», *Tonos Digital*, 25, 1-21.
- Arizmendi, José Vicente (2009), «Dilemas éticos de periodistas y mediadores en el caso de la liberación de rehenes en febrero de 2009: Entrevistas a tres periodistas colombianos», *Signo y Pensamiento 55-Puntos de vista*, Volumen XXVIII, pp. 264-276.
- Beltrán, Rosa (1998), «García Márquez: “Licencias y reticencias de un estilo” (sobre *Noticia de un secuestro*)», *Memorias XX Congreso nacional de Literatura, Lingüística y semiótica: Cien años de soledad, treinta años después*, Octubre 29, 30 y 31 de 1997, Santa Fe de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, pp. 31-40.
- Canal Once (2016, abril 13), Gabriel García Márquez – El Poder de la Palabra, Recuperado el 24 de agosto de 2018 de <https://www.youtube.com/watch?v=vuBfz5DNyM4&t=0s&list=PLdrzGYa7DVggY11M7yV3E9OV7eAHHF6Bw&index=5>

²⁶ En uno de sus artículos, en el que se defendía de las falsas acusaciones del gobierno del presidente Turbay Ayala, afirma: «Ni en las verdes ni en las maduras, me he permitido la soberbia de olvidar que no soy nadie más que uno de los 16 hijos del telegrafista de Aracataca. De esa lealtad a mi origen se deriva todo lo demás: mi condición humana, mi suerte literaria y mi honradez política» (García Márquez, 1981).

- Cano C. Luis (2004), «Noticia de un secuestro de Gabriel García Márquez: entre el cuento popular y el reportaje», *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núm. 207, pp. 419-430.
- Chico Rico, Francisco (2015), «La Retórica cultural en el contexto de la Neoretórica», *Dialogía*, 9, 304-322.
- Cortés, Tique James (2008), «Noticia de un secuestro: entre la mentría política y la ficción mercenaria», *Poligramas*, Revista de la Escuela de Estudios Literarios de la Universidad del Valle, 30, pp. 269 – 301.
- Diccionario Bíblico Certeza (2003), Ediciones Certeza Unida, Barcelona, Publicaciones Andamio.
- Espada, Arcadio (1996), «Técnica y verdad. A propósito de *Noticia de un secuestro*», *El Ciervo; revista mensual de pensamiento y cultura*, ISSN 0045-6896, 546-547, pp. 38,39.
- Flórez Gutiérrez, A., Ruíz V. Carolina (2014). *Pensamiento político de Gabriel García Márquez en su obra periodística entre 1948 y 1959*. (Tesis de Maestría en Ciencia Política). Santa Fe de Bogotá: Universidad Católica de Colombia, Università Degli Studi di Salerno (Italia).
- Fundación para el nuevo periodismo iberoamericano, (FNPI). (2016, octubre 18), *Obsesiones de Gabo. Detrás de Noticia de un secuestro*, Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=pMwGCgSvZKA>
- García Márquez, Gabriel (8 de abril 1981), «Punto final a un incidente ingrato», *El País*, Recuperado el 23 de agosto de 2018 de https://elpais.com/diario/1981/04/08/opinion/355528809_850215.html
- García Márquez, Gabriel (1982), *La soledad de América Latina*, Discurso de aceptación del Premio Nobel, *El Mundo*. Recuperado el 9 de agosto de 2018 de http://estaticos.elmundo.es/especiales/cultura/gabriel-garcia-marquez/pdf/discurso_gabriel_garcia_marquez.pdf
- García Márquez, Gabriel (22 de marzo 1987), «Los recuerdos de Gabriel García Márquez sobre Guillermo Cano», En *El Espectador*. Recuperado el 23 de agosto de 2018 de <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/los-recuerdos-de-gabriel-garcia-marquez-sobre-guillermo-articulo-669218>
- García Márquez, Gabriel (1995), *Cómo se cuenta un cuento*, Taller de guión de Gabriel García Márquez, Santa Fe de Bogotá: Editorial Voluntad.
- García Márquez, Gabriel (1996a), *Noticia de un secuestro*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- García Márquez, Gabriel (1996b), Reportaje a Gabriel García Márquez, *Revista CAMBIO 16*, Recuperado el 22 de agosto de 2018 de <http://www.mundolatino.org/cultura/garciamarquez/ggm5.htm>
- García Márquez, Gabriel (1996c), Entrevistado por Iñaki Gabilondo, *Escenciales, Grandes entrevistas*, T01E14. Recuperada el 20 de agosto de 2018 de <https://www.podiumpodcast.com/grandes-entrevistas/temporada-1/gabo-lo-que-me-interesa-es-contar-cosas-que-le-suceden-a-la-gente/>

- García Márquez, Gabriel (1996d), «El mejor oficio del mundo», *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*. 98, junio 2007, Quito, Ecuador. También se puede encontrar una versión online la cual recuperamos el día 20 de agosto de 2018 de https://elpais.com/diario/1996/10/20/sociedad/845762406_850215.html
- García Márquez, Gabriel (2018), *El escándalo del siglo. Textos en prensa y revistas (1950-1984)*, Cristóbal Pera (ed.) (2018), Barcelona, Grupo editorial Penguin Random House.
- «General (r) Maza Márquez pagará 30 años de prisión por crimen de Galán» (2016, 24 de noviembre), *El Tiempo*, Recuperado el 27 de agosto de 2018 de <https://www.eltiempo.com/justicia/cortes/condenan-a-miguel-maza-marquez-por-crimen-de-luis-carlos-galan-50810>
- Huizinga, Johan (1938), *Homo ludens*. Madrid, Alianza editorial.
- Horne, K. (productor) y Webster, Justin (director) (2015), *Gabo, la creación de Gabriel García Márquez* (Documental biográfico), Colombia, JWProductions, Ronachan Films, Horne Productions, Caracol Televisión, Discovery Channel & Canal + gebruederbeetz FILMPRODUKTION.
- Ospina, Claudia (2010), *Representación de la violencia en la novela del narcotráfico y el cine colombiano contemporáneo*, Tesis Doctoral, Kentucky, Universidad de Kentucky.
- Piquer Vidal, Adolf (sf), *Enfoque analítico de la obra narrativa de Gabriel García Márquez*, Tesis Doctoral, Salamanca, Universidad de Salamanca, Facultad de Filología y Lengua Española.
- RTVE (1995, septiembre 24), *La Vida según Gabriel García Márquez. Charla con Ana Cristina Navarro*, Recuperado de internet el 24 de agosto de 2018 de <http://www.rtve.es/alacarta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/vida-segun-gabriel-garcia-marquez/2488243/>
- Santos, Calderón Enrique (5 de mayo 1996), «Noticia de un secuestro», *El Tiempo*. Recuperado de internet el 23 de agosto de 2018 de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-289592>
- Serna, Justo (1997), «Instrucciones confusas sobre la lectura de *Noticia de un secuestro*», *Claves de razón práctica*, ISSN 1130-3689, N° 77, pp. 57-60.
- Torres, Duarte Juan D. (21 de abril 2014), «¿Por qué García Márquez se fue a México?», *El Espectador*, Recuperado de internet el 23 de agosto de 2018 de <https://www.elespectador.com/noticias/cultura/garcia-marquez-se-fue-mexico-articulo-488051>
- Triviño, Consuelo (1996), «Noticia de un secuestro», *Cuadernos Hispanoamericanos*, ISSN 0011-250X, Número 556, pp. 127-131.
- Vergara, Isabel (1998), «Noticia de un secuestro: La historia como horror apocalíptico», *Memorias XX Congreso nacional de Literatura, Lingüística y semiótica: Cien años de soledad, treinta años después*, Octubre 29, 30 y 31 de 1997, Santa Fe de Bogota, Universidad Nacional de Colombia, Págs. 75- 83.

JESÚS GUZMÁN MORA

UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

**LA LITERATURA DE LA DIVISIÓN AZUL
DURANTE EL FRANQUISMO: ANÁLISIS DE
LOS EXPEDIENTES DE CENSURA**

En los últimos años, la División Azul (DA) ha sido motivo de diversos estudios historiográficos que han aportado renovadas perspectivas acerca del grupo de voluntarios españoles en la II Guerra Mundial (Moreno Juliá, 2005; Rodríguez Jiménez, 2007; Reverte, 2011; Núñez Seixas, 2016). El tema, además, ha traspasado la frontera del campo histórico y ha despertado el interés académico en el ámbito literario (Pfeifer, 2012; Guzmán Mora, 2016; Possi, 2017).

La afinidad ideológica de los miembros del grupo y el carácter propagandístico de los textos convierten a este tipo de literatura en sospechosa de obtener un trato preferencial en el veredicto de la censura estatal. Probablemente, es por este motivo que hasta la fecha no se han llevado a cabo estudios acerca de la relación entre estos dos elementos. Aunque es cierto que la gran mayoría encontró pocos problemas a la hora de ser llevados a la imprenta, sí es cierto que observamos cómo en algunos de ellos los funcionarios detectaron motivos suficientes para modificar y/o suprimir fragmentos de los manuscritos originales.

El objetivo de este trabajo es realizar un análisis de los expedientes de censura relativos a las novelas y memorias divisionarias publicadas durante la dictadura y que están custodiados en el Archivo General de la Administración (AGA), sito en Alcalá de Henares. Para ello, y tras introducir brevemente los dos ejes teóricos del mismo –la literatura de la DA y la censura franquista–, haremos un análisis cualitativo de los expedientes. Por último, reservamos un espacio para las conclusiones. Así, pretendemos observar cómo fue tratada la literatura de la DA por parte de la censura del nuevo Estado.

1. LA LITERATURA DE LA DA Y LA CENSURA: APROXIMACIÓN TEÓRICA

A lo largo de la dictadura, la literatura divisionaria «no fue abundante pero sí significativa, sobre todo si se tiene en cuenta el número de memorias y novelas escritas en relación a la importancia de la participación española en el conflicto» (Guzmán Mora, 2016b: 340). De ahí que se haya afirmado que estos textos puedan considerarse como «una suerte de subgénero dentro de la literatura fascista española» (Núñez Seixas, 2005: 94). Dos perspectivas críticas con estos textos son las que han mostrado Mainer, para quien «tienen un valor imperecedero que va más allá de la muestra de un estado de opinión precariamente adobado de literatura» (1989: 261), y Rodríguez Puértolas, quien ha señalado su «prosa directa, entre periodismo y crónica, y mínima preocupación estética, sustituida por la retórica del fascismo y por los habituales tópicos acerca de las virtudes de la raza hispánica» (2008: 714). Más complacientes han sido Caballero Jurado e Ibáñez Hernández,

autores de una monografía en la que, desde una perspectiva prodivisionaria, han resaltado que varias de estas obras son «de una gran calidad» (1989: 14). En la misma línea se sitúa González Martín, para quien «no se trata de literatura fascista» (2015: 105) ni «existe una intención propagandística de carácter ideológico, [ya que] solo escriben sobre su experiencia personal y de las novedades que les suponía aquella triple experiencia [el viaje, la guerra y el contacto con los rusos]» (2015: 117). Dentro de estas cuatro últimas lecturas, nuestra perspectiva se sitúa junto a los dos primeros autores; aunque debe reconocerse el trabajo de Caballero Jurado e Ibáñez Hernández como primera aproximación y recopilación sobre el tema. A ellas añadimos lo señalado por Pfeifer (2012) respecto a las visiones germanófilas y antisemitas de algunas obras y Possi (2017: 220), que ha destacado el falangismo de las obras de la primera hornada. Precisamente, la temporalidad de las publicaciones de la DA puede establecerse en cuatro etapas diferenciadas: el entusiasmo del soldado (1943-1946), con la publicación de los textos de los soldados, altamente combativos; un primer tiempo de silencio (1947-1953), con apenas una publicación debido, principalmente, a los aspectos que trataremos en nuestro trabajo; la recuperación del discurso anticomunista (1954-1960), tras el regreso de los presos del Gulag, y un segundo tiempo de silencio acompañado de la nostalgia hacia el pasado (1961-1975) para cerrar el periodo frente a los nuevos tiempos democráticos (Guzmán Mora, 2016b: 345-346).

El corpus de la literatura divisionaria está compuesto, entre otras, por narraciones de antiguos combatientes como *Canción de invierno en el Este* (José Luis Gómez Tello, 1945), *¡Guerra! Historia de la vida de Luis Pablos* y *El sol y la nieve* (Rodrigo Royo, 1944 y 1956), *De las memorias de un combatiente sentimental* (Alberto Crespo, 1945), *Ida y vuelta* (Antonio José Hernández Navarro, 1946), *4 Infantes, 3 luceros* (Jaime Farré Albiñana, 1949), *División 250* (Tomás Salvador, 1954) *Rusia no es cuestión de un día... Estampas de la División Azul* (Juan Eugenio Blanco, 1954), *La Rusia que yo conocí* (Ángel Ruíz Ayúcar, 1954), *Embajador en el infierno* (Torcuato Luca de Tena, 1955), *Tudá (Allá)* (Luis Romero, 1957), *Algunos no hemos muerto* (Carlos María Ydígoras, 1957) *De Leningrado a Odesa* (Gerardo Oroquieta Arbiol y César García Sánchez, 1958), y la trilogía *Orillas del Voljov*, *Arrabales de Leningrado* y *Y lucharon en Krasny Bor* (Fernando Vadillo, 1967, 1971 y 1975).¹ Entre todos estos autores, Dionisio Ridruejo ocupa un lugar específico en esta clasificación por la importancia literaria, política y la calidad de su obra sobre la DA. Esta visión, más que motivada por los poemas de la experiencia soviética y reunidos en *Poesía en armas: cuadernos de la campaña de Rusia* (1944), se basa en los diarios en prosa que fueron publicados

¹ Pueden consultarse trabajos específicos acerca de los textos de Tomás Salvador y Antonio José Hernández Navarro (Guzmán Mora 2016a) y Rodrigo Royo (Possi, 2018).

de manera póstuma en 1978. A pesar de la distancia temporal entre su elaboración y su aparición en el mercado, esta obra conserva el carácter del Ridruejo que era «un fascista rematado en 1939» (Amat y Gracia, 2012: 11). Como señala Núñez Seixas (2013: 22-23), aunque pudiera existir la sombra de la duda acerca de su reelaboración, se observa que la reordenación del texto durante el confinamiento en Ronda y por los editores fue, en todo caso, parcial y no minuciosa. De acuerdo con este autor, «los *Cuadernos de Rusia* merecen un puesto de honor en la amplísima literatura memorialística sobre la División Azul» (2013: 23).²

Sin ahondar en esta cuestión más allá de lo que sigue, no queremos olvidarnos de cómo se ha insertado el tema en la narrativa española actual. Así, varias son las novelas que han tomado la trayectoria de la División Española de Voluntarios como cuestión principal o secundaria a la hora de construir sus tramas: *El rojo y el azul* (Jero Salmerón, 2005), *El tiempo de los emperadores extraños* (Ignacio del Valle, 2006), *El corazón helado* (Almudena Grandes, 2007), *Niños feroces* (Lorenzo Silva, 2011), *Me hallará la muerte* (Juan Manuel de Prada, 2012), *El invierno en tu rostro* (Carla Montero, 2016) o *Seis años de invierno* (Fernando Garí, 2018) son solo algunos de los títulos publicados en torno a esta cuestión.³

Todos los textos citados se publicaron mientras estuvo vigente el sistema de censura franquista. Este sistema nació de manera oficial, a pesar de que funcionaba dentro de la burocracia del bando sublevado desde el inicio de la contienda fratricida, con el Decreto del 14 de enero de 1937 al crearse la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda y a través de la Orden de 29 de mayo de 1937, que otorgó todas las funciones en esta materia a dicho organismo. Desde 1941 hasta 1945 se hizo cargo de ella la Delegación Nacional de Propaganda de la Vicesecretaría de Educación Popular, que dependía de la Secretaría General del Movimiento. Tras el final de la II Guerra Mundial, la Subsecretaría de Educación Popular (Ministerio de Educación Nacional) sustituyó a la burocracia falangista hasta que en 1951 pasó, definitivamente, a formar parte del recién creado Ministerio de Información y Turismo (Gozalbo Gimeno, 2017, pp. 9-10, 19-22).

Como ha señalado Larraz Elorriaga, la censura fue «una forma de violencia fría necesaria para perpetuar la victoria de las armas en abril de 1939» (2014: 49) que, mediante el proceso de consulta previa –de carácter voluntario desde 1966–, pretendía «influir en el proceso mismo de creación» (Neuschäfer, 1994: 49). El paso de un texto por el sistema de censura tenía como objetivo la calificación del

² El periodo de la literatura de la DA durante la dictadura, por lo tanto, debe extenderse hasta 1978 si atendemos a estrictos motivos de publicación. Para este trabajo se ha descartado su inclusión en el análisis de la censura por el cambio de régimen político en el momento de su impresión.

³ Véase un análisis sobre la representación de la División Azul en la narrativa actual en Guzmán Mora (2019).

mismo como favorable para su publicación, la imposición de cambios o la denegación de su paso a la imprenta. Esta función, realizada por uno o varios censores en cada uno de los casos, podía ser contravenida por un funcionario de mayor rango, lo que les sitúa en el escalón más bajo del sistema. De todos modos, la publicación de un libro no significaba que, debido a las presiones de diferentes grupos próximos al poder, este fuera retirado de los estantes de las librerías (Ruiz Bautista, 2005: 277; 2008: 86).

2. ANÁLISIS DE LOS EXPEDIENTES DE CENSURA

Dentro los expedientes de censura consultados, podemos diferenciar entre aquellos textos que pasaron el corte de la censura sin problema, y que representan a la mayoría de ellos; y los que tuvieron algún tipo de problema, que van desde las tachaduras hasta la denegación de la publicación.

En el referido en primer lugar encontramos veredictos favorables como el perteneciente a *Canción de invierno en el Este* (José Luis Gómez Tello, 1945), del que escribió el censor lo siguiente: «El libro está integrado por crónicas de un divisionario publicadas ya en la prensa del Movimiento» (exp. nº 5473-44), por lo que apareció sin problemas. Coetánea a esta es *¡Guerra! Historia de la vida de Luis Pablos* (Rodrigo Royo, 1944), que también pasó el corte sin problemas, aunque el censor, tras la lectura del texto, realiza un juicio totalmente equivocado acerca de ella: «De vista, el autor ha pertenecido a la misma División Azul y el protagonista fue amigo íntimo suyo» (exp. nº 4408-44). Como ha señalado Possi, los textos divisionarios de Rodrigo Royo guardan evidentes «rasgos autobiográficos –o autoficticios *ante litteram*– compartidos por los tres protagonistas de las novelas y el autor empírico» (2018: 493). Además, gracias a la consulta de este documento del AGA, sabemos que el libro iba a ser editado en primer lugar por el “Noticiero” de Zaragoza, decisión que varió para enviar el libro a Gráficas Ultra de Madrid. Así lo expresa la siguiente carta del autor (exp. nº 4408-44):

Estimado camarada: por haber sido trasladado del periódico “AMANECER” de Zaragoza a la Delegación Nacional de Prensa, le ruego ordenes el traslado de permiso de edición [sic] de mi libro titulado “Guerra (Historia de la vida de Luis Pablos)”, expediente de censura número 4408-44 fecha 25 de agosto de 1944, concedido al “Noticiero” de Zaragoza, a “Gráficas Ultra”, en Alcalá, 126, Madrid.

Muy agradecido, queda a tus órdenes y te saluda brazo en alto.

Rodrigo Royo

Otras obras que fueron aprobadas son *De las memorias de un combatiente sentimental* (Alberto Crespo, 1945), de la que se destacó su carácter más neutral al señalar que se trataba de «Recuerdos y observaciones literarias de un combatiente de la División Azul» (exp. nº 4423-44) o *La muerte está en el camino* (José Luis

Martín Vigil, 1956), novela de tema divisionario escrita por un autor que no participó en la DA (exp. nº 5483-55).

Sorprende que no tuvieran problemas con la censura *El desconocido* (Carmen Kurtz, 1956) (exp. nº 5304-56), cuando su autora sí se encontró, en otras ocasiones, con los problemas del sistema, tal y como ha estudiado Montejo Gurruchaga (2006), o *Tudá (Allá)* (Luis Romero, 1957). Este último autor, que reconocería años más tarde que ir a la DA fue una equivocación, personal y general, escribió uno de los textos más interesantes de la segunda ola de publicaciones divisionarias.⁴ Sin guardar un tono remarquiano, algo que en ella misma se niega (1957: 277), sí es cierto que existe una diversidad de personajes que permite aceptar a un antiguo «sindicalista», que permanece fiel a sus ideas «pero... por mi cuenta» (1957: 91). De ella se dijo en el informe: «Narraciones cortas sobre diversos hechos de la División Azul española en Rusia, sin más unidad que esta, el ser de los divisionarios» (exp. nº 1470-57).

Tampoco observamos problemas en *Rusia no es cuestión de un día... Estampas de la División Azul* (Juan Eugenio Blanco, 1954) (exp. nº 1931-53) ni en *Enterrados en Rusia* (Eusebio Calavia Bellosillo y Francisco Álvarez Cosmen, 1956) (exp. nº 4294-55). Eso sí, para esta última cabe apuntar que, a petición de Álvarez Cosmen en carta fechada el 19 de mayo de 1956 y conservada en el mismo expediente del AGA, se cambió el título original, *Espanoles en tormento*, por el que aquí figura.

Alejados de estos casos se encuentran cuatro textos que dividiremos en dos grupos: los tres primeros, *División 250* (Tomás Salvador, 1954), *Algunos no hemos muerto* (Carlos María Ydígoras, 1957) y *La última oportunidad* (Ramón Zulaica, 1963), sufrieron tachones por representar escenas de carácter sexual o palabras malsonantes. El último, *Ida y vuelta* (Antonio José Hernández Navarro, 1946), encontró más trabas para su publicación.

La obra de Salvador podía ser publicada si se eliminaban las tachaduras que «son frases obscenas y de mal gusto que suprimidas mejoran la estética literaria de la narración» (exp. nº 2240-54). Dos ejemplos de lo señalado por el lector y la prueba de su juicio pueden verse en el manuscrito presentado a la censura conservado en el AGA. Como marcan los tachones, el honor de los españoles en el trato hacia las mujeres no habría quedado intacto:

Algunos enfermos se levantaron para apoyar las espaldas a la estufa. Cuando entró el ruso imaginaria le preguntaron quién era aquella mujer. Sin demostrar

⁴ Estas declaraciones del autor pertenecen a un vídeo de fecha y procedencia desconocidas que puede ser visionado en el siguiente enlace y que lleva por título «Voluntario de la División Azul. Me equivoqué»: <https://www.youtube.com/watch?v=nnf05MAkSAs> (fecha de consulta: 31/01/2019).

indignación o pesadumbre, el prisionero contó lo que sabía, como si hablara de un habitante de otro planeta. Se trataba de una muchacha. ~~Un español había tratado de forzarla y porque se resistía la había pegado un tiro.~~ Un tiro en la pierna, más arriba de la rodilla. La chica no había ido al hospital hasta tres días después. Gangrena... Le habían cortado la pierna por el muslo. Y gritaba. ¿Poschemú? ¿Para qué quería una mujer sus piernas? (página 70).

Y, unas páginas adelante, en el mismo tono:

Hay muchachas, rústicas y feas muchachas, pero vampiresas irresistibles para los soldados. Estoy interesado. ~~Resulta que tanto los intendentes como los sanitarios están empeñados en poseerlas. Y ellas se dejan sobar y besuquear, pero de lo otro, nada.~~ El teniente que manda a los sanitarios ha llegado hasta a encerrarlas una noche entera, sin conseguir nada. Veremos lo que pasa (página 118).

Para la novela de Ydígoras, que como Salvador fue combatiente en la DA. En el expediente (exp. n° 3689-57), el lector señala que «la obra se desliza en un ambiente de crudeza y naturalismo morboso. Al lado del exaltado héroe está siempre el sinvergüenza buscador de mujeres, que no desaprovecha ocasión». En el manuscrito se observan hasta ocho tachones en escenas de sexo explícito, ataques a la moral y relacionadas con el trato vejatorio a las mujeres soviéticas. Interesante es el caso que se desarrolla entre las páginas 133 y 134 del manuscrito salvaguardado en el AGA, en el que se puede observar la eliminación de una escena que describe cómo se suprime una escena que describe cómo el protagonista viola a una oficial del Ejército soviético. Este pasaje, en cambio, no fue suprimido en siguientes ediciones (1963: 250-252).

Y, en el mismo tono que estos dos casos expuestos, se encuentra la novela de Zulaica, quien no fue a la DA. En este texto, tres divisionarios son condenados a muerte por violar a unas campesinas rusas. Las tachaduras que presentaba estaban justificadas por el lector, por utilizar «constantemente, sin que afecten al fondo de la novela, palabras que atacan a la moral» (exp. n° 5093-62). Así ocurre en este ejemplo:

Escuche, señor teniente. ~~Esto es una cabronada.~~ Nosotros no hemos hecho nada malo. Que les hemos echao... ~~que nos hemos arrejuntao con unas putangas rusas... bueno, ¿y qué? Pero si eran putas, hombre. Ellas nos incitaron. Iban en bicicleta enseñando los muslos. ¿Qué íbamos a hacer nosotros? Si estaban más trabajadas... Eran putas, teniente. Si llegan a ser unas señoritas, comprendo. Pero eran putas... además putas rusas~~ (página 36).

De todos ellos, el caso más interesante es el que presenta la novela de Antonio José Hernández Navarro. Fue presentada al sistema el 14 de junio de 1945 en un volumen de 250 páginas que, en un primer informe del día 25 del mismo mes, «no ofrece materia censurable» salvo una tachadura en la página 28 del manuscrito (exp. n° 2560-45). Se añade en el informe que se trata de un «Relato novelado escrito por un combatiente de la División Azul que narra su personal experiencia;

cuenta sus viajes, el juramento de fidelidad al Führer [*sic*] de los combatientes españoles... etc. Desde el punto de vista novelístico o moral no ofrece materia censurable». Pero una segunda hoja, del 6 de agosto de 1945, dice: «VISTOS los antecedentes del expediente y declarado concluso, en sus méritos se propone la suspensión». A esta se añade una tercera que eleva el número de los tachones a las 72 páginas, lo que se comunica en carta del 16 de julio de 1945 a Hernández Navarro. Nosotros consideramos que esta resolución se debe a la difícil posición de España en el tablero geopolítico que se presentaba con el final de la II Guerra Mundial junto a los autores del Holocausto. No hay que olvidar que en la novela se pueden leer algunas escenas de carácter antisemita (Hernández Navarro, 1971: 57, 79) y que es, desde nuestro punto de vista, una novela genuinamente divisionaria y con un alto contenido ideológico. Por lo tanto, cualquier muestra de apoyo hacia los perdedores del conflicto debía ser cortado de raíz.

Desgraciadamente, no se conserva el manuscrito de la obra para consultar de primera mano cuáles fueron las motivaciones de dicho veredicto. Pero sí podemos asegurar que el autor presentó en los meses siguientes el texto con variaciones, que fue aprobado el 22 de octubre de 1945.

Por último, es destacable el caso de la novela *4 Infantes, 3 luceros* (Jaime Farré Albiñana, 1949) y que viene a representar, junto a la anterior, el silencio que se produjo en torno a la DA en el plano literario durante la segunda mitad de la década de 1940. En esta obra, el autor reconoce haberla escrito en la «Academia General Militar, 1942. “A ratos de ocio”» (1949: 286). Esta no fue presentada en la censura hasta el año 1947 (exp. n.º 1995-47), acompañada con una carta del Teniente General Mariano Gómez Zamalloa –prologuista también de la obra– en la que apremiaba para su publicación. Sin embargo, esta influencia no pareció bastar, ya que no apareció publicada hasta el año 1949.

3. CONCLUSIONES

Como puede observarse, la relación entre la literatura de la DA y la censura no conllevó grandes problemas. La mayor parte de los textos consiguieron la aprobación sin apenas modificaciones y las que se incluyeron no afectaron al sentido de los mismos. Los tachones corresponden a expresiones o escenas que atacaban a la moral y que no dejaban en buen lugar el comportamiento de los españoles con las nativas soviéticas. El régimen toleró la exhibición del *donjuanismo* hasta que este llegó a la alusión o descripción de escenas que implicaban violencia sexual física. La consulta, además, desvela detalles como cambios de títulos por parte de los autores e incluso de editorial, por lo que no solo nos habla de cómo los lectores juzgaban los textos, sino de una parte acerca de la relación entre escritores, editores y funcionarios durante el proceso. Además, la

censura literaria nos da claves para entender, solo en parte, el vacío de publicaciones existentes entre 1946 y 1954 dentro de la literatura divisionaria. El caso de *Ida y vuelta*, novela más afectada por el efecto de la censura, nos permite observar cómo los efectos de esta no distinguieron de colores políticos, aunque los cercanos al poder salieron mucho mejor parados de los veredictos que los escritores que no se encontraban en sintonía con él.

La historia literaria del franquismo quedaría incompleta sin la consulta de los expedientes de censura de las obras a estudiar. Gracias a esta labor salen a la luz cuestiones en torno a las dificultades de publicación, así como los pasajes que los autores escribieron en un primer momento pero que fueron cercenados en el lento camino a la imprenta. Así, dicha historia literaria recupera la memoria que le fue robada desde el poder dictatorial.

BIBLIOGRAFÍA

- Amat, Jordi y Jordi Gracia (2012), «Vida privada de un conspirador», en Dionisio Ridruejo, *Cartas íntimas desde el exilio (1962-1964)*, Madrid, Fundación Banco Santander, pp. 9-18.
- Archivo General de la Administración (AGA), Alcalá de Henares, Madrid.
- Caballero Jurado, Carlos y Rafael Ibáñez Hernández (1989), *Escritores en las trincheras: la División Azul en sus libros, publicaciones periódicas y filmografía (1941-1988)*, Madrid, Barbarroja.
- Farré Albiñana, Jaime (1949), *4 Infantes, 3 luceros*, Tetúan, [s.n.] (Tipografía Librería Escolar).
- González Martín, Francisco Javier (2015), «Cultura y acción. La División Española de Voluntarios entre la historia y la literatura», en Antonio Manuel Moral Roncal y Francisco Javier González Martín (coords.), *Los españoles ante la Segunda Guerra Mundial: políticas y recuerdos*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, Servicio de Publicaciones, pp. 99-130.
- Guzmán Mora, Jesús (2016a), «La División Azul novelada: los casos de *Ida y vuelta* (1946), de Antonio José Hernández Navarro, y *División 250* (1954), de Tomás Salvador», *Revista de Filología Románica*, 33 (2), pp. 99-108. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/RFRM/article/view/55862/50640> (fecha de consulta: 14/01/2019).
- Guzmán Mora, Jesús (2016b), *Visiones de Rusia en la narrativa española: el caso de la División Azul*. Tesis Doctoral, Universidad de Salamanca. Disponible en https://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/132960/1/DLE_GuzmánMoraJ_Visione sRusia.pdf (fecha de consulta: 14/01/2019).

- Guzmán Mora, Jesús (2019), «Representaciones de la División Azul en la narrativa española actual (2005-2016)», *Anuario de Estudios Filológicos*, 42, pp. 133-149.
- Hernández Navarro, Antonio José (1971), *Ida y vuelta*, Madrid, Espasa Calpe.
- Mainer, José-Carlos (1989), «La segunda guerra mundial y la literatura española: algunos libros de 1940- 1955», en José Luis García Delgado (ed.) y Manuel Tuñón de Lara (dir.), *El primer franquismo. España durante la segunda guerra mundial: V Coloquio sobre Historia Contemporánea de España*, Madrid, Siglo XXI de España, pp. 245-268.
- Montejo Gurrucagha, Lucía (2006), «La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra», *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura*, 719, pp. 407-415. DOI <https://doi.org/10.3989/arbor.2006.i719.40>
- Moreno Juliá, Xavier (2004), *La División Azul: sangre española en Rusia, 1941-1945*, Barcelona, Crítica.
- Núñez Seixas, Xosé M. (2005), «Los vencedores vencidos: la peculiar memoria de la División Azul, 1945-2005», *Pasado y memoria: Revista de historia contemporánea*, 4, pp. 83-116. DOI <http://dx.doi.org/10.14198/PASADO2005.4.06>
- Núñez Seixas, Xosé M. (2013), «Dionisio Ridruejo y la experiencia de la División Azul (1941-1942)», en Dionisio Ridruejo, *Cuadernos de Rusia: diario 1941-1942*, Madrid, Fórcola, pp. 9-52.
- Núñez Seixas, Xosé M. (2016), *Camarada invierno: experiencia y memoria de la División Azul (1941- 1945)*, Barcelona, Crítica.
- Pfeifer, Ulrike (2012), *Obras literarias de los combatientes de la División Azul: rasgos germanófilos e influencias nacionalsocialistas durante la Segunda Guerra Mundial*, Memoria de investigación, Universitat de les Illes Balears. Disponible en http://ibdigital.uib.es/greenstone/collect/memoriesUIB/archives/Pfeifer_.dir/Pfeifer_Ulrike.pdf (fecha de consulta: 14/01/2019).
- Possi, Valeria (2017), «Idealismo e imaginario falangista en las primeras novelas de la División Azul», *Castilla: Estudios de Literatura*, 8, 216-257. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.216-257>
- Possi, Valeria (2018), «De utopías y desengaños: la novelística divisionaria de Rodrigo Royo», *Kamchatka: revista de análisis cultural*, pp. 491-510. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.12.13112>
- Reverte, Jorge M. (2011), *La División Azul, 1941-1944*, Barcelona, RBA.
- Rodríguez Jiménez, José Luis (2007), *De héroes e indeseables: La División Azul*, Madrid, Espasa.
- Rodríguez Puértolas, Julio (2008), *Historia de la literatura fascista española*, 2 vols., Madrid, Akal.
- Romero, Luis (1957), *Tudá (Allá)*, Barcelona, Acervo.
- Ydígoras, Carlos M. (1963), *Algunos no hemos muerto*, Madrid, Editorial Arrayán.

ADELINA LAURENCE

UNIVERSITÉ DE POITIERS / UNIVERSIDAD DE GRANADA

**EL COMPROMISO TEATRAL DE
LAILA RIPOLL:
DEBER DE MEMORIA Y
FUNCIÓN CATÁRTICA**

1. INTRODUCCIÓN: EL PACTO DE SILENCIO

La sociedad española bajo el régimen franquista era una sociedad reprimida en la que las libertades fundamentales de los individuos se ultrajaban de forma constante. Al fallecer Franco, de una dictadura totalitaria el país pasó a convertirse en una monarquía constitucional mediante la elaboración de la Constitución durante la Transición Democrática. Sin embargo, los horrores de la Guerra Civil, que dividió no solo al país sino también a las familias, eran una realidad demasiado tangible y resonaban en el inconsciente colectivo. Respondiendo a una voluntad de unidad y de reconstrucción, las diferencias nacidas de la Guerra Civil y del Franquismo tuvieron que atenuarse para permitir la construcción de un país con bases democráticas, es lo que se llama el «pacto de silencio». Fue esa voluntad de olvido, así como de perdón, aunque sea solo de forma limitada, de unos y otros que permitió la instauración de un país sólido y democrático. Sin este esfuerzo conjunto de toda la sociedad, lo más probable es que España se hubiera sumergido en el resentimiento y la amargura¹.

Sin embargo, aunque la política del olvido fue necesaria para edificar y consolidar la democracia, resultó insuficiente. Los traumas provocados por la Guerra Civil y el Franquismo están presentes y tienen que resolverse, ignorarlos no hace que desaparezcan. Ahora que la democracia está consolidada, el país tiene que enfrentarse a su pasado y confrontarse con sus demonios. De este modo, desde los años 90, se observa una voluntad de recuperación de la memoria histórica. Según el análisis de Francisco Colom González (2010), este interés por el pasado traumático puede explicarse mediante el fenómeno de cambio generacional. Las circunstancias históricas que marcaron la Transición, así como el miedo que paralizaba a las generaciones anteriores han desaparecido. La nueva generación se interesa por este pasado reivindicando la memoria y la dignidad de sus antepasados, abriendo un debate en la sociedad para poder sanar las heridas (Colom González, 2010). Este debate llevó en 2007 a la «Ley de Memoria Histórica», que promulgó medidas para compensar los que sufrieron persecuciones o represalias, tanto a nivel físico como psicológico. El objetivo final de esta ley es de «contribuir a cerrar heridas todavía abiertas en los españoles y a dar satisfacción a los ciudadanos que sufrieron,

¹ La obra de Javier Tusell Gómez (1997) titulada *La Transición española. La recuperación de las libertades* proporciona más informaciones sobre la Transición española.

directamente o en la persona de sus familiares, las consecuencias de la tragedia de la Guerra Civil o de la represión de la dictadura» (BOE, nº310 2007: 53411)

El pacto de silencio impidió la resolución del traumatismo y dio lugar a la «transmisión transgeneracional». Al acabar la Guerra Civil, la represión impuesta a los perdedores, con una política de terror y de silencio, impidió la superación de los traumas de la guerra. Estos traumas, lejos de desaparecer, siguieron vigente en la memoria de la población y se transmitieron de una generación a otra. Odette Martínez-Maler (2008) explica este concepto en su artículo sobre los nietos de los republicanos. Para ella, la memoria institucional influye en la transmisión de las memorias familiares. En efecto, el pasado de los padres tiene repercusiones en el imaginario y la afectividad de los descendientes. Los hijos de la tercera generación han heredado un puzzle que se difumina en el silencio y los relatos familiares fragmentados (Martínez-Maler, 2008). Esta «herencia en negativo» tomó formas diferentes para cada uno de ellos, pero todos quieren legitimar públicamente esta filiación republicana, abriendo el debate en la sociedad. A pesar de sus esfuerzos, los resultados fueron insuficientes.² Frente a ese panorama poco satisfactorio, la sociedad civil y la esfera privada, mensajeros de la memoria individual y colectiva,³ reclaman este derecho a la memoria, bajo formas múltiples y diversas, especialmente mediante la producción dramática.

2. EL COMPROMISO TEATRAL DE LAILA RIPOLL

Las artes, vistas como motor social, se encargan de dar visibilidad a las problemáticas de la sociedad, cumpliendo una función catártica al tratar los conflictos e intentando dar las respuestas que la sociedad no puede o no quiere ofrecer. El teatro, que por su propia naturaleza incluye la doble dimensión de texto y representación escénica, cumple este propósito político y social. De este modo, el teatro reivindica la verdad frente al discurso institucionalizado, desembocando en la creación de un teatro de la memoria que se erige frente a la voluntad de olvido de la sociedad y

² A modo de ejemplo, podemos mencionar dos hechos que corroboran dicha afirmación: la condena del golpe de Estado del 18 de julio 1936 solo fue en el 2002 y las sentencias pronunciadas por el régimen Franquista siguen siendo vigentes.

³ Maurice Halbwachs, considerado como el precursor de la sociología de las memorias, es el primero que mencionó la «memoria colectiva» en *Cadres sociaux de la mémoire* (1925) y *La mémoire collective* (1950). El objetivo era demostrar que cada sociedad y, más específicamente, cada grupo organizado es capaz de crear una memoria propia. La memoria colectiva nos permite recordar mejor, ya que no estamos solos. A diferencia de la memoria individual que demuestra que un solo individuo no puede recordar, los individuos deben formar parte de un conjunto, de una red social para poder construir recuerdos y, por consiguiente, la memoria colectiva.

enfrenta al espectador a este pasado problemático para que pueda relacionarlo con su propio presente.

Este interés por la reconstrucción del pasado no es reciente, dado que se inscribe en la larga tradición del teatro histórico que empezó con la democracia. María Francisca Vilches de Frutos (1999) analiza este procedimiento. Afirma que, desde el advenimiento de la democracia, los autores se dedicaron a poner en escena obras de inspiración histórica. La primera etapa consistió en recuperar los textos que fueron silenciados por la censura durante el Franquismo. La Guerra Civil y la democracia se volvieron elementos imprescindibles de las obras teatrales, o mediante personajes anónimos que sufrieron las consecuencias de los conflictos, o destacando algunas figuras históricas. A partir del final de los años 80, aparecieron indicios de una crítica del sistema político dominante, seguidos por un periodo en el que los dramaturgos trataron los eventos del siglo XX, en un deseo de análisis del presente a la luz de los hechos pasados (Vilches de Frutos, 1999: 73-92). De este modo, desde los primeros años de la democracia hasta nuestros días, la literatura es uno de los lugares privilegiados de la memoria y de contestación del pacto de silencio, cumpliendo así una función política y social.

Laila Ripoll se inscribe en esta tradición del teatro histórico. Esta «mujer de teatro» (Pérez Rasilla, 2013a) se ha convertido en una figura imprescindible de la escena teatral española: no solo es dramaturga, actriz y directora de teatro, sino que participa con regularidad en encuentros o publica artículos sobre el proceso de escritura teatral y la función del dramaturgo en la sociedad. En 1991, fundó con otros actores⁴ la compañía Micomicón que, en un primer momento, ponía en escena exclusivamente obras del repertorio clásico, mientras que hoy en día representa sobre todo las obras de Ripoll. La dramaturga goza de un reconocimiento cada vez mayor en el mundo artístico, obteniendo varios premios por algunas de sus producciones, entre las cuales podemos destacar *La ciudad sitiada* (Ripoll, 2003), su primera obra estrenada en 1999, *Atra Bilis (cuando estemos más tranquilas...)* (Ripoll, 2013a) o *El triángulo azul* (Ripoll, 2014).⁵

Aun no siendo Laila Ripoll la única dramaturga que trata de la temática del deber de memoria, este *leitmotiv* presente en todo su trabajo permite considerarla una figura emblemática de esta nueva generación de dramaturgos contemporáneos cuyo hilo conductor es la memoria individual y colectiva. A esta generación pertenecen, entre otros, Itziar Pascual, Guillem Clua, Gracia Morales, Alfredo Sanzol, Jerónimo López

⁴ Mariano Llorente, José Luis Patiño y Juanjo Artero.

⁵ En octubre del 2017 estrenó, con Magda Labarga, *Cáscaras vacías* que trata, mediante varias historias entrelazadas, de la «Operación T4» nazi, un programa de eutanasia destinado a eliminar a personas con alguna discapacidad, y en septiembre del 2018 *Descarriadas*, monólogo teatral en forma de concierto de rock que trata de los abusos cometidos por parte del Patronato de Protección a la Mujer.

Mozo, Juan Mayorga, Alberto Miralles y José Sanchis Sinisterra. Estos dramaturgos se interesan por la historia para entender las relaciones que unen pasado y presente. Esta tendencia, así como las elecciones políticas desde el final de la dictadura, particularmente con el pacto de silencio, llevaron a los autores a centrar su atención en el deber de memoria. Aunque el pacto de silencio fue necesario para la reconstrucción democrática del país, fue insuficiente, puesto que las heridas nacidas de la Guerra Civil no se cerraron. Por este motivo, en 2007, con la Ley de Memoria Histórica, las generaciones posteriores a las que sufrieron el conflicto y sus consecuencias abren el debate en la sociedad para poder cerrar dichas heridas. La memoria individual de las víctimas de los conflictos, no solo a nivel nacional sino también internacional, se erige como memoria colectiva. Debe darse a conocer para que las generaciones actuales entiendan su pasado con el fin de construir un presente edificado sobre bases sólidas.

Al pertenecer a la tercera generación, Laila Ripoll recibió la «herencia en negativo» de los relatos familiares fragmentados, a través de la historia de su familia, puesto que sus abuelos conocieron la Guerra Civil y el Exilio. Estas circunstancias despertaron su interés por la reconstrucción de la memoria, temática actual que provoca conflictos y debates en la sociedad incluso hoy en día. Es una de las razones por la cual en sus entrevistas y en los artículos que publica, la Historia, y por extensión el deber de memoria son temas recurrentes. La cuestión de la legitimación pública de las atrocidades cometidas ha tomado forma en el deber de memoria, que, para Ripoll, es un tema ineludible si queremos vivir en una sociedad sana. En su entrevista con José Henríquez (2005), «Soy nieta de exiliados y eso marca», la dramaturga afirma que el «Teatro por la Identidad»⁶ es una de las maneras de recuperar dicha memoria, que fue tanto tiempo olvidada, puesto que incluso actualmente, la Guerra Civil y el Franquismo siguen siendo temas tabú en España. Según la dramaturga, mirar la verdad cara a cara y actuar es un deber hacia su familia y hacia todas las personas que sufrieron los abusos generados por los conflictos. No podemos vivir sin conocer nuestro pasado, dado que es mediante este pasado que nos construimos, aprendemos y avanzamos. Resumiendo su pensamiento, para Laila Ripoll el deber de memoria es esencial, la sociedad tiene que conocer los acontecimientos anteriores para poder reconstruir su propia identidad, creando así una memoria colectiva que ayudará a construir una sociedad más fuerte y unida (Henríquez, 2005). De este modo, el teatro histórico no tiene un objetivo solo informativo sobre los acontecimientos pasados, su finalidad es también enfrentarnos con este pasado para ponerlo en relación con el presente del espectador.

⁶ El «Teatro por la Identidad» es un movimiento teatral que se inscribe dentro del marco del teatro político, a raíz de los acontecimientos ocurridos durante la última dictadura argentina. Su objetivo es encontrar la verdad y la recuperación de la memoria.

El tema de su primera obra, *La ciudad sitiada* (2003), se puede considerar el *leitmotiv* de la mayoría de su producción posterior, ya que en ella podemos vislumbrar sus temáticas recurrentes y su compromiso político. La presencia de la Guerra Civil española y de la guerra del Salvador es indiscutible en esta obra, aunque los personajes son anónimos y los lugares y el tiempo simbólicos. El anonimato permite denunciar con más libertad la temática de la guerra y así dar universalidad a su alegato contra la violencia. Denuncia los conflictos armados y sus consecuencias sobre la población civil que se ve obligada a padecer los efectos desastrosos de las guerras provocadas por políticos ajenos a cualquier consideración sobre el pueblo. Además, la autora elige contar varias historias fragmentadas con el fin de dar a conocer la variedad de problemas a los que la población se enfrenta, como la mutilación, la violencia de los soldados o el hambre. Este procedimiento se utiliza en varias de sus obras, con el fin de otorgar a sus relatos una dimensión universal.

Ripoll elige voces anónimas para contar las historias individuales. De esta forma, estas historias individuales se ponen al servicio de la memoria colectiva para reescribir la historia, con la ayuda de las poblaciones sometidas al silencio para el supuesto bienestar de la nación.

Su compromiso político se manifiesta en casi toda su producción teatral. De este modo, a través de este estudio, mediante el análisis de algunas de sus obras recalando la utilización del humor y lo grotesco, así como del «efecto de choque» (Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011), pretendemos dar algunas pistas sobre su visión de la sociedad y su compromiso político, puesto que, según sus propias declaraciones, una nación no puede avanzar si no revisa su pasado.

3. EL HUMOR Y LO GROTESCO

La dramaturga, consciente de la imposibilidad de transmitir los horrores de la guerra de forma directa, decide optar por el humor negro y lo grotesco. *La ciudad sitiada* (2003) pone de relieve el desajuste entre la realidad insostenible y la indiferencia con la cual los personajes perciben dicha realidad. A modo de ejemplo, podemos mencionar la escena en la que dos hombres dudan sobre la posibilidad de comer el cadáver de un bebé, debido a su estado avanzado de descomposición. Aquí podemos ver de manera clara que el matiz grotesco de la escena ayuda al espectador a aguantar este mundo trágico. Lo mismo ocurre en *Un hueso de pollo* (2009), cuando el público se da cuenta de la realidad dramática a la que alude Ripoll: el horror lo más absoluto de los campos de concentración. La historia narrada, es decir unos cocineros hablando de recetas de cocina, y la realidad evocada, la descripción de un mundo devastado por la brutalidad y la animosidad humana, provoca un desajuste que se resuelve con el uso de lo grotesco.

El espectador no puede evitar preguntarse qué es lo que puede ser cómico en las obras teatrales de Laila Ripoll, dado el carácter trágico de las situaciones a las que se refiere. Para ella, la respuesta es evidente, como lo muestra su intervención en su artículo titulado «¿De qué se ríe el español?»: «Es cuando la risa se hiela y se convierte en mueca, cuando sin que nos hayamos dado cuenta, hemos dejado de ser invulnerables, nos hemos convertido en un inmenso talón de pasta flora, en monigotes a merced de la emoción y el palo» (Ripoll, 2016: 373). Lo grotesco es la única estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para tratar lo insostenible, lo indecible sin caer en lo sentimental o lo patético para salvaguardar este teatro de denuncia.

La música es otro de los elementos recurrente en la producción teatral de Laila Ripoll que participa de la estética grotesca. Por su reiteración en sus obras, su papel ha sido estudiado varias veces, especialmente por Cristina Oñoro Otero (2016). Para dicha investigadora, la música puede tener una doble función. Puede estar al servicio del drama para acentuar el *pathos*, poniéndose al servicio de la catarsis. De esta manera, acompaña, acentúa y subraya la acción dramática. También puede ser utilizada como contrapunto o interrupción de la acción que se desarrolla frente al espectador (Oñoro Otero, 2016).

En *El triángulo azul* (2014), la música es omnipresente a lo largo del espectáculo. Al igual que en otras obras, sirve para la construcción de un mundo paralelo fantasmagórico, los sonidos vienen del pasado, acosando la conciencia de los vivos o anunciando una catástrofe. En esta obra, varios números musicales interrumpen el desarrollo de la acción mediante la Revista Musical. Los números se presentan como un cabaret grotesco con «canciones llenas de humor negro que tratan sobre temas tan espeluznantes como el crematorio, el distintivo del triángulo azul, la cantera, la supremacía de la raza aria, la alambrada electrificada...» (Oñoro Otero, 2016: 241). Los nazis obligaban a los prisioneros a jugar y a cantar, utilizando la música como instrumento de dominación. No obstante, los republicanos españoles utilizaban esta arma en su beneficio, convirtiendo la Revista Musical en una estrategia de supervivencia. Ripoll les rinde homenaje valiéndose de la música para la construcción de la memoria colectiva. Las canciones populares, puestas al servicio de la estética grotesca, contrastan con la música clásica, considerada como un «arte elevado» y admirada por los nazis. Esta música grotesca «sirve para marcar, para poner de relieve hasta dónde puede llegar la barbarie, la miseria humana, la capacidad del hombre para perjudicar tanto físicamente como moralmente y espiritualmente, a otros hombres, hasta quitarles la identidad y la dignidad humana» (Trecca, 2016: 254). Esta estética tiene también como objetivo hacer un retrato esperpéntico de las figuras de poder. Este procedimiento permite compensar la crueldad escénica, produciendo un efecto humorístico, pero sin ignorar el horror de las acciones cometidas.

El teatro de Laila Ripoll se interesa también por la Guerra Civil española y sus consecuencias, como en su «Trilogía de la Memoria» compuesta por *Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...)* (2013a), *Los niños perdidos* (2013b) y *Santa Perpetua* (2013c). Estas producciones muestran el lado más oscuro de la historia española del siglo XX. Nos dan una imagen de:

Esa España intolerante, brutal, fanática y fratricida. Esa España obcecada y recalcitrante que ha lastrado la convivencia y la concordia, que ha obstaculizado el progreso. Que ha expulsado, reprimido y asesinado. Y que, de forma descorazonadora, parece seguir muy activa en la sociedad española (Pérez Rasilla, 2013a: 13).

Mediante la tragicomedia grotesca, la dramaturga se erige como una de las representantes del esperpento de Valle-Inclán y de los monstruos agonizantes, sedientos de poder, del teatro grotesco de la última década del Franquismo. A través del esperpento, el espectador se adentra en un universo claustrofóbico. El pasado se desvela para poner de relieve el lado más siniestro de los que se esconden detrás de una máscara de respetabilidad. Con el fin de hacer más efectiva la distancia entre el ser y el parecer, Ripoll ha elegido travestir a los actores, recreando con formas grotescas la realidad española y de este modo realzar la distancia entre esta realidad y el discurso oficial del mundo político. Se trata de una farsa grotesca que, según el estudio de Isabelle Reck (2012) acerca de lo grotesco en la obra de Ripoll, «combina [...] elementos del grotesco carnavalesco y del grotesco demoniaco y espectral para crear monstruos “pintorescamente” esperpénticos, pero tan perversos como los del “teatro del horror”»⁷ (Reck, 2012: 61).

Estos «monstruos “pintorescamente” esperpénticos» toman vida en *Santa Perpetua* (2013c), cuyo eje principal son los rencores que subsisten después de la Guerra Civil. Perpetua, mujer supuestamente «santa» presa de sus visiones, debe afrontar las consecuencias de sus actos pasados: denunció a un hombre, Zoilo, que después fue fusilado. La memoria de este hombre viene a atormentarla en la persona de Zoilo, sobrino del hombre asesinado por su culpa. En dicha obra, Zoilo es el único personaje cuerdo. Se sitúa frente a esta familia grotesca, en la que los dos hermanos, sexualmente indefinidos y presos de la tiranía de su hermana, desempeñan el papel de pareja cómica para atenuar el horror de los hechos. En esta obra, lo grotesco culmina con la escena en la que Zoilo, que quiere recuperar su bicicleta, acepta que le tomen una fotografía con Perpetua vestidos como recién casados, para poder revivir su amor, que nunca llegó a concretarse, con Zoilo-tío. Esta escena, según el análisis de Eduardo Pérez Rasilla (2013b), «podría figurar en una antología del teatro español grotesco por la fuerza corrosiva de la imagen que compone» (Pérez Rasilla,

⁷ Isabelle Reck retoma la terminología que Emmanuelle Garnier (2011) emplea en su estudio de la obra de Angélica Liddell y de Gracia Morales, que utilizan el «teatro del horror» para enfrentarse al horror del mundo.

2013b: 82). Aquí también la brutalidad de los hechos contrasta con el tratamiento grotesco de la obra.

En *Los niños perdidos* (2013b), los monstruos también están presentes, encarnados por la religiosa que maltrata de forma constante a los niños. Esta obra narra la historia de cuatro niños que fueron arrancados de sus familias por los servicios sociales durante el Franquismo para ponerlos en un orfanato. El desván, lugar donde están encerrados, es el escenario en el que reviven sus miedos, su desamparo y su pérdida de identidad. A través de los juegos de rol, las ocurrencias y los momentos humorísticos, Ripoll transmite su mensaje. Al final de la obra, el espectador se entera de que la monja, así como todos los niños excepto Tuso, niño eterno por su condición de discapacitado mental, solo son espectros, fantasmas del pasado que atormentan a este último. La dramaturga utiliza a menudo lo sobrenatural ya que forma parte de su estética grotesca, así como los cuerpos sexualmente indefinidos o deformados.

Lo grotesco, afirma Isabelle Reck (2012), es la única estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar de forma directa lo insostenible, lo indecible sin caer en lo sentimental o lo patético para salvaguardar este teatro de denuncia. *Que nos quiten lo bailao* (2005) alterna escenas sentimentales con otras ridículamente grotescas, como cuando Marcial e Ignacio juegan con una urna funeraria antes de descubrir qué es en realidad. Situación grotesca incluso si no se puede hablar de una obra grotesca en su conjunto (Reck, 2012).

El humor y el reírse de uno mismo son utilizados como mecanismos de defensa en *Pronovias* (2006a), obra en la que dos mujeres, Bea y Clari, están en una tienda para comprar un vestido de novia. Enseguida el espectador se da cuenta de las importantes secuelas físicas de estas mujeres⁸: Bea es calva con una cicatriz en la cabeza y se desplaza con muletas, mientras que a Clari le falta una pierna y está sorda. Estos personajes se valen del humor para referirse a su situación, lo que incomoda tanto a la dependienta como al espectador, que ríen, pero de forma grotesca, dado que no saben cómo reaccionar frente a esta situación. Ambas mujeres son conscientes de su condición tragicómica, lo que no les impide desafiar las convenciones para reclamar una vida normal con las mismas oportunidades que cualquiera. El humor subraya el hecho de que no basta con actuar de forma normal para combatir lo que no lo es. Sin embargo, el humor les ayuda a sobrellevar su situación y, al mismo tiempo, desempeña una función catártica en la sociedad.

⁸ Estos personajes están mutilados debido a los atentados del 11 de marzo de 2004 en Madrid. Esta obra, al igual que *Once de marzo* (2006a), forma parte de *Once voces contra la barbarie del 11-M* (2006). Es una recopilación de piezas breves de once dramaturgos para rendir homenaje a las víctimas del atentado de Madrid de 2004. Este proyecto fue coordinado por Adolfo Simón y surge de la necesidad de hablar desde el teatro de las experiencias vividas para aliviarlas provocando la catarsis.

Una vez más Laila Ripoll juega con el humor y lo grotesco para enfrentarnos a la barbarie, instaurando la distancia necesaria para que el espectador pueda aguantarla. En efecto, «frente a una realidad insoportable y difícilmente representable en las tablas de un teatro, se trata de darle una apariencia aceptable y asimilable para el espectador» (Rodríguez, 2015: 259). El humor y lo grotesco, a través de varios recursos estilísticos, son dos armas potentes para denunciar las atrocidades cometidas a lo largo de los siglos por las autoridades sobre la población. El papel del humor resulta esencial para la sociedad; en efecto, según las propias palabras de la dramaturga, «necesitamos volver a reír a mandíbula batiente porque es nuestra arma, sin la risa la cultura española se desvanece» (Ripoll, 2016: 374).

4. EL EFECTO DE CHOQUE

La violencia de los conflictos impuestos a la población por decisiones políticas ajenas a su voluntad tiene consecuencias devastadoras sobre el pueblo. Para dar a conocer al espectador el alcance de esta barbaridad, lo grotesco no es la única herramienta de Ripoll, dado que se vale también del efecto de choque. Según Rossana Fialdini Zambrano y Kay Sibbald (2011), que estudian este procedimiento en el teatro breve de la autora,

Este efecto [de choque] se sustenta en la recuperación de aspectos de la vida cotidiana de cualquier personaje, que de repente se ve reflejado dramáticamente en un escenario, y que provoca en el lector/espectador la percepción de que podríamos ser ese personaje que tiene el conflicto. Es decir, la estrategia de efecto de choque, que Ripoll utiliza magistralmente, provoca una inmediata identificación en el lector/espectador, quien, casi sin darse cuenta, entra a formar parte de la historia, acortando la distancia entre la ficción y la realidad (Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011: 266).

En *La ciudad sitiada* (2003) un niño cuenta los recuerdos felices de su infancia con su familia. El efecto de choque es aterrador cuando el espectador descubre que la historia es mentira: este niño nunca llegó a nacer, ya que sus agresores lo arrancaron directamente del vientre de su madre. Es una práctica común en los periodos de conflictos, puesto que estos niños se perciben como futuros enemigos. Por este motivo prefieren deshacerse de ellos cuando aún están en el útero de su madre. De este modo, la clase social dominante realiza una purificación étnica, destruye la identidad personal y colectiva de estas mujeres y de la nación entera y, por extensión, de la identidad racial y nacional. Por consiguiente, estas mujeres pierden el control de su propio cuerpo, convirtiéndose en objetos o instrumentos de

guerra en manos de sus agresores, cuyo objetivo es la no contaminación de la especie con una raza distinta a la de los vencedores.⁹

Lo mismo ocurre en *El triángulo azul* (2014), obra en la que los abusos de la autoridad son constantes. Oana, mujer gitana, ofrece su cuerpo a las autoridades, dado que la prostitución es el único modo de seguir con vida. Estando presa en el campo de concentración de Mauthausen en el cual decenas de personas son asesinadas cada día, no tienen más remedio que someterse a los abusos constantes de sus agresores si quiere sobrevivir. Se acostumbra a estas humillaciones constantes, puesto que la única arma que tiene es su cuerpo y es lo único que podría darle la oportunidad de salir con vida, lo que, en su caso, no ocurrirá. El fruto de la reiteración de los abusos dará lugar a un embarazo, convirtiéndose en víctima de sus opresores. En efecto, la desprecian, desprecian su cuerpo y al niño que lleva dentro. Oana no es considerada como una persona, se ha convertido en un objeto que ha sido explotado hasta el punto de volverse inservible, lo que acarrea su muerte y la del hijo que llevaba en su vientre. El efecto de choque se produce cuando uno de sus opresores vacía «el cargador de la pistola sobre el cuerpo de Oana y sale» (Ripoll y Llorente, 2014: 116), sin ningún tipo de consideración o respeto hacia esta persona que acaba de asesinar a sangre fría. El espectador se queda impactado frente a esta escena extremadamente brutal, como con la del niño de *La ciudad sitiada* (2003). Estas atrocidades y la manera como Ripoll las cuenta provocan la catarsis llevando el espectador a analizar la situación con el fin de aprender de sus errores y, de manera global, de los de la sociedad.

Según el análisis de Luisa García Manso (2014) en su artículo sobre «Las guerras de la ex Yugoslavia en la creación dramática femenina española», Laila Ripoll quiere hacer reflexionar al espectador:

Sobre la prevalencia de la violencia en las sociedades del presente [y estas escenas] intentan suscitar en el público una reflexión sobre los prejuicios racistas y misóginos en que se basa, con el fin de generar una conciencia colectiva más proclive a la igualdad social y a la eliminación de todas las formas de violencia (García-Manso, 2014: 166).

Once de marzo (2006b) es una pieza breve en la que una voz de mujer, puede que una madre, cuenta la rutina de una adolescente durante la mañana de los atentados de Madrid de 2004. Este monólogo sumerge al público de inmediato en la narración, por la tensión dramática que producen el relato y el escenario vacío, según el análisis de Fialdini Zambrano y de Sibbald (2011). En efecto, el espectador solo escucha la voz de la mujer. El espacio escénico vacío representa, por una parte, el vacío que sienten las personas que perdieron a un ser querido durante la tragedia, y, por otra parte, hace referencia a «un vacío más simbólico y más amplio, que tiene que ver con

⁹ El artículo de Véronique Nahoum-Grappe (2002) titulado «Cultura de la guerra y contemporaneidad: ¿la "purificación étnica" es una práctica "de otros tiempos"?» reflexiona sobre la extrema violencia política cometida contra las poblaciones civiles, específicamente durante la guerra de la ex Yugoslavia.

los valores sociales y morales que se han ido perdiendo en aras de un consumismo exacerbado» (Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011: 268). La mujer narra, con todo detalle, la vida cotidiana de esta joven que no tiene nombre propio, como los demás personajes presentes en la evocación del recuerdo, que se identifican mediante un «nosotros». Tanto el anonimato como la sobreabundancia de detalles permiten la identificación del espectador que puede reconocerse en esta familia. La identificación, junto con la cotidianeidad de la historia, contrasta con la brutalidad de los acontecimientos, lo que provoca un efecto de choque en el público.

En la segunda parte nos situamos después de la tragedia, viviendo las consecuencias de los atentados a través de la televisión. Los medios de comunicación desempeñan un papel imprescindible, puesto que hoy en día todo se retransmite por televisión en tiempo real, lo que permite recrear el horror vivido y, asimismo, reconstruir la memoria. Este medio de comunicación adquiere un estatuto específico, dado que «los actos de barbarie no tienen mucha razón de ser si no pueden ser transmitidos a millones de telespectadores» (Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011: 269). El espectador vive en primera persona el dolor, la desesperación y la angustia de la búsqueda. Esta búsqueda incesante es la consecuencia del efecto de choque producido por la violencia de los hechos y su contraste con la realidad. El público está impactado, la realidad se fragmenta, al igual que para la narradora, que cuenta su vivencia con fragmentos sueltos de narración. Esta mujer y el público ven la televisión, llaman por teléfono, estando al mismo tiempo con los bomberos, en los pasillos de los hospitales o con los conductores de taxis y los camareros. Buscamos de forma desesperada indicios que pudieran revelarnos el paradero de la adolescente y así, permitirnos reunificar esta realidad.

La «división palpable entre el mundo de afuera, violento, sin sentido, incomprensible, amenazante, y la intimidad solidaria del nosotros, en la que ya se encuentran atrapados el público y el lector» (Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011: 269) conmueve y hiere en lo más profundo a los personajes y al público. No obstante, esta brutalidad es necesaria para poder empezar el proceso de duelo, para poder sobrevivir a la tragedia. El espectador se reconoce y se identifica en la vivencia de esta mujer. Ripoll universaliza su desgracia a todas las mujeres, y a todas las personas que perdieron a un ser querido, no solo durante estos acontecimientos, sino también durante cualquier otro tipo de circunstancia, ya que el dolor es universal.

Otra de las obras de Laila Ripoll subraya las atrocidades de los atentados de Madrid y sus consecuencias sobre la corporeidad de los individuos, en particular de las mujeres. En efecto, el cuerpo de la mujer es una temática actual, ya que es constantemente sometida a la presión de la sociedad por encajar en los cánones de belleza. Su cuerpo ya no es un asunto privado, sino que ha pasado a ser un asunto público y político.

En *Pronovias* (2006a), la confrontación entre dos situaciones, dos personas con secuelas tratando de vivir una situación común, la compra de un vestido, provoca un

efecto de choque entre los espectadores. Sus cuerpos rotos y mutilados recuerdan la tragedia que han vivido (Fialdini Zambrano y Sibbald, 2011: 271), convirtiendo cada acto cotidiano en un desafío. La referencia a los cuerpos mutilados remite a *La ciudad sitiada* (2003), más específicamente a la escena en la que una joven cuenta el horror del bombardeo y las consecuencias sobre su cuerpo. Le faltan las dos piernas, pero tanto ella como Bea y Clari demuestran valentía y no se dejan doblegar por la brutalidad de los hechos, puesto que, a pesar de todo, tienen la suerte de seguir con vida.

Son conscientes de la estigmatización de la sociedad, pero, a pesar de su minusvalía, han aprendido a aceptar su cuerpo, convivir con él e incluso a quererlo, consiguiendo hacer abstracción de las partes mutiladas. El cuerpo sano y perfecto que tiene que proporcionarnos la felicidad, según las normas sociales, solo es, para estas mujeres, una envoltura carnal mutilada y herida que no refleja su alma y su espíritu combatiente. Demuestran fuerza y valentía frente a una sociedad que no está preparada para acogerlas, dado que no encajan con el estereotipo. A pesar de su situación, no sienten vergüenza por lo que son, no esconden sus heridas, ya que sus heridas son lo que las hace más fuertes. El contraste entre la reacción de estas mujeres y el horror de los acontecimientos provoca, de nuevo, este efecto de choque, llevando al espectador a realizar una introspección íntima sobre la actuación de los actores más influyentes de la sociedad.

El efecto de choque contrasta hechos cotidianos con la brutalidad de la realidad, provocando así su identificación con las víctimas. Laila Ripoll elige a personajes femeninos para cumplir este propósito con el fin de convertirlas en portavoces de las atrocidades que los estados cometieron y cometen sobre la población, cuyos objetivos suelen ser ajenos a los intereses de los pueblos. Por consiguiente, mediante la identificación, el espectador tiene que enfrentarse a los horrores, lo que desemboca en una reflexión que desempeña una función catártica.

5. CONCLUSIÓN: «EL TEATRO ES POLÍTICA»

Las víctimas del acto terrorista del 2004, o de manera general las víctimas de los conflictos tanto nacionales como internacionales, se han convertido en seres invisibles para la sociedad, ni los ciudadanos ni el Estado muestran empatía hacia ellos. Por eso, Laila Ripoll les da la palabra, ataca a esta sociedad hipócrita y contradictoria que mira con compasión a las víctimas pero que, al mismo tiempo, mira para otro lado cuando se trata de enfrentarse a los hechos. Pone de relieve todo el sufrimiento que debieron aguantar y el poco reconocimiento que tuvieron. La sociedad es incapaz de enfrentarse a los resultados de sus actos, de forma directa o indirecta, prefiriendo ignorar las consecuencias.

Para cumplir este propósito y alimentar el debate en la sociedad, la dramaturga opta por la utilización de lo grotesco, del humor y del efecto de choque. Lo grotesco, por una parte, provoca el distanciamiento del espectador, dado que muestra la realidad bajo un espejo deformante, provocando la risa y así, permitir al público mirar cara a cara las atrocidades cometidas a lo largo de los siglos. Por otra parte, se vale del efecto de choque, provocando, esta vez, la identificación del espectador que se reconoce en las historias contadas y, de este modo, le obliga a enfrentarse a los hechos. Estos recursos siguen un doble movimiento, opuesto y complementario, con un único propósito: sanar las heridas, entendiendo los errores pasados para no repetirlos.

Mediante el teatro, que ha sido y es un vector esencial en la sociedad, Laila Ripoll pretende iniciar un trabajo de introspección, a través de su función catártica. Su teatro trata «de la guerra, de los desaparecidos, del pasado, de la sociedad que tenemos y, sobre todo, de los derechos de las personas» (Vila, 2018). Así, su compromiso en la vertiente política del teatro es innegable, como ella misma afirma, «el teatro es política» (Vila, 2018), ya que considera que el arte es una de las maneras que tiene la sociedad para poder reflexionar sobre sus errores. Por consiguiente, este proceso permitirá a la sociedad avanzar y así construir un futuro mejor.

BIBLIOGRAFÍA

- BOE, nº310. 2007. Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2007-22296> (fecha de consulta: 14/11/2018).
- Colom González, Francisco (2010), «El pasado en el presente: qué hacer con la memoria de la Guerra Civil», *Res publica: revista de filosofía política*, 23, pp. 161-174.
- Fialdini Zambrano, Rossana y Kathleen Sibbald (2011), «El efecto de choque en el teatro breve de Laila Ripoll», en José Romera Castillo (ed.), Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.) y Marina Sanfilippo (ed.), *El teatro breve en los inicios del siglo XXI. Actas del XX Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, Madrid, Visor Libros, pp. 263-275.
- García-Manso, Luisa (2014), «Las guerras de la ex Yugoslavia en la creación dramática femenina española», *Revista de escritoras ibéricas*, 2, pp. 145-169.
- Garnier, Emmanuelle (2011), *Les dramaturges femmes dans l'Espagne contemporaine. Le tragique au féminin*, Paris, L'Harmattan.
- Halbwachs, Maurice (1925), *Cadres sociaux de la mémoire*, París, Librairie Félix Alcan.
- Halbwachs, Maurice (1950), *La mémoire collective*, París, Presses Universitaires de France.
- Henríquez, José (2005), «Entrevista con Laila Ripoll: "Soy nieta de exiliados y eso marca"», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 310, pp.118-127.
- Martínez-Maler, Odette (2008), «Passeur de mémoire et figure du présent. El nieto de republicano (le petit-fils de républicain)», en Carola Hähnel-Mesnard (ed.), Marie Liénard-Yeterian (ed.) y Cristina Marinas (ed.), *Culture et mémoire. Représentations contemporaines de la mémoire dans les espaces mémoriels, les arts du visuel, la littérature et le théâtre*, Palaiseau, Les Éditions de l'école Polytechnique, pp. 43-52.
- Nahoum-Grappe, Véronique (2002), «Cultura de la guerra y contemporaneidad: ¿la "purificación étnica" es una práctica "de otros tiempos"?», *Nómadas*, 16, pp. 64-74.
- Oñoro Otero, Cristina (2016), «Cuando no bastan las palabras. La utilización de la música en "El triángulo azul", de Laila Ripoll», en José Romera Castillo (ed.), Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.) y Raquel García Pascual (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 236-246.
- Pérez Rasilla, Eduardo (2013a), «La trilogía de la memoria, Laila Ripoll», en Laila Ripoll, *La trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai, pp. 5-19.
- Pérez Rasilla, Eduardo (2013b), «El teatro de Laila Ripoll. La polifonía de la memoria», *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 18, pp. 77-89.
- Reck, Isabelle (2012), «El teatro grotesco de Laila Ripoll», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 21, pp. 55-84.

- Ripoll, Laila (2003), «La ciudad sitiada», en Laila Ripoll, *La ciudad sitiada; El árbol de la esperanza*, Madrid, La Avispa, pp. 5-37.
- Ripoll, Laila (2005), «Que nos quiten lo bailao», *ADE teatro: Asociación de Directores de Escena de España*, 105, pp. 65-78.
- Ripoll, Laila (2006a), «Pronovias», en Adolfo Simón (ed.), *Once voces contra la barbarie del 11-M*, Madrid, Fundación Autor, pp. 145-161.
- Ripoll, Laila (2006b), «Once de marzo», en Adolfo Simón (ed.), *Once voces contra la barbarie del 11-M*, Madrid, Fundación Autor, pp. 164-167.
- Ripoll, Laila (2009), «Un hueso de pollo», *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 330, pp.126-128.
- Ripoll, Laila (2013a), «Atra bilis (cuando estemos más tranquilas...», en Laila Ripoll, *Trilogía de la memoria. Atra Bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai, pp. 21-100.
- Ripoll, Laila (2013b), «Los niños perdidos», en Laila Ripoll, *Trilogía de la memoria. Atra Bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai, pp. 101-182.
- Ripoll, Laila (2013c), «Santa Perpetua», en Laila Ripoll, *Trilogía de la memoria. Atra Bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*, Bilbao, Artezblai, pp. 183-263.
- Ripoll, Laila (2016), «De qué se ríe el español», en Philippe Merlo-Morat (ed.), *Las emociones en la creación artística contemporánea española*, Saint-Étienne, Le Grinh, pp. 371-374.
- Ripoll, Laila y Mariano Llorente (2014), *El triángulo azul*, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de Teatro.
- Rodríguez, Marie Soledad (2015), «Compromiso histórico y social de dos dramaturgas: Laila Ripoll y Carmen Losa», *ALEC: Anales de la literatura española contemporánea*, 40 (2), pp. 253-272.
- Trecca, Simone (2016.), «Funciones dramaturgias de la música en las puestas en escena de “Cancionero republicano” y “El triángulo azul”, de Mariano Llorente y Laila Ripoll», en José Romera Castillo (ed.), Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.) y Raquel García Pascual (ed.), *Teatro y música en los inicios del siglo XXI*, Madrid, Editorial Verbum, pp. 247-258.
- Tussel Gómez, Javier (1997), *La Transición española. La recuperación de las libertades*, Madrid, Temas de hoy.
- Vila, José Miguel (2018), «Laila Ripoll (dramaturga): “Amo a España, y me duele en la misma medida”». Diario crítico, <https://www.diariocritico.com/entrevistas/laila-ripoll> (fecha de consulta: 14/11/2018).
- Vilches de Frutos, María Francisca (1999), «Teatro histórico: la elección del género como clave de la escena española contemporánea», en José Romera Castillo (ed.) y Francisco Gutiérrez Carbajo (ed.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones. Actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Madrid, Visor Libros, pp. 73-92.

JUAN PEDRO MARTÍN VILLARREAL

UNIVERSIDAD DE CÁDIZ

**«ANTE UN FOLIO EN BLANCO JURANDO
BANDERA»: FEMINISMO Y POLÍTICA EN
LA OBRA DE GATA CATTANA**

1. EL RAP COMO DISCURSO LÍRICO Y POLÍTICO. UN ALEGATO INNECESARIO

Aunque casi nos separen veinte años de estas palabras de Santos Unamuno, los trabajos que se acercan a la obra lírica de raperos españoles aún son una *rara avis* en los estudios literarios hispánicos, hecho que demuestra que algunos de los prejuicios que han alejado a multitud de investigadores de este tipo de discursos por considerarlos inferiores o pertenecientes a un ámbito diferente al literario todavía permanecen vigentes:

Hablar o escribir de manifestaciones culturales como el hip hop o el rap en el ámbito académico y universitario (sobre todo en Europa) entraña cierta dificultad, pues se corre el riesgo de ser acusado de sustituir a Dante o Garcilaso por adalides de la cultura de masas en nombre de un pretendido resentimiento y de fomentar esa «balcanización de los estudios literarios» tan temida y aborrecida por el clasicista Harold Bloom (Santos Unamuno, 2001: 235).

Son estos prejuicios, quizá también presentes en nuestro subconsciente, los que motivan la escritura de un alegato innecesario como este, que no hace más que recordar que el rap no deja de ser una forma lírica en la que poesía y canción vuelven a estar unidas. Probablemente, que este sea un producto cultural enormemente popular, heredero de toda una tradición de creación de lírica oral, nos obliga a rescatar citas que demuestran el valor literario de la canción, así como a recurrir a la vieja etimología griega que unía en una sola palabra, *μουσική*, a todas las artes, ya fueran estas musicales o poéticas:

Una canción, por lo tanto, es un texto y, además, un texto literario, pero no solo literario: lo musical y lo lingüístico se han fusionado para dar lugar a una nueva realidad textual y comunicativa que se antoja más significativa que cada una de sus partes aisladas [...]. Así pues, una canción va a ser un espacio artístico de unión entre dos sistemas semióticos diferentes, la música y el lenguaje (García Mellado, 2011: 16-19).

No pretende este trabajo justificar por qué el rap puede y deber ser objeto de los estudios literarios, pues otros lo han hecho antes y mejor, dejando pocas dudas a este respecto. Sin embargo, son de nuevo estos prejuicios en torno al rap, estereotípicamente más cercano a la delincuencia que a la academia, los que nos obligan a citar trabajos como los de Pujante Cascales (2009) y Åkerstedt (2013), quienes abundan en las figuras retóricas que caracterizan el discurso del rap como uno de tipo poético. De igual modo, destacan estudios como el de Martínez Cantón (2010), quien analiza el importante papel del rap como forma poética en la que pervive la rima por su cercanía con la oralidad; el trabajo de Mónica Bernabé (2013), ocupado de situar al rap como poética en la literatura y definirlo como una forma de poesía plebeya que desafía las jerarquías culturales y presiona los límites de lo

literario, o el de Jiménez Calderón (2014), quien afirma que el rap constituye un género discursivo con sus propios temas y secuencias textuales. Tal y como señala Pujante Cascales:

Para muchos especialistas en música o en literatura, las rimas de los raperos no pueden entrar en comparación con las de la poesía «seria». Sin embargo [...], estas letras poseen una riqueza de estilo, ejemplificada aquí por el frecuente y atinado uso de figuras retóricas, que ponen en tela de juicio este menosprecio (2009: 20).

Quizá este posicionamiento con respecto al objeto de los estudios literarios ya sea una primera postura política. Nuestro interés, no obstante, no radica en analizar los propios sesgos de la crítica a la hora de acercarse a las diferentes manifestaciones artísticas en función de su apreciación social, sino que reside en el análisis del discurso lírico del rap como forma discursiva que comunica un mensaje político a la vez que persuade a su audiencia. El rap, no cabe duda, es una herramienta artística capaz de construir discursos de movilización ciudadana, y el ejemplo de Gata Cattana lo prueba ampliamente. Es por su condición como discurso cultural especialmente dado a comunicar mensajes políticos que la Retórica cultural se convierte en una útil herramienta de análisis (Albaladejo, 2016), pues permite señalar los elementos retórico-culturales que configuran el rap de Gata Cattana, en este caso especialmente cercanos al feminismo. En una línea ya iniciada por toda una tradición de obras literarias de autoría femenina que extienden las trincheras de la lucha política feminista más allá de las tribunas que tradicionalmente les fueron vedadas por ser mujeres, el discurso de Gata Cattana cobra especial importancia por su constante diálogo con la tradición que la precede y por una marcada intención de surtir efecto sobre la sociedad a la que se dirige.

En cualquier caso, no podemos pasar por alto los debates en torno al papel de lo político en el rap y su posicionamiento como forma discursiva alternativa o contracultural. Como manifestación artística surgida tras la Segunda Guerra Mundial en un contexto puramente tardocapitalista, el rap se configura como un producto cultural afectado por tensiones entre el centro y la periferia. Su origen popular, rebelde y contracultural hizo que el rap se constituyera como un tipo de discurso fuertemente politizado como voz de la alteridad: en Estados Unidos fue un fenómeno ligado a una cultura urbana afroamericana socialmente deprimida (Castro, 2004), y en su expansión por Latinoamérica y Europa mantuvo como característica el representar socialmente a los de abajo. No obstante, su éxito en un momento en el que los mecanismos de la cultura de masas estaban ya completamente engranados motivó su parcial desideologización y su configuración como un producto para un mercado autodenominado alternativo. Se configuró, por tanto, como un discurso aparentemente subversivo pero inocuo a nivel político al ser controlado desde la industria musical, convertido en un bien de consumo esencial en la creación de identidades (Baily, 1994: 48) desde una perspectiva baudrillardiana. Así, el rap «navega en aguas turbulentas: entre la sospecha y su fetichización como mercancía,

entre el prejuicio y la asimilación despolitizada» (Bernabé, 2013: 194). La industria cultural que comercializa el discurso lírico del rap como un producto económicamente rentable convive con una intención estética individualizadora por parte del raperero, que busca producir un discurso lírico disidente desde el plano político y que encuentra medios de comunicación alternativos como programas de radio y estudios de grabación *amateurs* (Corral Rodríguez, 2015: 13).

Al estrechar las fronteras del rap de Gata Cattana hemos de tratar con especial atención las características particulares del rap en España y de aquel producido por mujeres. En cuanto a su producción a nivel nacional, la explosión de este estilo musical no se dio hasta finales de los 80, sin contar este con una identidad propia, sino que más bien resultaba de un intento de emular el ya asentado ejemplo estadounidense. Tan solo en los 90 con la aparición de El Club de los Poetas Violentos se comenzó a conformar un ecosistema del rap propio en torno a las principales ciudades españolas, destacando nombres como los de Violadores del Verso, los andaluces SFDK o Tote King (Camargo, 2007:54).

Por su parte, en un contexto masculinizado y especialmente misógino en cuanto al contenido de las letras, el rap en femenino se ha situado al margen de un discurso ya de por sí marginal. Pocas mujeres han puesto su voz al rap en España, tan solo destacando algunos nombres como Mala Rodríguez, Arianna Puello, o en los últimos años, Gata Cattana. Por todo esto, el discurso femenino y feminista en el rap de Gata Cattana supone un contradiscurso tanto dentro del rap como en la totalidad de los discursos lanzados a la sociedad; un discurso que se vehicula desde el margen y que también se sirve de medios de comunicación no convencionales para hacer llegar un mensaje político que no es cómodo para las élites, ya que se configura como:

una práctica y discurso de resistencia a partir de la apropiación de medios de comunicación alternativos mediados por las TIC, siendo esta una comunicación insurgente, con un sentido de denuncia que encarna un activismo musical y confronta los discursos hegemónicos (Ravelo, 2019: 137).

2. LO PERSONAL ES POLÍTICO: GATA CATTANA O ANA ISABEL GARCÍA LLORENTE

Gata Cattana es el nombre artístico de Ana Isabel García Llorente (Adamuz, Córdoba, 11 de mayo de 1991- Madrid, 2 de marzo de 2017), poetisa,¹ cantante y rapera, declarada feminista y politóloga de formación. Recientemente fallecida, su

¹ El uso de la denominación «poetisa» no es casual, sino que responde al propio deseo de la autora, quien, probablemente conocedora del largo debate sobre las implicaciones del uso de las palabras «poeta» y «poetisa», se definía a sí misma en su perfil de Twitter (@GataCattana) como «rapeadora de noche, poetisa de día y politóloga a ratos».

meteórica carrera quedó truncada, razón por la que su obra poética y lírica tan solo ha quedado esbozada.² Sin embargo, este hecho no ha imposibilitado que se la pueda considerar un referente en la última poesía española, y en especial en aquellas tendencias que reivindican una poesía comprometida que se acerca con crudeza a la realidad de los más jóvenes a partir de la crisis sociopolítica sufrida en los últimos años en España. La autora publicó un poemario autoeditado, *La escala de Mohs* (2016), más tarde reeditado por ARSCESIS y por Aguilar, mientras que en el plano musical publicó *Los siete contra Tebas* (2012), *Anclas* (2015), *Inéditos* (2016), y su disco póstumo *Banzai* (2017), alcanzando cierta popularidad en la escena del rap español a partir de 2015.

Tanto sus obras literarias como musicales coinciden en contener un discurso comprometido con diferentes causas sociales y políticas, así como por una comprensión de la obra artística como un espacio de expresión identitario que permite traspasar las fronteras del yo para apelar a la comunidad. En el discurso de Gata Cattana la política cobra un papel fundamental como eje vertebrador de su forma de entender la realidad, ya que en su poética lo personal es político, de ahí que, entre los objetivos de su oficio esté, tal y como señala en su canción «Tientos», el de hacer «arte de mis quejas» (Gata Cattana, 2012: 1).

Su poesía y su rap pueden ser comprendidos como parte de un mismo todo, si bien se pueden apuntar ciertos matices entre ambos. Su poesía tiene un carácter muy efectista y cercano a la *performance*, pues esta surgió muy unida al fenómeno de las *poetry slams*.³ Habitual participante de estos torneos, fue ganadora en 2015 del celebrado en Granada, ahora renombrado con su propio nombre.⁴ No cabe duda de que el hecho de que se curtiere en este tipo de certámenes condicionó su poesía, que tiene un carácter performativo, pensado para conmover audiencias, así como cierto aire belicoso que la acerca al rap. Tan solo se pueden deslindar ciertas diferencias entre Ana Isabel García Llorente, también conocida como Ana Sforza,⁵ y Gata Cattana, puesto que mientras que en su poesía se abordan temas más

² Para una nota biográfica más amplia nos referimos a la publicada por su propia madre, Ana Llorente Casado, en López Fernández, Martínez Fernández y Molina Gil (2018: 565-576). Igualmente, su centralidad en la escena poética actual queda probada por su inclusión en antologías como *Lecturas del desierto* (2018), de la que forma parte este apunte biográfico.

³ El *poetry slam*, o torneo poético consiste en una performance o concurso poético en el que diferentes poetas participan presentando sus poemas para que más tarde un jurado conformado por el propio público seleccione los mejores, que pasan a la siguiente ronda. En la actualidad hay numerosos *poetry slams* por toda la geografía española. Tal y como señala Cullell (2018), los *poetry slams* son un elemento configurador de la poesía actual que debe ser tenido en cuenta para analizar el belicismo y la performatividad de la misma.

⁴ Igualmente, otros *poetry slams* se han celebrado en su honor a partir de su muerte, destacando el celebrado en su localidad natal, Adamuz, en el año 2018.

⁵ Ana Sforza es otro de sus nombres artísticos, en este caso el utilizado para comunicar su poesía.

reflexivos e introspectivos, su rap se define en sus propias palabras como «la guerra»⁶. Así, el tono concentrado e íntimo de *La escala de Mohs* poco tiene que ver con su rap, que se configura a modo de ataque, como un discurso punzante y plagado de referencias a la situación sociopolítica actual. En ambos casos, no obstante, Gata Cattana entiende la lírica como un canto a la rebeldía y a la justicia desde el compromiso, pero sin convertir el arte en un panfleto. Ella misma mostró sus recelos a verse supeditada a un ideario político por evidenciar en su poética una serie de quejas con el contexto social, cultural y político que la rodeaba, participando de este modo en el ya clásico debate por las tensiones entre el cultivo de una poesía comprometida políticamente y la utilización partidista del arte al servicio de la política.⁷

Ejemplos del componente político de su discurso lírico, entendido en un sentido amplio en el que caben tanto el rap como su poesía, son composiciones como «N18», donde revisita la ciudad de Madrid como un espacio belicoso que mantiene en su recuerdo la Guerra Civil Española, «Barrabás», en la que se acerca a la situación de corrupción política en España por medio de una analogía con la figura bíblica de Barrabás, u otros poemas como «Con las manos», que evidencian su compromiso de clase. Sirven igualmente como ejemplo de su forma de narrar sus experiencias íntimas desde la referencia política composiciones como «Cospedales» o «Todo lo demás, no», recientemente viralizada en redes sociales a partir de su fallecimiento, en la que se señala que «todo es política»⁸.

Consciente de la capacidad de movilización política de su discurso, dado que para ella «10 000 oyentes bien usados son un ejército» (Gata Cattana, 2017: 13), sus letras no eluden lo político, sino que, más bien al contrario, su visión personal y política inunda toda su producción poética. En su rap también se mantiene esta pulsión, pudiéndola incluso encontrar más acrecentada, pues resulta evidente su interés por comunicar un mensaje de una forma directa y clara por medio de sus canciones. De hecho, ya en «Los siete contra Tebas» (2012: 5) la autora realiza toda una declaración de intenciones sobre el propósito de sus letras, a la vez que evidencia cómo para ella su libertad es el máximo valor en la práctica artística, pues:

mi libertad no cabe ni en jaulas de plata blanca,
no reconozco autoridad más allá de mi cuerpo.

⁶ Extraemos estas conclusiones de una de sus entrevistas, concedida al medio digital Furor TV el 23 de noviembre de 2016.

⁷ Para una discusión más detallada en torno a la literatura comprometida en el contexto literario actual, consulte Riechmann, 2006: 65-80.

⁸ Todos estos poemas, a excepción de «Todo lo demás, no» forman parte originalmente de su obra *La escala de Mohs*, habiendo sido este último recopilado en la última reedición de su obra poética, publicada de la mano de Aguilar en 2019.

Yo vine a hacer palanca y justicia, por supuesto,
 porque estoy harta de que me toquen los muertos

Del mismo modo, destacan otras canciones como «Antígona», recogida en este mismo volumen y en la que critica la sociedad en crisis y abraza el activismo; «Rayos» (*Inéditos*, 2015), con referencias al terrorismo vasco, o algunas de las recogidas en su último disco como «Fuego» o «Desértico». Asimismo, la carga política de canciones como «Voy pa' la mani» es evidente, si bien esta no se encuentra recogida en ninguno de sus álbumes de estudio.⁹

Sin lugar a duda, su modo de comprender la profesión de rapera coincide, a mi juicio, con el título de su último y póstumo disco, *Banzai*, pues su rap se convierte en un grito de guerra pronunciado antes de lanzarse a la lucha suicida. En cualquier caso, su discurso lírico se caracteriza por contener un mundo referencial muy rico tanto en referencias provenientes de las culturas grecolatinas y bíblicas como otras contemporáneas a la propia autora, a lo que se suma un claro compromiso activo y personal con la causa feminista. En suma, Gata Cattana ofrece una propuesta lírica muy personal y completamente opuesta a los clichés establecidos en torno a la escena del rap español, género musical que ha abundado en presentarse como fruto de la marginalidad y del machismo, con numerosas influencias norteamericanas. Su propuesta de rap feminista se desvincula de sus raíces como género y no intenta apropiarse de una experiencia que le es ajena, manteniendo su interés por los problemas sociales, así como su cercanía por lo local. Bebe, en este sentido, de una tradición flamenca que en ocasiones le influye en lo musical, a la vez que recurre a influencias literarias cultas que forman parte de su formación y de sus lecturas desde muy joven, por lo que no dejan de ser referencias personales. De cualquier modo, su rap se distingue como un discurso disidente con respecto al discurso musical canónico del que se sirve para apelar a sus audiencias: un discurso que pide ser escuchado como voz femenina en un mundo extremadamente masculinizado como es el del rap.

3. CANTOS FEMINISTAS: UN ACERCAMIENTO RETÓRICO-CULTURAL A «LÍSTRATA»

Pese a que el contenido político de sus letras, tamizado por medio de referencias al mundo clásico, sea una constante en toda la producción de Gata Cattana, centraremos nuestra atención en la canción «Lisístrata», incluida en su álbum *Anclas*

⁹ Gata Cattana supone un ejemplo de rapera que se sirvió de formas de medios de comunicación alternativos para llegar a su público. Sus inicios no se vieron ligados a una productora, sino que sus primeros sencillos fueron lanzados en plataformas digitales como SoundCloud o YouTube.

(2015), pues destaca por su evidente mensaje feminista y por suponer un ejemplo del modo en que este discurso cultural se imbrica en otros muchos a los que influye. Con intención de formar ejército, el discurso que Gata Cattana construye en «Lisístrata» se propone movilizar, persuadir y convencer a su público hacia la acción: en este caso, de la lucha por la igualdad de las mujeres, por lo que supone un discurso retórico con objetivos políticos muy claros.

El análisis de este tipo de discurso desde el marco metodológico de la Retórica cultural se prueba muy útil dado que permite analizar la realidad como una entidad eminentemente discursiva, lo que se traduce en una comprensión de todos los productos culturales como parte de una serie de prácticas discursivas que se entrelazan e influyen. De este modo, el rap de Gata Cattana supone un discurso cultural que puede ser analizado siguiendo la estructura clásica de la Retórica. La Retórica cultural (Albaladejo, 2016) supone una forma de estudio de la cultura a partir de los componentes persuasivos de los discursos generados sobre ella, por lo que implica la recuperación de un aparato teórico de estudio de la construcción y recepción de discursos que ya había sido delimitado tanto en la Grecia clásica como en Roma por autores como Aristóteles o Quintiliano,¹⁰ a la vez que afecta a todos los discursos culturales, pues la retoricidad resulta inherente a todos ellos.

No cabe duda de que el rap de Gata Cattana constituye un discurso retórico literario que produce efectos perlocucionarios sobre sus oyentes. Además, en este discurso literario con alturas político-feministas se contestan otros discursos que, o bien se reproducen, o se reinterpretan, por lo que para analizarlo resulta del todo necesario recurrir al análisis interdiscursivo, el cual permite establecer relaciones entre discursos que no son necesariamente literarios. La superación de un modelo de análisis de relaciones intertextuales, entendidas a tenor de las ideas de autores como Julia Kristeva o Mijaíl Bajtin, quienes caracterizan al texto por su carácter dialógico, permite el análisis relacional entre manifestaciones artísticas con códigos semióticos diferentes a los lingüísticos (Gómez Alonso, 2017: 108).

Hay que encuadrar este discurso cultural feminista en toda una serie de discursos populares de autoría femenina que han reivindicado la igualdad de la mujer. En este sentido, Gata Cattana, en su condición de rapera que reivindica el feminismo desde la calle, se une a toda una serie de mujeres que han creado un discurso político desde fuera de los estamentos puramente políticos, pues tradicionalmente esta se ha tratado de una lucha librada desde fuera de las tribunas. De hecho, estos espacios, inicialmente negados a las mujeres por el hecho de serlo, tan solo han sido ocupados más tarde, reivindicando a nivel institucional los ecos de una lucha que desde siempre

¹⁰ Para adquirir una visión general del origen, evolución y desarrollo de la disciplina retórica, véase: Hernández Guerrero y García Tejera (1994).

se ha librado de un modo ciudadano, tal y como muestran las recientes manifestaciones del 8M o movimientos como el «*Me Too*»¹¹.

En términos de Rancière, el discurso de lucha por la igualdad de Gata Cattana se considera vinculado a la política, pero alejado diametralmente de las instituciones que conforman la policía. Cabe señalar que, para Rancière, la política se define como «la actividad que tiene como principio la igualdad y el principio de igualdad se transforma en distribución de las partes de la comunidad en el modo de un aprieto» (1996: 7), mientras que la policía se entiende como el «conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución» (1996: 43).

En cualquier caso, el discurso que reproduce Gata Cattana y del que en cierto modo se ha convertido en símbolo¹² tras su muerte es el de una lucha por la igualdad que se apoya necesariamente en la acción colectiva femenina, esto es, en la sororidad, un concepto propio de los discursos de la primera ola del feminismo que ha sido rescatado por la tercera. Por todo ello, Gata Cattana puede ser incluida dentro de una categoría puramente decimonónica pero que, entendida laxamente, es aún hoy aplicable. Se trata de la oradora sin tribuna, categoría que designa a todas aquellas mujeres portadoras de un discurso político que se fragua en lo social y que se difunde desde la calle, tan solo siendo recogido tardíamente dentro de las instituciones gubernamentales.¹³ Pese a que hoy los discursos feministas entren de lleno en la administración gubernamental, siguen siendo discursos contruidos desde fuera de

¹¹ Concretamente, se hace referencia al paro internacional de mujeres o la huelga internacional feminista que tuvo lugar el 8 de marzo de 2018 coincidiendo con el día internacional de la mujer trabajadora y que tuvo un gran éxito en los más de 170 países en que se convocó. Por su parte, el movimiento «*Me too*», o en español «Yo también», se trata de un movimiento producido en redes sociales, principalmente en *Twitter*, por el que mujeres de todas partes del mundo comparten las experiencias de desigualdad o acoso machista que han sufrido a lo largo de su vida. Este movimiento comenzó a partir de la viralización de las experiencias de acoso sexual sufridas por diversas mujeres de la industria cinematográfica estadounidense a raíz de las acusaciones de abuso sexual contra el productor de cine Harvey Weinstein.

¹² La repercusión cultural y artística tras la muerte de Gata Cattana muestra, de nuevo, cómo su discurso ha producido efectos perlocucionarios que motivan a su vez la creación de otros discursos artísticos como el mural de grafitis pintado en Granada el 18 y 19 de marzo de 2018 por multitud de artistas urbanos que quisieron homenajearla, el poema «Dios no existe, la poesía sí», de Escandar Algeet (*La risa fértil*, 2018), así como diversas acciones poéticas y grafitis repartidos por todo el territorio nacional.

¹³ Se hace una clara referencia con este nombre a figuras femeninas enormemente estudiadas en el contexto cultural decimonónico español como las encontradas en el trabajo de Morales Sánchez (2004).

las instituciones, tal como reivindica la propia autora, quien denuncia el hecho de que:

monten sus ministros festivos feministas contra la segregación,
alimentando el tópico con discriminación
positiva que es mentira, no es ninguna solución (Gata Cattana, 2015: 4).

En «Lisístrata» encontramos un discurso conformado por medio de una serie de estrategias retóricas que resultan comunes a la tradición discursiva feminista tanto en la enunciación del sujeto como en el establecimiento de unos argumentos que permitan defender la tesis principal de su discurso. Ya la primera referencia clásica que da nombre a la canción nos señala el carácter de lucha femenina que toma la composición, pues hace referencia directa a la obra de Aristófanes, en la que son las mujeres quienes resuelven la guerra entre los hombres por medio de su acción conjunta: una huelga sexual en la que se evidencia el poder político de la mujer pese a su veto en el gobierno.

Destaca como uno de los objetivos más evidentes de la canción la expresión de la experiencia del sujeto poético femenino, que se siente dueño de su propio discurso y reivindica no solo su libertad, sino su derecho a hablar. La construcción del *ethos* como un emisor fiable se produce desde el primer verso, pues se afirma que «yo no camelo perfumes de Nina Ricci, / soy más de libros de la Silvia Federici» (2015: 4), oponiéndose de este modo a un estereotipo femenino habitual en los discursos contra la mujer, tanto en nuestro siglo como los anteriores, que las caracterizaba como vanidosas y superficiales. Por el contrario, se produce una identificación con otros referentes femeninos vinculados a la reflexión y el feminismo como es el de la figura de Silvia Federici, de sobra conocida por sus estudios sobre el trabajo de la mujer y el sostenimiento del capitalismo. Asimismo, siguen a esta referencia otras de carácter cultural como *La teoría King Kong* de Virginie Despentes o la película *Hard Candy*, que ahondan en la caracterización del emisor. El *ethos*, o emisor de discurso, es creíble en tanto que nos cuenta su verdad, que se opone sistemáticamente a los discursos establecidos que entienden a la mujer como un cuerpo a la disposición del hombre. A modo de respuesta, se configura este discurso disidente con respecto al hegemónico patriarcal que pretende concienciar de la necesidad de unirse para luchar por la igualdad entre hombres y mujeres.

La canción prosigue advirtiendo del peligro de mantener las prácticas de discriminación hacia la mujer por más tiempo, dado que su discurso, público y de amplia difusión, es una amenaza directa hacia el patriarcado, una llamada a la conjura de, en lo que es una reapropiación de los conceptos del discurso del miedo masculino hacia la mujer díscola, « (...) esas *bitches*, / no sea que de repente me escuchen y se compinchen» (2015: 4). Por su parte, la *narratio* se inicia con una petición que no es tal, «déjame ser otra cosa que no sea un cuerpo» (2015: 4), frase que apunta al objetivo último de la canción: responder dialécticamente a un discurso instaurado que

cosifica y sexualiza a la mujer. Destaca, no obstante, que este grito se configure como una petición usando «déjame» como epónimo, dado que justo el objetivo del discurso es señalar que la mujer no debe pedir permiso a nadie.

El discurso de Gata Cattana se enfrenta a todo un conglomerado de discursos filosóficos, políticos e incluso científicos asentados en el patriarcado y que abundan en considerar a la mujer como un ser inferior: confronta los discursos de Freud, Nietzsche, Unamuno, Aristóteles, Darwin, Franco o Rajoy, señalando que son discursos que perpetúan el patriarcado propiciando que, en términos retórico-culturales, la mayoría de los discursos generados en nuestra sociedad coincidan en seguir siendo eminentemente patriarcales. En otras palabras, son discursos que posibilitan que se pueda decir que «de aquellos barros, estos lodos» (2015: 4), constituyendo una hegemonía a la que se opone frontalmente.

Otro de los mecanismos utilizados en la conformación del discurso feminista de Gata Cattana es la reproducción de los discursos que culpabilizan a la mujer añadiendo un tono irónico que resignifica los mismos y muestra la profundidad de la desigualdad de sexos en nuestra cultura. En este caso, se reproduce el discurso religioso que condena a la mujer desde su pecado original por medio de una voz femenina diferente a la de la cantante que pronuncia las palabras de Tertuliano en *De Culta Feminarum*:

Eres la puerta del demonio,
eres la que quebró el sello de aquel árbol prohibido,
eres la primera desertora de la ley divina.
Eres la que condenó a aquel a quien el diablo no fue suficiente para atacar,
así de fácil destruiste la imagen de Dios y el hombre,
a causa de tu deserción, mujer (2015: 4).

Esta referencia evidencia cómo el patriarcado confeccionó un discurso en torno a la culpa de la mujer que ayudó a promover su opresión física, psíquica y simbólica a todos los niveles y que se extendió socialmente durante siglos por toda la cultura occidental. Frente a este discurso religioso cristiano, sin duda hegemónico, se propone un discurso feminista que se sostiene, como ya ocurría en otros creados desde el siglo XIX en esta misma línea,¹⁴ en la conformación de una suerte de panteón femenino compuesto por nombres de mujeres que han sustentado este discurso por la igualdad y que se ofrecen a modo de *exempla*. Mientras que los versos de Tertuliano se repiten como una letanía a lo largo de toda la canción, Gata Cattana canta por la libertad de la mujer que vive sin miedo, alejada de las advertencias que

¹⁴ Por solo poner un ejemplo, destaca en este sentido el prólogo a *La hija del mar* (1859) de Rosalía de Castro, en el que encontramos el uso del mismo recurso retórico por medio de la repetición de *exempla* que prueban la capacidad de la mujer para dedicarse a las letras.

sobre ella recaen por medio de frases como «niña, no andes sola» (2015: 4) y sin sentir que su moral se vea dañada por ello.

Sin embargo, su propia voz necesita ser refrendada por otras muchas, no solo para ser oída, sino para soportar el peso de mantener un discurso que colide directamente con las bases en que se ha sostenido nuestro pensamiento. Por ello, frente a una acción solitaria que se muestra insuficiente, la autora invoca a «las hijas de Eva buscando una luz» (2015: 4), ya que:

y ando cayendo ya, encallándome en mi
propia guerra civil como Lisístrata,
sin más que decir, que aportar a la causa (2015: 4)

Estas hijas de Eva no solo son los ejemplos de lucha y poder femeninos nombrados, que van desde la diosa Gea, Safo, Hipatia, Hatsheput, las amazonas griegas, las vestales romanas o las brujas quemadas durante la Inquisición, a Rosa Luxemburgo, Clara Campoamor, la rapera Keny Arkana o Rosie Parker. Así, esta enumeración se convierte en una llamada a la batalla dedicada a su audiencia femenina.

Por tanto, el principal objetivo de «Lisístrata» es el de dirigirse a aquellas mujeres que la escuchan y que aún no se han lanzado a conquistar sus cotas de poder social y político en las sociedades que integran, por lo que constituye un mensaje político-feminista que se forma contraponiéndose a los discursos hegemónicos y, por consiguiente, establece un diálogo con los mismos a la vez que se nutre de ellos para contestarlos. Este discurso retórico busca, en cualquier caso, mover a la acción política a su audiencia, puesto que, pese a la desesperanza y el desánimo evidente en el estribillo de la canción, los ejemplos de estas mujeres que alzaron la voz contra las injusticias del patriarcado y que sufrieron por ello sirven a Gata Cattana como argumentos ligados al *pathos* para persuadir a los receptores del discurso, en especial a sus receptoras, de la necesidad de la sororidad como única arma para combatir el patriarcado.

Por medio de referencias clásicas se presenta esta lucha contra la opresión instalada desde que «Prometeo les mostró el truco del fuego» (2015: 4) por una suerte de élite que, pese a su superioridad, terminará cayendo, pues toda su opresión no consigue acallar este discurso:

lapídame, humíllame, si quieres ponme un burka,
arráncame la voz, el clítoris pa' ser más pulcra.
Escóndeme, tápame bien ese escote impuro,
no sea que te pervierta o te transporte al lado oscuro,
no sea que te intoxique con mi psique de cianuro (2015:4).

Así, «Lisístrata» se convierte en un canto a las mujeres que luchan y han luchado por mantener este discurso feminista a lo largo del tiempo, a la vez que constituye

una lucha dialéctica frente a los discursos hegemónicos, quizá una lucha suicida que se libra en las calles cada día, un *banzai* por el que merece la pena dar la vida.

En definitiva, el alcance político de las letras de Gata Cattana resulta evidente. Su poética es política, feminista y comprometida, por lo que la difusión de su mensaje, entendido en términos retóricos, necesariamente genera ejércitos en torno a ella. Su discurso es sin duda disidente, combativo y reaccionario, entendiendo este último adjetivo de forma positiva, pues supone una reacción cada vez más necesaria a los discursos culturales patriarcales que nos invaden y que han prevalecido desde siempre en nuestro orden social y cultural. Se trata de discursos que también tienen claros efectos perlocucionarios sobre nosotros, así como comportamientos que nos hacen desiguales y que se fraguan en nuestro discurso, reflejo de nuestro modo de pensar. La reciente muerte de Gata Cattana dejó muchos proyectos, vitales y artísticos, a medias; su lírica aún hoy está inexplorada por la crítica, por lo que estudiarla quizá sea la mejor forma de mantenerla viva, pues como ella misma afirmaba:

Creo que el arte trasciende a la propia muerte; hay artistas que siguen estando muy vivos a través de su obra y, sobre todo, siguen siendo útiles para las personas. No sé si eso es la inmortalidad, pero sí que es lo verdaderamente importante (Ossorno, 2017).

BIBLIOGRAFÍA

- Åkerstedt, Olof (2013), *Figuras retóricas en el hip-hop español*, Trabajo de Fin de máster, Stokholms Universiteit, Estocolmo. Disponible en: <https://bit.ly/2TuWyxz> (fecha de consulta: 13/12/2018).
- Albaladejo, Tomás (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and Perspectives», *Res Rhetorica*, 3 (1), pp. 17-29. DOI: <https://doi.org/10.17380/rr2016.1.2>.
- Baily, John (1994), «Music and the Afghan National Identity», en Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford: Berg.
- Bernabé, Mónica (2013), «Rap: poesía plebeya», *Badebec*, 5 (3), pp. 184-199. Disponible en: <https://bit.ly/2BWAowQ> (fecha de consulta: 03/01/2019).
- Camargo, Laura (2007), «De la protesta a la cesta: resistencias y mercantilización en la escena del rap», *Viento sur*, 91, pp. 50-58. Disponible en: <https://bit.ly/2R8ShTS> (fecha de consulta 06/09/2018).
- Castro Añón, Olalla (2004), «Cuando el centro absorbe la periferia: la evolución del rap a través de la semiótica de la cultura», *Entretextos: Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 4, (4), 1-14.
- Corral Rodríguez, Andrea (2015), «Empoderamiento en el hip-hop femenino español: una aproximación desde los Estudios de Género y la Semiótica al rap mainstream», Trabajo Fin de Máster, Universitat Pompeu Fabra. Disponible en: <https://bit.ly/2LT2IF5> (fecha de consulta: 15/09/2018).

- Cullell, Diana (2018), «¿De lo bélico a lo poético? El poetry slam y su lucha feroz en defensa de la poesía», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 239-257. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.11442>.
- Gata Cattana (2019), *La escala de Mohs*. Madrid, Aguilar.
- Gata Cattana (2017), «Desértico», *Banzai* [CD]. Córdoba, Fundación Gata Cattana.
- Gata Cattana (2015), «Lisístrata», *Anclas* [CD]. Madrid, La cucaracha estudios.
- Gata Cattana (2012), *Los siete contra Tebas* [CD]. Madrid, El ventanal records.
- García Mellado, Emilio José (2011), *La evolución del texto literario-musical. El análisis de las versiones en la música popular*, Trabajo de Fin de Máster, Universidad de León. Disponible en: <https://bit.ly/2F8wncT> (fecha de consulta: 01/09/2018).
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica cultural», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 1, 107-115. Disponible en: <https://bit.ly/2QRVD8R> (fecha de consulta: 24/09/2018)
- Gregori, Sergio (2016), «Entrevista a Gata Cattana». FurorTV. 23 de noviembre de 2016. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=-6wPkyzZ0co&t=1114s> (fecha de consulta: 06/11/2018).
- Hernández Guerrero, José Antonio y María del Carmen García Tejera (1994), *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Jiménez Calderón, Francisco (2014), «Estudio del rap español como género discursivo: temas y secuencias textuales», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 26. Disponible en: <https://bit.ly/2CQmr5t> (fecha de consulta: 23/09/2018).
- López Fernández, Álvaro, Ángela Martínez Fernández y Raúl Molina Gil (eds.) (2018), «Lecturas del desierto. Antología y entrevistas sobre poesía actual en España», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.11.12663>
- Pujante Cascales, Basilio (2009), «La retórica del rap. Análisis de las figuras retóricas en las letras de Violadores del Verso», *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, 17. Disponible en: <https://bit.ly/2VsXhRI> (fecha de consulta: 03/09/2018)
- Martínez Cantón, Clara (2010), «Innovaciones en la rima: poesía y rap», *Rhythmica*, 8, pp. 67-94. Disponible en: <https://bit.ly/2R67XqI> (fecha de consulta: 13/11/2018)
- Morales Sánchez, María Isabel (2004), «El orador sin tribuna: damas, literatura y política en el siglo XIX», en José Antonio Hernández Guerrero, M^a del Carmen García Tejera, M^a Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), *Oratoria y literatura: actas del IV Seminario Emilio Castelar*, Cádiz, Universidad de Cádiz .
- Ossorno, Mirena (2017), «Entrevista a Gata Cattana». *I-D Vice*. 13 de febrero de 2017. Disponible en: <https://i-d.vice.com/es/article/mbge4n/gata-cattana-entrevista> (fecha de consulta: 03/01/2019)
- Rancière, Jacques (1996), *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión,.
- Ravelo, Reisner de Jesús (2019), «Hip Hop: lírica del rap y subjetividad política», *Tempus Psicológico*, 2 (1), 130-153. DOI: <https://doi.org/10.30554/tempuspsi.1.2.2066.2019>

- Riechmann, Jorge (2006), «Comprometerse y no aceptar compromisos (notas sobre poesía y compromiso ético-político)», *Resistencia de materiales (ensayos sobre el mundo y la poesía y el mundo)*, Barcelona, Montesinos, pp. 65-80.
- Santos Unamuno, Enrique (2001), «El resurgir de la rima: los poetas románticos del rap». *Atti del XIX Convegno [Associazione ispanisti italiani]*, vol. 2, Roma, 16-18 septiembre 1999, pp. 235-242. Disponible en: <https://bit.ly/2AuKp4C> (fecha de consulta: 09/08/2018).

LAURA MARÍA MARTÍNEZ MARTÍNEZ

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

**BLANCA LUZ BRUM EN EL FOCO: LA
CONSTRUCCIÓN DE HÉCTOR BARRETO
COMO SÍMBOLO ANTIFASCISTA EN *SOBRE
LA MARCHA***

La trayectoria política¹ de la escritora uruguaya Blanca Luz Brum (Pan de Azúcar, 1905–Santiago de Chile, 1985) la ilumina como un personaje paradigmático: fue parte del círculo intelectual de José Carlos Mariátegui, escribió en *Amauta*, fue perseguida por Augusto Leguía hasta instaurarse en el exilio, ocupó el puesto de Jefa de Prensa en la campaña peronista y adquirió tanta importancia en los círculos de Perón, que, según Hugo Achugar, ella podría haber sido Evita, pero no quiso (129-137). En México convivió con Frida Khalo y Diego Rivera y, desde allí, apoyó, sin adeptos, la revolución sandinista. Defendió con fervor al bando republicano durante la guerra civil española y acabó siendo una figura clave en la formación del Frente Popular chileno. Sin embargo, los hechos revolucionarios de los que fue partícipe carecen de importancia ante la crítica,² la cual la recuerda como la mujer que Parra del Riego raptó del convento, el amor apasionado de David Alfaro Siqueiros, la amante de Perón, la mujer que Jorge Oteiza recordaba «levantándose las tetas con la mano» (2006: 387), la uruguaya que imaginaba Raúl González Tuñón desde Montparnasse³ o, despectivamente, como el «colchón de América». Sus logros individuales han sido obviados hasta el punto de que Hugo Achugar en su biografía novelada sobre Brum, decide hablar por ella una vez más⁴ y adjudicarle el siguiente flujo de

¹ Este artículo ha sido escrito en el marco del proyecto de investigación «El impacto de la Guerra Civil Española en la intelectualidad hispanoamericana», financiado por el Programa Estatal de Generación del Conocimiento (PGC2018-098590-B-I00).

² Miguel Arregui, por ejemplo, en la nota de prensa titulada «La odisea de Blanca Luz Blum» en *El observador*, afirma: «Blanca Luz Brum, natural de Pan de Azúcar, fue una morena bonita que fungió como poeta, escritora, periodista, artista plástica, militante política. La verdadera obra de arte fue ella misma [...]» Posteriormente, recuerda las palabras del líder comunista Volodia Teitelboim cuando aludió a ella como «una gran belleza “destinada a trastornar al sexo masculino”» y, después, Arregui continúa refiriéndose a Brum como «una trepadora que coleccionó maridos y amantes por pasión, dinero o figuración» (Arregui, 2018).

³ Me refiero al poema de Raúl González Tuñón «Escrito sobre una mesa de Montparnasse» de *La calle del agujero en la media* donde dice: «Algunas mujeres me han detenido en Montmartre / pero me piden cigarrillos y cien francos / y yo solo puedo darles ágiles besos casi inéditos / y hablarles de mi país sin que ellas me comprendan / y decirles que Blanca Luz está en Méjico / sin que ellas me pregunten quién es Blanca Luz / [...] Yo quisiera explotar una bomba, derrocar un gobierno, / hacer una revolución con mis manos amigas del cristal, de la luz, / de la caricia / —destruir todas las tiendas de los burgueses / y todas las academias del mundo— / y hacerme un cinturón bravío de rutas inverosímiles como Alain Gerbault / para que venga Blanca Luz y me ame» (2005: 29-30).

⁴ Achugar explica muy convincentemente en el prólogo de *Falsas memorias* que fue la vida trepidante de Blanca Luz Brum y el hartazgo de la frialdad de la prosa académica lo que le llevó a escribir la biografía de la escritora uruguaya de manera novelesca. Sin embargo, cabe preguntarse si hubiera optado igualmente por esta forma narrativa, si Brum no hubiera sido una mujer: ¿No le

pensamiento al final de su vida, cuando la poeta se encontraba automarginada en la isla de Robinson Crusoe:

¿Por qué siempre esa insistencia en preguntar por sus maridos, por sus amantes, por los hombres que conoció?, ¿por qué no le preguntan por ella, por sus poemas, por sus cuadros? Eh, ¿por qué no le preguntan por lo que ella ha hecho? (Achugar, 2001:134).

Establecer el foco en la obra de Blanca Luz Brum en la década de los treinta, cuando su ideología aún no se había estirado hacia la derecha hasta apoyar a Pinochet, es la fuerza motriz de este artículo. Mi objetivo es mostrar el apoyo al bando republicano que materializó la uruguaya en la revista que dirigía en Chile *Sobre la Marcha. Cartel mural de cultura para las masas*. Primero analizaré la respuesta singular que tuvo Chile ante la guerra civil española en comparación con el resto de países latinoamericanos, después explicaré la naturaleza de la revista dirigida por Brum y, finalmente, como ejemplificación tangible de los dos puntos anteriores, realizaré un estudio de las técnicas mediante las que el joven socialista chileno Héctor Barreto fue alzado en *Sobre la marcha* como un símbolo antifascista comparable –y explícitamente comparado– al poeta granadino Federico García Lorca.

1. CHILE Y LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

En la antología chilena *Madre España. Homenaje de los poetas chilenos*, Blanca Luz Brum sintetizó cómo la guerra civil española suponía un «abrazo entre América y España» que llegaba «abriéndose paso entre la sangre / braceando adentro de un universo oscuro. / Desbordándose por la tierra como las aguas/ haciendo remecer las cordilleras, / abriéndole los trigos a la pampa» y provocaba en el otro lado del Atlántico un «revolucionario deseo de vivir y pelear» (Brum, 1936a: 13). Efectivamente, el conflicto español consiguió inmiscuirse como un instrumento en los panoramas políticos de América Latina: las fuerzas de izquierda interpretaron la resistencia de la República española como un ejemplo modelo, mientras que la derecha percibió el estallido de la guerra civil española como el futuro inminente de sus países, si se dejaba caer el poder en los grupos de izquierda. Sin embargo, entre Chile y España se tendió un lazo histórico tejido de semejanzas. Matías Barchino adjudica la gran movilización de los intelectuales chilenos a las particularidades de su respuesta oficial: la crisis diplomática motivada por la acogida de republicanos en la

habrá resultado más franqueable la intimidad de Brum por esta condición? ¿No le habrá sido más fácil apropiarse en primera persona de los pensamientos de Brum por su sexo? ¿Se hubiera atrevido a narrar de igual manera la vida de David Alfaro Siqueiros?

embajada chilena y la configuración de un Frente Popular chileno⁵ con una fuerte participación del Partido Comunista y cuyo modelo era el Frente Popular español (2013: 33).

En Chile se emprendió una lucha antifascista basada en la lucha española. Los lazos entre ambos países se vislumbran con mayor claridad a la luz de la relación estrecha que mantenían el Frente Popular chileno y el Frente Popular español: como prueba del interés del gobierno español en la nueva formación frentista, una delegación encabezada por el ministro socialista Indalecio Prieto acudió, a finales de 1938, a la toma de posesión de Aguirre Cerda como presidente del gobierno (Barchino, 2003: 25). Asimismo, el apoyo chileno con la República se acabó materializando con la política de solidaridad de Cerda cuando, una vez finalizada la guerra, en 1939, acogió en Chile a más de dos mil refugiados españoles, después de haber atravesado el Atlántico en el carguero Winnipeg, precisamente organizado por Pablo Neruda (Barchino, 2003: 25).

En este contexto, el apoyo a la República Española entre la sociedad chilena era sinónimo del apoyo al Frente Popular chileno. El *Mercurio* de Santiago, por ejemplo, tomó desde el inicio de la guerra de España una posición contraria al Frente Popular español, al que consideraba un fracaso histórico y político. No obstante, parece evidente, según Barchino, que detrás de esa postura, se escondía una mirada introspectiva a su panorama político interno y un ataque, más que a España, al Frente Popular chileno (Barchino, 2003: 33).

A pesar de que hubiera múltiples periódicos chilenos que defendieran abiertamente la sublevación nacional en España –los vinculados a la Iglesia como *Acción católica* u otros de Valparaíso como *Las últimas noticias*, entre muchos otros– la gran mayoría de intelectuales chilenos encontraron espacios en la prensa en los que alzar su voz y su opinión a favor de la República. *Frente Popular* fue, tal vez, el vocero más importante para los escritores chilenos. No obstante, junto a él, al igual que junto a los famosos versos en apoyo al bando republicano de Neruda y Huidobro, debemos situar esbozos más tímidos, que, en muchas ocasiones, encontraron la fuente de su marginalidad en su propio sexo, como los de Blanca Luz Brum y la revista *Sobre la marcha. Cartel mural de cultura para las masas* que dirigió entre 1936 y 1938 y a la que dedicó parte de sus palabras más enérgicas en defensa del bando republicano.

⁵ En otros países latinoamericanos se intentó la formación de un Frente Popular, similar al español, que uniera las fuerzas de izquierda en una confluencia antifascista y siguiera la estrategia promulgada en el VII Congreso de la III Internacional Comunista. No se logró. Cabe citar a México, cuyo presidente, Lázaro Cárdenas, fue el único que apoyó oficialmente a la República Española y que, sin embargo, fracasó en la formación de un frente popular mexicano debido a los constantes problemas burocráticos y a la resistencia general de integrar en la coalición al Partido Comunista. Para más información sobre este fallido intento, véase Mario Ojeda Revah (2005).

2. *SOBRE LA MARCHA. CARTEL MURAL DE CULTURA PARA LAS MASAS*

El primer número de *Sobre la marcha. Cartel mural de cultura para las masas* apareció en Santiago de Chile en agosto de 1936, un mes después del inicio de la guerra civil española. El estilo conciso y directo del número, solamente compuesto por un mural de dos caras e imbuido del deseo de llegar al pueblo, desde el título hasta su formato, reafirmaba la poética de su directora, Blanca Luz Brum, y anunciaba la naturaleza política de las siguientes publicaciones. El segundo número de la revista empezó a recorrer las calles chilenas en septiembre de 1936, pero el tercer número rompió la frecuencia mensual y no apareció hasta casi dos años más tarde, en julio de 1938. Las dificultades de publicación, auguradas por la gran diferencia de frecuencia mencionada, no tardaron en volverse tangibles. El cuarto número, anunciado en el tercero como un mural centrado en los poetas antifascistas del continente latinoamericano, nunca llegaría a salir.

La mayoría de escritores que participaron en *Sobre la marcha* eran chilenos –Vicente Huidobro, Pablo de Rokha o Winétt de Rokha– aunque hay excepciones notables como la de la propia Blanca Luz Brum –de origen uruguayo– o Vicente Basso Maglio, también uruguayo, que escribió en el primer número un pequeño ensayo, «Frente teórico», que podría fácilmente leerse como una declaración de principios: «Por eso insisto en que no debemos ser, ya, y en que, si quiera, podemos llamarnos intelectuales porque oficio esencialmente creador hay uno solo: el del trabajador por la libertad». Los números publicados contienen, además, iniciáticos destellos políticos del grupo de escritores jóvenes que después cristalizó en la historia literaria con el nombre de *generación del 38* y entre los que se encontraban Braulio Arenas, Miguel Serrano, Gonzalo Rojas y Héctor Barreto, entre muchos otros.

La revista acogió textos de una gran heterogeneidad temática. Incluyó novedades de la pintura muralista del momento –especialmente sobre el mexicano David Alfaro Siqueiros– («Presencia de Siqueiros en la estética contemporánea» o «Diego Rivera contra el fascismo»), reseñas sobre novedades literarias («Pablo de Rokha y Jesucristo» por Blanca Luz Brum), poemas políticos («Acusamos y pedimos» de Miguel Serrano), notas de prensa sobre política internacional y una sección dedicadas a las próximas publicaciones literarias de los colaboradores de la revista. El eclecticismo político que determinó la vida de la uruguaya también se deja vislumbrar en los distintos números de *Sobre la marcha*. Sus páginas integran alabanzas continuas a la Unión Soviética («Conozca la verdad sobre la Rusia actual. Lea los libros»), rechazos categóricos al eurocentrismo («Europa es la barbarie guerrera, evitemos Europa») y una defensa de un panamericanismo en su poema «Fortalezas del aire» del tercer número, en el que se canta –incluso en inglés– al presidente de Estados Unidos,

Roosevelt: «Let us receive the cantor of Walt Whitman/ The smile of President Roosevelt» (Brum, 1938: pp.).⁶

A excepción del tercer número, focalizado en defensas americanistas y en el avance de la segunda guerra mundial,⁷ la guerra civil española es el tema predominante en las páginas de *Sobre la marcha*. En el primer número, una nota de la editorial, que presumiblemente escribió Blanca Luz Brum, revela la profundidad con la que España se clavó en el corazón de los colaboradores de la revista, así como la mirada reconciliatoria con la que defendían al bando republicano:

Desde nuestra América, esclavizada aún, saludamos a España, que es la madre de nuestra sangre, de nuestra lengua, de nuestra cultura y de nuestras más altas esperanzas; saludamos, con fervor, a la joven y querida libertad del pueblo español que, en estos instantes, empuña las armas contra la ferocidad del fascismo; saludamos al gobierno de Azaña, que ha sabido entregar los fusiles y cañones al proletariado y confía en él su destino y el destino de las clases medias; saludamos a los batallones heroicos de semidioses tallados en bronce eterno, que forman las columnas de la libertad; a los trabajadores de la Enseñanza, que han sabido canjear los libros de estudio por los fusiles que les abren las puertas hacia la cultura del porvenir; a los escritores que, desde las barricadas de la prensa, expresan la voz del pueblo en armas y a los que caen en el frente de batalla; a los estudiantes hispanoamericanos, que con las armas en el puño escriben, con hechos, la frase SOLIDARIDAD INTERNACIONAL; saludamos a los muertos gloriosos, que abandonan sus hogares para emigrar a la Historia y a los vivos que heredarán un Gobierno popular, forjado a su imagen y semejanza. A todos los que, en este instante, levantan sus puños de acero para derrotar a las hordas desencadenadas del fascismo. Desde nuestros corazones sacudidos por la angustia y embriagados por la esperanza, os decimos: ¡SALUD PUEBLO ESPAÑOL!

⁶ Al estar compuesta la revista por tan solo una hoja mural escrita por ambas caras, no se publicó numerada. Salvo especificaciones concretas en el cuerpo del texto, las citas de este artículo pertenecen al segundo número.

⁷ El tercer número podría leerse como un canto al americanismo y a Chile en el que ya no cabe ninguna solidaridad con el bando republicano. De hecho, las referencias a la Segunda Guerra Mundial solo se incluyen en la medida en la que contribuyen a apartar la mirada del lector de Europa. A diferencia de los dos números anteriores, se publican poemas de Vicente Huidobro («Vigilantes») y de Pablo de Rokha («Juramento a las masas obreras de Chile») que solo versan sobre cuestiones nacionales. Este cambio de intereses se ve reforzado por la inclusión de un discurso de Simón Bolívar titulado «Chile puede ser libre». No obstante, las palabras más representativas del contraste del tercer número son las de la propia Blanca Luz Brum, que, en un texto llamado «Consignas americanas», dice: «Nos enseñaron a decir “Europa” como a decir: Civilización, Cultura, Humanidad... ¡ABAJO EL MITO! AMERICA HA DESPERTADO CON VUESTROS CAÑONES, CON VUESTROS BOMBARDEOS, CON VUESTRAS FALSAS DEMOCRACIAS APARADORAS DE CRIMENES»

Hubo en el primer número poemas de los chilenos Carlos Vattier —«Fragor de España»— y Carlos Poblete —«España lucha y canta»—, así como un pequeño ensayo de Vicente Huidobro «Conducta ejemplar» que siguieron con la línea de alabanza al pueblo español de la nota editorial. También hubo una nota anónima que recordaba a Aída Lafuente, la joven militante comunista caída en la revolución de octubre en 1934, como «[el] símbolo más heroico para la juventud de España y del mundo» y el poema «Elegía a Aída Lafuente» del poeta español Pla y Beltrán, donde se reforzaba la evocación de la Rosa Roja de Asturias como modelo a seguir, designándola madre: «Aída Lafuente, camarada./ ¡los obreros de España te proclamamos nuestra madre!».

El impacto de la guerra civil española se vuelve imagen en el segundo número con la forma de una litografía de puños levantados, hoces y martillos que reza «¡NO PASARÁN!». Sin embargo, es el homenaje colectivo al mártir cultural chileno Héctor Barreto y al español Federico García Lorca del segundo número lo que lo convierte en el centro del resto del artículo. El asesinato de Barreto en un altercado entre jóvenes izquierdistas y «nacistas»⁸ tan solo dos días después del fusilamiento en Granada de Federico García Lorca fue un punto claro en el que ambas luchas antifascistas, la española y la chilena, confluyeron. En una revista como *Sobre la marcha*, tan pendiente del panorama político español como del chileno, se produce una construcción simultánea y conjunta de ambos símbolos antifascistas, donde se aprecia claramente cómo el joven Héctor Barreto es exaltado a través de los mismos parámetros en los que mundialmente se alzó a Federico García Lorca. La equiparación de ambos personajes, la oposición de la civilización y la barbarie, la mitificación de Héctor Barreto y la politización exagerada de su carácter son los puntos en torno a los que girarán las siguientes páginas.

3. UN HOMENAJE SIMULTÁNEO: HÉCTOR BARRETO Y FEDERICO GARCÍA LORCA

Blanca Luz Brum diseñó el segundo número de *Sobre la marcha* como un homenaje doble a los poetas recientes caídos en el frente, Héctor Barreto y Federico García Lorca. Por una parte, se palpa la supremacía del chileno en el número por la inclusión de un crucigrama donde todas las casillas forman la palabra Barreto o la cantidad de textos elegíacos sobre él: «Acusamos y pedimos» por Miguel Serrano, «Y lo cierto es» por Anuar Atias, el poema «XEVII» por

⁸ Se llama «nacistas» a los miembros del Movimiento Nacional-Socialista de Chile, una agrupación de ultraderecha con tendencias fascistas. Para más información, consulte: Verónica Valdivia Ortiz Zárate (1995).

Braulio Arenas o «Suceso» por Eduardo Anguita, entre otros. Por otra, se percibe la intención de la uruguaya de comparar ambos símbolos antifascistas y ensalzarlos simultáneamente. De esta manera, la tabla de contenidos se duplica, puesto que hay una nota homenaje a Barreto, se incluye otra a Lorca y se añaden una composición literaria de ambos: el poema «Memento» en el caso del poeta granadino y el cuento «Ranquil, lugar de muertos» en el caso del chileno. La elección de «Memento» se justifica por las alusiones del sujeto poético a su propia muerte. La inclusión de «Ranquil, lugar de muertos», en cambio, está relacionada con la intención de destacar el carácter comprometido del autor, pues el elegido es uno de los escasos cuentos de contenido político del chileno.

La mitificación de Barreto en relación con Lorca es una constante en el segundo número. Esta confluencia resulta clara en el poema conjunto que les dedica Blanca Luz Brum titulado «A los poetas caídos en el frente»:

La voz no queda quieta,
golpea dentro y fuera de la tierra,
abre las bóvedas heladas,
sube en el aire fuerte,
y huye sobre las costas desvanecidas
de la muerte.

Se oye en el hondo piano de la noche
y en las puertas abiertas de los días.

La voz es como el mar,
se viste y se desnuda
y nos rodea de árboles
que cantan sin cesar.

Los versos de la uruguaya recuperan el estilo lorquiano para aludir a la voz de los dos poetas muertos y consolarles manifestando que «la voz no queda quieta», sino que «golpea dentro y fuera de la tierra». Su título los equipara y elimina las diferencias entre las dos luchas antifascistas, agrupándolos como poetas que cayeron por una misma causa. Un mismo ejercicio de equiparación se produce en «Exaltación a la lucha», donde su autor, Robinson Gaete, trata de convencer al lector de que el momento de realizar una revolución era ese, ya que tenían «dos grandes motivos», «dos grandes causas sangrientas». Gaete, además, escenifica cómo la muerte de los dos poetas sirvió para estrechar el vínculo con España, ya que se torna más fuerte al estar «doblemente unidos por la sangre».

A la equiparación de ambos símbolos como miembros de una misma lucha antifascista, se le añade, como un efecto inherente, la equiparación del enemigo. En España, el asesinato de Lorca ratificó la idea de que los fascistas eran enemigos de la cultura: un símil que se había gestado anteriormente debido a la quema de libros del 10 de mayo de 1933 realizada por el partido nazi en Alemania

y que, después, los republicanos reforzaron con la imagen propagandística de sus soldados salvando obras de arte de los continuos bombardeos. El Movimiento Nacional-Socialista de Chile, responsable de la muerte de Barreto, es igualado a la barbarie fascista europea en las páginas de *Sobre la marcha*. La editorial, en la nota «Homenaje a García Lorca», califica a los responsables de ambas muertes como «los enemigos de la civilización y la literatura» y Gerardo Seguel describe a los «nacistas» asesinos de Barreto como una «legión extranjera contra la cultura y contra la juventud chilena».

La incivilización de los «nacistas» es contrapuesta a la humanidad del joven socialista caído en «Acusamos y pedimos» de Miguel Serrano, donde la figura de Barreto es alabada con el claro propósito de lograr «la gloria y la inmortalidad que él habría alcanzado en su vida». El amigo por excelencia de Barreto define a los nacistas como un «escuadrón de ignorantes», «de seres inferiores en el orden espiritual». El personaje de Barreto se eleva sobre los enemigos, pues la razón de su asesinato, según Serrano,⁹ radica en que era «un hombre superior», «un ser demasiado peligroso [...] para una mesnada de cretinos sin raíz vital». Al igual que ocurría con el bando nacional español, debido a sus intentos fallidos de conseguir un grupo de intelectuales que los apoyasen,¹⁰ el movimiento nacistista es definido como un partido sin ideología y es considerado por Serrano como «un peligro para el espíritu», frente al cual «los intelectuales son su oposición más violenta».

En el texto de Julio Molina «Camarada Héctor Barreto» se establece la misma oposición entre civilización y barbarie. Barreto es designado como «un hombre que vive con el arte en las pestañas». Los nacistas, en cambio, son considerados «monaguillos» que defienden «la basura derechista» y «practican el sport ario de matar la cultura integral». La comparación con los fascismos europeos, que permanece de trasfondo en la mitificación del joven socialista chileno como un símbolo antifascista, se vislumbra con total claridad cuando Molina se refiere a Barreto como «un hombre que lo entendía todo, que lo comprendía todo», pero que ha sido estrellado de golpe a la leyenda aun teniendo

⁹ Miguel Serrano no podría imaginar que su ideología política, al igual que le ocurriría a Blanca Luz Brum, se iría inclinando con el paso de los años a una posición similar a la de los «nacistas» que en 1936 deshumanizaba con sus versos.

¹⁰ Manuel Aznar Soler describe en *República literaria y revolución (1920-1939)* este vacío intelectual y los intentos desesperados del bando sublevado: «La nómina de escritores que tomaron partido por la sublevación militar fascista fue exigua y poco representativa [...] Este enorme vacío intelectual intentó atenuarse con los conatos de capitalización fascista de los escritores de la crisis de fin de siglo, como Unamuno o Baroja, manipulados en busca de una tradición intelectual inexistente. Pero la inteligencia española había asumido mayoritariamente un compromiso antifascista en defensa de la legalidad republicana» (2010: 413-414).

«una realidad más grande» que «todos los sueños de Hitler y Mussolini, destructores del porvenir».

La elevación metafórica de Barreto se produce simultáneamente a la simbolización del enemigo. Frente a la identidad definida de Barreto con la constante evocación de su nombre, su asesino es designado como un «nacista» sin identidad propia, que representa, con su carácter de asesino y su cualidad anónima, a todo el Movimiento Nacional-Socialista. La desfiguración del asesino se vuelve palpable en el poema de Eduardo Anguita: con sus versos elimina la cualidad de hombre del asesino y, apelando directamente a Barreto, manifiesta: «Héctor no has muerto asesinado por un hombre», sino que ha sido «una mano blanda», «una espuma mugrienta», «una cosa informe con un deseo oscuro al fondo». El asesino sufre una deformación que se vuelve corpórea con los versos de Anguita, donde es comparado con «un cuerpo sin una columna» que tiene «[sic] el color de la muerte de la no existencia de la ausencia». La imagen abstracta del enemigo se contrapone a la solidez del cuerpo de Barreto que, aun muerto, «detiene la inundación» y cuya «muerte fija lo invisible y destaca lo solapado», señalando el camino de la lucha: «se hacen preciso nuestro camino y los obstáculos».

Alfredo Irisarri contribuye con su poema «Héctor Barreto la leyenda» a la deshumanización del enemigo y, dirigiéndose directamente al cuentista caído, manifiesta: «porque eres Hombre y no escupo germánico inclemente». Sin embargo, el personaje de Barreto no es tan solo contrapuesto continuamente a la barbarie de los nacistas, sino que se mitifica. El título del poema de Irisarri anuncia el proceso mitificador. Barreto se convierte con los versos de Irisarri en un símbolo antifascista poliédrico, que es glorificado por el autor desde diferentes primas, mediante la alusión a él como «Barreto el bueno/ Barreto el noble/ Barreto el artista/ Barreto el que estrecha las manos».

Las alabanzas constantes a Barreto del segundo número de *Sobre la marcha* contribuyen a su mitificación y a la búsqueda de un hueco permanente en la memoria chilena en el que depositar la leyenda del joven socialista. Anuar Artias, con su nota «Y esto es lo cierto», participa en el proceso de mitificación, pero lo hace de una forma particular y útil para tender lazos con el ensalzamiento de Lorca como símbolo antifascista. Al inicio de texto, Artias utiliza el pasado de Barreto para elevarlo como mito: recuerda el hecho de que «había verdad en él» y «puro sentido de leyenda», e imagina las palabras que podían desprenderse de su actitud: «Soy grande». Después, en cambio, recurre a la literatura de Barreto, como se había hecho mundialmente en el caso lorquiano a través de la forma métrica del romance y el uso de sus motivos líricos.¹¹ Artias recupera uno de los

¹¹ Para más información sobre esto, véase Matías Barchino y Niall Binns (2011: 63-74).

personajes grises de sus últimos cuentos –específicamente a Juan Salinas de «La noche de Juan»¹² para justificar la transición de Barreto de la palabra a la acción: «Lo hizo por ellos [los personajes]». Asimismo, Artias provoca que Juan, el personaje del cuentista, reaccione ante la muerte de Barreto, acuda al entierro «con su vela» e incluso manifieste su incompreensión ante su muerte: «Es raro. Sí, es raro».

Las muertes de Barreto y Lorca se yerguen como motivos para continuar con la lucha antifascista. En la nota «Homenaje a García Lorca», desde la editorial, se propugna que «la mejor manera de vengar a nuestros compañeros caídos es la acción directa y organizada». Sin embargo, los escritores caídos no son concebidos en las páginas de *Sobre la marcha* simplemente como mártires culturales y prueba abominable de que el fascismo también mata a la cultura, sino que, repentinamente, se hiperboliza el carácter político de sus personalidades y son convertidos en personajes políticos paradigmáticos. Fruto de esta hipérbole son las palabras de la editorial en «Homenaje a García Lorca» donde la reunión es convocada para «homenajear el valor revolucionario de García Lorca», a pesar de que es bien sabido que el acto más político que protagonizó el granadino fue su propia muerte. Asimismo, se obvia la reciente incorporación de Barreto en las Juventudes socialistas tras la muerte de Julio Llanos,¹³ y es convertido en un modelo político a imitar. Robinson Gaete, por ejemplo, en «Exaltación a la lucha», se refiere a Barreto como un ejemplo de «la alianza inquebrantable de la cultura y de la acción» y finaliza su texto con una exaltación de su ejemplo: «Pudo robarnos su vida, pero no puede ya despojarnos de su ejemplo».

4. CONCLUSIONES

La conversión simultánea de ambos escritores en mito podría leerse como la llegada del «abrazo entre América y España» que había venido «abriéndose paso entre la sangre/ braceando adentro de un universo oscuro./ Desbordándose por la tierra como las aguas/ haciendo remecer las cordilleras,/ abriéndole los trigos a la pampa» al que aludía Brum en la antología chilena *Madre España* (1936a: 13). Es una prueba del impacto singular que ocasionó la guerra civil española en Chile y, especialmente, sobre los intelectuales de izquierda, que no aguantaron su grito al presenciar atentados contra la cultura similares en su propio país. El canto conjunto de los escritores del segundo número de *Sobre la marcha* a Federico

¹² Este cuento lo recupera Rafael Videla Eissmann en *Historias ociosas. Cuentos y relatos de Héctor Barreto*. Véase: (2003: 40-43).

¹³ Véase Moraga Valle (2009: 114-138).

García Lorca y a Héctor Barreto unió sus cuerpos caídos en la batalla de ambos países contra el fascismo y sirvió para impulsar la configuración de una barrera de memoria colectiva en la que sus nombres estuvieran esculpidos.

Independientemente de que el nombre de Barreto cayera con el tiempo de ese bloque de memoria por los derroteros del Frente Popular chileno, sus acercamientos interesados al Movimiento Nacional-Socialista en las elecciones posteriores e incluso el viraje a la derecha de los escritores que lloraron su muerte en *Sobre la marcha*, como la propia Blanca Luz Brum o el gran amigo de Barreto, Miguel Serrano; el fenómeno literario del segundo número continúa alzándose como un ejemplo fundamental de solidaridad antifascista. Asimismo, el entorno en que sucedió, la revista *Sobre la marcha* dirigida por Brum, constituye la prueba de que la uruguaya no necesita ser estudiada en relación con ninguno de los personajes masculinos con los que compartió su vida: basta preguntarse por sus poemas, por sus cuadros, por lo que ella hizo.

BIBLIOGRAFÍA

- Achugar, Hugo (2001), *Falsas memorias*, Montevideo, Trilce.
- Arregui, Miguel (2017), «La odisea de Blanca Luz Brum», *El Observador*, Disponible en: <https://www.elobservador.com.uy/la-odisea-blanca-luz-brum-n1023865> (fecha de consulta 15/05/2018).
- Aznar Soler, Manuel (2010), *República literaria y revolución (1920-1939)*, Sevilla, Renacimiento.
- Barchino, Matías y Niall Binns (2011), «Una plaga de romances. El impacto de la muerte de Federico García Lorca en la poesía chilena», *América sin nombre*, (16), pp. 63-74.
- Barchino, Matías y Jesús Cano Reyes (eds.) (2013), *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Madrid, Calambur.
- Brum, Blanca Luz (1936a), «Encontrándonos», *Madre España: homenaje de los poetas chilenos*, ed. Vicente Huidobro, Santiago de Chile, Panorama, pp. 13.
- Brum, Blanca Luz (dir.) (1936b), *Sobre la marcha. Cartel mural de cultura para las masas*, (1).
- Brum, Blanca Luz (dir.) (1936c), *Sobre la marcha. Cartel mural de cultura para las masas* (2).
- Brum, Blanca Luz (dir.) (1938), *Sobre la marcha. Cartel mural de cultura para las masas* (3).
- González Tuñón, Raúl (2005), *La calle del agujero en la media*, Buenos Aires, Seix Barral.

- Moraga Valle, Fabio (2009), «El asesinato de Héctor Barreto y la cultura política de la izquierda chilena en la década de 1930», *Revista UNIVERSUM*, 2 (24), pp. 114-138.
- Ojeda Revah, Mario (2005), *México y la guerra civil española*, Madrid, Turner.
- Oteiza, Jorge (2006), *Edición crítica de la obra de Jorge Oteiza. I. Poesía*, Navarra, Fundación Museo Jorge Oteiza.
- Valdivia Ortiz de Zárate, Verónica (1995), *El nacionalismo chileno en los años del Frente Popular (1938-1952)*, Santiago de Chile, Universidad Católica Blas Cañas.
- Videla Eissmann, Rafael (ed.) (2003), *Historias ociosas. Cuentos y Relatos de Héctor Barreto*. Serie de investigaciones, 3. Santiago de Chile, Editorial Puerto de Palos.

Yael Natalia Tejero Yosovitch
(UBA/UNAJ/CONICET)

**CERCANDO A BORGES: USOS DE LA OBRA
DE JORGE LUIS BORGES EN LA
LITERATURA DE JAVIER CERCAS**

En un artículo dedicado a la obra de Javier Cercas, Luis María Romeu Guallart señala que el realismo postmoderno de la obra del autor español construye una poética del instante que gravita en torno a tres ejes clásicos: Gustave Flaubert, Virginia Woolf y Jorge Luis Borges (2011: 58).¹ En el libro *Anatomía de un instante* (2009), centrado en el intento de golpe de estado de 1981, Cercas alude de manera explícita a la obra de Borges, pero el uso del intertexto borgeano se disemina en muchos de sus libros y artículos e involucra temas como el ser, el destino, el héroe, el duelo o la traición. El objetivo de este trabajo es analizar el modo en que el escritor español utiliza ciertos tópicos presentes en la obra del autor argentino tomando como referencia los siguientes relatos: «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz» (*El Aleph*, 1949), «El fin» y «Tema del traidor y del héroe» (*Ficciones*, 1944).² Sostenemos la hipótesis de que en sus ficciones documentales y en los relatos históricos que construye (especialmente en *Anatomía de un instante*), Javier Cercas establece una lectura de documentos, archivos y testimonios orientada por diversos modelos épicos, entre los cuales la obra de Borges es uno de los más importantes. De este modo, el escritor español

* Este trabajo no hubiera sido posible sin la beca de estancia doctoral que me otorgó Casa de Velázquez, miembro de la red «Écoles Françaises à l'Étranger», Madrid, España, entre septiembre y noviembre de 2018. Gracias a la ayuda económica de esta maravillosa institución pude realizar un conjunto de actividades orientadas a enriquecer mi investigación en curso sobre el estatuto de la ficción en la obra de Javier Cercas. Asimismo, la beca me facilitó la posibilidad de participar en el IV Congreso de Jóvenes Hispanistas, Teóricos y Comparatistas de la Universidad de Valladolid, donde fue expuesta una versión preliminar de este trabajo y donde pude intercambiar experiencias de investigación con colegas hispanistas. También agradezco a la Dra. Agnès Delage por la valiosa orientación que me ha dado en relación con la obra de Javier Cercas y la bibliografía crítica recomendada.

¹ El vínculo que Romeu Gualart establece entre Cercas y Flaubert tiene ver con la construcción del narrador. Mientras el escritor de *La educación sentimental* jugaba con la negación de su intromisión en el texto a través el estilo indirecto libre, «[...] Cercas ha optado por una repetitiva autocorrección que se revela, en definitiva, inútil, pues no logra esconder su opinión en tantas ocasiones.» (2011: 58). Con esto se refiere a las frases especulativas con las que se inauguran la mayor parte de los capítulos de la primera parte de *Anatomía de un instante*: «Conspiran contra Suárez (o al menos Suárez siente que conspiran contra él)...» (2009: 47). Luego añade que la obra de Virginia Woolf intenta capturar en su narrativa «momentos del ser», cargados de sentido, que no son meras imágenes simbólicas sino que sus valores nunca son fijos o estáticos. Esas son, a grandes rasgos, las influencias de Woolf y Flaubert que Romeu Guallart identifica en Cercas.

² Por razones de extensión, limitamos nuestra comparación a estos tres cuentos. Sin embargo, hay muchos otros textos de Borges que permiten identificar la raigambre y el uso de ciertos tópicos en la obra de Javier Cercas.

ejerce un uso del intertexto borgeano para construir, a su vez, un discurso literario con respecto a la transición democrática.

1. LOS SENDEROS QUE CONDUCEN A BORGES

Para llevar adelante el objetivo que nos proponemos en este artículo, puede ser útil revisar las columnas que Javier Cercas consagra al escritor argentino. Entre ellos, hay uno que es central: «Todo(s) (los) Borges», publicado en *Dairi de Barcelona* el 13 de noviembre de 1990 y compilado luego en el libro de misceláneas *Una buena temporada*, de 1998. Allí Cercas dice que Borges es buen lector porque es capaz de reinterpretar creativamente la tradición; una tradición que considera universal, algo que Sarlo señala en *Borges, un escritor en las orillas*, cuando caracteriza su obra como susceptible de múltiples apropiaciones: universales y locales.³ Sobre ese Borges, sostiene Cercas, circula «una insidia según la cual en estos textos el escritor no deja de ser un ratón de biblioteca que se deleita royendo materia muerta, cadáveres más o menos exquisitos» (1998: 72). Algo semejante plantea Alan Pauls en *El factor Borges*, cuando describe su literatura como «parasitaria» o «de segunda mano», en el sentido de que se alimenta de muchas otras literaturas y saberes articulados con la ficción. Su modelo es, según Pauls, el de la traducción, pues permite entender el concepto en sentido amplio, como traslación, movimiento, decodificación de relatos y saberes (2000: 105). Algo de esto compete al gesto de Cercas, que se ocupa de traducir sus historias a un vocabulario borgeano, o bien de utilizar tópicos de la obra de Borges como andamiaje para sus tramas. Retomando entonces el artículo de Cercas, podemos encontrar una referencia muy clara a la idea de los infinitos Borges:

Está el Borges autor de ficciones, que abomina de las supersticiones del realismo y de las prolijidades de la novela del XIX; este Borges es también, a su vez, muchos Borges: desde el que empieza creando una épica y una mitología de arrabal de un Buenos Aires soñado y reescribe historias ajenas convirtiéndolas en historias borgianas, como ocurre en «Hombre de la esquina rosada» y en «Etcétera», hasta el autor de «La intrusa» o «El libro de arena», que prefiere la transparencia y la eficacia al deslumbramiento de las perversas cosmogonías de «Tlön, Uqbar, Orbis

³ «Leer a Borges como un escritor sin nacionalidad, un grande entre los grandes, es, por un lado, un impecable acto de justicia estética: se descubren en él las preocupaciones, las preguntas, los mitos que, en Occidente, consideramos universales. Pero este acto de justicia implica al mismo tiempo un reconocimiento y una pérdida, porque Borges ha ganado lo que siempre consideré suyo, la prerrogativa de los latinoamericanos de trabajar dentro de todas las tradiciones, y ha perdido, aunque sólo sea parcialmente, lo que también consideré como un dato inescindible de su mundo, el lazo que lo unía a las tradiciones rioplatenses y al siglo XIX argentino» (Sarlo, 2003: 9).

Tertius» o al vértigo intelectual de «El Aleph»: es decir, el Borges más celebrado, que no necesariamente es el mejor Borges, aunque tal vez sí sea el más difícil o el menos entendido. Este Borges que vindica la invención, el rigor constructivo y las “secretas aventuras del orden”, llega al cuento porque este género no tolera la mínima transgresión de su ideal de escritor: decir el máximo número de cosas con el mínimo número de palabras. Del mismo modo que en una tarde (o en una sola frase pronunciada en el transcurso de una tarde), puede estar cifrado el destino de un hombre, Borges cree que unas pocas páginas bastan para abarcar la entera peripecia vital de cualquiera de nosotros (2004: 72-73).

Este fragmento ya contiene uno de los ejes que nos interesa, aquel que hace referencia al destino de un hombre cifrado en «una frase pronunciada en el transcurso de una tarde». También podemos extraer la alusión a la mitología de arrabal creada por el autor argentino para la Buenos Aires de comienzos del siglo XX. En esa ciudad tomada por la modernidad periférica,⁴ Borges se esfuerza por recuperar la topografía de su infancia y enlazarla con personajes ya anacrónicos: el guapo o el orillero que se bate a duelo de cuchillos.⁵ No sería un abuso relacionar la mitología del arrabal atravesado por el tiempo con los escenarios de *Las leyes de la frontera*, de Javier Cercas, y los barrios marginales de Gerona en tiempos de la Transición. Tampoco sería un abuso ver en esa novela una semejanza con la temática fundamental de la literatura gauchesca o criollista a la que aludiera Borges en sus cuentos: la imposición de la ley del Estado, escrita y en este caso en transición, a un colectivo que habita más allá de la frontera y bajo sus propias leyes implícitas. Pero estas coincidencias temáticas bien pueden ser adjudicadas al carácter prototípico de la trama de *Las leyes de la frontera* y a los conflictos universales que se expresan en ella.

Otro tópico borgeano que podemos encontrar en la obra de Cercas es el del doble, muy bien analizado en la tesis doctoral de Miguel Ángel De Lucas, titulada

⁴ «Cuando Borges regresa de España, en 1921, Buenos Aires ingresa en una década de cambios vertiginosos: la ciudad de la infancia coincidía solo en parte con la que se estaba construyendo» (Sarlo, 2003: 24). Según la ensayista argentina, ciudad y modernidad se presuponen porque la ciudad es el escenario de los cambios: los exhibe de manera ostensible. Pero los procesos de modernización en la capital argentina tienen las particularidades de una modernidad periférica, situada en las orillas del mundo.

⁵ Sostiene Sarlo: «En aquellos años, el término “orillas” designaba a los barrios alejados y pobres, limítrofes con la llanura que rodeaba a la ciudad. El orillero, vecino de esos barrios, con frecuencia trabajador en los mataderos o frigoríficos donde todavía se estimaban las destrezas rurales de a caballo y con cuchillo, se inscribe en una tradición criolla de manera mucho más plena que el compadrito de barrio (de quien Borges no propone ninguna idealización), cuya vulgaridad denuncia al recién llegado o al imitador de costumbres que no le pertenecen. El orillero arquetípico pertenece al linaje hispano-criollo, y su origen es anterior a la inmigración; el compadrito arrabalero, en cambio, lleva las marcas de una cultura baja, y exagera el coraje o el desafío farolero para imitar las cualidades que el orillero tiene como una naturaleza» (2003: 48-49).

Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas (2017). Esa idea de doble,⁶ que Cercas también rescata en el artículo citado, aparece con fuerza en *El impostor*, donde la trama de Enric Marco, el falso sobreviviente de Flossenbürg, permite a Cercas ver en Marco su doble especular, identificarse a sí mismo como impostor⁷ y afirmar una de sus más polémicas sentencias: aquella según la cual todos los españoles se han reinventado a sí mismos durante la Transición.

Muchos son los caminos que un trabajo como este podría tomar para analizar el uso de los tópicos borgeanos en la obra de Javier Cercas. El cuento «El fin», publicado originalmente en *Ficciones* (1944),⁸ narra un episodio ocurrido en una pulpería de la llanura pampeana, rodeada de un horizonte plano e idéntico a sí mismo: una topografía clave de la literatura argentina. En ese sitio, un pulpero llamado Recabarren escucha a un moreno tocar su guitarra mientras observa la llegada de un forastero. Es nada menos que Martín Fierro. Cuando el Moreno y Fierro se reconocen emprenden un duelo de cuchillos largo tiempo postergado. Dice el texto:

Hay una hora de la tarde en que la llanura está por decir algo; nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música... Desde su catre, Recabarren vio el fin. Una embestida y el negro reculó, perdió pie, amagó un hachazo a la cara y se tendió en una puñalada profunda, que penetró en el vientre. Después vino otra que el pulpero no alcanzó a precisar y Fierro no se levantó. Inmóvil, el negro parecía vigilar su agonía laboriosa. Limpió el facón ensangrentado en el pasto y volvió a las casas con lentitud, sin mirar para atrás. Cumplida su tarea de justiciero, ahora era nadie. Mejor dicho era el otro: no tenía destino sobre la tierra y había matado a un hombre (1974a: 521).

Martín Fierro (1872), la obra de José Hernández, narra la historia de un gaucho reclutado a la fuerza para pelear en la frontera contra los indios. Tras largos años de penurias en los fortines, Fierro logra desertar y regresar a su hogar

⁶ «Antes de *Soldados de Salamina*, las primeras obras, novelas y relatos de Cercas se construyen con el cimiento de la literatura fantástica, del doble ominoso, del Doppelgänger. A partir de *Soldados de Salamina*, y aunque sus obras se basen en hechos tomados de la realidad, todas las historias de Javier Cercas serán historias de fantasmas» (De Lucas, 2017: 441).

⁷ «Ya hemos insistido, asimismo, en el duelo que mantienen el narrador-personaje Cercas con Enric Marco en *El impostor*, y que termina con una frase letal que el protagonista imagina en boca del falso deportado al campo de concentración de Flossenbürg. Ambos, le acusa, son farsantes por igual. “Ni usted ni yo podemos salvarnos, pero defendiéndonos se defiende. Esa es la verdad, Javier. La verdad es que usted soy yo” (368)» (De Lucas, 2017: 443).

⁸ En adelante, para referirnos a los cuentos de Jorge Luis Borges, nos remitiremos a la edición *Obras completas 1923-1972*, publicadas por la editorial Emecé en 1974.

abandonado por su familia, que debió huir para sobrevivir. Frente a esto, se convierte en un sujeto marginal, sumido en el alcohol, la pendencia y los duelos. En una ocasión mata a un hombre moreno y en otra, a un gaucho. Cargará entonces con la muerte de dos hombres y la persecución policial, pero no lo hará solo. En un enfrentamiento con una partida de policías, uno de sus miembros, el sargento Cruz, se cambiará de bando y acompañará a Martín Fierro hacia el «desierto» de los indios. Borges, entonces, decide darle otro final a la historia. El Moreno de «El fin» es hermano de aquel hombre a quien Martín Fierro asesina. Si en *La vuelta de Martín Fierro*, de José Hernández (1979), el hermano menor del Moreno mantiene con Fierro una payada de contrapunto, en este caso el contrapunto será a cuchillos y la muerte de Fierro será el fin último de la trama. Con este nuevo final Borges vuelve a cerrar la gauchesca, pero también imagina a un justiciero que venga la muerte de su hermano asesinando al personaje principal de la literatura argentina. Además lo convierte en su doble especular: el moreno se vuelve analogía de su adversario («Mejor dicho, era el otro») y su nueva condición lo transforma en un hombre «sin destino sobre la tierra» (1974a: 521). El personaje que ajusticia a Fierro se da cuenta de que ahora carga con el mismo pasado que su enemigo, y que eso lo ubica al margen de la ley.

«Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», publicado originalmente en *El Aleph* en 1949, es un relato que transcurre en el siglo XIX y se construye sobre certezas y hiatos. El narrador cuenta que en 1870, Tadeo Isidoro Cruz recibe la orden de apresar a un desertor que carga con dos muertes en su haber. Esta y otra serie de indicios nos revelan que ese desertor es también Martín Fierro, conclusión que a su vez permite inferir que Tadeo Isidoro Cruz es nada menos que el Sargento Cruz, quien se cruza de bando para unirse a las peripecias de Fierro. Lo que nos interesa es el instante en que Cruz ve su destino:

(Lo esperaba, secreta en el porvenir, una lúcida noche fundamental: la noche en que por fin vio su propia cara, la noche que por fin oyó su nombre. Bien entendida, esa noche agota su historia; mejor dicho, un instante de esa noche, un acto de esa noche, porque los actos son nuestro símbolo). Cualquier destino, por largo y complicado que sea, consta en realidad de un solo momento: el momento en que el hombre sabe para siempre quién es. Cuéntase que Alejandro de Macedonia vio reflejado su futuro de hierro en la fabulosa historia de Aquiles; Carlos XII de Suecia, en la de Alejandro. A Tadeo Isidoro Cruz, que no sabía leer, ese conocimiento no le fue revelado en un libro; se vio a sí mismo en un entrevero y un hombre [...]. Comprendió su íntimo destino de lobo, no de perro gregario; comprendió que el otro era él. Amanecía en la desaforada llanura; Cruz arrojó por tierra el quepis, gritó que no iba a consentir el delito de que se matara a un valiente y se puso a pelear contra los soldados junto al desertor Martín Fierro (1974c: 562-563).

Aquí vemos varios puntos del andamiaje de la obra de Cercas que podemos rescatar para un análisis comparado. Por un lado, la relación entre el instante y el

destino y el rol que ocupan en la configuración del héroe. Los ejemplos más claros lo ofrecen *Soldados de Salamina* y *Anatomía de un instante*, donde Cercas coloca a sus personajes –tanto en sus dimensiones ficticias como históricas– en un sitio semejante al de Cruz: aquel donde se revela que el destino del personaje –manifiesto en ese instante– es el de ver su doble especular, identificar su deber, retirarse de su frente, acometer la acción de decir «no» y convertir esa acción en acto heroico. Por otro lado, también está presente el ejercicio de ver la propia historia y el propio destino reflejado en la historia y el destino del otro. Esto es, en algún sentido, la base de las analogías que veremos en la obra de Cercas. Romeu Guallart ya ha señalado que la mención explícita de este cuento en *Anatomía de un instante* permite a Cercas construir el personaje de Suárez a semejanza del de Cruz: «Viendo aquel 23 de febrero a Adolfo Suárez sentado en su escaño mientras zumbaban a su alrededor las balas en el hemicírculo desierto, me pregunté si en ese momento Suárez había sabido para siempre quién era y qué significado encerraba aquella imagen remota, suponiendo que encerrase alguno» (Cercas, 2009: 18).

En «Tema del traidor y del héroe», también publicado en *Ficciones* en 1944, un narrador imagina, postula o descubre la historia por narrar. Esta ambigüedad en la relación entre el narrador y la trama que nos presenta y que le da sentido a su voz también podría ser analizada como modelo con el cual comparar las operaciones de Cercas, en la medida en que sus narradores no solo investigan las historias cuya pesquisa nos presentan, sino que también las descubren y sobre todo, descubren en ellas una trama modelo que se esconde. En *Anatomía de un instante*, por ejemplo, se alude a la trama del film *El general de la Rovere*, de Rosellini o a *Los tres mosqueteros* de Alexander Dumas; en *El impostor* se descubre la historia de *Don Quijote*; en *Las leyes de la frontera* se revela el trasfondo de la serie japonesa “La frontera azul”; en *El monarca de las sombras*, la trama de Aquiles en la *Iliada* y la *Odisea*, así como también *El desierto de los tártaros* de Dino Buzzati. Podríamos pensar en ese narrador como un traductor de la historia, que encuentra el modelo literario o audiovisual que da forma y sentido a la historia política, social o nacional que narra. Por supuesto, este descubrimiento forma parte de un artificio, de una impostura narrativa que pretende encontrar velado en los hechos de la historia algo así como un «sentido esencial» y que no tarda en demostrar sus implicaciones ideológicas.

En «Tema del traidor y del héroe», el narrador, como decíamos, imagina, postula o descubre una historia situada al promediar o comenzar el siglo XIX: «Digamos (para comodidad narrativa) Irlanda; digamos 1824» (1974b: 496). El narrador del cuento imagina a su vez a un narrador al que se refiere en tercera persona como la fuente de su historia, un tal Ryan, «bisnieto del joven, del heroico, del bello, del asesinado Fergus Kilpatrick», a quien describe como «un secreto y glorioso capitán de conspiradores» (1974b: 496). Según el relato, en

1824, Kilpatrick encomienda a uno de sus más antiguos compañeros, James Alexander Nolan, el descubrimiento del traidor que conspiraba contra la rebelión. En la escritura de la biografía del héroe, una serie de facetas sobre la muerte de Kilpatrick hacen sospechar a Ryan acerca de las condiciones de esa muerte y sobre la posibilidad de que el propio Kilpatrick fuera el traidor:

[Estas facetas] son de carácter cíclico: parecen repetir o combinar hechos de remotas regiones, de remotas edades. Así, nadie ignora que los esbirros que examinaron el cadáver del héroe, hallaron una carta cerrada que le advertía el riesgo de concurrir al teatro, esa noche; también Julio César, al encaminarse al lugar donde lo aguardaban los puñales de sus amigos, recibió un memorial que no llegó a leer, en que iba declarada la traición, con los nombres de los traidores (1974b: 496-497).

Al observar estos paralelismos, Ryan se detiene en reflexiones metafísicas sobre la forma secreta del tiempo. Luego se pregunta si acaso Fergus Kilpatrick fue Julio César antes de ser Kilpatrick. Finalmente comienza a atar cabos. Un mendigo le revela que el día de su muerte, Kilpatrick pronunció palabras prefiguradas por Shakespeare en *Macbeth*. Ese dato hace sospechar a Ryan acerca de la cadena de causalidades que esconde esta trama, y es en ese instante en el que el narrador profiere una de las afirmaciones más analizadas del cuento: «Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible...» (1974b: 497). Esta conclusión lo empuja a continuar la investigación hasta que finalmente descubre dos hechos: que en 1814, Nolan había traducido al gaélico los dramas de Shakespeare, incluido *Julio César*, lo cual permite constatar que Nolan tenía conocimiento de la tragedia shakesperiana. También encuentra los archivos de un artículo de Nolan que habla de los *Festspiele* de Suiza: representaciones teatrales de episodios históricos que emplean miles de actores y que se realizan en los mismos sitios donde ocurrieron, lo cual que permite identificar el conocimiento por parte de Nolan de una práctica de recreacionismo histórico que usará para conspirar contra Kilpatrick. Finalmente, Ryan descubre otro documento inédito: pocos días antes del fin, «Kilpatrick había firmado la sentencia de muerte de un traidor, cuyo nombre ha sido borrado. Esta sentencia no condice con los piadosos hábitos de Kilpatrick» (1974b: 497). Por lo tanto, esa sentencia era una prueba más de que la ejecución conllevaba algo extraño. Esta cadena de indicios demuestra que el traidor es el propio héroe Kilpatrick. Considerando que Irlanda lo idolatraba, Nolan propone un plan que hará de la ejecución del traidor un instrumento para la emancipación de la patria:

Sugirió que el condenado muriera a manos de un asesino desconocido, en circunstancias deliberadamente dramáticas, que se grabaran en la imaginación popular y que apresuraran la rebelión. Kilpatrick juró colaborar en este proyecto, que le daba ocasión de redimirse y que rubricaría su muerte (1974b: 498).

Por falta de tiempo, Nolan no inventa las circunstancias de la ejecución sino que «plagia» al «enemigo» inglés William Shakespeare. La muerte de Kilpatrick

combinará la trama de *Julio César* de Shakespeare y el recreacionismo de los *Festspiele* suizos. Pero Ryan advierte en los pasajes imitados de Shakespeare donde se narra la muerte de Kilpatrick una diferencia con respecto al texto original del autor inglés: un nivel de dramatismo menor. Eso es indicio suficiente para que el plan de Nolan sea descubierto ulteriormente. Ryan comprende que él también forma parte de la trama de Nolan: «Al cabo de tenaces cavilaciones, resuelve silenciar el descubrimiento. Publica un libro dedicado a la gloria del héroe; también eso, tal vez, estaba previsto» (1974b: 498).

Sobre este relato podemos señalar dos cuestiones que hacen a la poética de Cercas. La primera es la condensación del traidor y del héroe aquí presente, algo que ya ha señalado Miguel De Lucas en su tesis doctoral (2017). La segunda es la postulación de un narrador que identifica en el acaecer histórico un modelo literario que el propio acontecer habría de imitar, el de Shakespeare. Pero esa identificación, que es un ejercicio de traducción dentro del discurrir de los hechos, es en realidad el resultado de una trama conspirativa y prefigurada por Nolan, que a la sazón prefiguró también la consagración escrita del héroe y traidor en la pluma de Ryan. Esta es una forma de operar por analogías, de tramar, tanto en la realidad como en el texto, simetrías entre la historia y la literatura.

En sus clases de Literatura dictadas entre 1984 y 1988 en la Universidad de Buenos Aires, Enrique Pezzoni analiza esta cuestión con respecto a «Tema del traidor y del héroe» y sugiere que es:

Como si el relato dramatizara no solamente la imagen del procedimiento como transmisor de un suceder, sino las vinculaciones posibles de dos tipos de formas del suceder: el suceder histórico, es decir el suceder que presume de ser registro documental de hechos ocurridos en lo que llamamos la realidad, y el suceder ficticio, es decir una selección de hechos concatenados de una manera especial y que le es propia.

Ese enfrentamiento entre suceder histórico y suceder ficticio, aquí, a raíz de la exhibición de los procedimientos altera las relaciones convencionalmente aceptadas e institucionalizadas entre suceder histórico y suceder ficticio creado, inventado, compaginado por ese espacio discursivo que es el espacio de la literatura. En definitiva, lo que se problematiza son las relaciones entre historia y literatura (Pezzoni, 1999: 30).

La escritura de la historia que Cercas se atreve a explorar opera también por analogías. No sólo entre hechos históricos y modelos de la ficción sino también en relación con otros hechos históricos. Mientras que en el cuento de Borges, la analogía es producto de una conspiración basada en la literatura, en el libro Cercas es una operación narrativa asumida explícitamente por un narrador literario, antes que historiográfico.

Según De Lucas, en *Anatomía de un instante* la verdad factual y la universal, que podríamos adjudicar al discurso literario, procuran converger. No habría

entre ambas un hiato: Cercas no renuncia a conocer los detalles del 23F ni a crear «la fuerza simbólica de la mejor literatura» (2017: 430). De Lucas encuentra el fundamento de esta afirmación en «La tercera verdad», un ensayo publicado en *El punto ciego* (2016). Allí Cercas propone que *Anatomía de un instante* es «[...] un libro donde, idealmente, la verdad histórica ilumina a la verdad literaria y la verdad literaria ilumina a la verdad histórica, y donde el resultado no es la primera verdad ni la segunda, sino una tercera verdad que participa de ambas y de algún modo las abarca» (2016: 49). Pero a este planteo se le puede oponer una pregunta: ¿en qué consiste esa tercera verdad? ¿Qué naturaleza tiene? Aún siendo la literatura un discurso diferente respecto del discurso histórico, ¿no es leída y recibida como tal por una gran cantidad de lectores? ¿No afecta eso, entonces, a la definición del carácter de esa tercera verdad? Estas preguntas demandan un desarrollo de mayor envergadura. No obstante, mediante el análisis de la raigambre borgeana en algunos aspectos de *Anatomía de un instante*, pretendemos relevar el modo en que se construye esta tercera verdad, con su eficacia narrativa y su contenido ideológico.

2. ANATOMÍA DE UN INSTANTE: NARRACIÓN, DOBLES Y HÉROES

¿Cómo aparecen estos tópicos en la obra de Cercas y por qué generan polémica? *Anatomía de un instante* es una novela testimonial y documental sobre el intento de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, que amenazó la transición democrática. Su obsesión y punto de partida es el registro audiovisual del instante en el que los golpistas ingresan violentamente al Parlamento español. La imagen muestra a tres figuras que se mantienen en su sitio frente a las balas que amenazan su integridad. Ese gesto tiene, según Cercas, una motivación: garantizar la continuidad del proceso transicional. Se trata, en primer lugar, de Adolfo Suárez (1932-2014), en ese entonces presidente de gobierno y antiguo secretario general del partido único franquista; en segundo lugar, Manuel Gutiérrez Mellado (1912-1995), entonces vicepresidente, antiguo general franquista, miembro del ejército y de la Falange en tiempos de la sublevación de Franco; y en tercer lugar, Santiago Carrillo (1915-2012), secretario general del partido comunista y líder del antifranquismo, que tras un largo exilio, se convirtió, junto con Suárez, en uno de los arquitectos de la Transición.

Tal como plantea Cercas en su artículo «Todo(s) (los) Borges», hay en la obra del escritor argentino un claro rechazo de la estética realista. Sería aventurado afirmar que el narrador de *Anatomía de un instante*, siendo una novela de no ficción –un extremo del realismo–, emule características de los narradores borgeanos. No obstante, si aceptamos, como hemos señalado, que en «Tema del traidor y del héroe» el narrador descubre, postula o imagina una trama por narrar,

estamos en condiciones de echar luz sobre cierta semejanza en la enunciación de la trama entre la novela de Cercas y el cuento de Borges. Para De Lucas, *Anatomía de un instante* es a su vez una novela sobre cómo se escribe una novela. No solo por la descripción del proceso de elaboración de la historia, sino también porque la narración contiene muchas teorías sobre la narración misma, sobre la necesidad o no de la ficción y sobre la fuerza de la realidad como material narrativo (cfr. De Lucas, 2017: 403).⁹

Pezzoni considera que «Tema del traidor y del héroe» exhibe la condición de la literatura como procedimiento. En otras palabras, el cuento es la descripción de cómo se elabora una serie entendida como una trama posible entre muchas: «La palabra “tema” ¿qué hace? Sitúa al texto en la zona de un pre-texto, de un texto anterior a un texto posible y futuro» (Pezzoni, 1999: 50). La elaboración de la posibilidad de un relato es presentada de manera tal que constituye un relato. Y el recuento de las posibilidades y los procedimientos para elaborar el relato «adquieren la dinámica de un relato» (1999: 50). Aunque con incontables diferencias, las obras metaficticiales de Javier Cercas desde *Soldados de Salamina* en adelante —es decir, aquellas donde la documentación se incorpora a la obra, ya sea como texto o como imagen— suelen ser también, en términos de De Lucas, «la novela de cómo se escribe una novela» (2017: 403). Por consiguiente, retomando los términos de Pezzone, también exhiben la elaboración de la posibilidad de un relato presentada como un relato. Sin obviar las diferencias genéricas, estéticas, narratológicas o retóricas, estamos ante una de las múltiples vías para «cercar a Borges».

Otro de esos caminos se da, como hemos dicho, a través del tópico del héroe y su compleja encarnación en las tres figuras principales, que condensan la antinomia de ser héroes y antihéroes. ¿En qué modelo épico se fundamenta esta caracterización contradictoria? En el artículo que Hans Magnus Enzensberger publica en 1989, titulado «Los héroes de la retirada», sostiene: «El lugar del héroe clásico han pasado a ocuparlo en las últimas décadas otros protagonistas, en mi opinión más importantes, héroes de un nuevo estilo que no representan el triunfo, la conquista, la victoria, sino la renuncia, la demolición, el desmontaje». Entre ellos se encuentra Adolfo Suárez, cuya elección y postulación como héroe de la Transición ha sido fuertemente criticada. Según Cercas, en la imagen del intento de golpe se puede ver ilustrada esta noción de héroe, que él extiende también a Carrillo y Gutiérrez Mellado y que consiste en retirarse de un frente como hiciera Cruz en virtud de la justicia. Aunque en el caso de Suárez, otros intérpretes hayan

⁹ Además, también cobra espesor el modo en que lo individual en torno a la figura paterna entronca con lo colectivo (por ejemplo, la historia pública de Suárez). Finalmente, argumenta De Lucas, la mirada sobre los hechos es la de un escritor, no las de un historiador o un periodista (2017: 403).

optado por diversas hipótesis: negociación, carencia de ideología, una mirada posmoderna de la política o simple arribismo.¹⁰

Otro tópico fuertemente ligado a la obra de Borges es el tema de doble. En su tesis doctoral, Miguel De Lucas sostiene que *Anatomía de un instante* es también, en paralelo, un retrato de los tres antagonistas que orquestaron el golpe: «[...] el teniente coronel Tejero; el capitán general Milans del Bosch, que desplegó los tanques en Valencia; y el general Alfonso Armada, cabeza de la operación militar» (De Lucas, 2017: 403). Tal como lo demuestra De Lucas, la idea de doble –de larga data– también se evidencia en esta simetría entre protagonistas y antagonistas: «El reverso de Adolfo Suárez sería, para Cercas, el cerebro del golpe, el general Alfonso Armada. El reflejo invertido del leal Manuel Gutiérrez Mellado sería el capitán general Milans del Bosch. Y el teniente coronel Antonio Tejero se ve a sí mismo como el encargado de librar a España del anticristo, encarnado en la figura de Santiago Carrillo» (De Lucas, 2017: 407). Los antagonistas responden a otro modelo épico. Para De Lucas, no son héroes de la retirada, sino «héroes» que se ven a sí mismos en un sentido clásico: héroes de la conquista y el derrumbe. ¿Cuál es el modelo épico de Kilpatrick? Para Pezzoni, sin duda Kilpatrick es un héroe romántico que acepta su propio sacrificio como mártir, y eso lo ubica en las antípodas de los héroes posmodernos. Pero a pesar de esta distancia entre Kilpatrick y el Suárez de Cercas, la preocupación por configurar figuras antinómicas de héroes tan presente en el escritor español tiene una raíz fecunda en la obra del escritor argentino.

3. EL PRECIO DE LAS SIMETRÍAS

Cercas afirma que el golpe fracasó porque cada figura se veía motivada por un proyecto diferente: «un golpe duro frente a un golpe blando, un golpe contra Suárez, un golpe contra la democracia o un golpe contra la Corona» (De Lucas, 2017: 407). Este sería –en términos de De Lucas– el ejemplo más claro de cómo una construcción o un motivo literario (el doble y la búsqueda de simetrías) constituye una hipótesis de carácter histórico que podría ser aceptada como resultado de la investigación. Pero estas simetrías contienen un trasfondo ideológico problemático que merece atención.

La primera parte, titulada «La placenta del golpe», se centra en la figura de Suárez y especula sobre las distintas conspiraciones posibles en torno al diseño intelectual del golpe por parte de diversos actores sociales. Desde este punto de

¹⁰ Las hipótesis pueden ser múltiples y ameritan todo un análisis pormenorizado del accionar de las tres figuras principales, que exceda la obra de Cercas, sin por eso excluirla.

vista, el autor explora la hipótesis de que estos grupos sociales habrían hecho posible el intento de golpe, sugiriendo múltiples conspiraciones probablemente perpetradas por «los periodistas», «los financieros, los empresarios y el partido de la derecha a quien jalean los financieros y los empresarios: Alianza Popular»; «la Iglesia»; «el principal partido de la oposición: el PSOE»; «su propio partido: Unión de Centro Democrático»; de algún modo también el mundo, que mientras «giraba tranquilamente a la derecha», «[Suárez] intentaba desesperadamente girar a la izquierda»; y finalmente el conspirador principal: «el ejército».

El prólogo que antecede al capítulo «Un golpista frente al golpe», pone énfasis en la figura de Gutiérrez Mellado y eso da título a la segunda parte. Partícipe del golpe de Franco en 1936, hacia 1981 defiende una democracia que Cercas considera muy similar a la que había ayudado a destruir en la Guerra Civil (y quizás allí radique una de las dimensiones más polémicas de este ensayo). Cercas interpreta el gesto de Gutiérrez Mellado como un gesto militar que no tolera la insubordinación. El autor traduce el significado de ese gesto apelando a un quiasmo de la historia, pues la furia de Gutiérrez Mellado fue, aventura Cercas, una furia contra sí mismo como expresión de arrepentimiento.¹¹

Imaginamos que, mientras se encaraba con los golpistas negándose a obedecerles o mientras les exigía a gritos que salieran del Congreso, el general pudo verse a sí mismo en los guardias civiles que desafiaban su autoridad disparando sobre el hemiciclo, porque cuarenta y cinco años atrás él había desobedecido el imperativo genético de la disciplina y se había insubordinado contra el poder civil encarnado en un gobierno democrático [...] (Cercas, 2009: 106).

La tesis de esta segunda parte es que el golpe de 1981 apelaba a los mismos argumentos que el de 1936 y que la democracia que el general había contribuido a crear era «fundamentalmente idéntica» a la que había contribuido a destruir (2009: 106). Una vez planteada esta paradoja, Cercas se pregunta por qué Gutiérrez Mellado se interpone ante los golpistas. A su manera, el autor lo considera también como un héroe de la retirada, que socavó sus bases en pos de la democracia. Aunque eficaz en su construcción narrativa, esa paradoja obliga a sacrificar la diferencia entre una democracia republicana y una monárquica –que, sin embargo, Cercas contempla–. Por otro lado, no solo los aspectos sociales y

¹¹ Es así como el tema del doble se entronca con la idea del espejo: «El momento de momentos en *Soldados de Salamina*, el instante decisivo en que Miralles clava su mirada en Rafael Sánchez Mazas, es un fragmento sobre el que planea la figura del doble. ¿Por qué el miliciano perdona la vida del falangista? Convendría recordar que, tal vez como un guiño de la historia, la palabra catalana *Mirall* tiene una traducción que suele pasarse por alto en español: espejo. Dice el filósofo francés Emmanuel Levinas que el rostro es lo que no nos permite matar, pues contemplar la faz del otro significa ver el propio rostro» (De Lucas, 2017: 443). En este caso, la reacción de Gutiérrez Mellado no parte de la empatía sino de una desafiliación con su propio pasado.

políticos sino también el transcurso del tiempo vuelven imposible la identidad entre los dos modelos democráticos (el de la Segunda República y el de la monarquía constitucional de la transición democrática). He aquí el sacrificio que debe operarse para construir esta narrativa sobre el golpe de Estado.

La tercera parte se titula «Un revolucionario frente al golpe» y se centra en la figura de Santiago Carrillo, quien fue secretario del Partido Comunista de España desde 1960 a 1982 y que permaneció en el exilio hasta la muerte de Franco. Una de las razones por las cuales muchos sectores repudiaban a Suárez fue su participación en el proceso de legalización del Partido Comunista en España, lo que para los franquistas era una traición, y para Cercas es un gesto propio del «héroe de la retirada»: el otrora antihéroe que conoce el momento adecuado de retracción de su frente para dar paso al advenimiento de otro orden. Para Cercas, el de Carrillo es –al igual que el de Suárez– un gesto histriónico. Al igual que Suárez, siempre alegó una razón «escénica, representativa, insuficiente» para no tirarse al suelo ante las balas: «[...] él era el secretario general del partido comunista, y el secretario general del partido comunista no podía tirarse» (2009: 180). Pero aquí también Cercas hace uso de la analogía con una dimensión política cuestionable. Así como establece una simetría entre el golpe de Tejero y la participación de Gutiérrez Mellado en el golpe de 1936, Cercas ve en Carrillo un hombre que formó parte de una sublevación contra la República (en su caso, la revuelta de proletarios de Asturias en 1934). Y al igual que el general, jamás se arrepintió de eso en su discurso, aunque según el autor, sí lo hizo a través de sus actos: «[...] no hizo otra cosa que arrepentirse con la práctica de haber participado en aquella rebelión» (2009: 180). Esta analogía también es polémica, en la medida en que pasa por alto las múltiples diferencias entre una sublevación anarquista ocurrida en el 1934 y un intento de golpe de carácter monárquico o castrense como el de 1981. Asimismo, en esta simetría especular que plantea entre Carrillo y los golpistas se esconde otra simetría secundaria entre Carrillo y Gutiérrez Mellado, a quienes se equipara en virtud de un pasado golpista que en rigor no es análogo ni es común a ambos. Y sin duda, tampoco lo es el lugar que estos dos hombres ocuparon durante los años que duró la dictadura. Las analogías que hemos señalado no son gratuitas: requieren de la supresión de elementos constatables: el exilio de Carrillo o la diferencia sustancial entre monarquía parlamentaria y república. Asimismo, estableciendo analogías entre hechos históricos y tramas literarias, Cercas puede materializar en un solo personaje el tema del traidor y del héroe.

Sebastián Faber ofrece una lectura muy crítica de este texto, cuyo objetivo es, para él, «defender la legitimidad de la Transición y de la democracia que generó como las mejores posibles» (2014: 183). Según el crítico, el argumento principal de *Anatomía* es que en su momento de mayor peligro, la democracia española fue salvada por tres hombres que pusieron en riesgo su vida y

traicionaron a los suyos por ella. Según esta perspectiva, el pueblo español no solo demostró no estar dispuesto a jugarse «el tipo», sino que se negó siquiera a agradecer a esos tres héroes. Según Cercas, porque los tres les recordaban a los españoles su propia decrepitud moral al cabo de cuarenta años de dictadura. Por eso, la obra reclama a la sociedad española que asuma que la construcción de la democracia postfranquista supuso «un logro extraordinario por el cual nunca pueden agradecer lo bastante a sus arquitectos» (2014: 183). En otras palabras, *Anatomía de un instante* le pide a los españoles que revisen o interrumpan la crítica a la Transición. Faber también señala el fuerte contraste entre el juicio de Cercas hacia la derecha colaboracionista, a la que juzga levemente, y la dureza con la que evalúa a la izquierda radical militante:

En uno de los ensayos intercalados en defensa de la Transición, por ejemplo, culpa el auge de una visión crítica de la Transición a “la renovación en los centros de poder intelectual de un viejo discurso de extrema izquierda” [...], una izquierda, además, “a la que continúa incomodando la democracia” y que insiste patológicamente en negar la realidad [...] (2014: 184).

Para Faber, entonces, Cercas explica la participación de las élites en el nacimiento de la democracia mediante el oxímoron de la «traición virtuosa».

Frente a esto, podemos exponer la polémica relevada en la tesis de Miguel De Lucas entre los relatos que impugnan todo lo ocurrido durante la transición con los relatos complacientes. Según la perspectiva que releva el autor, ambas narrativas comparten el error de creer que ese proceso fue diseñado por un grupo selecto de personas «ya fuera para hacer el bien (según la leyenda rosa: traer a España la modernidad y la democracia) o para lo opuesto (según la leyenda negra: perpetuar la estructura de poder franquista con falsos ropajes democráticos)» (De Lucas, 2017: 407). Sin embargo, De Lucas se inclina por la perspectiva de Cercas, quien sostiene que la historia no es «coherente, simétrica y ordenada», sino «desordenada, azarosa, imprevisible» (Cercas, 2009: 23).

4. APERTURAS

Las miradas planteadas por Faber y De Lucas entrañan una de las polémicas más grandes que giran en torno a la obra de Javier Cercas y en torno también a la transición democrática española. ¿Defiende Cercas el *status quo* de la Transición o da lugar a una argumentación que permita contemplar el carácter «poliédrico» de la verdad? Probablemente, ambas. Esta pregunta, a su vez, se inscribe en una aventura más amplia y ambiciosa: revisar los postulados que el posmodernismo legó a la historiografía y los estudios literarios para repensar la relación entre historia y literatura en el siglo XXI. Frente a este desafío, las hipótesis pueden ser muchas y el examen de las mismas demanda un trabajo más amplio.

En el pequeño espacio de este trabajo nos inclinamos a creer que la construcción e inclusión del documento en la obra literaria –que en el caso de Javier Cercas no hemos analizado en este artículo, pero que merece toda una revisión rigurosa– es uno de los procedimientos que permitirá responder las preguntas sobre su mirada con respecto a la historia reciente de España, la relación entre estudios históricos y literarios y la condición ontológica de la «tercera verdad».

Para seguir con las contradicciones y enunciaciones antinómicas tan caras a la narrativa de Cercas, podemos afirmar que su literatura debe ser leída tal como nos enseña su teoría literaria pero también debe escapar todo lo posible a esas enseñanzas. Debe serlo porque la arquitectura de su obra se asienta sobre dos teorías: por un lado, la teoría del punto ciego, según la cual la novela apunta a desentrañar un secreto que nunca llega a saberse cabalmente; por otro, su teoría de la «tercera verdad» como amalgama del carácter fáctico de la historia y la dimensión universal de la literatura. No obstante, la lectura de la obra de Cercas debe socavar los preconceptos en los que se sustentan ambas teorías para poder identificar el efecto ideológico de ambas postulaciones en torno al inicio de la democracia.

Con este objetivo, en el presente trabajo hemos analizado el uso por parte de Cercas del modelo épico de la narrativa borgeana en tres cuentos célebres. El análisis nos permitió identificar los efectos ideológicos de la construcción de analogías entre diversos hechos pasados, así como también entre tramas históricas y ficcionales. Esperamos continuar esta línea de trabajo profundizando los diversos caminos que Javier Cercas propone para repensar los tópicos borgeanos y posicionarse frente a polémicas sobre el pasado reciente.

BIBLIOGRAFÍA

- Borges, Jorge Luis (1974a), «El fin», en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 519-521.
- Borges, Jorge Luis (1974b), «Tema del traidor y del héroe», en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 496-498.
- Borges, Jorge Luis (1974c), «Biografía de Tadeo Isidoro Cruz», en *Obras completas, 1923-1972*, Buenos Aires, Emecé, pp. 561-563.
- Cercas, Javier (2004), «Todo(s) (los) Borges», en *Una buena temporada*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, pp. 71-77.
- Cercas, Javier (2006), *La verdad de Agamenón*, Barcelona, Tusquets.
- Cercas, Javier (2009), *Anatomía de un instante*, Buenos Aires, Mondadori.

- Cercas, Javier (2010), *Soldados de Salamina*, Buenos Aires, Tusquets.
- Cercas, Javier (2012), *Las leyes de la frontera*, Buenos Aires, Mondadori.
- Cercas, Javier (2015), *El impostor*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- Cercas, Javier (2016), *El punto ciego*, Buenos Aires, Literatura Random House.
- De Lucas, Miguel Ángel (2017), *Anatomía de un escritor. El espacio del silencio, la dimensión fantástica y el compromiso con la historia en la obra literaria de Javier Cercas* [Tesis Doctoral], Sevilla, Universidad de Sevilla.
- Enzensberger, Hans Magnus (1989), «Los héroes de la retirada», *El País*, 26 de diciembre de 1989. https://elpais.com/diario/1989/12/26/opinion/630630005_850215.html. (Fecha de consulta: 31/01/2019).
- Faber, Sebastián (2014), «Armas híbridas. La evolución del ensayo y el nuevo intelectual español de izquierdas», en *Ensayo y sociedad. Diálogos de un género en movimiento*, Genève, Droz, pp. 169-87.
- Pauls, Alan y Nicolás Helft (2000), *El factor Borges: nueve ensayos ilustrados*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Pezzoni, Enrique (1999), «El sujeto Borges o la exhibición desafortunada», en Annick Louis (ed.), *Enrique Pezzoni, lector de Borges. Lecciones de Literatura 1984-1988*, Buenos Aires, Sudamericana, pp. 29-125.
- Romeu Guallart, Luis María (2011), «La poética del instante. Javier Cercas y su historia de un fracaso», *Olivar. Revista de literatura y cultura españolas*, 12 (16), pp. 51-67. <https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLIV12n16a04> (Fecha de consulta: 31/01/2019).
- Sarlo, Beatriz (2003), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Seix Barral.



EDICIONES
Universidad
Valladolid^{de}