

Francisca Noguerol

DOI: 10.4312/vh.32.1.11-28

Universidad de Salamanca



Contramaepo en escritoras contemporáneas en español: del mito a la autoetnografía

*Quizás la verdad oculta que ahora
pretende asomar ante las cataratas de nuestra ceguera sea ésta:
los siete pecados mortales son en realidad ocho.
No ver el horror, o verlo y ahí sí, pasar de agache.
Dejarse llevar por lo más liviano.
¿Puede ser ése el octavo pecado, el que no tiene nombre?*
(Laura Restrepo, *Pecado*, 101)

El presente artículo se encuadra en una reflexión desarrollada a lo largo de los últimos años (Noguerol 2020, 2022a, 2022b, 2023), encaminada a destacar la «ceguera moral» (Bauman y Donskins, 2015) característica de nuestros días, denunciada en relevantes textos contemporáneos. Estas creaciones muestran que «algo no va bien»; o, yendo un poco más allá, que se puede cambiar la situación de los seres humanos en su búsqueda del «buen vivir». Frente a identidades despersonalizadas y diluidas en la masa, en ellas apreciamos un deseo manifiesto por asumir la diferencia, las resistencias íntimas y colectivas y la memoria como medios de combatir los interesados olvidos que condicionan nuestro día a día.

Estos textos de *resistencia* pretenden repensar la política y *representar lo desatendido* por los discursos oficiales, mostrándose rebeldes a la producción de imaginarios consumibles y en guardia contra las ideas de *glamour* y *mercado*. Así, apuestan por una creación hostil a los consensos provisionales: esos que enjaulan a los individuos en parcelas fácilmente manejables por el poder, desactivando los desafíos que necesitamos enfrentar para reconquistar el espacio de *lo común*¹.

¹ Christian Laval y Pierre Dardot reflexionan sobre la necesidad de recuperar este concepto para nuestros días en *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI* (2015), presupuesto compartido por numerosos pensadores actuales.

Hoy atenderé a títulos recientes interesados por trazar un contramapeo del poder. El «counter-mapping» —concepto proveniente de los estudios de cartografía tal como ha planteado Denis Wood en *Rethinking the Power of Maps* (2010)— revela la necesidad de reconfigurar el imaginario mundial por sus evidentes interconexiones con el extractivismo capitalista y las guerras transnacionales (Wood, 2010: 112). En esta tarea, orientada a trazar una cartografía alternativa y antihegemónica, destacan algunas narradoras en español, interesadas por colocar en el foco territorios desatendidos y signados por violencias históricas mal suturadas. Es el caso de la colombiana Laura Restrepo en *Canción de antiguos amantes* (2022) y de la chilena Lina Meruane en *Palestina en pedazos* (2021), obras a las que dedicaré mi exposición.

Espacios y cicatrices

Desde las cicatrices se entienden mejor los espacios.

Lo sabe Valeria Luiselli, quien dedica el séptimo capítulo de *Papeles falsos* (2010) a los «relingos»: lotes baldíos que, en las ciudades, no presentan bordes definidos y sobreviven al margen de la vida urbana, aunque se encuentren en el cruce de dos avenidas importantes o bajo un puente recién inaugurado. Estos terrenos marginales y en desuso son vinculados certeramente por Luiselli con el ejercicio de la escritura:

El escritor [...] trabaja a partir de las fisuras y los huecos. En esto se parecen el arquitecto y el escritor. [...] Escribir: taladrar paredes, romper ventanas, dinamitar edificios. Excavaciones profundas para encontrar —¿encontrar qué?—, no encontrar nada. Escritor es el que distribuye silencios y vacíos. Escribir: hacerle hueco a la lectura. Escribir: hacer relingos (2010: 65-66).

Con esta declaración, la mexicana da cuenta de un hecho propio de las dos últimas décadas: frente a los nodos espaciales signados por la aceleración y característicos de un mundo globalizado que marcaron la literatura de principios del siglo XXI —aeropuertos, hoteles, supermercados, parques temáticos, metrópolis bulliciosas²—, las creaciones más recientes reclaman una perspectiva *situada*, en la que los territorios se encarnan gracias a los cuerpos que los

² Sheila Pastor analiza con perspicacia este hecho en *No esperes de mí los mapas. Las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI* (2023).

recorren³. De ese modo, reivindican lo que Hans Ulrich Gumbrecht denomina «cultura de la presencia»:

El espacio, es decir esa dimensión que se constituye alrededor de los cuerpos, tiene que ser la dimensión primordial en la cual es negociada la relación entre los diferentes seres humanos, y la relación entre los seres humanos y las cosas del mundo. El tiempo, no obstante, es la dimensión primordial para cualquier cultura del significado, porque parece haber una asociación inevitable entre la conciencia y la temporalidad (2012: 91-92)⁴.

En un momento definido por el deseo de luchar contra la posverdad, la atención a los aspectos materiales de la existencia ha cobrado especial relevancia. De ahí que los escritores olviden las prisas que caracterizaron muchos relatos de viaje de principios de siglo para atender, ahora, a los periplos pausados, en muchos casos repetidos en el tiempo, por los lugares que cartografián.

Pertrechados con la información que les facilita la propia memoria —a veces, en claros ejercicios de hipermnesia— y el registro puntual de datos —con frecuencia, gracias a cuadernos de notas o fotografías tomadas en el viaje—, practican una «escritura forense». Asumo este término desde la propia significación del término *forense* —«lo que es público y manifiesto»— que, en una posición paralela a la que comento, ha llevado a Eyal Weizman (2020) a acuñar el sintagma «arquitectura forense» para definir su detección de violencias soterradas en la materialidad de ciertos edificios.

De ese modo, la *escritura forense* testimonia la violencia por sí misma, asumiendo un discurso que supera la descripción para actuar sobre la experiencia del lector. Privilegia las ruinas de los hechos sobre los discursos explicativos y

3 Encontramos un interesante antecedente de la atención dispensada a los sujetos «desechables», provenientes de enclaves desatendidos por el Norte global, en *Una luna. Diario de biperviaje* (2009), crónica signada por la prisa en la que Martín Caparrós, enviado por una agencia de Naciones Unidas, narra un enloquecido viaje de un mes que lo lleva de Kishinau a Monrovia, de Amsterdam a Lusaka, Pittsburgh o París, de Madrid a Barcelona o Johannesburgo, para encontrarse con migrantes de todo tipo: refugiados de guerra, mujeres víctimas de tráfico sexual, polizones de pateras, niños soldados o pandilleros deportados, una masa ingente de personas que huyen del sufrimiento para buscar nuevas posibilidades de vida.

4 En la misma línea, Alain Badiou defiende la necesidad de «una filosofía más determinada y más imperativa, pero que sea al mismo tiempo más modesta, más distante del mundo y más descriptiva. Una filosofía que entrelace la singularidad del acontecimiento y de la verdad» (2010: 66).

peligrosamente pedagógicos, el movimiento sobre la fijeza de la postal, las revelaciones epifánicas —con frecuencia relacionadas con experiencias sinestésicas ocurridas durante el viaje y que alientan una comprensión háptica— sobre los ordenamientos impuestos⁵.

Cristina Rivera Garza denomina «escrituras geológicas» a este tipo de creaciones, encargadas de revelar «las múltiples capas que, sobrepuertas una sobre otra, constituyen un pasado que nunca se pierde» (Rivera Garza, 2022: 13). En ellas, asevera la ensayista, «se adhieren historias de violencias coloniales y epistémicas junto a huesos y carne, junto a cultivos, laboriosidades y resistencias» (Rivera Garza, 2022: 12)⁶. Se plantea, pues, la necesidad de ofrecer una visión del mundo opuesta a la denunciada por Mary Louise Pratt en *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación* (1997), quien comenta cómo, desde finales del siglo XVIII hasta nuestros días, la ambición colonial consolidó una visión del mundo —y, con ella, un relato de viajes— definidos por el afán extractivista⁷.

Frente a esta situación, una serie de autoras han decidido narrar el viaje por lugares identificados con la violencia sistémica y desatendidos por el Norte Global: es el caso de Restrepo y Meruane, que superan la amenaza inherente a la realización de estos periplos por parte de una mujer⁸, asumiendo tanto la necesidad de ocupar el espacio público⁹ como de dar a conocer lo que ocurre en contextos de violencia sistémica.

⁵ Así se aprecia en *Desierto sonoro* (2019) de Luiselli, que recurre a la multimodalidad —mapas, libros, cuadernos, discos compactos, fotos— para describir, en primera instancia, el periplo realizado por una familia en descomposición de Nueva York a Arizona. Pero, sobre todo, para denunciar la barbarie estructural a que fueron sometidos los nativos americanos en el siglo XIX y que, hoy, se impone nuevamente sobre los niños que cruzan, solos e indefensos, la frontera del Río Bravo, a los que la autora ya había dedicado *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas* (Luiselli, 2017).

⁶ Se trata de investigar lo «matérico» para llegar a lo «inmaterial», como ya señalé en «Narradores traperos: docuficción, escombros y memoria» (2022b: 18).

⁷ Como ella misma señala: «Hacia los últimos años del siglo XVIII, la exploración interior había llegado a ser el objeto más importante de las energías y la imaginación expansionistas» (1997: 57).

⁸ «Aún existen muchas diferencias entre lo que un hombre y una mujer pueden hacer en el viaje. La más significativa sigue siendo que ella no puede visitar los mismos lugares que él. Si lo hace, expone su cuerpo y lo pone en peligro. El cuerpo, siempre el cuerpo. El cuerpo que puede ser violentado si viaja por lugares peligrosos para ella, pero no para un hombre» (Almarcegui, 2019: 255).

⁹ Este anhelo llevó a Meruane a editar un conjunto de crónicas con título tan significativo como *Mujeres que viajan solas: 15 cronistas frente a las aventuras que marcaron sus vidas, desde París al Amazonas* (2013).

Canción de antiguos amantes (2022): del mito a la consecución de una voz propia

Canción de antiguos amantes se descubre como una síntesis de la poética que ha hecho célebre a Restrepo, a medio camino entre el «ensayo y la literatura, el periodismo y la ficción, el relato y la novela» (2017: 82)¹⁰. Publicada en 2022, sus cuatrocientas páginas han recibido elogiosas críticas, que reconocen el buen hacer de la autora en una obra que supone una original vuelta de tuerca a los temas característicos de su escritura: compromiso con los más desfavorecidos, atención a personajes femeninos tan fuertes como vapuleados por la vida, interés por motivos como la errancia, la violencia y la memoria —transmitida a través de microhistorias orales frente a las mentirosas historias *oficiales*—, y, sobre todo, concepción de la escritura como un acto de resistencia frente a la injusticia.

Esta postura la hace ocuparse de situaciones humanas tremadamente duras, pero de las que nunca desaparece un aliento de esperanza. Quizás esto se deba al hecho de que Restrepo pertenece a la generación que en los años setenta creyó en la posibilidad de cambiar el curso de la historia: este sueño la llevó a integrar la comisión negociadora que acordaría —sin éxito— una salida política al conflicto armado del gobierno colombiano con la guerrilla, fracaso que la llevó a iniciar su andadura literaria con un título testimonial —*Historia de una traición* (1986), reescrito años después como *Historia de un entusiasmo* (1999)—, que le valdría el exilio e impondría desde entonces un marchamo de rebeldía a su escritura.

Como desplazada forzosa durante varios años de su vida, la autora debió asentarse en países como México, donde publicaría *La isla de la pasión* (1989) —novela en la que el desarraigado adopta, por primera vez, carta de identidad—, Argentina —en cuya resistencia militó durante los últimos años de la dictadura y en la que ubicó *Demasiados héroes* (2009), reivindicación de una acción comunitaria «sin héroes, sin adjetivos, sin consignas»— o España. En todos estos lugares, ha mantenido su concepción de la literatura como acto «político» en el sentido que adopta Jacques Rancière (2007) para este concepto, opuesto al de «policía»: término este último que, según el pensador francés, provoca el peligroso consenso sobre el estado de cosas que domina nuestro cotidiano vivir.

¹⁰ Así lo señala a Carmen de Eusebio en la entrevista «Los fanatismos son banderas de guerra» (Eusebio, 2017).

Contra él se revuelve Restrepo, que convierte cada una de sus creaciones en un proyecto contrario a las fronteras de todo tipo: ideológicas, espaciales, genológicas o genéricas. Para lograr su objetivo, reconoce dos fases claramente diferenciadas en su escritura: la que, de acuerdo con su profesión de periodista, la lleva a recorrer los caminos hablando con la gente —de ahí la importancia del testimonio en su obra—, y la que, posteriormente, la hace encerrarse en casa durante meses, investigando y leyendo los más variopintos textos sobre el tema que le interesa.

Canción de antiguos amantes surge de una serie de reportajes que realizó para el diario *El País* tras un viaje con Médicos sin Fronteras (2009) donde recorrió Yemen, Etiopía y la frontera somalí: geografía feroz del que fuera el legendario reino de Saba, cuna de las ciudades más antiguas del planeta pero, hoy, enclave de un conflicto tan largo como olvidado por los noticieros, territorio habitado por refugiados, enfermos, hambrientos y desplazados que huyen de todo tipo de violencias.

En este lugar, las mujeres errantes adquieren especial protagonismo, y a ellas se dedica la novela. No en vano, Restrepo ha declarado en más de una ocasión que su gran obsesión desde hace tiempo son las migrantes que, en busca de «la tierra prometida», luchan con extraordinaria voluntad por superar un presente adverso. Así se aprecia en *Hot Sur* (2012), cuyas protagonistas ven destruido su particular «sueño americano» en Estados Unidos y así se lee, sobre todo, en *La multitud errante* (2001), muy cercana en temática y personajes al título que comentamos aunque, en esa ocasión, enfocada en los desplazados en territorio colombiano.

Canción de antiguos amantes se centra, por su parte, en las hordas de mujeres que suben por el cuerno de África, atraviesan el mar en pateras y luego avanzan por el desierto de Yemen con el objetivo de llegar a Arabia Saudita. Pretenden escapar de un contexto marcado por la violencia secular, que las hace víctimas de ablaciones, matrimonios pactados, maltrato doméstico, violaciones y feminicidios: abusos sin cuenta por el hecho de nacer «hembras», lo que ya fue denunciado por la autora en títulos anteriores¹¹.

Llega el momento de hablar del papel jugado por el mito en la novela. Sin duda, este es uno de los aspectos capitales en la poética de Restrepo, quien ha

¹¹ Entre todos ellos, destaca *Los divinos* (2018), ficción testimonial dedicada a un suceso que conmocionó a la sociedad colombiana: la tortura, violación y asesinato sufrido por una niña de los arrabales de Bogotá a manos de un joven arquitecto de familia adinerada, crimen que podría haber quedado impune, pero que levantó tal ola de indignación colectiva que acabó con la condena a cincuenta y ocho años de cárcel del asesino confeso.

manifestado en más de una ocasión su admiración por René Girard: un autor que no jerarquiza entre «atraso» y «civilización» en obras como *La violencia y lo sagrado* (1972) o *El chivo expiatorio* (1982).

El interés por explorar los difusos límites entre cultura, mito y religión se hizo presente en títulos de la narradora como *Pecado* (2016), y es explorado con delección en *Canción de antiguos amantes*. Por ello, uno de los más significativos epígrafes del libro, firmado por el italiano Guido Ceronetti, subraya: «Hay un código mítico bajo el código genético» (2022: 3).

La puerta del mito se abre en la novela por un hecho conmovedor: cuando se pregunta a las errantes por su nombre, estas se reconocen, a pesar de su absoluta miseria, como descendientes de la reina de Saba, en una aseveración cargada de orgullo y que reivindica la tradición milenaria de su pueblo. Con su actitud, explican las hermosas frases que sirven de colofón a la novela: «Todo mito que nace renace. Todo mito que encarna reencarna» (2022: 371).

Este hecho permite a la escritora imaginar a la Sulamita como una reina nómada, salvaje y despojada de oropeles, enfrentada a la violencia de su terrorífica madre —el peso de los cuentos de hadas se hace efectivo en este tramo del argumento— y, posteriormente, a la de quienes ambicionan las riquezas que ha acumulado con el comercio del incienso. Su extraordinaria voluntad le permite sobreponerse a estas desgracias y presentar como virtudes los rasgos que la caracterizan: una deformidad en el pie por la que es denominada Pata de Cabra —y que la acerca a otras figuras como la diosa escandinava Freya—; una profusión de vello corporal que la aproxima a la idea de animalidad —a la manera de otras mujeres que, como Frida Kahlo, asumieron el pelo como signo de fortaleza—; y, finalmente, una figura andrógina, por la que es comparada reiteradamente con Patti Smith, conocida como «la reina punk de Saba».

Su extraordinaria naturaleza la hace comparable, asimismo, a la figura de la Virgen María: no en vano, nace sin que su madre se ayunte con varón y recibe a lo largo de la historia las más diversas advocaciones. Pero, en este caso, se trata de una divinidad marcada por la impureza, en la que conviven «lo humano y lo animal, lo sucio y lo limpio, lo vivo y lo muerto, lo pasado y lo futuro, lo blanco y lo negro» (2022: 32). Como leemos en un fragmento de la novela donde cita en cursiva *La luz de la noche*, de Pietro Citati:

Escondida tras sus muchos nombres, ha sido musa de poetas,
de sonámbulos, de místicos y punkeros; diosa de drogadictos,
de agonizantes, genios e iluminados; profetisa entre orates y

sabios; bilis negra de melancólicos y artistas. Mujer entre todas las mujeres, pero no pura, ni virgen, ni bendita, sino ligada al eros, a los demonios, a los fantasmas y a las lenguas secretas, [...] naciendo de la noche y viviendo de la noche, pero triunfando sobre las tinieblas (2022: 28).

En el Corán y la Biblia se le dedica apenas un párrafo; sin embargo, es la única mujer reconocida en estos textos por su poder y sabiduría: no como santa, prostituta, virgen o en relación con la violencia ejercida contra un hombre (Judit, Dalila). De hecho, Restrepo enfatiza el hecho de que la reina de Saba protagonice junto a Salomón la más bella celebración de la vida escrita en todos los tiempos, exaltación erótica y mística a partes iguales: el *Cantar de los Cantares*, texto que explica el título de la obra —que con «canción» alude, además, a la tradición oral, perdurable en la memoria de los pueblos más allá del espacio y el tiempo—.

Desde el primer momento, la escritura de la novela se concibe como acto de resistencia. De ahí la aparición de Bos Mutas —o, lo que es lo mismo, de «Buey Mudo»—, narrador de la historia que, como en otras obras de la colombiana, se presenta como extranjero, desconocedor de la estremecedora realidad con la que se topa, tan bien intencionado como, en ocasiones, ridículo por su ignorancia sobre el mundo en el que se adentra¹².

Obsesionado él mismo con la reina de Saba, aparece ante nuestros ojos como un remedo de Gérard de Nerval —escritor obsesionado con la figura de la reina de Saba— marcado por la orfandad, que busca en el mito tanto a la madre perdida como a las mujeres deseadas desde la preadolescencia. Lo interesante es que, al principio de la obra, se muestra tan incapacitado para el habla («mutas») como frágil ante lo que le rodea («Bos»): un individuo zarandeado por el destino, que colabora con Médicos sin Fronteras como podría hacerlo con cualquier otra empresa.

Sin embargo, el joven escritor pronto se da cuenta de que ha ingresado en el terreno de la leyenda y, a la manera del Juan Preciado de *Pedro Páramo*,

¹² En la misma línea se sitúa el también colombiano Juan Cárdenas cuando denomina Cero al narrador que investiga y escribe sobre «cosas de negros» (2010: 72) en *Elástico de sombra* (2019), preocupado por presentarse como un «contrabandista» que borra las «fronteras raciales» (2019: 73). Este hecho se repite en *Peregrino transparente* (Cárdenas: 2023) y, alejándose de las fronteras nacionales, en *Manubiduyepé* (2020), alegato contra los negocios instalados en la Amazonía en el que el boliviano Juan Pablo Piñeiro presenta a un escritor que ha viajado desde la Paz para narrar una historia abierta a lo sagrado y secreto que, por proceder del exterior, se siente incómodo ante la posibilidad de que sus palabras falseen la realidad.

comienza a percibir de un nuevo modo: «Se me refunden las coordenadas; ya me habían advertido que aquí iba a ver visiones y a aturdirme con los ecos» (2022: 6). Este hecho explica la ductilidad de su narración, que amalgama paisajes bíblicos y profanos, ensoñaciones y lecturas, fantasía y testimonios reales: como el protagonista de *La multitud errante*, su búsqueda de una mujer —en este caso, mítica— le hace ir en contravía, adentrarse en territorios de los que los demás huyen. Y en el camino alcanza la fortuna de toparse con Zahra Bayda, partera somalí y reina de Saba reencarnada, que le permite conjugar el tiempo del mito con el del aciago presente.

Lo más importante, sin embargo, viene dado por su deseo de consignar las voces de las olvidadas, a las que se presenta con una bolsa de plástico colgada al cuello y, en ella, con papelitos en diversos idiomas que entregan a quienes quizás puedan ayudarlas en su desesperada situación, donde detallan sus nombres y necesidades básicas. Bos activa su capacidad de escritura porque advierte en él la única posibilidad de que estas mujeres sean atendidas, ejercicio que justifica pues, como señala: «soñar es mi forma de estar y escribir es mi forma de hacer. Hechos, sueños, escritura, sepelios, llantos, despedidas: todos son rituales, y todo ritual es de por sí representación» (2022: 282). Al final, consigue superar su mutismo y, con ello, reencontrarse consigo mismo: «El fuego no devuelve lo que devora, y mis escritos originales se perdieron para siempre. Pero en alguna medida logré reconstruirlos y convertirlos en esta novela de ficción, donde he dicho lo que tenía que decir. Ya no soy el buey mudo» (2022: 371).

La literatura se descubre, así, como una forma de luchar contra la indiferencia.

***Palestina en pedazos* (2021): autoetnografía para recuperar el futuro**

En 2021 apareció un título tan inclasificable como necesario: *Palestina en pedazos*, firmado por la chilena de nacimiento, neoyorquina de adopción y palestina por genealogía Lina Meruane, autora que practica una escritura marcada por el riesgo en los más diversos géneros. Lo prueban sus incursiones en el periodismo cultural, la novela, el cuento, el teatro, el ensayo y la crónica, que, en una posición acorde con la de Restrepo, dan fe de su alergia a los límites.

De ese modo, *Palestina en pedazos* podría adscribirse a categorías tan porosas y practicadas en la contemporaneidad como las del «ensayo-ficción» (Cutillas, 2024) o la autoetnografía tal como la entiende Rivera Garza:

Esto que yo he llamado auto-etnografía es una incorporación no sólo del “yo” como parte de las narraciones sino una incorporación central del cuerpo, del cuerpo propio, . . . que puede ser muy normal para antropólogos, para etnógrafos, que es la regla para los periodistas, es realmente algo que hemos visto tomar un lugar cada vez más prominente en medios literarios (Martin, 2017: 98).

Meruane asume, pues, una poética que apela a la crónica, el testimonio, el ensayo y la ficción autobiográfica, similar a la desarrollada por la misma Rivera Garza para recuperar la experiencia migratoria de sus abuelos en *Autobiografía del algodón* (2020)¹³. Entre los textos de filiación que exploran la genealogía propia, proveniente de espacios arrasados por la violencia destacan, asimismo, autoras como las argentinas Ana Arzoumanian —que refleja la tragedia armenia en *Mar Negro e Infieles*—, y Cynthia Edul —que relata el drama de la guerra de Siria en *La tierra empezaba a arder*—, analizadas junto a Meruane por Carmen Perilli en «Viajes por tierras perdidas» (Perilli, 2023).

Palestina en pedazos se descubre, así, como un volumen en el que el fragmento deviene tanto acto de escritura como de lectura, única forma capaz de intervenir performativamente en la dolorosa realidad que aborda¹⁴. Hablo, como se infiere del título, de la situación de un pueblo palestino condenado al exilio perpetuo —así lo señala la cita de Edward Said que abre el libro, según la cual «El destino de los palestinos ha sido, de algún modo, no terminar donde empezaron sino en algún lugar inesperado y remoto» (2021: 4) —, con la que la autora se ha ido comprometiendo progresivamente desde 2012 hasta nuestros días. Esto explica que nos encontremos ante una *obra en marcha*, de la que probablemente aún no se ha escrito la última palabra y que úna en sus secciones actuales una crónica de viaje —«Volverse Palestina»—, un ensayo sobre el lenguaje del conflicto —«Volvemos otros»— y una reflexión ética y política sobre la identidad —«Rostros en mi rostro»—.

Esta disposición a retazos, motivada por la urgencia de ofrecer testimonio sobre un tema en el que profundizamos guiados por la experiencia de la escritora

¹³ No en vano, la mexicana le dedica en *Escrituras geológicas* el capítulo “Escribir en migración: una des-sedimentación con Lina Meruane” (Rivera Garza, 2022).

¹⁴ Este hecho explica, asimismo, la naturaleza de *El cielo está incompleto: Cuaderno de viaje en Palestina* (2017), collage multimodal en el que Irmgard Emmelhainz aborda la situación en Cisjordania a través de reflexiones y vivencias -entre las que se integra una historia de amor-, incluyendo cartas, ensayos críticos, descripciones del paisaje y de sus encuentros o discusiones con amigos.

—ella no duda en aseverar que la Lina real es la que firma estas páginas—, permite que transitemos por un texto en el que se dan la mano la melancolía (en las páginas dedicadas a la memoria familiar), la ironía (fundamental en aquellas que denuncian los dobles raseros institucionales) y la reflexión (vertebradora de los epígrafes que desmontan los prejuicios sobre lo que ocurre en la región).

De este modo, la escritura de Meruane prueba lo acertado de la definición que le aplicó Roberto Bolaño —«surge de los martillazos de la conciencia, pero también de lo inasible y del dolor» (2004: 68)—, realizando un progresivo viaje de reconocimiento que la lleva a «volverse Palestina»; así se llamaba la primera parte de la obra cuando se publicó en 2013, expresión en la que el adjetivo «palestina» aparece en mayúsculas para denominar tanto una identidad como un país.

Pero, como no podía ser de otro modo ante un conflicto abierto, la investigación ha continuado atendiendo a los tajos de la historia y el lenguaje, lo que explica que se hayan añadido al volumen meditaciones publicadas en diversos medios desde entonces y que el título final sea «Palestina en pedazos», con la connotación de violencia y desmembramiento que conlleva la expresión. A estos textos habría que añadir su «poema-ponencia» *Palestina, por ejemplo* (2018), en el que leemos versos tan significativos para comprender el alcance de su proyecto como los siguientes: «He querido creer que al escribir/ mi libro palestino —no mis novelas,/ no mis cuentos— ese libro vuelto/ PALESTINA/ he querido creer estar haciendo/ algo tan necesario/ otro pararse sobre la incansante línea de fuego» (2018: 20).

Este hecho explica la práctica de una escritura acosada por las preguntas, en la que el término *volver*, reiterado a lo largo de las páginas, connota tanto el *retorno* —todo comenzó con un viaje al Beit Jala de sus ancestros paternos contado en el reportaje «Una semana en Palestina» (2012)— como la *conversión*: o, lo que es lo mismo, la aceptación de una identidad en principio poco tenida en cuenta (Meruane recalca que, en su Chile de nacimiento, país que alberga la comunidad de palestinos más numerosa del mundo, ella nunca se había interesado especialmente por las propias raíces).

Sin embargo, en estos años ha podido empatizar con la historia palestina y su gente hasta cambiar de postura: así lo señala la sección «Volvemos otros», tan cercana en su título al ensayo de Susan Sontag *Ante el dolor de los demás* (2010), pues en ella se encarna el dolor de los próximos-prójimos. Y puesto que, como

comenta en la carátula que anuncia la obra, «por más que una ponga un punto final, la terrible realidad de la ocupación ha continuado, exigiendo ser contada para evitar la desaparición de la historia palestina y de su gente», solo queda organizar a partir de la escritura un regreso hipotético para quienes no pudieron hacerlo: así se entiende la dedicatoria del libro, donde leemos «A mi padre, que se niega a regresar. A mis amigos A y Z, que se niegan a partir» (2021: 3).

Apunto ya los recursos formales con los que *Palestina en pedazos* se descubre como un texto abierto, escrito no para cerrar heridas sino para *recordar* —la etimología del concepto nos habla de «volver a pasar por el corazón»— y mantener viva la reflexión sobre uno de los conflictos más enquistados y complejos entre los que asolan la geopolítica internacional. De hecho, la autora se revela como escribe de una violencia olvidada, narradora trapera en el sentido de «recolectora de desechos», que bucea en los documentos excluidos de la historia —testimonios orales, fotografías, apellidos, huellas dactilares, pasaportes, requerimientos burocráticos— para dar fe de lo que sucede más allá de las versiones oficiales.

Los lectores apreciamos la honestidad de lo que se va descubriendo, hecho que ha convertido este tipo de textos en una de las mejores estrategias para luchar contra la *posverdad*. A caballo entre los postulados del *New Historicism*, la novela policial y la docuficción, Meruane se presenta como una investigadora que cava en las ruinas. Antologando testimonios olvidados —que coleccióna con fruición—, logra reconocerse y destriabar los silencios que asolan a su comunidad. En su condición de «chatarrera de datos», «flâneuse entre quincalla», descubre su voz, especialmente adecuada para dar cuenta de lo sucedido.

A ello contribuyen, en *Palestina en pedazos*, otros recursos: el uso de subepígrafes que fragmentan el texto en capítulos muy breves, titulados en minúscula para reivindicar las voces clandestinas y los silencios que cuentan esta historia; el empleo de la frase paratáctica y breve; los frecuentes blancos de página; y, especialmente, las tachaduras de líneas que permean la correspondencia mantenida con el amigo residente en Cisjordania, reflejo del drama de la autocensura.

Entre estas estrategias destaca el carácter metaliterario de «Volvernos otros», sección dedicada al lenguaje del conflicto donde Meruane medita sobre ciertos textos dedicados al mismo —firmados por autores como Amos Oz, David Grossman, Susan Sontag o Gideon Levy, entre otros—, y atiende a la importancia de las palabras. Así, escribe ciertos conceptos como si los deletreara, aumentando el espacio entre las grafías, para denunciar la manipulación de la verdad

llevada a cabo por los Estados. Se atiende, de este modo, a lo que plantea David Grossman: «Una sociedad en crisis forja, para sí misma, un nuevo vocabulario usando palabras que ya no describen la realidad, sino que intentan ocultarla» (113)¹⁵.

Por estos procedimientos de elipsis, eufemismos y perifrasis continuas, los palestinos desaparecen y son llamados «los lugareños, o los habitantes árabes del país» (2021: 97); de igual manera, «establecimiento pacífico de la libertad» (2021: 96) reemplaza a «colonialismo» (2021: 96), «gentes de los campamentos» (2021: 96) a «refugiados» (2021: 96), «terroristas» (2021: 101) a «combatientes» (2021: 123) o «entidad sionista» (2021: 97) a «Israel» (2021: 97) (ejemplo este último que afecta a la visión palestina, y que muestra cómo Meruane pretende ser justa con las dos partes en conflicto).

En esta obra desbordada y desbordante, Meruane se ha visto obligada a defenderse de la acusación de injerencia, lo que hace aludiendo —como las autoras citadas arriba— a la pertenencia a un linaje signado por la violencia y la migración obligatoria: «Alguien me ha dicho que no me corresponden verdaderas velas en este entierro, pero yo me digo que al menos velitas me tocan. Las velas que arrastro prendidas desde la sangre. Las que estoy quemando al volver por escrito a Palestina cuando se enciende el terrible bombardeo de Gaza» (2021: 140).

Nada que añadir a un párrafo que refleja la emoción inscrita frecuentemente en sus palabras.

Conclusión

En definitiva, tanto Restrepo como Meruane se muestran como «punta de lanza» de una legión de creadoras interesadas por difundir los microrrelatos de los vencidos. Estos títulos asumen la vuelta a la rugosidad del mundo social, dedicando sus obras a los espacios desatendidos por el orden simbólico, dando voz a los que no la tienen a través de una acción instalada en los terrenos del desecho. Rechazando pedagógicas articulaciones explicativas sobre lo que denuncian, se alejan de los destinos singulares para preocuparse por la colectividad. Huyen, además, de la espectacularización de la violencia para obedecer la recomendación que incluyera García Márquez en «Dos o tres cosas sobre *la novela de la violencia*» (1992: 650): narrar no las muertes, sino los dramas de los vivos.

¹⁵ El volumen, que se interroga constantemente por las palabras “dobles” acaba, significativamente, escrito en árabe.

Entre estas tragedias ocupa especial relevancia la de los migrantes, especialmente vulnerables y necesitados de atención: es el caso de las mujeres errantes de Restrepo o de los familiares de Meruane que, en su marcha forzada del territorio natal, se ven desprovistos de la propia voz. Sin embargo, como señala el franco-libanés Amin Maalouf en la hermosa cita con la que cierro mi exposición, su huella sigue presente gracias a obras como las comentadas en estas páginas, encargadas de recordarnos los «murmurlos que permanecen»: «Nous, les âmes nomades, avons le culte des vestiges et du pèlerinage. Nous ne bâtissons rien de durable, mais nous laissons des traces. Et quelques bruits qui s'attardent» (2004: 144).

Bibliografía

- Almarcegui, P. (2019): *Los mitos del viaje. Estética y cultura viajeras*. Madrid: Fórcola.
- Arzoumanian, A. (2012): *Mar negro*. Santiago: Ceibo.
- Arzoumanian, A. (2017): *Infieles*. Buenos Aires: Libros del zorzal.
- Badiou, A. (2010): *La filosofía, otra vez*. Madrid: Errata Naturae.
- Bauman, Z. y Donskis, L. (2015): *Ceguera moral. La pérdida de sensibilidad en la modernidad líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bolaño, R. (2004): «Fragmentos de un regreso al país natal». En: Roberto Bolaño: *Entre paréntesis*. Barcelona: Anagrama, 59-70.
- Caparrós, M. (2009): *Una luna. Diario de hiperviaje*. Barcelona: Anagrama.
- Cárdenes, J. (2019): *Elástico de sombra*. Madrid: Sexto Piso.
- Cárdenes, J. (2023): *Peregrino transparente*. Cáceres: Periférica.
- Cutillas, G. (2024): *El ensayo-ficción. Una nueva forma narrativa*. Madrid: Sílex.
- Edul, C. (2019): *La tierra empezaba a arder. Último regreso a Siria*. Barcelona: Lumen.
- Emmelhainz, I. (2017): *El cielo está incompleto: Cuaderno de viaje en Palestina*. Madrid: Taurus.
- Eusebio, C. (2017): «Los fanatismos son banderas de guerra. Entrevista con Laura Restrepo». *Cuadernos hispanoamericanos*, 803, 74-89.
- García Márquez, G. [1959] (1992): «Dos o tres cosas sobre la novela de la violencia». *Obra periodística 3, de Europa y de América*. Barcelona: Mondadori, 646-650.

- Girard, R. [1972] (2023): *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama.
- Girard, R. [1982] (2006): *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama.
- Gumbrecht, H. U. (2012): *Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- Laval, C. y Dardot, P. (2015): *Común. Ensayo sobre la revolución en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Luiselli, V. (2010): *Papeles falsos*. Madrid: Sexto Piso.
- Luiselli, V. (2017): *Los niños perdidos. Un ensayo en cuarenta preguntas*. Madrid: Sexto Piso.
- Luiselli, V. (2019): *Desierto sonoro*. Madrid: Sexto Piso.
- Maalouf, A. (2004): *Origines*. Paris: Grasset.
- Martín, J. (2017): «Cruzando fronteras: Una entrevista con Cristina Rivera Garza». *Project Muse, Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 21, 95-101.
- Meruane, L. (2013): *Mujeres que viajan solas: 15 cronistas frente a las aventuras que marcaron sus vidas, desde París al Amazonas*. Santiago de Chile: Random House.
- Meruane, L. (2018): *Palestina, por ejemplo*. Valparaíso: Ediciones Libros del Cardo.
- Meruane, L. (2021): *Palestina en pedazos*. Santiago de Chile: Random House.
- Noguerol, F. (2020): «Contra el Capitaloceno: escrituras subversivas en el siglo XXI». En: Marta Inés Waldegaray (ed.), *Anfractuosités de la fiction. Inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*. Reims: EPURE, 51-75.
- Noguerol, F. (2022a): «Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas». En: Teresa Gómez Trueba y Rubén Venzon (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Bern: Peter Lang, 111-126.
- Noguerol, F. (2022b): «Narradores traperos: docuficción, escombros y memoria». *Cuadernos de Aleph*, 14, 12-30.
- Noguerol, F. (2023): «Escrituras políticas en el siglo XXI: de ablandes a hablantes». En: Amán Rosales Rodríguez, Wojciech Sawala y Wiosna Szukała (eds.), *Texto, pensamiento, sociedad. Estudios recientes sobre literatura y cultura del mundo hispánico*. Poznan: Universidad Adama Mickiewicza Poznaniu, 49-66.
- Pastor, S. (2023): *No esperes de mí los mapas. Las derivas del viaje en la literatura hispánica del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- Perilli, C. (2023): «Viajes por las tierras perdidas». *El taco en la brea*, 9/17, 60-73.
- Piñeiro, J. P. (2020): *Manubiduyepé*. La Paz: Editorial 3600.
- Pratt, M. L. (1997): *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rancière, J. (2007): *Politique de la littérature*. Paris: Galilée.
- Restrepo, L. (1989): *La isla de la pasión*. Bogotá: Alfaguara.
- Restrepo, L. (1999): *Historia de un entusiasmo*. Bogotá: Alfaguara.
- Restrepo, L. (2001): *La multitud errante*. Bogotá: Alfaguara.
- Restrepo, L. (2009): *Demasiados héroes*. Bogotá: Alfaguara.
- Restrepo, L. (2016): *Pecado*. Barcelona: Alfaguara.
- Restrepo, L. (2018): *Los divinos*. Bogotá: Alfaguara.
- Restrepo, L. (2022): *Canción de antiguos amantes*. Barcelona: Random House.
- Rimsky, C. (2001): *Poste restante*. Santiago: Sudamericana.
- Rivera Garza, C. (2020): *Autobiografía del algodón*. Ciudad de México: Random House.
- Rivera Garza, C. (2022): «Escribir en migración: una des-sedimentación con Lina Meruane». En: *Escrituras geológicas*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 165-172.
- Sontag, S. (2010): *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo.
- Weizman, E. (2020): *Arquitectura forense: violencia en el umbral de detectabilidad*. Lugo: Bartlebooth.
- Wood, D. (2010): *Rethinking the Power of Maps*. New York: Guilford Press.

Contramapeo en escritoras contemporáneas en español: del mito a la autoetnografía

Palabras clave: Contramapeo, literaturas transatlánticas contemporáneas, mito, autoetnografía, Laura Restrepo, Lina Meruane

El presente artículo destaca cómo dos relevantes títulos contemporáneos —*Canción de antiguos amantes* (2022) de la colombiana Laura Restrepo, y *Palestina en pedazos* (2021), de la chilena Lina Meruane— denuncian la ceguera moral característica de nuestros días. Para ello, realizan un *contramapeo* del poder atendiendo a espacios signados por violencias mal suturadas —Yemen, Etiopía, Somalia, Palestina—, atendidos gracias a la práctica de una «escritura forense» en la que cobran importancia el recurso al mito y la autoetnografía.

Countermapping in contemporary women writers in Spanish: From myth to autoethnography

Keywords: countermapping, contemporary transatlantic literatures, myth, autoethnography, Laura Restrepo, Lina Meruane

This article highlights how two relevant contemporary titles – *Canción de antiguos amantes* (2022) by the Colombian Laura Restrepo and *Palestina en pedazos* (2021) by the Chilean Lina Meruane – denounce the “moral blindness” characteristic of our times. These texts carry out a *countermapping* of power by attending to spaces marked by endemic violence: Yemen, Ethiopia, Somalia and Palestine. Both of them utilize “forensic writing” and pay special attention to myth (Restrepo) and autoethnography (Meruane).

Kontra-kartiranje pri sodobnih pisateljicah v španščini: od mita do avtoetnografije

Ključne besede: proti-kartiranje, sodobne čezatlantske literature, mit, avtoetnografija, Laura Restrepo, Line Meruane

V prispevku osvetlimo, kako dve pomembni sodobni deli, *Canción de antiguos amantes* (2022) kolumbijske avtorice Laure Restrepo in *Palestina en pedazos* (2021) čilske pisateljice Line Meruane, razkrijeta moralno slepoto, značilno za naš čas. V ta namen *proti-kartirata* oblast, ko se posvečata prostorom,

zaznamovanim z nasiljem, za katere se uveljavljo slabe rešitve – Jemen, Etiopija, Somalija, Palestina. Obravnavata jih z uporabo »forenzičnega pisanja«, pri katerem imata ključno vlogo mit in avtoetnografija.

Francisca Noguerol

Francisca Noguerol es catedrática de Literatura Hispanoamericana en la Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca. Ha ejercido la docencia en diferentes universidades americanas y europeas. Doctorada con una tesis sobre Augusto Monterroso fruto de la cual fue su libro *La trampa en la sonrisa: sátira en la narrativa de Augusto Monterroso* (1995), ha participado asimismo como autora y editora en otras 19 monografías. Es autora de más de 240 trabajos de investigación publicados en revistas nacionales e internacionales, en los que se manifiesta su interés por los movimientos estéticos más innovadores desde las vanguardias históricas hasta las escrituras del siglo XXI.

Dirección: Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana
Facultad de Filología de la Universidad de Salamanca
Plaza de Anaya, s/n
37008 Salamanca
España
Correo electrónico: fnoguerol@usal.es