

VERBA **M** HISPANICA

LA LITERATURA EN ESPAÑOL DEL SIGLO XXI:
PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y RECEPCIÓN

Ljubljana, 2024

VERBA HISPANICA XXXII

La literatura en español del siglo XXI: producción, distribución y recepción

Anuario de la Sección de Estudios Hispánicos
Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Ljubljana, Eslovenia

Editado por / Založila: Editorial de la Universidad de Ljubljana / Založba Univerze v Ljubljani

Para la editorial / Za založbo: Gregor Majdič, rector de la Universidad de Ljubljana / Gregor Majdič, rektor Univerze v Ljubljani

Publicado por / Izdala: Editorial Científica de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana / Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani

Para la publicación / Za izdajatelja: Mojca Schlamberger Brezar, decana de la Facultad de Filosofía y Letras / Mojca Schlamberger Brezar, dekanja Filozofske fakultete

Directoras / Glavni in odgovorni urednici: Branka Kalenić Ramšak, Jasmina Markič

Este número XXXII editado por / To število XXXII uredile: Gemma Santiago Alonso, Marija Uršula Geršak, Maja Šabec

Consejo de redacción / Uredniški odbor: Ignac Fock, Marija Uršula Geršak, Mojca Medvedšek, Blažka Müller, Barbara Pihler Ciglič, Alejandro Rodríguez Díaz del Real, Gemma Santiago Alonso, Maja Šabec, Marjana Šifrar Kalan, Andreja Trenc, Vita Veselko

Consejo de redacción internacional / Mednarodni uredniški odbor: Tomás Albaladejo (Universidad Autónoma de Madrid), Enrique Baena Peña (Universidad de Málaga), Clara Nunes Correia (Universidade Nova de Lisboa), Elena de Miguel (Universidad Autónoma de Madrid), Matías Escalera Cordero (Alcalá de Henares), Humberto Hernández (Universidad de La Laguna), Adriana Mancini (Universidad de Buenos Aires), Antonio Pamies Bertrán (Universidad de Granada), Andjelka Pejović (Universidad de Belgrado), Alfredo Saldaña (Universidad de Zaragoza), Alicia San Mateo Valdehíta (UNED Madrid), Jasna Stojanović (Universidad de Belgrado)

Consejo científico de este número / Znanstveni svet te številke: Dóra Bakucz (Universidad de Debrecen), Ana Davis (Universidad de Sevilla), Zsuzsanna Cikós (Universidad de Szeged), Agustín Conde De Boeck (Universidad Nacional de Córdoba), Daniela Dorfman (Universidad Nacional de San Martín), Ignac Fock (Universidad de Liubliana), Ilinca Illian (Universidad del Oeste de Timisoara), Domingo Lilón (Universidad de Pécs), Vedrana Lovrinović (Universidad de Zadar), Gordana Matić (Universidad de Zagreb), Sanja Mihajlovik Kostadinovska (Universidad de Santo Cirilo y Metodio, Skopie), Atilio Raúl Rubino (Universidad Nacional de La Plata), Pablo Sánchez (Universidad de Sevilla), Francisco Tomsich (investigador independiente), María Eva Valcárcel López (Universidad da Coruña), Gaetano Antonio Vigna (Universidad de Salamanca).

Secretaria de la redacción / Tajnica uredništva: Marjeta Prelesnik Drozg

Concepto de diseño / Oblikovna zasnova: Lavoslava Benčić

Composición / Postavitev: Irena Hvala

Tipografía / Tipografija: Espinosa Nova, Myriad Pro

Revisión lingüística / Jezikovni pregled: Tina Brilej, Rok Janežič, José Ángel Tejero López

Impreso por / Tisk: Birografika Bori d. o. o., Ljubljana

Tirada / Naklada: 150

ISSN 0353-9660

Precio / Cena: 10 EUR

Dirección / Naslov uredništva:

Katedre za španski jezik, špansko in hispanoameriško književnost in didaktiko španskega jezika

Katedra za portugalski jezik in književnost

Oddelek za romanske jezike in književnosti

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenija

Teléfono / Telefon: +386 1 241 1456

E-mail: verba.hispanica@ff.uni-lj.si

<https://journals.uni-lj.si/VerbaHispanica>



Esta obra está bajo licencia de Creative Commons Reconocimiento-Compartir igual 4.0 Internacional./ To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0 Mednarodna licenca.

Número patrocinado por el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances, la Agencia de Investigación de la República de Eslovenia y la Embajada de España en Eslovenia. / Revija izhaja s finančno podporo Oddelka za romanske jezike in književnosti, Javne agencije za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost Republike Slovenije ter Španskega veleposlaništva v Sloveniji.

Índice

Gemma Santiago, Marija Uršula Geršak y Maja Šabec

La literatura del siglo XXI en español: producción, distribución y recepción 7

ARTÍCULOS

Francisca Noguerol

Contramapeo en escritoras contemporáneas en español:
del mito a la autoetnografía. 11

Ana Gallego Cuiñas, Samir Sánchez Abselam

Literatura y trabajo. Los escritores-editores o el caso de Damián Tabarovsky 29

Agustina Mattaini

El amor como afecto en la (circulación de la) obra póstuma de José Sbarra. . . . 49

Giuseppe Gatti Riccardi

Nuevos caminos de redención en el Antropoceno. El abandono del
derrotismo distópico en muestras de la narrativa contemporánea
de Uruguay 67

Emilio J. Gallardo-Saborido

La distopía cotidiana: crítica política y literatura neopolicial
en Sergio Ramírez 91

Maximiliano Crespi

Ana Grynbaum y la novela familiar 107

Barbara Pregelj

La importancia de la lectura para el campo literario 129

Eszter Katona

Dramaturgia de la ausencia en dos dramas de Alberto Conejero 151

Daniel Vázquez Touriño

De la calle al teatro y del teatro al texto: escritura autorreferencial
y violencia en *Usted está aquí*, de Bárbara Colio 167

ENTREVISTA

- «Mato por escuchar una buena historia».
Entrevista con el dramaturgo y director Juan Mayorga
realizada por Daniel Vázquez Touriño. 189

RESEÑAS

- Emilio J. Gallardo-Saborido, Urša Geršak, Maja Šabec (eds.),
Giuseppe Gatti Riccardi, Ilinca Ilian (dirs.)*
Literatura en práctica. Retos profesionales de lectura, traducción
y edición en la era digital. Manual y cuaderno de actividades. 213
- La Base de datos Litprax de obras traducidas del español al esloveno,
rumano y serbio.
Proyecto Erasmus+ Literature in praxis: Professional challenges
of reading, translating and editing in digital age 219
- Evando Nascimento y Alberto Giordano*
La literatura fuera de sí 231
- Ilian Ilinca y Maja Šabec (eds.)*
Pablo Neruda en el espejo del socialismo. Destino(s) literario(s)
en Europa Central y del Sureste durante la Guerra Fría 235
- Javier Muñoz-Basols, Mara Fuertes Gutiérrez, Luis Cerezo (eds.)*
La enseñanza del español mediada por tecnología. De la justicia
social a la Inteligencia Artificial (IA) 239
- Antónia Coutinho, Clara Nunes Correia, Maria do Céu Cetano (orgs.)*
«Sedia la fremosa...» Textos de Teresa Brocardo. 243
- INFORMACIONES PARA AUTORES/AS 249

La literatura del siglo XXI en español: producción, distribución y recepción



El título de este número temático, *La literatura del siglo XXI en español: producción, distribución y recepción*¹, abre un ambicioso espacio de reflexión donde se han congregado trabajos sobre la literatura escrita en español, que cuestionan el canon literario y que, a través de la relectura y de la visibilización de áreas que hasta hace poco habían sido periféricas, muestran acercamientos literarios divergentes. Este despliegue de nuevos imaginarios transversales testimonia, en muchas ocasiones, resistencias individuales y colectivas que se rebelan a seguir perpetuando el poder hegemónico. Asimismo, bajo este eje temático se ha tenido en cuenta el libro en tanto bien cultural, artístico y simbólico, así como objeto de consumo, que es sometido, igual que la lectura y los hábitos lectores, a los cambios culturales, sociales, políticos, económicos y tecnológicos de este siglo. A pesar del reto que supone escribir sobre obras que acaban de ser publicadas, por lo cuestionable que podría ser considerada nuestra mirada al estar condicionada con el contexto en el que vivimos, muchos de los trabajos aquí reunidos ilustran inquietudes lectoras o dudas éticas en relación con los cambios drásticos a los que estamos asistiendo en todas las áreas de la vida.

El trabajo que encabeza este volumen pertenece a Francisca Noguerol, quien con su propuesta «*Contramapeo en escritoras contemporáneas en español: del mito a la autoetnografía*», utiliza la cartografía crítica en las obras *Canción de los antiguos amantes* (2022) de la colombiana Laura Restrepo, y *Palestina en pedazos* (2021), de la chilena Lina Meruane, para visibilizar espacios cercados por

1 Los artículos se inscriben en el marco del proyecto Erasmus+ 2021-1-SI01-KA220-HED-000023037: *Literature in praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age*, cofinanciado por la Comisión Europea y coordinado por la Universidad de Liubliana.

la violencia que normalmente no son representados por la cultura privilegiada en los centros de poder, y así testimoniar las resistencias (íntimas y colectivas) y las memorias de estos lugares en conflicto.

Le sigue el artículo de Ana Gallego Cuiñas y Samir Sánchez Abselam, «Literatura y trabajo. Los escritores-editores o el caso de Damián Tabarovsky», quienes establecen una dialéctica entre literatura y trabajo, que demuestra la compleja relación implicada en el binomio escritura-edición. A modo de ilustración, se sirven del estudio de caso del escritor de vanguardia y editor independiente, Damián Tabarovsky, para dar cuenta de la intervención de este en la cultura literaria argentina de su tiempo.

En el tercer estudio, «El amor como afecto en la (circulación de la) obra póstuma de José Sbarra», Agustina Mattaini analiza las tres obras póstumas del escritor argentino José Sbarra, *Informe sobre Moscú* (1996, 2011, 2013), *Del mal amor* (2015) y *El mal amor* (2017), como ejemplos ilustrativos de desobediencia respecto al canon literario argentino y a las normas sexo-genéricas socialmente establecidas en cuanto al tema del amor romántico heteronormativo.

Dentro de la tradición distópica latinoamericana, Giuseppe Gatti Riccardi, propone en «Nuevos caminos de redención en el Antropoceno. El abandono del derrotismo distópico en muestras de la narrativa contemporánea de Uruguay», un recorrido por autoras y autores uruguayos, que plantean una relectura de los mundos literarios de corte distópico en la que presentan modelos alternativos de resiliencia y resistencia política y social. Por su parte, Emilio J. Gallardo-Saborido, en su artículo «La distopía cotidiana: crítica política y literatura neopolicial en Sergio Ramírez», analiza la obra *Tongolele no sabía bailar*, de Sergio Ramírez, que le sirve para examinar el tema de la tiranía y su relación con la violencia y la paranoia como estrategias de perpetuación del poder político hegemónico.

En el sexto artículo, Maximiliano Crespi, en «Ana Grynbaum y la novela familiar» propone una lectura de la “triología familiar” de la escritora y psicoanalista uruguaya Ana Grynbaum como una obra única, partiendo del concepto freudiano de ‘novela familiar’. Desde esta perspectiva, le asigna a las tres obras partes básicas del triángulo: padre (*El hombre que pudo haber sido*), hija (*La conquista del deseo*) y madre (*Un asiento demasiado confortable*).

En cuanto a la visibilización de la lectura y su importancia en el campo literario, Barbara Pregelj, en su contribución, reflexiona sobre la lectura desde el punto de vista del constructivismo radical y analiza cómo la construcción

de significados de un texto literario se pondera si tenemos en cuenta que está atravesado por los niveles de producción-recepción-reproducción del sistema literario, con sus respectivos agentes.

Los últimos artículos de nuestro volumen se centran en el teatro. Eszter Kátona, en su artículo «Dramaturgia de la ausencia en dos dramas de Alberto Conejero», examina la ausencia como imperativo ético de recuperar pasados al borde del olvido en los dramas de Alberto Conejero, *La piedra oscura* y *Los días de la nieve*, los cuales visibilizan dos figuras silenciadas como fueron el último amor de Lorca, Rafael Rodríguez y la viuda de Miguel Hernández, Josefina Manresa. Por otro lado, Daniel Vázquez Touriño, en el artículo «De la calle al teatro y del teatro al texto: escritura autorreferencial y violencia en *Usted está aquí*, de Bárbara Colio», se centra en la dramaturgia contemporánea hispanoamericana en torno al tema de la violencia, y analiza la obra *Usted está aquí*, de Bárbara Colio, para dar cuenta de cómo se ha resuelto la cuestión de volcar en el texto dramático la preferencia de lo real-contingente sobre la mimesis a través de la construcción de lo autorreferencial en una suerte de teatro de resistencia más centrado en la interacción entre artistas y público que en la trama ficticia. Como cierre a este bloque, hemos querido enriquecer todas estas contribuciones con la transcripción de una entrevista realizada al dramaturgo Juan Mayorga.

Esperamos que todos los artículos que componen la polifonía de propuestas y perspectivas de este volumen susciten el interés suficiente como para seguir tejiendo nuevas investigaciones que inciten nuevas preguntas a las ya planteadas en este número.

Gemma Santiago, Marija Uršula Geršak y Maja Šabec

Francisca Noguerol

DOI: 10.4312/vh.32.1.11-28

Universidad de Salamanca



Contramapeo 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 cartografían.

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 hiperviaje* (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, superpuestas 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 tremendamente 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 desarraigo 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 variados 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 cuento 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 sufrida 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 delectación 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, alejándonos 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 pasajes 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 Infeles*—, 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 aún en sus secciones actuales una crónica de viaje —«Volverse Palestina»—, un ensayo sobre el lenguaje del conflicto —«Volvernos 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 incesante 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 «Volvernó 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 escriba 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 colecciona con fruición—, logra reconocerse y destrabar 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 perífrasis 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 «murmillos 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.
- Cárdenas, J. (2019): *Elástico de sombra*. Madrid: Sexto Piso.
- Cárdenas, J. (2023): *Peregrino transparente*. Cáceres: Periférica.
- Cutillas, G. (2024): *El ensayo-ficción. Una nueva forma narrativa*. Madrid: Sílex.
- Edu, 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): *Manubiduyepe*. 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 prostoru,

zaznamovanim z nasiljem, za katere se uveljavljajo 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

Ana Gallego Cuiñas, Samir Sánchez Abselam

DOI: 10.4312/vh.32.1.29-48

Universidad de Granada

Literatura y trabajo. Los escritores-editores o el caso de Damián Tabarovsky

La edición independiente ha vivido, de manera análoga a su explosión a finales del s. XX y a lo largo del s. XXI, un creciente interés teórico. La crítica académica mundial ha analizado con metodologías diferentes, que transitan entre la sociología de la literatura, la filosofía, la crítica literaria, la economía o la antropología, múltiples aspectos de la edición independiente. Los más abonados han sido las políticas de publicación que han desarrollado estos sellos en los mercados nacionales y en el mercado global –tanto en niveles de producción del objeto-libro como en modelos de circulación– o la apuesta por determinadas estéticas y autores que no encontrarían espacio en las editoriales manejadas por los grandes grupos, ya sea por la poca (o nula) consagración, por los modos de decir que ponen en juego o por ser de géneros con menor circulación como el teatro, el cuento o la poesía (cf. Gallego Cuiñas, 2022).

Sin embargo, uno de los aspectos menos analizados por los estudiosos de la edición, a pesar de que constituye, en nuestra opinión, uno de los fenómenos del campo más interesantes, así como una de las grandes novedades con respecto al mercado editorial del S.XX, es la proliferación de la figura del escritor-editor independiente. De hecho, y si bien buena parte de los estudios sobre edición independiente ha hecho énfasis en algunas características de los directores editoriales, como su ligazón con otras labores del campo literario (escritura, enseñanza, traducción, etc.) o la relación de «emprendimiento» (Riveiro, 2020) que suelen mantener con la editorial¹, no encontramos trabajos que sistematicen la figura del escritor-editor a la luz del nuevo paradigma

1 Frente a la relación de trabajadores asalariados y «asesores editoriales» mayoritaria durante buena parte del s. XX (de Diego, 2016).

literario². Tan solo en Argentina, por mencionar una de las industrias editoriales más potentes de América Latina, encontramos una profusa nómina de escritores-editores con editoriales y estéticas muy diferentes, en la que se encuentran –entre otros muchos–, Julián Ríos y Mariano Blatt (Blatt & Ríos), Cecilia Pavón y Fernanda Laguna (Belleza y Felicidad), Marina Yuszczuk (Rosa Iceberg), Eric Schierloh (Barba de Abejas) o el extinto Luis Chitarroni (La Bestia Equilátera).

Damián Tabarovsky es otro escritor-editor argentino (Mardulce), cuya figura abordaremos como estudio de caso en esta investigación, que hemos articulado en dos bloques: uno primero de carácter teórico, donde damos cuenta de las últimas reflexiones que se han publicado en el campo de la sociología de la literatura sobre la dialéctica literatura y trabajo, desde el punto de vista del escritor. Y otro segundo, que se enfoca en el análisis combinado de la figuración autoral de Damián Tabarovsky, de su poética de la ficción, de su poética editorial y de las conexiones entre ambas.

Escribir(se) y publicar(se): debate y propuesta

Sociólogos del hecho literario como Bernard Lahire (2005a; 2006; 2010), Sapiro y Rabot (2017) o Sophie Noël (2012) han abordado la relación entre literatura y trabajo, en concreto el desdoblamiento del escritor en múltiples tareas, tomando como centro una afirmación evidente: los escritores que se dedican únicamente a la escritura son una abrumadora minoría. Para Bernard Lahire, ese hecho resulta fundamental para una comprensión sociológica de la producción literaria –hablamos de literatura, aunque la propuesta de Lahire hace referencia a todo el universo social–. Su lectura va encaminada hacia una «sociología psicológica» (Lahire, 2005b) que analiza al «actor plural» (Lahire, 2004) atendiendo, desde una perspectiva cognitivo-conductual, a una forma de actuar que es producto de la pertenencia a varios campos, «fuera de campos» (Lahire, 2005a) y posiciones diversas a lo largo de una vida. El agente (o actor, en Lahire) raramente dispone de un único habitus; la situación más corriente es que en su cuerpo albergue disposiciones y reglas de varios campos y, por lo tanto, de naturaleza diversa, que pueden crear particularidades y formas

2 Fariás Becerra (2017) habla de «escritor-editor» y del auge de editoriales chilenas dirigidas por escritores, aunque centra su análisis en el colectivismo de la edición independiente y en la gestión de los medios de producción de literatura, y no tanto en el análisis no jerarquizado (mediante un marco específico) de la escritura y de la edición en escritores-editores del panorama independiente chileno.

de actuación que no se ajustan a la relación tan primaria entre *habitus* y campo desarrollada por Bourdieu³.

Para Lahire, la situación laboral de la mayor parte de los escritores hace que desarrollen lo que denomina una «doble vida»: por un lado, desempeñan un oficio más o menos estable, más o menos relacionado con el universo cultural o más o menos rentable en términos económicos; por otro, escriben y publican obras que pueden situarse en el polo de la producción restringida o en el polo de la producción mayoritaria. En este sentido, la mayoría de los escritores estarían formados por un —como mínimo— «double je» que participa, como mínimo, en un «double jeu»: un agente que ocupa la mayor parte del tiempo un universo social extraliterario determinado y que, en la medida en que sus condiciones materiales y las condiciones estructurales del universo literario le permiten, participa también del juego de la literatura⁴.

Discutir *in extenso* *La condition littéraire* (2006) sale, con mucho, de los propósitos de este trabajo, si bien nos parece que Lahire, situándose en un plano más intersubjetivo que relacional, no ofrece suficientes herramientas de comprensión de las fuerzas que rigen el mundo literario. Un mundo literario que, aun siendo más o menos informal, más o menos duradero, y que ocupe más o menos tiempo en la vida de los agentes que sus otros universos, está atravesado por fuerzas y capitales que son operativos aun cuando un grueso importante de los agentes no las mira, o incluso cuando el agente detentador de capital ha desaparecido. En nuestra concepción del mundo literario, no importa que

3 Sin que por ello la crítica de Lahire pierda validez, en tanto no aspira a señalar una ceguera anecdótica de la teoría de Bourdieu sino a fundamentar que esa falta es central —e incluso invalidante—, conviene aclarar que el autor de *La distinción*, como se verá más adelante, no es indiferente al hecho de que la mayoría de los escritores no puede vivir de la escritura y debe desarrollar otros oficios para subsistir. Incluso, tal y como se observa en el párrafo que sigue, parece apuntar hacia esa dificultad del escritor de definirse completamente en los términos del campo literario: «La «profesión» de escritor o de artista es, en efecto, una de las menos codificadas que existen; también una de las menos capaces de definir (y de alimentar) completamente a quienes la reivindican, y que, demasiado a menudo, sólo pueden asumir la función que ellos consideran principal a condición de tener una profesión secundaria de la que sacan sus ingresos principales» (Bourdieu, 1995: 336).

4 «Produisant des biens symboliques qui apparaissent dans l'ordre public associés à son nom propre ou à un pseudonyme qu'il a choisi, l'écrivain est alors le contraire de l'agent de production interchangeable et, lorsqu'il parvient à se "faire un nom", il peut même être le seul à occuper une position précise dans la division du travail social et, plus spécifiquement, dans la division du travail littéraire. C'est une telle situation de "double jeu" (celui, ordinaire, du médecin et celui, extra-ordinaire, du poète) conduisant à un "double je"» (Lahire, 2006: 131).

Borges ya no posea ningún *habitus* (y mucho menos dos, o tres): sigue siendo un polo de atracción, de disputa y de creación de comunidad relevante en el campo/mercado cultural. No obstante, Lahire resulta provechoso para pensar la relación entre escritura, edición y «juego de la literatura»: ¿el escritor-editor es un «double je» participando en un «double jeu»? O dicho en clave bourdieusiana: ¿cuál es la fuerza, en términos de capital en el campo (o los campos), de ese guion —«el más dialéctico de los signos de interpunción», dice Agamben (2007: 485)—, que aparece cuando escribimos «escritor-editor»?

Lahire responde a la pregunta reafirmando su propuesta de una «doble vida». Para el sociólogo francés, incluso en los casos en los que ese «segundo oficio» se relaciona con el «mundo de la literatura» (Becker, 2008), o —más allá— con el «juego literario» (libreros y editores, por ejemplo, respectivamente), cabe hablar de una doble vida: «Les métiers liés à l'édition, à l'organisation de la vie littéraire ou à la diffusion des textes littéraires ne ressemblent en rien à des sinécures et n'en créent pas moins des situations de double vie que les métiers extra-littéraires» (Lahire, 2006: 293). En su propuesta, a pesar de que se insista en que «mundo de la literatura» (en el sentido de Becker) y «juego literario» no son equivalentes, no hay diferencia significativa, en términos de análisis de esa doble vida, entre el oficio de un librero y el de un director editorial: para Lahire, el centro en torno al cual hay que pensar ese oficio en la literatura que no es la escritura no es tanto la existencia de dos focos de intervención en el juego o de un *habitus* fragmentado o partido en dos como el hecho de que el segundo oficio «consume» tiempo que podría dedicarse a escribir⁵. Es decir, en todos los casos se afirman tanto la «double vie» como el «double je» y el «double jeu», se trate de un escritor que realiza una labor extraliteraria o de lo que hemos llamado, con Gallego Cuiñas, «figura polivalente» (2021a), esto es, un escritor que realiza más de una labor en el campo/mercado/juego literario. Pero, cabe preguntarse, ¿son realmente equivalentes el escritor-médico, el escritor-librero, el escritor-cajero, el escritor-profesor, el escritor-editor y el escritor-periodista? Si Bourdieu no llega a descifrar hasta qué punto es relevante que un agente participe en varios campos o en ninguno, Lahire no llega a desarrollar hasta qué punto es diferencial que un actor participe desde dos frentes en el «juego literario». Sin embargo, en nuestro esquema de

5 «Par ailleurs, qu'il s'agisse de tâches subalternes (rewriter, correcteur ou travail de "nègre") ou de métiers à forte responsabilité (directeur d'une maison d'édition ou directeur littéraire), les métiers ou les petits boulots offerts par le monde littéraire sont tout aussi chronophages que les métiers extra-littéraires et ne résolvent donc en rien le problème du temps disponible pour écrire» (Lahire, 2006: 292).

percepción, más centrado en los efectos (relacionales, históricos) que en las causas (psicológicas, contextuales), el ser una «figura polivalente» requiere de un marco conceptual específico e irreductible al del resto de ocupaciones desarrolladas por los escritores estudiados por el sociólogo francés. Un esquema que permita analizar los efectos sobre la posición del escritor en el mundo literario, primero, y sobre el mundo literario mismo, después.

Sapiro y Rabot (2017) tampoco profundizan en los efectos de las «figuras polivalentes» sobre el campo/mercado literario, sino más bien, en la línea de Lahire, en las condiciones materiales de subsistencia y de tiempo disponible del escritor. En cambio, sí apuntan hacia un desdoblamiento/duplicación («*dédoublement*») no ya del *habitus* del agente, sino de la construcción de la identidad pública del escritor en el campo (Sapiro y Rabot, 2017: 62), que puede hacer que un editor, profesor o periodista conocido por ello tenga difícil acceso al reconocimiento como escritor, mientras que un agente conocido como escritor que se desarrolla en otras actividades y campos culturales no tenga esa dificultad. En este sentido, al centrar la mirada en la estructura y no en el sujeto (agente) mediante la cuestión del reconocimiento, nos acercamos al esquema con el que analizaremos a los escritores-editores, tomando como ejemplo el caso de Damián Tabarovsky. Porque, al fin y al cabo, preguntar por los efectos que pueden tener sobre el campo/mercado literario los escritores-editores es entrar en la cuestión del reconocimiento y, una vez más, preguntar por el reconocimiento es apelar a la cuestión del valor. De ahí que un par de preguntas funcionen como marcas de todo nuestro estudio, y ellas no hagan sino orbitar alrededor de la noción de valor: ¿qué le suceden tanto a un libro de Damián Tabarovsky como al propio Damián Tabarovsky cuando se reconoce en su estilo la huella del primer libro que publicó *Mardulce*? ¿Qué le sucede a la tradición, al presente del campo literario argentino y a su porvenir cuando una figura relevante tanto en la escritura como en la edición genera efectos sobre el mismo desde varios frentes? ¿Cuál es la potencia de ese guion que une y separa y que escribimos al hablar de escritores-editores?

La utilización del guion, en primer lugar, se opone a la aplicación de la «doble vida» de Lahire para pensar a estas figuras polivalentes, porque no situamos a la escritura en ninguna jerarquía con respecto a la edición o a la traducción, lo que supondría, al menos en las figuras a través de las que articulamos estas páginas, romantizar, por la vía negativa, el trabajo de escritura («edito porque no gano lo suficiente con mis libros»). En segundo lugar, el recurso del

guion marca unión y separación, pero no en un sentido dialéctico (como decía Agamben, 2007) sino como forma de insistir en la multiplicidad de zonas de intensidad: no se trata de que la escritura-la edición formen un todo diferente a la suma de sus partes, sino que los pensamos con focos que se relacionan de forma inestable, compleja. Como indica Noël (2012: 363):

Lorsqu'une maison parvient à réaliser la "combinaison de capitaux optimale" entre engagement politique, ambition intellectuelle et professionnalisme [...] être éditeur prend une dimension "totale" puisque la fonction réunit dans ce cas les attributs du créateur et de l'intermédiaire, de l'auteur et de "l'auteur d'auteur".

Estas formas de reconocimiento y valorización complejas marcan un límite conceptual en el que Lahire no termina de ofrecer respuestas y al que Sapiro y Rabot no llegan, aunque apunten hacia la cuestión del «desdoblamiento». Y es ahí también, en esa «combinación de capital óptimo» a la que apunta Noël, donde la teoría de campos y capitales de Bourdieu resulta insuficiente para explicar las relaciones entre primer y segundo oficio.

En nuestro paradigma, por todo lo dicho, la relevancia se sitúa en los movimientos/redistribuciones para sí y para otros de la figura polivalente del escritor-editor Tabarovsky en el mundo literario argentino. Desde este marco, pensamos la posibilidad de la «doble vida» y el «doble je(u)» de Lahire y respondemos a las preguntas que hemos lanzado anteriormente: el escritor-médico y el escritor-editor son radicalmente diferentes, porque el foco no está en el habitus más o menos fragmentado o en el tiempo disponible para escribir, sino en el nombre propio. La diferencia está en el nombre porque el nombre marca la distinción en los dos sentidos de la expresión: como aquello que resulta relevante para el mundo de la literatura y como posibilidad de inscribir lo otro en lo propio y lo propio en lo otro. Mirada desde el punto de vista del nombre propio y la circulación de capitales, las teorías de Lahire, Sapiro y Rabot y Noël se complejizan, y aparecen matices y esquilas productivas para pensar la posibilidad de las categorías dobles de Lahire, como demostraremos en las páginas que siguen.

En este sentido, nuestro método se acerca a aquel que Gallego Cuiñas (2022) definió, para hacer referencia a su proceder sociológico y filológico heterogéneo, como «crítica literaria del valor»; un acercamiento que permite «interpretar socialmente no solo las obras, sino la "forma-valor" expandida que

encontramos en las prácticas de los agentes que hacen la cultura literaria hoy» (Gallego Cuiñas, 2022: 19). En otras palabras, nos interesa llevar un paso más allá lo que Heinich (2002) denominó «ascenso de objetividad» para estudiar los mecanismos a través de los cuales un objeto con unas características determinadas (y necesarias, aunque más o menos heterónomas) es percibido como es percibido (texto u obra de arte) por un conjunto de actores (el público en el polo de acción mayoritaria o los pares en el polo de producción restringida; también editores, agentes literarios, etc.). Llevarlo más allá, decimos, porque, en un mismo movimiento pero con herramientas (conceptos) de procedencia diversa, analizamos: i) la relación del escritor-editor con sus propios textos, es decir, la legitimación de la figura de autor tan estudiada en los últimos años por la sociología de la literatura; ii) la relación de la figura del escritor-editor con el catálogo que ha publicado, es decir, las conexiones con los textos de otros que ha seleccionado y lanzado al campo/mercado literario a través del «abrir las puertas del templo» (Sapiro, 2016), que es la selección del catálogo de una editorial independiente (que a su vez es, en sí, una red de singularidades conectadas, luego puestas en fricción); iii) la relación de los textos del escritor-editor con los textos del catálogo que ha publicado, esto es, la relación de los textos del escritor-editor con los textos de otros.

Damián Tabarovsky, escritor-editor

Damián Tabarovsky, escritor, crítico, columnista y director editorial de Mardulce Editora accedió a un espacio de visibilidad en el polo de producción restringida con la publicación de *Literatura de izquierda* (2004, Beatriz Viterbo Editora), texto que abrió una polémica de corto alcance entre el propio Tabarovsky y Guillermo Martínez acerca de la vanguardia y, más allá, una polémica de largo alcance acerca de un momento de la literatura argentina y, en general, acerca de la literatura contemporánea. Las numerosas reediciones del texto, publicado en España en 2010 (Periférica), en México en 2011 (Tumbona ediciones), en Chile en 2014 (Das Kapital) y –de nuevo– en Argentina en 2018 (Godot), insisten en ese fuerte impacto del texto de Damián Tabarovsky. Antes, Tabarovsky había publicado varias novelas, aunque es con *Literatura de izquierda* que adquiere visibilidad, dado que es, en términos de reconocimiento y posibilidad de valoración (propia y ajena), el texto que hace reconocible un nombre propio y, con él, la posibilidad de habilitar una política de la literatura, y editorial, vanguardista o a la contra. En efecto, Tabarovsky acontece (como irrupción, como lo inesperado) en el

campo literario con el mencionado ensayo, que es decisivo en la (auto)construcción de su figura autoral como *enfant terrible*; hasta el punto de que, por ejemplo, en la contratapa de *El amo bueno* (2016, Mardulce), las cuatro obras que lo anteceden aparecen ocultas bajo la etiqueta «otros libros». Sus tres siguientes novelas, *La expectativa* (2006), *Autobiografía médica* (2008) y *Una belleza vulgar* (2011) se publicaron gracias a la onda expansiva de *Literatura de izquierda* en Caballo de Troya, sello de Random House España que dirigía Constantino Bértolo y que publicaba narrativas de un carácter más experimental y arriesgado —en términos de apuesta mercantil— que otros sellos del grupo. En Mardulce, editorial independiente que nació en 2011 con la dirección editorial del propio Tabarovsky, se publicaron la reedición de *Una belleza vulgar* (2012), *El amo bueno* (2016), el ensayo *Fantasma de la vanguardia* (2018), *El momento de la verdad* (2022) y *Lo que sobra* (2024)⁶, mientras que la recopilación de textos escritos en prensa *Escritos de un insomne* apareció en la chilena Alquimia en 2019.

La obra de Tabarovsky presenta un carácter fuertemente programático, de evidente impronta vanguardista, articulado a través de la repetición constante, tanto temática como —sobre todo— sintáctica de una pequeña cantidad de *leitmotifs* presentes ya, en su mayoría, en *Literatura de izquierda*. De tal manera, una reducida serie de nombres y conceptos permiten vislumbrar las ideas principales que Tabarovsky desarrolla a lo largo de toda su obra. Entre otros, destacan significantes como «comunidad», «Nancy», «ruina», «huella», «diferencia», «repetición», «Libertella», «singularidad», «fantasma», «expectativa», «vanguardia», «digresión», «traducción», «menor» o «sintaxis».

Además, al leer a Tabarovsky, como ocurre con frecuencia (en Libertella, Chittarroni, Borges, Piglia, Kamenszain, Aira o Negroni) en los escritores que desarrollan paralelamente una labor de producción narrativa o poética («lo propio») y otra crítica —o incluso editorial— («lo ajeno»), muchas de las líneas de fuga hermenéuticas a través de las cuales es posible pensar su obra ya han sido dispersadas por ellos mismos a lo largo de sus textos, hablando de sí a través de las obras de otros, haciendo su propio gesto con una mano ajena (cf. Gallego Cuiñas, 2020).

Desde su creación hasta 2022, Mardulce ha publicado 97 libros repartidos en cuatro colecciones: «Ficción» (novela y cuento), «Ensayo» (ensayos de estética y crítica), «Tiempo» (ensayos de sociología) y «Philos» (ensayos de filosofía).

6 *Lo que sobra* se editó en España en la editorial independiente bilbaína Consonni a finales de 2023.

El género más publicado es la narrativa, etiqueta en la que se incluyen un 56% del total de los libros publicados en Mardulce, de los cuales el 48% son de novela y el 6% de cuento. El ensayo, que ocupa un 37% del catálogo, es el segundo género con mayor frecuencia en el catálogo. No incluimos en esta última categoría géneros como la correspondencia o la autobiografía, a los que por su naturaleza particular consideramos aparte y que suman el 6% del total de los títulos. La presencia de poesía, con solo un título publicado (*De padres e hijos en el ciclo del tiempo* [2012], de Alejandro Rozichtner) es testimonial (1%). La fuerte presencia de ensayo, muestra del interés editorial por la producción teórica y por la creación de marcos de legibilidad tanto de la literatura como del presente, hace que la editorial alcance el 30% de publicación de géneros menores (ensayo, cuento, teatro o poesía) que Gallego Cuiñas (2019; 2022) tomaba como mínimo para valorar la bibliodiversidad de una editorial en lo que al género del libro se refiere. Si se toma como referencia la «familia de cultura» (Bourdieu, 2002) que Damián Tabarovsky despliega a lo largo de sus textos, donde los nombres de la crítica literaria y de la filosofía tienen, al menos, tanto peso como los escritores de narrativa o de poesía (estos últimos, de escasa importancia), la homología entre edición y escritura nos puede servir como punto de apoyo desde el que pensar y justificar en esa relativa importancia del ensayo en la editorial argentina.

Entre 2008 y 2022, Mardulce publicó 50 libros de autores nacionales, lo que supone un 52% del total del catálogo, mientras que publicó 46 textos de autores internacionales, un significativo 48%. De entre estos últimos, sobresale, en primer lugar, la escasez de autores de otros países de Latinoamérica: solo se publicaron dos obras de la mexicana Elena Garro y un texto de Monsiváis, dos textos de los brasileños Dalton Trevisan y Lima Barreto, una obra del uruguayo Juan José Morosoli y otra del peruano José Carlos Mariátegui. En segundo lugar, y sobre todo, destaca la importante apuesta por literatura y ensayo francés: uno de cada tres textos de procedencia internacional proviene de autores franceses, hecho al que es posible confrontar con la tendencia francófona de Damián Tabarovsky, que tiene en Flaubert, el *Nouveau roman* (Robbe-Grillet, Duras y, sobre todo, Sarraute) y el (pos)estructuralismo francés (Barthes, Foucault, Deleuze, Derrida) sus tres grandes influencias extranjeras. Esa preferencia estética e ideológica, que conecta directamente con una defensa de la autonomía de lo literario, con la primacía del estilo por sobre la trama y con la lengua como elemento en disputa se manifiesta de forma directa en el catálogo. No hay más que observar la nómina de autores y textos franceses para insertarlos, sin por ello borrar la diferencia, en un *continuum*: Flaubert, con

Correspondencia teórica. Cartas sobre problemas literarios (2017); Flaubert y Baudelaire con *El origen del narrador. Actas completas de los juicios a Flaubert y Baudelaire* (2011), una de las primeras obras publicadas, en un gesto que se puede pensar como una declaración de intenciones (estéticas, ideológicas); Artaud e *Historia vivida de Artaud-Mômo* (2018); Marguerite Duras y *La vida tranquila* (2016); Jean-Luc Nancy y *La comunidad revocada* (2016), así como *La tradición alemana en la filosofía* (2019), junto a Alan Badiou; Jean-Louis Chrétien con *Del cansancio* (2014); Derrida y *Prejuicios. Una lectura de Kafka y Ante la ley* (2022); o Jean Echenoz con *Un año* (2011) y *Capricho de la reina* (2015). Todos ellos nombres de gran fuerza en términos de capital simbólico, traducidos ampliamente y con inserción plena en la lógica de la literatura mundial. Hemos de mencionar las que quizá sean las cuatro excepciones en cuanto a fuerza en términos de capital literario en Argentina, y no tanto en ese *continuum* estético e ideológico: Ruth Zylberman, con la novela *La dirección del ausente* (2016); Victor Segalen, con la novela *El hijo del cielo* (2012); Anne-Emmanuelle Berger, con *El gran teatro del género. Identidades, sexualidades y feminismos* (2016); y Thibaut de Montaigne, con *Zanzíbar* (2014).

Si nos detenemos en esa influencia de la tradición teórica y novelística francesa en el catálogo de Mardulce es porque, en buena medida, sus redes se pueden extender a la publicación de autores de otras nacionalidades, pero con fuerte tradición francesa, como Michael Hardt, o incluso nacionales que presentan una fuerte ligazón con Francia. Por ejemplo, tanto en *Inclúyanme afuera* (2014) como en *Mal de época* (2017), María Sonia Cristoff, autora del sello, aborda temáticas muy presentes en la filosofía francesa del último siglo desde una perspectiva que bebe de lecturas de esa tradición (Foucault, Deleuze, Guattari, etc.), como la relación entre lengua y poder, la locura como dispositivo represivo y/o liberador o la conexión entre anarquismo, cuerpo y lenguaje; no en vano una de las protagonistas de *Mal de época* desarrolla su acción en Burdeos. Algo similar, tanto en temas y tratamientos como en la excentricidad de los personajes, ocurre con una de las grandes apuestas de Mardulce, Ariana Harwicz, de quien se ha publicado buena parte de su obra: *La débil mental* (2014); *Precoz* (2015); *Matate, amor* (2017; primera edición en Lengua de Trapo en 2012); el ensayo *Desertar* (2020), junto a Mikaël Gómez Guthart; y la recopilación de sus tres primeras obras, aparecida con el título *Trilogía de la pasión* (2022). Tras el notable reconocimiento crítico de sus primeras publicaciones, Harwicz publicó *Degenerado* (2019) en la española Anagrama, donde también se editó *Trilogía de la pasión* (2022). El caso de Harwicz recuerda al de Selva Almada, autora que, aunque había publicado

textos poéticos, publicó en Mardulce su primera novela, que le dio un extraordinario capital simbólico: *El viento que arrasa*, aparecida en 2012. Su siguiente novela, *Ladrilleros* (2013), volvió a aparecer en Mardulce, pero fue captada por Literatura Random House con *Chicas muertas* (2014). Ambas son ejemplos interesantes de un proceso de mediación (valorización y reconocimiento) y circulación detectado por Gallego Cuiñas (2022), el de las editoriales independientes como mediadores o *gatekeepers* de la mundialización de la literatura latinoamericana.

Si continuamos con los autores nacionales, se observa que la tendencia general es la publicación de escritores que, sin ser noveles (solo el 4% del total lo eran), no gozan de gran reconocimiento en el campo literario argentino. Hay excepciones notables de autores argentinos que sí gozaban de capital simbólico, y que además son útiles para marcar la tradición argentina en la que pretende insertarse Mardulce: es el caso de Beatriz Sarlo (*Ficciones argentinas. 33 ensayos* [2012]), la ya mencionada Matilde Sánchez (*La ingratitud* [2011]), María Moreno (*Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe* [2013]) o, incluso, si obviamos la evidencia y nos centramos en la estética puesta en juego y en la tradición inserta, el propio Damián Tabarovsky con *El amo bueno* (2016), *Fantasma de la vanguardia* (2018), *El momento de la verdad* (2022) y –fuera de nuestro periodo– *Lo que sobra* (2023). Más allá de esos nombres, aparecen otros que, como decimos, ocupan posiciones más excéntricas en el campo literario relativamente análogas a la que podrían ocupar Harwicz o Almada antes de su mundialización (aunque algunos no necesariamente se podrían catalogar como «autores jóvenes»); son, entre otros, Leonardo Sabbatella, Carla Maliandi, Juan Zorraquín (uno de los autores más publicados, con cuatro textos), Victoria Schcolnik o Marcelo Carnero. Otros autores argentinos, frecuentes en la colección de ensayo, ocupaban puestos de visibilidad en el campo universitario nacional e internacional (sobre todo, en estética o historia del arte), pero excéntricos en el campo literario argentino: es el caso de Pablo Maurette, con tres libros; Silvia Schwarzböck, con dos obras; o Federico Monjeau, con una.

Una vez analizada la publicación de géneros ‘menores’, la procedencia de los autores y las posiciones que, *grosso modo*, ocupaban en la escala de distribución de visibilidades, se puede establecer una tendencia general: Mardulce tiende a la publicación de autores internacionales de ficción y de ensayo con un capital simbólico notable tanto en sus campos de origen como en la literatura mundial, como muestran las publicaciones de Derrida, Chyntia Ozick, Nancy, Badiou, Pasolini, Hardt, Artaud, Flaubert, Echenoz o Garro. En la

publicación de autores nacionales, sin embargo, el catálogo muestra una menor centralidad de los autores en el polo de producción simbólica del campo (también, sin duda, en el polo heterónimo), de ahí que Mardulce se constituya como un generador potencial de autores y textos mundializados (Gallego Cuiñas, 2022), en la línea de otras editoriales independientes argentinas de nivel de publicaciones similar, como Eterna Caedencia, Mansalva, interZona o Blatt & Ríos. Con todo, no deja de resultar llamativa, dada esa apuesta por autores nacionales relativamente laterales, la ausencia casi total de escritores noveles (4%) frente a, por ejemplo, esas mismas editoriales: según ECOEDIT (2023), Blatt & Ríos publica un 40% de autores noveles, mientras que Mansalva e interZona publican un 22% y un 10%, respectivamente. El alejamiento o, dicho negativamente, la falta de atención de Tabarovsky hacia las estéticas «últimas» (en el sentido de «nuevas») se explicita con frecuencia en su obra crítica y narrativa y estaba ya en *Literatura de izquierda* (2010: 18-19), donde «lo nuevo sólo como lo último, lo más reciente, el recién llegado» se enfrentaba a la «novedad entendida como lo inasimilable»; y, de alguna manera, también estaba en *Fantasma de la vanguardia*, donde casi todos los textos del S.XXI que se reivindicaban habían sido publicados por el propio Tabarovsky, ya fuera en interZona o en Mardulce⁷.

En la línea del interés por la teoría y la crítica internacional, las traducciones ocupan el 36% del catálogo del Mardulce, siendo el francés la lengua más traducida. La política de la traducción es uno de los rasgos más explícitamente reivindicados por la editorial y por el escritor-editor que, en varias ocasiones, ha defendido la importancia de las traducciones que ponen en circulación las editoriales independientes argentinas como contrapeso a la influencia de aquellas realizadas por los grandes grupos que, en un porcentaje elevado, proceden de traductores españoles o están escritas en el español estandarizado propio de la mundialización (donde la comunicabilidad es un valor). En *Fantasma de la vanguardia* (2018: 71-72), por ejemplo, se puede leer que «si no existieran las editoriales independientes argentinas, no existiría más la traducción al castellano con inflexión rioplatense». A este respecto, se puede destacar que el propio Tabarovsky tradujo y prologó las

7 Se mencionan como textos cercanos a una «literatura de izquierda» *Peripeccias del no* (2007, Interzona), de Luis Chitarroni; *La fiesta vigilada* (2007, Anagrama), de Antonio José Ponte; *Qué hacer* (2010, Bajo la luna), de Pablo Katchadjian; *Inclúyanme afuera* (2014, Mardulce) y *Mal de época* (2017, Mardulce), de María Sonia Cristoff; *El viento que arrasa* (2012, Mardulce) de Selva Almada; las novelas de Leonardo Sabbatella (publica en Mardulce) y Hernán Rosino (publicó en Interzona; ahora en Eterna Cadencia); y las tres primeras novelas de Ariana Harwicz (en el catálogo de la editorial que dirige el escritor-editor).

dos obras de Flaubert presentes en el catálogo. Sobresale también *La vida tranquila* (2016), de Marguerite Duras, que tomó la traducción de la poeta argentina Alejandra Pizarnik.

Por último, hay que mencionar que 37 de las 96 obras del total de las obras publicadas por Mardulce fueron escritas por mujeres, lo que representa el 39% del porcentaje del catálogo, dato que se acerca al mínimo del 40% establecido por Gallego Cuiñas (2021b, 2022) para considerar «bibliodiverso» el catálogo de una editorial en lo que a política de publicación de mujeres se refiere. Sin embargo, hay que mencionar que, tal y como afirma el propio Tabarovsky (Arribas, 2018: s/p), no hay en su política de publicación una lógica feminista que atienda – y corrija en casos de disminución porcentual en función de *algún* mínimo – al porcentaje de textos escritos por mujeres:

Cuando arrancó este fenómeno editorial [el de la literatura escrita por mujeres], Mardulce pasó a ser una editorial muy señalada porque tenía muchas autoras... Pero aquello no fue a propósito; fue porque estas autoras tenían unas novelas excelentes. En el 2018 publiqué solo narrativa hecha por varones; pero no para oponerme al mercado, sino porque este año no encontré ninguna novela escrita por una mujer que me gustara.

La arbitrariedad en la elección –o el gusto como criterio único– lleva a datos líquidos como los que presenta el escritor-editor, pero lo que las declaraciones de Tabarovsky nos indican es la ausencia de una línea editorial con una clara conciencia de publicación igualitaria y diversa. Quizá resulte significativo, a este respecto, la ausencia de textos que aborden el feminismo y el pensamiento *cuir* en un catálogo que, como mencionamos ya al comienzo, tiene como objetivo «una reflexión crítica acerca del estatuto de lo contemporáneo». Si bien es cierto que un porcentaje elevado de los autores y las autoras publicados son cercanas al feminismo y/o al pensamiento de la diferencia y los toman como eje relevante desde el que escribir y mirar lo real, véase Chyntia Ozick, Selva Almada, María Moreno, María Sonia Cristoff, Silvia Schwarzböck o –con una relación más ambivalente– Ariana Harwicz (o incluso Derrida y Nancy), lo cierto es que, de los 37 textos de ensayo que han aparecido en el sello del escritor-editor, tan solo uno toma como objetivo y como tema principal el pensar el feminismo y lo cuir: *El gran teatro del género. Identidades, sexualidades y feminismos* (2016), de la académica francesa Anne-Emmanuelle Berger. Sin duda, se podría relacionar esta ausencia con la desatención a la literatura escrita por mujeres y la ausencia de una política feminista en –sobre todo– *Literatura de*

izquierda, no tanto por citar o no citar textos producidos por mujeres (aunque también), sino por dejar a un lado la historicidad de la literatura en lo que a la inercia patriarcal del canon se refiere. De casi la treintena de nombres —o de obras que remiten a nombres— de autores argentinos, solo hay dos mujeres, Pizarnik y Civalé, y solo una de ellas sale bien parada en el análisis de Tabarovsky. Y lo mismo ocurre en *Fantasma de vanguardia*, donde solo menciona a Selva Almada y Ariana Harwicz, autoras de su catálogo.

Como decimos, esta ausencia de mirada feminista no se vislumbra únicamente en la escasez de menciones a textos escritos por mujeres a lo largo de la obra de Tabarovsky; más bien, se manifiesta en la falta de perspectiva acerca de la estrecha conexión entre patriarcado y el valor literario que un conjunto de agentes le «da» a un texto. Carencia esta que no puede sino resaltarse en una obra que pretende trabajar las causas de la configuración de un canon y, sobre todo, la pregunta de qué hacer con la literatura radical una vez se completó su proceso de consagración. Además, ¿no podría establecerse también dicha conexión con la mencionada estética de la repetición que promueve Damián Tabarovsky en su poética de la ficción? Sin que lo que sigue niegue una lectura subversiva de la política de la repetición del escritor editor, hemos de pensar en que en «lo nuevo», entendido ahora como «lo último», pueden aparecer estéticas y formas de comprensión del mundo «nuevas», que no se relacionen necesariamente con la politización de la sintaxis o la autorreferencialidad de lo literario, los dos motivos alrededor de los que orbita el Tabarovsky escritor-editor. Rancière (2014: 14) apunta hacia esta cuestión y soluciona la tensión llevando la novedad no hacia los ejes a través de los que piensa Tabarovsky, al pensar a las formas vanguardistas «no del lado de los destacamentos avanzados de la novedad artística, sino del lado de la invención de formas sensibles y de los marcos materiales de una vida por venir».

La fórmula del escritor-editor Damián Tabarovsky tiene como eje principal, tal y como hemos señalado a lo largo de estas páginas, el pensar el estatus teórico y el estado de la literatura y de la cultura en un mundo que tiende con fiereza hacia la radicalización del neoliberalismo. De ahí que toda su obra, que funciona a través de una estética de la repetición en la que unos pocos motivos vuelven una y otra vez, texto tras texto, trate de responder a una pregunta simple y de gran complejidad: ¿qué hacer con la literatura hoy? La respuesta de Tabarovsky, como vimos, consiste en cuestionar la sintaxis dominante (las formas de la lengua alineadas con el capital), las tendencias

absorbentes de los grandes grupos editoriales y «lo nuevo» como «marca de distinción» o de «deseabilidad» (Gallego Cuiñas, 2018: 2). Al jugar al juego de la literatura desde varias posiciones, al operar con voluntad programática en dos campos como la escritura (el ensayo de crítica literaria, la novela o –incluso– el columnismo y la entrevista⁸), y la edición, Tabarovsky construye un aparato crítico complejo y diversificado desde el que intervenir en la discusión sobre la literatura del presente. Una operación en la que la articulación formal y temática de los textos firmados por el escritor-editor, las obras y los autores privilegiadas en sus ensayos y las propuestas sacadas a la luz desde Mardulce confluyen, no sin disputa, en una misma apuesta por cierto tipo de hacer literario.

No se trata aquí, al analizar de forma conjunta escritura y edición, de indicar la contradicción o la coherencia entre una supuesta teoría (ensayística o novelística) y una supuesta praxis (editorial) en Tabarovsky, porque no articulamos esta investigación alrededor de ese binomio. El objetivo, por un lado, ha sido comprender la compleja conexión entre estas prácticas, así como las formas de valorización y reconocimiento del escritor-editor (tanto de sí como de otros). Por otro lado, hemos pretendido contribuir a la discusión sobre la relación entre literatura y trabajo, conformando una mirada transversal (tanto crítica como sociológica) que, sin dejar de lado la atención a las condiciones materiales de la vida del escritor o al tiempo disponible para escribir (como señalaban Bourdieu, Lahire o Sapiro), tome al trabajo de editor como un foco más de intervención ligado a la escritura mediante una relación no jerárquica. De esta forma, hemos tratado de alumbrar la potencialidad de esos «sistemas regionales de lucha» (Foucault, 2019: 131), que son la escritura y la edición. Es en estos espacios donde pueden surgir las repeticiones, contradicciones y la relación compleja entre potencias, en los intersticios de las múltiples prácticas de un escritor-editor como Damián Tabarovsky.

8 Tanto en las columnas que escribe semanalmente en el diario argentino *Perfil* como en las entrevistas proporcionadas por Tabarovsky, se mantienen la mayoría de los temas, las preocupaciones y la voluntad de intervención (manifestada también en la forma de decir) que el escritor-editor desarrolla en sus ensayos, en sus novelas y en buena parte del catálogo de Mardulce. Sin duda, estas formas de aparecer insisten tanto en la construcción de una determinada imagen pública como en la conformación de un aparato de reconocimiento y valorización de cierto tipo de literatura.

Bibliografía

- Agamben, G. (2007): *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Arribas, R. (2018): «El poder ya entiende la lengua como una mercancía». *ctxt. es* | Contexto y Acción. 2018. <https://ctxt.es/es/20181121/Culturas/23034/dami%C3%A1ntabarovskyliteratura-argentina-mercado-rub%C3%A9n-arribas.htm>.
- Becker, H. (2008): *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (1995): *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- de Diego, J. L. (2016): «La edición de literatura en la Argentina de fines de los sesenta». *Cuadernos LIRICO*, 15. <https://doi.org/10.4000/lirico.3147>.
- ECOEDIT (2023): «Editoriales independientes para el ecosistema literario». <https://ecoedit.org/>.
- Farias Becerra, R. (2017): «Editoriales independientes en Chile: una política “literaria” del escritor-editor», *IdeAs*, 9. <https://doi.org/10.4000/ideas.1885>.
- Foucault, M. (2019): *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Gallego Cuiñas, A. (2018): «Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI». *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 859-860, 2-4.
- Gallego Cuiñas, A. (2019): «Las editoriales independientes en el punto de mira literario: balance y perspectivas teóricas». *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 113, 61-76. <https://doi.org/10.4000/caravelle.6451>.
- Gallego Cuiñas, A. (2020): «El gesto Borges en Piglia». *Letras*, 81, 245-269.
- Gallego Cuiñas, A. (2021a): «Introducción. La cuestión de la literatura latinoamericana y española en el siglo XXI». En: Ana Gallego Cuiñas, *NO-VÍSIMAS. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, 11-41. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Gallego Cuiñas, A. (2021b): «Bibliodiversidad y contracultura material: Un análisis cualitativo y cuantitativo de la edición independiente en lengua castellana». En: Gustavo Guerrero, Benjamin Loy y Gesine Müller (eds.), *World Editors: Dynamics of Global Publishing and the Latin*

- American Case between the Archive and the Digital Age*. De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110713015-006>.
- Gallego Cuiñas, A. (2022): *Cultura literaria y políticas de mercado*. Berlin-Boston: De Gruyter.
- Heinich, N. (2002): *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lahire, B. (2004): *El hombre plural. Los resortes de la acción*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Lahire, B. (2005a): «Campo, fuera de campo, contracampo». En: *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 29-71.
- Lahire, B. (2005b): «De la teoría del habitus a una sociología psicológica». En: *El trabajo sociológico de Pierre Bourdieu: deudas y críticas*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, 113-43.
- Lahire, B. (2006): *La condition littéraire. La double vie des écrivains*. Paris: La Découverte.
- Lahire, B. (2010): «The double life of writers». *New Literary History*, 41/2, 443-65.
- Noël, S. (2012): *L'édition indépendante critique: engagements politiques et intellectuels*. Villeurbanne: Presses de l'enssib. <https://doi.org/10.4000/books.pressesenssib.13517>.
- Rancière, J. (2014): *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Riveiro, M. B. (2020): *La trayectoria de César Aira: la conformación de un centro descentrado en el campo literario de la ciudad de Buenos Aires (1981-2001)*. Tesis de doctorado. Universidad de Buenos Aires.
- Sapiro, G. (2016): *La sociología de la literatura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica Argentina.
- Sapiro, G. y Rabot, C. (2017): *Profession ? Écrivain*. París: CNRS Éditions.
- Tabarovsky, D. (2010): *Literatura de izquierda*. Cáceres: Periférica.
- Tabarovsky, D. (2018): *Fantasma de la vanguardia*. Buenos Aires: Mardulce.

Literatura y trabajo. Los escritores-editores o el caso de Damián Tabarovsky

Palabras clave: Escritor-editor, literatura y trabajo, Tabarovsky, sociología de la literatura, vanguardia

El presente texto se propone analizar una figura en expansión en la literatura en castellano, como es el escritor-editor independiente, tomando para ello el caso del escritor de vanguardia y editor independiente argentino Damián Tabarovsky. El trabajo se articula en dos bloques de análisis que tratan de ofrecer una visión completa de un hecho complejo que involucra a la escritura y a la edición. El primer bloque piensa, de forma crítica, la relación entre literatura y trabajo, problematizando, entre otras, la sociología del hecho literario de Bernard Lahire mediante la introducción de nociones como «reconocimiento» o «valorización». En la segunda parte, se utiliza el ejemplo de Damián Tabarovsky y de Mardulce Editora con el objetivo de pensar, en un mismo movimiento, la estética y política de la estética de Tabarovsky, por un lado, y la poética editorial de Mardulce, por otro, tratando de aportar una mirada sobre la intervención del escritor-editor argentino en la cultura literaria de su tiempo.

Literature and work: The writer-editor or the case of Damián Tabarovsky

Keywords: writer-editor, literature and work, Tabarovsky, sociology of literature, avant-garde

The paper aims to analyze a growing figure in Spanish-language literature – the independent writer-editor, using the case of the Argentine avant-garde writer and independent editor Damián Tabarovsky. The paper is structured in two sections of analysis that seek to provide a comprehensive view of a complex issue involving both writing and publishing. The first section critically examines the relationship between literature and work, questioning Bernard Lahire's sociology of literature by introducing notions such as “recognition” or “valorization.” The second part uses the example of Damián Tabarovsky and Mardulce Editora to simultaneously consider Tabarovsky's aesthetics and politics of aesthetics on the one hand, and the editorial poetics of Mardulce on the other, aiming to offer insights into the impact the Argentine writer-editor had on the literature of his time.

Literatura in delo. Pisatelj založniki ali primer Damiána Tabarovskega

Ključne besede: Pisatelj založnik, literatura in delo, Tabarovsky, sociologija literature, avantgarda.

Namen tega besedila je analizirati uveljavljajoči se lik v literaturi v španskem jeziku, neodvisnega pisatelja založnika, na primeru argentinskega avantgardnega pisatelja in neodvisnega založnika Damiána Tabarovskega. Delo je razdeljeno na dva sklopa, ki poskušata ponuditi celovit pogled na kompleksno situacijo, ki vključuje pisanje in založništvo. Prvi sklop kritično preučuje odnos med literaturo in delom ter med drugim problematizira sociologijo literarnega dejanja Bernarda Lahira z uvedbo pojmov, kot sta »priznanje« in »valorizacija«. V drugem delu na primeru Damiána Tabarovskega in založbe Mardulce Editora avtorja razmišljata o estetiki in politiki estetike Tabarovskega na eni strani in Mardulcejevi uredniški poetiki na drugi ter skušata prikazati, kako je argentinski pisatelj založnik posegel v literarno kulturo svojega časa.

Ana Gallego Cuiñas

Ana Gallego Cuiñas es catedrática de Literatura latinoamericana en la Universidad de Granada. Doctora y licenciada en Filología Hispánica y licenciada en Antropología Social y Cultural, ha sido contratada del programa Ramón y Cajal e investigadora visitante en la Universidad de California Los Ángeles, Princeton, Paris-Sorbonne, Buenos Aires y Yale. Numerosos libros, ensayos y artículos han aparecido en editoriales y revistas de reconocido prestigio internacional sobre temas dominicanos, narrativa rioplatense contemporánea, escritura autobiográfica, estudios transatlánticos, feminismo materialista, literatura actual y mercado editorial. Sus últimos libros son *Las novelas argentinas del siglo 21. Nuevos modos de producción, circulación y recepción* (2019), *Otros. Ricardo Piglia y la literatura mundial* (2019) y *Cultura literaria y políticas de mercado: editoriales, ferias y festivales* (2022). En la actualidad es la Investigadora Principal del proyecto I+D LETRAL, directora de la Unidad Científica de Excelencia Iber-Lab: Crítica, Lenguas y Culturas en Iberoamérica y decana de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada.

Dirección: Departamento de Literatura Española
Universidad de Granada
Av. del Hospicio, 1, Albaicín
18012 Granada
España
Correo electrónico: anag@ugr.es

Samir Sánchez Abselam

Samir Sánchez Abselam es estudiante de Doctorado en la Universidad de Granada y personal investigador en la *Unidad de Excelencia IberLab. Crítica, Lenguas y Culturas en Iberoamérica* (Universidad de Granada). Su trabajo, que transita entre la crítica literaria y la sociología de la literatura, se centra en el análisis de la escritura y la edición argentina en el siglo XXI, con especial atención a estéticas alternativas y a modos de funcionamiento editorial de vanguardia.

Dirección: Departamento de Literatura Española
Universidad de Granada
Av. del Hospicio, 1, Albaicín
18012 Granada
España
Correo electrónico: samirsanchez@ugr.es

Agustina Mattaini

DOI: 10.4312/vh.32.1.49-66

CECILLE/Universidad de Lille



El amor como afecto en la (circulación de la) obra póstuma de José Sbarra

1 Introducción

La obra del escritor argentino José Sbarra (1950-1996) fue durante años menospreciada por el mercado editorial y la comunidad académica. Podemos situar esta exclusión en el marco de aquello que las investigadoras argentinas Arnés, Domínguez y Punte (2020) identificaron como los modos de desaparición impuestos por las prácticas capitalistas y cissexistas de administración de la cultura argentina a los cuerpos —textuales y sexuales— no normativos. Las autoras señalan que el patrón de lo literario, basado en la masculinidad normativa, produce un «otro» que queda excluido en tanto productor de sentido. Frente a esta lógica, el universo ficcional sbarriano —así como su autofiguración como escritor— disputa el acceso a la enunciación. Su obra encarna una suerte de resistencia crítica frente a los discursos de normalización de los contextos históricos en los que escribió (y no siempre publicó): el clima de violencia generalizada propio de la debacle del tercer peronismo en los años 70, la violación sistemática de derechos humanos de la dictadura militar del período 1976-1983, y la imposición de políticas neoliberales y privatizadoras de la década de los 90.

Podemos evocar «Coger, drogarme y escribir», la entrevista realizada por Enrique Symns para *El cazador* en 1992, para ilustrar su posición incómoda en la escena literaria: «Mi pareja se apoyaba en mi hombro y me decía ‘si ponés tantas conchas y tantas vergas nunca vas a ser un escritor reconocido’» (2014: s/p). La cita ilumina la conciencia con respecto a los límites de lo narrable y lo legible en el campo literario en el que buscar inscribirse, así como su voluntad de nombrar zonas silenciadas por la moral impregnada en las formas de valoración dominantes.

Este artículo, sin embargo, no se ocupa de explorar dicha marginación, sino que se interesa en la recuperación de la obra de Sbarra, con un doble objetivo: estudiar los modos de circulación de su literatura, a partir de un corpus conformado por parte de su obra póstuma¹ —*Informe sobre Moscú* (1996, 2011, 2013), *Del mal amor* (2015) y *El mal amor* (2017)—; y analizar las figuraciones del amor propuestas, considerándolo no solo como un tópico presente en el corpus, sino también adscribiendo a la afirmación crítica del investigador A. Rubino, que entiende la búsqueda del amor como «quizá el tema que recorre más cabalmente toda la obra de Sbarra» (2021: 317). Nuestra hipótesis de investigación sugiere que los textos del corpus problematizan esta noción en un doble movimiento que implica entender al amor como «una tecnología de gobierno de los cuerpos» (Preciado, 2019: 143) e iluminar nuevos imaginarios oblicuos de esta afectividad.

2 Transformaciones socio-político-culturales del cambio de siglo en Argentina

En una entrevista realizada en 2017 a Pipi Sbarra, hermana del autor y propietaria de los derechos sobre sus obras, declara que su hermano le habría dicho «Cuando me muera, mi trabajo será un éxito, pero habrá que esperar unos años». No se equivocó. Años después de su muerte, sus textos son fruto de reediciones, adaptaciones al cine y al teatro. El autor es incluido en antologías literarias y programas universitarios y su obra se vuelve objeto de estudio en tesis, ponencias y artículos científicos. Consideramos que la recuperación de la obra de Sbarra se vuelve posible a partir de la confluencia de diversos factores. En primer lugar, consideramos necesario situarlas en diálogo con el entramado de distribución desigual de pobreza y precariedad que caracteriza el comienzo del siglo XXI en Argentina. Cristalizado en la memoria colectiva en el estallido del 2001, nos encontramos frente a un paisaje social marcado tanto por los efectos asfixiantes del desempleo masivo, la especulación financiera del sector privado y la producción de subjetividad basada en la individualización, propias de las políticas

1 Nos ocuparemos aquí particularmente de aquellos textos cuyas primeras ediciones fueron realizadas de manera póstuma. Por esta razón se deja de lado el análisis del trabajo llevado a cabo por las sobrinas del autor a través del sello Sbarra Ediciones, que vio la luz en 2022 y cuenta hasta el presente con un catálogo de reediciones de textos ya publicados en vida por el propio autor: *Aleana*, *Obsesión de vivir* y *Marc la sucia rata*. Por cuestiones de extensión, tampoco nos ocuparemos en el presente artículo de *Bang Bang!*, que incluye el cuento poético «Los pterodáctilos».

neoliberales propulsadas desde el Estado, como por su contracara: las formas emergentes de trabajo y de organización colectivas de las luchas populares — del trueque a la ocupación y recuperación de fábricas— que intentan, desde la desesperación y la creatividad, poner límite a la violencia económica y cultural para rearticular lo social (Cuello, 2017).

El mundo editorial no queda ajeno a esta crisis de orden múltiple: por un lado, tenemos la compra masiva de editoriales argentinas por parte de las grandes firmas multinacionales —como Grupo Planeta y Grupo Penguin RHM— y la consiguiente imposición de una lógica de mercado que, en alianza con la publicidad asegurada por los medios de comunicación, priorizan la publicación de autores consagrados para garantizar la venta masiva y el éxito inmediato. Por otro, el comienzo de siglo es un momento inédito para la industria del libro nacional con el surgimiento de un conjunto enorme de pequeñas editoriales, que si bien se piensan a sí mismas como agentes de la cultura, cubren los nichos de mercado dejados de lado por los grandes conglomerados (Poloni y Visentin, 2014). Frente a la ausencia de políticas estatales que incentiven la edición, emerge una racionalidad y afectividad «desde abajo» (Gago, 2015), que viene a disputar colectivamente sentido. Esta voluntad de transformar los modos de hacer y consumir cultura encuentra visibilidad en el ámbito público en, por ejemplo, nuevos espacios de participación como la Feria del Libro Independiente y Alternativo (FLIA), cuya actitud política *under* está relacionada con un discurso y una posición en torno a cómo se hacen y cómo se distribuyen los libros (Winik, 2010), que muchas veces implica el devenir editorxs² de lxs propixs autorxs.

Sumado a estas transformaciones, las primeras décadas del siglo XXI están marcadas por la consolidación de nuevas sensibilidades respecto a los derechos y las relaciones entre los cuerpos (Arnés, Punte y Domínguez, 2020). Las luchas trans y feministas en el campo social tienen un eco inédito en el terreno político, con cambios legislativos que buscan enfrentar las normas sexo-genéricas: en 2010 se sanciona la Ley de Matrimonio Igualitario, en 2012 la Ley de Identidad de Género y más recientemente, en 2020, la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo. La literatura no puede pensarse como esfera ajena a estas discusiones públicas: el género se afianza como tema y como problema, en suma, como hecho a la vez literario y político desde el cual es posible imaginar formas alternativas de estar en el mundo. En este sentido, tiene lugar

2 En pos de un empleo no sexista del lenguaje, se evitará el uso del masculino genérico y se privilegiará la x como forma de flexión no binaria.

una proliferación de reediciones, antologías, y colecciones que ensayan una despatriarcalización de la política cultural al multiplicar las zonas posibles de enunciación, *desensombreciendo* lenguas y letras feministas y de la disidencia sexo-genérica.

Pensar la obra de Sbarra en el marco de la tendencia reciente del campo literario a cuestionar el canon en su carácter disciplinador, supone no caer en la tentación de creer que el cruce entre disidencias y literaturas es una novedad del siglo XXI (Saxe, 2020), así como abrazar esas figuraciones desobedientes que, en los bordes, supieron existir. El desafío crítico-político-poético consiste entonces en poner el foco en otras genealogías, en leer «las escrituras silenciadas, las obras excluidas de los sistemas, las voces acalladas» (Rosa, 2003: 6). Con este desvío de la mirada, desorientar la historia de la literatura argentina se vuelve posible.

3 Experiencias editoriales alternativas y zonas de enunciación disidentes

En primer lugar, nos interesamos en la publicación de *Informe sobre Moscú*, relato que tiene como trasfondo un elemento de la biografía del propio autor —la compra de los derechos de *Marc la sucia ratapor*, parte de una productora soviética para llevar a cabo una adaptación cinematográfica, y el consiguiente viaje del autor a Moscú—, además de un momento histórico y geopolítico particular —el de la disolución de la URSS—, que impacta en el proyecto con la pérdida de los fondos públicos que le estaban destinados. Organizado en 24 capítulos fechados, se trata de una narración que contesta las categorías literarias tradicionales, dado que «fluctúa entre el diario, la carta a un amante, la crónica sobre las peripecias de un escritor argentino en Moscú y el informe histórico» (León, 2014). Estos usos impuros o anómalos de los géneros disponibles pueden pensarse como un elemento característico de la narrativa argentina reciente que «se recorta contra estéticas anteriores y retoma, como toda novedad, rasgos previos con los que se enfrenta, de los que se burla, a los que interroga, y otros que recupera y reformula» (Drucaroff, 2011: 18). Apropiarse de la tradición para torcerla, volverla monstruosa. Esta resistencia formal tiene en Sbarra un eco intradieético. Observamos una desobediencia del narrador respecto de las normas sexo-genéricas y de los discursos higienistas escritos en contexto de la epidemia del VIH. Irrumpen en escena experiencias de dislocación o de salida de sí (Perlongher, 2020) propias del consumo de sustancias alucinógenas tales como hongos y opio, y prácticas contrasexuales

(Preciado, 2000), es decir, usos alternativos del cuerpo estigmatizados como abyectos en contexto del heterocentrismo.

La primera edición del libro, a cargo de la Editorial Punto Gráfico, tiene lugar en contexto del homenaje organizado con motivo del fallecimiento de Sbarra en 1996: «mueren los mejores», reza en la contratapa. Fruto de la labor tejida conjuntamente por familia y amigxs al momento de su despedida, circuló en una pequeñísima tirada. Duelo y celebración se entremezclan en esta edición que es digitalizada en 2011 por Ricardo Lester, a cargo de la página José Sbarra en *Facebook*. Es necesario reconocer el trabajo silencioso de la cofradía de lectorxs apasionadxs y anónimxs que supo mantener viva la obra de Sbarra en un circuito paralelo al oficial. Primero, de mano en mano y boca en boca y luego, con el desarrollo de las nuevas tecnologías, a través de ediciones piratas disponibles en Internet. La digitalización permite garantizar el acceso a libros inconseguibles, generando así un circuito que se pretende *copyleft*. En esta voluntad de democratizar el acceso a la literatura, las redes afectivas y virtuales se vuelven indisociables.

La última edición de *Informe sobre Moscú* es de 2013, a cargo de la editorial Palabras Amarillas. Esta publicación, que incluye el cuento «Los pterodáctilos», es uno de los primeros títulos publicados por el sello. A propósito de la decisión de comenzar el proyecto con inéditos de Sbarra, el editor confiesa que fue producto de «la fantasía de poder empezar un catálogo con un autor tan importante y difundir dos textos suyos que si bien están perdidos en la web, creemos necesario que existan en formato libro» (2015: s/p). Vislumbramos, en la noción de difusión, una editorial que se piensa a sí misma como agente cultural más que como empresa con fines de lucro. La urgencia que impulsa esta iniciativa no es la venta masiva sino la puesta en valor de aquellos títulos dejados de lado por las grandes editoriales. Se intenta romper ciertos cánones establecidos en relación con los contenidos vertidos en el campo cultural (Winnik y Reck, 2012). El desafío es entonces traer al centro de la escena narrativas desobedientes de las normas sexo-genéricas que circulaban desde las sombras.

Nos interesa también detenernos en el trabajo realizado por Ediciones El Zaguán. En 2015, el sello imprime 800 ejemplares de 16 poemas reunidos bajo el título *Del mal amor*, donde el yo poético describe la experiencia de la ruptura amorosa. El proyecto de los editores Osvaldo Jalil y Anteo Scordamaglia, en coherencia con la colección Grabadores Argentinos en la que se enmarca la publicación, apuesta por un cruce entre texto e imagen al poner en diálogo la poesía de Sbarra con las obras de Marcelo Malagamba. En el prólogo, Jalil

utiliza la imagen del caminar juntos aun sin haberse conocido para emparentar ambos trabajos y justificar esta constelación de grabados y poemas. Es también en el paratexto donde Jalil se confiesa amigo de Sbarra y lo asocia al *under* como forma de producción independiente de las reglas que impone el mercado editorial: «[Sbarra] editó sus propios libros para poder seguir libre». El trabajo de autopublicación es entendido como una forma de contestar los regímenes simbólicos que regulan lo que puede ser dicho. Pipi Sbarra confirma esta lectura: «los editores no querían publicarlo porque era una literatura marginal que trataba de temas que a todo el mundo le incomodaban entonces se editaba a él mismo» (2019). Frente al rechazo que reciben algunos de sus manuscritos³, Sbarra se convierte en editor de sus textos a través del sello Ediciones subterráneas La Rata.

La metáfora animal y espacial que evoca el nombre elegido refuerza el espíritu alternativo y contestatario de la propuesta editorial, explicitado en la contratapa de *Los pro y los contra de hacer dedo*, publicado en 1989: «LA RATA no tiene editor responsable ni tampoco registro de propiedad intelectual. Los libros de LA RATA no se venden en librerías, se consiguen en nuestros puestos clandestinos o se roban en las casas de la gente que pagó diez dólares el ejemplar». En su doble rol de escritor y editor, Sbarra dispara al corazón de las formas capitalistas de producción y circulación de la literatura al rechazar aquello que hoy conocemos como *copyright*. Proponemos interpretar esta práctica *do it yourself* no a modo de iniciativa emprendida a título individual, sino como una apuesta que implica y alienta formas de organización colectivas. Bajo el rótulo de cómplices, como si se tratara de un delito en los años 90 imaginar formas de expresión que se escapan del individualismo impulsado por el Estado, la edición de *Plástico Cruel* publicada por La Rata en 1992 menciona en la contratapa varios nombres de otros agentes del campo cultural argentino *under*, como Alejandro Urdapilleta o Enrique Symns. Según la dedicatoria que da comienzo al libro, el autor indica que se trata de amigos. Desde el paratexto, zona liminar que separa y une texto y mundo, se reivindica la amistad, esa «poética de lo común» (val flores, 2016: 20), como una apuesta por formas colectivas de producción y de vinculación. La dedicatoria inicial se completa con una mención a quien «se travistió de poesía para siempre» (1992, 7), Batato Barea. Podemos pensar este guiño a una figura central de la contracultura argentina, que fusionó carne y letra en su propio cuerpo, como reforzando el deseo de inscribirse en una genealogía literaria alternativa compuesta de pares y no de

3 Contrariamente al reconocimiento público recibido por su trabajo como escritor de literatura infantil y como guionista teatral y televisivo.

padres. Y lo pensamos en un sentido amplio. Por un lado, la decisión del autor de rechazar el apellido heredado para firmar sus manuscritos y adoptar el de su abuela, Sbarra. Por otro, el gesto crítico de su primer libro *Obsesión de vivir* (1975), de reescribir versos de uno de los padres de la literatura argentina moderna, Jorge Luis Borges, o la elipsis irónica frente al canon literario en *Informe sobre Moscú*, que define al *bestseller* *Rayuela* como «una novela de autor argentino» (2013: 11).

A partir del 2017, la editorial Dagas del sur comienza a (re)publicar la obra de Sbarra. Ese año ve la luz la primera edición completa del poemario *El mal amor*, acompañada de fotografías provenientes del archivo familiar, de facsímiles y de un estudio crítico. En 2018, se publica la primera edición de *Bang, bang!*, considerado por sus similitudes formales y temáticas como el último eslabón de la trilogía que forma con *Marc la sucia rata* y *Plástico cruel* (Ritto, 2018). Se trata de una novela dialogada que nos introduce en la intimidad que construyen Bang Bang, trabajador sexual de veinte años, y su clienta, Alma, locutora radial, treinta años mayor. Ambas publicaciones fueron acompañadas de presentaciones que incluyeron lecturas performáticas en centros culturales de Buenos Aires.

A propósito de la decisión editorial de publicar la obra de Sbarra, el editor Yamil Morato afirma el interés de la difusión en sí misma —el valor literario se disputa y (re)construye—, haciendo hincapié en la «gran influencia [en la escena poética actual]. Sbarra fue uno de los primeros en hacer ciclos con micrófono abierto y ahora es algo re común» (2017). Primero bajo el nombre de «Los viernes de José Sbarra» y luego rebautizado como «Circo de poesía», el autor llevó a cabo un ciclo de lectura junto a Klaudia con K, poeta y performer trans. Baile, circo, canto y poesía se mezclaban en este espacio de lectura, escucha y encuentro, de frecuencia semanal. El ciclo produce una dislocación en la idea tradicional de público, invitando a lxs «oyentes» a tomar la palabra, así como una refuncionalización de los lugares donde se llevaba a cabo: el bar —primero tiene sede en el Bar Baruk—, y la universidad —luego se lleva a cabo en el teatro de la Facultad de Psicología de la UBA—. El poeta argentino Osvaldo Vigna, que frecuentó el ciclo y los talleres de escritura de Sbarra, subraya el rol de la corporalidad en escena: «siempre empujaba a que rompás el límite de ser un poeta que sube a leer y te llevaba a eso que hoy llamamos performance» (Yuste, 2015: s/p). Lejos de la mera lectura, la propuesta sbarriana es la de una experiencia poética que supone una presencia, que se construye desde y con el cuerpo.

A continuación, exploraremos cómo el corpus intenta desaprender o reescribir los guiones culturales que definen lo normal dándole un lugar central a la corporalidad, concentrándonos particularmente en las maneras de desnaturalizar las formas de vinculación relativas al amor romántico. La experiencia amorosa en la obra de Sbarra arremete contra ciertos imperativos culturales tradicionalmente ligados a esta afectividad, como la heterosexualidad obligatoria, la fidelidad de pareja, y la temporalidad lineal que asegura la (re)producción de la familia, la nación y la especie.

4 Reescribir el amor en *Informe sobre Moscú, Del mal amor y El mal amor*

En primer lugar, caracterizar al amor como una emoción de acuerdo con las perspectivas iluminadas por la investigadora Sara Ahmed, supone no pensarlo como algo propio, ni tampoco como interno o externo al sujeto, sino que implica inscribirlo en una economía afectiva que, en su circulación y reiteración, crea asociaciones o juicios de valor que producen relaciones de acercamiento y de distanciamiento entre cuerpos, objetos y situaciones. Los guiones «del buen amor» moldean los cuerpos creando orientaciones legítimas (e inclinaciones indeseables) como «efecto acumulativo de la repetición de la narrativa de la heterosexualidad como una unión ideal» (Ahmed, 2014: 224). Según la autora, el efecto regulador y normativo de este ideal no se reduce a la elección del objeto de amor, sino a la asociación de ésta con otras formas de conducta: la compatibilidad de clase y raza al interior de la pareja, la exclusión de tercerxs de la intimidad sexual, el pasaje por rituales como el matrimonio y el acceso a la propiedad privada y a la procreación. Estas conductas en su conjunto persiguen el sueño de asegurar la preservación y reproducción de formas «legítimas» de vivir. El ‘mal amor’ que Sbarra imagina desobedece estos guiones al trastocar las asociaciones solidificadas del buen vivir. Esta intención de desorientar las inclinaciones normativas adopta diferentes formas y procedimientos en su obra.

En *Informe sobre Moscú* encontramos una torsión ejercida sobre las categorías literarias que aparece anticipada en el juego de sentidos contenido en la palabra «informe»: a la vez descripción precisa y de forma vaga e indeterminada. Este desajuste con el género literario encuentra su eco en la tensión con el género sexual. Nos encontramos frente a una focalización interna que construye una diégesis desde el punto de vista del narrador-protagonista, que borrona el límite siempre difuso entre autobiografía y autoficción: el argumento del

libro presenta al propio escritor que se aleja de Argentina para ocuparse en Rusia de la adaptación al lenguaje audiovisual de sus libros.

En coherencia con el rasgo distintivo de la ficción argentina reciente, en la cual «los acontecimientos sociales y políticos se traman indefectiblemente con las afectividades» (Audran y Sánchez, 2023: 25), la lengua de los amantes se iguala a la lengua de la política en su incomprensión a ojos del narrador, que sufre la distancia para con su amado: «En la televisión pasan debates políticos, no entiendo nada de lo que dicen pero la palabra Perestroika aparece cada vez con mayor frecuencia» (2013: 13) y «Te quiero y no entiendo nada de lo que nos ocurrió» (2013: 24). La lengua rusa, como el amor, aparece como «tan jeroglífica» (2013: 14). Esta superposición de discursos se refuerza con la comparación final entre la carta de adiós del amante y el triunfo del capitalismo que hace de la ruptura amorosa una metáfora del fin de un proyecto político o al revés. Imposible aislar lo íntimo de lo colectivo.

A lo largo de todo el relato, la primera persona se desliza hacia la segunda para dirigirse al amado que decide quedarse en Buenos Aires. El narrador extraña, reprocha, cela. En consonancia con lo que señala Barthes en su libro *Fragments d'un discours amoureux*, la incomprensión ligada a la ausencia del objeto de amor se transforma en prueba de abandono: «¿Cómo has podido cambiar esta aventura para seguir apegado a tu trabajo y a la posibilidad de coger con otros en Buenos Aires? Izzvinítie» (2013: 19). Y el abandono abre la puerta a la traición. Ante esta posibilidad, el narrador se dirige a su amante en una lengua rusa —distorsionada, fonética— que ha sido, de algún modo, traicionada.

Podemos, de hecho, pensar la traición como un dispositivo literario en Sbarra. Hay una apropiación y reescritura de registros y géneros literarios tradicionalmente considerados como menores o femeninos: el diario íntimo y la carta de amor. La obra recurre a lugares comunes de la correspondencia amorosa, pero al emplearlos desde un lugar de enunciación otros se transforman en una poética de resistencia frente a la lógica heterosexista que considera que el amor es un sentimiento impropio de las relaciones entre varones, cuya sexualidad es socialmente estigmatizada por improductiva (Peralta, 2018). El deseo del narrador desobedece patrones normativos. Abraza usos del cuerpo considerados abyectos al rechazar, por ejemplo, la organización jerárquica e histórica del organismo que destina el ano a la exclusiva función de la excreción y a la boca para la alimentación (Perlongher, 1988), y le da lugar al goce en contactos —retomando la metáfora perlongheriana— entre órganos: por ejemplo, pene-ano y pene-mano. El cuerpo aparece como una superficie penetrable

y penetrante que, en contacto con fluidos físicos y sustancias psicoactivas, transgrede incluso los supuestos límites de la propia corporalidad y de las formas textuales tradicionalmente feminizadas. Situar el relato en contexto de la epidemia del VIH supone atender la manera en la que el libro contesta a los discursos higienistas que administran los usos y funciones del cuerpo: «regresaron con una caja metálica y una jeringa de vidrio con una aguja de quince centímetros de largo. Entiendo las sonrisas. En Moscú no existen las jeringuillas descartables» (2013: 9), sin deslindarlas del miedo a contraer el virus: «el opio no me deja dormir. Me tiro en la cama pero los ojos hacen zapping con imágenes del pasado y del futuro. Temo enfermarme» (2013: 12).

El narrador-protagonista traiciona las expectativas que pesan sobre él: con ironía desobedece el rol de intelectual que la productora soviética espera que encarne (desconoce las influencias que el equipo encuentra en sus obras), no muestra ninguna curiosidad o sensibilidad turística o cultural (lo que más le gusta de Rusia es que no haya mosquitos y festeja que los alemanes hayan bombardeado un palacio pues significa un museo menos que visitar), tiene una mirada deseante allí donde se espera pura contemplación artística —«acá en los teatros te dan con la entrada un par de larga-vistas. Para no aburrirme, durante el segundo acto regulaba las lentes y le miraba el bulto a los actores» (2013: 22)—, y en pleno derrumbe de la URSS tampoco muestra compromiso político: «pienso en vos y me estoy masturbando mientras en la TV Gorvachof discute en un debate y me empieza a bajar el efecto del opio» (2013: 25). La conflictividad geopolítica soviética —la primera página del libro está fechada en noviembre 1990 y concluye en enero 1991— se muestra como una cuestión de lengua: «iremos a Leningrado o a Petersburgo, no se ponen de acuerdo con el nombre de esa ciudad» (2013: 14). Y la lengua nos reenvía —*traduttore, traditore*— al deseo. El personaje del intérprete español-ruso, que sistemáticamente transforma lo que dice el interpretado, es quien encarna la fuga respecto de la rigidez de las categorías que asocian sexualidad e identidad:

Esos pequeños hongos del bosque nos unieron demasiado. Me dijo que en Rusia no era prudente que hablase tan abiertamente de mi homosexualidad. Y después de otras banalidades agregó que a él le gustaría tener una experiencia sexual conmigo. La palabra «experiencia» me hizo preguntarme a mí mismo si me gusta ser una rata de laboratorio. Y me respondí: sí, me gusta ser una rata de laboratorio. Esa noche comimos más hongos que de costumbre. Iracli me sorprendió pidiéndome que se

la metiera despacio. No estuvo mal pero fue poco placer para mí que (si lo sabrás vos) me gusta coger estilo bestia. Cuánto te extraño. Te prefiero a vos. Siempre preferiré coger con vos (2013: 16-17).

Esta cita ilustra, por un lado, la experiencia de éxtasis en tanto agenciamiento que produce un quiebre de la barrera del cuerpo y una disolución del yo (Perlongher, 2020), ligada al consumo de hongos y asociada al deseo sexual. También nos muestra la transgresión respecto de lo que puede ser dicho y la postura contestataria del narrador frente a esos límites, reduciéndolos irónicamente a la intrascendencia. Se suma también otra connotación al animal que daba nombre al proyecto editorial sbarriano, dado que el roedor funciona aquí como una reivindicación de las orientaciones «incorrectas» del goce. Si el placer es considerado «bueno» solo cuando se orienta hacia algunos objetos y no otros, es decir, a través del signo fálico de la diferencia, «cuando los cuerpos tocan y dan placer a cuerpos cuyo contacto ha sido prohibido, entonces adoptan nuevas formas» (Ahmed, 2015: 254), ampliando los posibles sociales. El personaje de Iracli, por ejemplo, evoca la figura del chongo definida por Sívori como «aquellos varones identificados como heterosexuales que en determinadas circunstancias podían tener relaciones homosexuales» (2005: 111). Lejos de adaptarse a las categorías rígidas, la sexualidad del chongo no es cosa sedentaria o fija, sino variable y flexible. En este nomadismo de los cuerpos también hallamos un estallido al interior de nociones claves de la gramática del 'buen amor' a través de la puesta en jaque del par fidelidad-traición⁴.

En los poemas contenidos en *Del mal amor* y *El mal amor* encontramos, por momentos, el despliegue de un léxico saturado de sentimentalismo. El yo lírico se dirige a unx amadx cuya persona gramatical fluctúa: a veces en femenino, otras en masculino, y en algunas ocasiones sin volverse algo explícito. Se recorren zonas ya exploradas por la poesía para expresar la ruptura amorosa al emplear imágenes próximas de la cursilería como: «Yo estaré esperándote siempre/ siempre, amándote, siempre/llorándote siempre, soñándote siempre» (2017: 8), «Recuerdo los tiempos felices que pasé a tu lado» (2017: 19), «No dejes que te impresionen las estrellas/que quizás estén todas muertas (2017: 25) e

4 Por cuestiones de extensión, no se incluye el análisis de «Los pterodáctilos», cuento que acompaña la edición del libro en 2013, ni del efecto de lectura que produce su edición conjunta dado que, en un tono híbrido entre la poesía y la prosa, el relato infantil y la fábula, se trata de una historia de amor —y muerte— protagonizada por dos aves prehistóricas, representadas como la única especie capaz de construir parejas fieles.

incluso «Aniversario del silencio de la lluvia y de tu espalda» (2017: 34). En los poemas es recurrente también la personificación del paisaje doméstico. En «La parte de tu lado de la cama se muere de aburrimiento» (2017:9) o «aullaron desgarradoramente los azulejos» (2017: 29), el yo lírico intenta dar cuenta de una intimidad compartida y representa la ausencia del amadx a través de un agenciamiento de los objetos de lo cotidiano. Podemos hacer una lectura desviada del cliché que parece proponer su poética y hallar allí la intención de desafiar la lógica normativa que considera la poesía (y sus metáforas y lugares comunes) como un género esencialmente femenino y capturado por lo heterosexual.

En la insistencia hay un reclamo para sí al mismo tiempo que el delineamiento de una burla o distancia irónica, propio de la «tensión entre sexo y amor, entre deseo, placer, disciplinamiento y normalización del dispositivo del amor y la familia (Rubino, 2021: 323). Esto se puede ilustrar con los siguientes versos, presentes también en la novela *Plástico cruel*: «Elegimos el ejemplar más exótico/nos enamoramos de su libertad/y empezamos a construirle una jaula» (2017: 45). Nos encontramos con la metáfora del encierro para ofrecer una visión crítica del 'buen amor'. No hay idealización de la vida doméstica sino una desmitificación de la misma. Al mismo tiempo, se reescribe la idea de domesticación en términos BDSM (Caramella, 2017): «yo besaba tu látigo/tu placer era domesticarme/y el mío estar a tu lado a cualquier precio» (2017: 48). Como víctimas y victimarios, los amantes (se) funden en un mismo gesto: gozar y padecer.

El dispositivo literario de la traición también reaparece en el efecto de desajuste que produce la incorporación al lenguaje poético de un léxico técnico proveniente de otras disciplinas; esto lo vemos en, por ejemplo, los versos: «sufra peristálticamente/electrocardiográficamente sufra/dilátase y sufra más» (2017: 10). Esta utilización tiende a poner en primer plano el cuerpo como efecto de lectura, susceptible de ser moldeado y transformado. Se desarma la idea de totalidad asociada a la corporalidad a través de tropos como la sinécdoque: «te llaman mis clavículas/todos mis leucocitos preguntan por vos» (2017: 28). En el cruce entre la representación de un cuerpo fragmentado y el uso de un lenguaje médico por parte del yo lírico se cuela la experiencia en carne propia del VIH. Sbarra es una de las primeras figuras públicas que declaran en Argentina haber contraído el virus. En 1992, traiciona la figura del enfermo dócil que se espera de él al contar en un programa televisivo del *primetime* que tiene sida. Asimismo, critica el retroviral

aconsejado, afirmando que el AZT no cura, sino que mata, y recomendando la meditación y cambios en la alimentación no para combatir el virus, sino para vivir con este.

En su poesía, el cuerpo como superficie en constante (re)construcción se vuelve tangible en metáforas que apelan a la vez a la materialidad y a su desintegración: «Alguien pronuncia mi nombre/soy una demolición en suspenso» (2017: 37) o «rellenando los cimientos/para un nuevo amor/o saliendo/de los escombros de otro» (2017: 57). Estas marcas que el amor imprime sobre el cuerpo de lxs amantes dejan huellas en ese otro cuerpo que es el texto. Nos encontramos también con la escenificación de la propia escritura —«me encerré a escribir/a reconstruir ese otoño/a cambiar las palabras, los gestos/y el final, sobre todo, el final» (2017: 64)— y con resemantizaciones deseantes —«abracémonos desnudos/digamos palabras excitantes/y llamémoslo amor» (2017: 35) —. La literatura aparece, como el cuerpo de los amantes, (re)presentada como una tecnología performativa que fabrica y resignifica en su reiteración aquello que socialmente entendemos como amor.

5 Consideraciones finales

El presente artículo, lejos de ofrecer conclusiones exhaustivas, da cuenta de una investigación en curso. Lo que prima es la intención de acercarnos a la obra póstuma de Sbarra para iluminar, al interior de los textos y sus ediciones, formas de desobediencia respecto al canon literario argentino y a las normas sexo-genéricas socialmente establecidas. A título provisorio, proponemos pensar que la recuperación de la obra de Sbarra se vuelve posible gracias a las transformaciones que tuvieron lugar en el cambio de siglo en Argentina en el orden social, político, económico, cultural y tecnológico, caracterizadas tanto por la emergencia de formas colectivas de creación y de organización, como por la centralidad que adoptaron las cuestiones de género en el ámbito público.

En *Informe sobre Moscú*, *Del mal amor* y *El mal amor* hemos centrado nuestra atención en la correlación entre las formas alternativas de entender al libro como bien cultural —desdibujando el límite entre escritura y edición y disputando su valor de cambio a través de la difusión en Internet— y las zonas de enunciación disidentes presentes. La poesía, el diario íntimo y la correspondencia amorosa, tradicionalmente feminizados y cooptados por la heteronormatividad, devienen, a través de la traición pensada como dispositivo político-poético, puntos de fuga. El análisis literario propuesto trata entonces

de ilustrar la operación de reapropiación y torsión de los imaginarios normativos —sedentarios, paternalistas, rectos— para concebir formas y orientaciones más oblicuas y flexibles que pueden adoptar los cuerpos textuales y sexuales.

Bibliografía

- Ahmed, S. (2014): *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Audran, M. y Sanchez, S. (2023): «Introducción. Devenir monstruo, inventar las lenguas del cruce. Lecturas críticas sobre la narrativa argentina reciente». En: Marie Audran, Silvina Sánchez (coords.), *Devenir monstruo: Ensayos sobre narrativa argentina reciente*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Ensenada: IdIHCS. <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2221-2>.
- Arnés, L., De Leone, L. y Punte, J. M. (dir.) (2020): *Historia feminista de la literatura argentina. En la intemperie: poéticas de la fragilidad y la revuelta*. Villa María: Editorial Universitaria Villa María.
- Barthes, R. (1997): *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Édition du Seuil.
- Caramella, N. S. (2017): «Postfacio». En: José Sbarra, *El mal amor*. Buenos Aires: Dagas del sur.
- Cuello, J. N. (2017): «La política sensible de la incomodidad». En: *Ontaiken. Boletín sobre Prácticas y Estudios de Acción Colectiva*. <http://onteaiken.com.ar/boletin-no-24>.
- Drucaroff, E. (2011): *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la posdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- flores, val (2016): «Saberes desbiografiados para una ars disidentis». *Revista Argentina de Humanidades y Ciencias*, 14, 2.
- Gago, V. (2015): *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Leon, G. (2014): «Sucia y maravillosa rata». *Plumas latinoamericanas*. <https://plumaslatinoamericanas.blogspot.com/2014/04/sucia-y-maravillosa-rata.html>.
- Peralta, J. L. (2018): «Las novelas “homosexuales” de Óscar Hermes Villordo». En: Dieter Ingenschay (ed.), *Eventos del deseo – Sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.

- Perlongher, N. (1988): «Matan a una marica». *Fin de siglo*, 16, 20-22.
- Poloni, N. y Visentin, J. I. (2014): «Estrategias de las editoriales autogestivas en un contexto socioeconómico cambiante». En: *II Jornadas de Investigación en Edición, Cultura y Comunicación*. Universidad de Buenos Aires. http://jornadasedicion.org/wp-content/uploads/2015/12/Poloni-Visentin_Po-nencia-2014.pdf.
- Preciado, P. B. (2000): *Manifeste contra-sexuel*. Paris: Éditions Balland.
- Preciado, P. B. (2019): *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Rosa, N. (2003): *La letra argentina. Crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Rito, D. (2018): «Contratapa». En: José Sbarra, *Bang Bang!*. Florencio Varela: Dagas del sur.
- Rubino, A. R. (2021): «Una flâneuse disidente en la farmacopornomegalópolis. Promiscuidad, amor y ciudad en Plástico cruel de José Sbarra». *La Ventana. Revista de estudios de género*, 6/53. <https://revistalaventana.cucsh.udg.mx/index.php/LV/article/view/7171>.
- Saxe, F. (2020): «Literaturas y disidencias sexuales: sub-versiones, disturbios, genealogías». *Descentrada. Revista interdisciplinaria de feminismos y género*, 4/2. En: Memoria Académica. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11955/pr.11955.pdf.
- Sbarra, J. (1975): *Obsesión de vivir*. Buenos Aires: Aucan.
- Sbarra, J. (1989): *Los pro y los contra de hacer dedo*. Buenos Aires: Ediciones subterráneas La Rata.
- Sbarra, J. (1992): *Plástico cruel*. Buenos Aires: Ediciones subterráneas La Rata.
- Sbarra, J. (1996): *Informe sobre Moscú*. Flores: Editorial Punto Gráfico.
- Sbarra, J. (2011): *Informe sobre Moscú*. Olavarria-Mar del Plata: esmiércoles. blogspot-José Sbarra en Facebook.
- Sbarra, J. (2013): *Informe sobre Moscú. Los pterodáctilos*. Buenos Aires: Editorial Palabras Amarillas.
- Sbarra, J. (2015): *Del mal amor*. Buenos Aires: Ediciones El Zaguán.
- Sbarra, J. (2017): *El mal amor*. Florencio Varela: Dagas del sur.
- Sbarra, J. (2018): *Bang Bang!*. Florencio Varela: Dagas del sur.
- Sivori, H. (2005): *Locas, chongos y gays. Sociabilidad homosexual masculina durante la década de 1990*. Buenos Aires: Antropofagia.

- Symns, E. (1992): «Coger drogarme y escribir» [entrevista a José Sbarra]. *El cazador*, 1.
- Winik, M. (2010): «Ediciones copyleft». En: Beatriz Busaniche (ed.), *Argentina Copyleft. La crisis del modelo de derecho de autor y las prácticas para democratizar la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Boll Cono Sur, 143-150.
- Winik, M. y Reck, M. (2012): «Un posible final para un certero inicio: acerca de los desafíos de las editoriales independientes». En: *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre el Libro y la Edición*. La Plata: UNLP, 546-562.
- Yuste, G. (2015): «¿Qué es la poesía? #5 Osvaldo Vigna: la poesía es lo que permanentemente se va escapando cuando la queremos atrapar». *La primera piedra*: <https://www.laprimera piedra.com.ar/2015/07/que-es-la-poesia-5-osvaldo-vigna-la-poesia-es-lo-que-permanentemente-se-va-escapando-cuando-la-queremos-atrapar/>.
- Yuste, G. (2017): «El mal amor de José Sbarra: Escribir lo que otros no se animaban a decir» [entrevista a Pipi Sbarra]. *La primera piedra*: <https://www.laprimera piedra.com.ar/2017/06/mal-amor-jose-sbarra-escribir-lo-otros-no-se-animaban-decir/>.

El amor como afecto en la (circulación de la) obra póstuma de José Sbarra

Palabras clave: Literatura, Argentina, editorial, amor, afectos, José Sbarra

Informe sobre Moscú (1996, 2011, 2013), *Del mal amor* (2015) y *El mal amor* (2017) son obras escritas en los años noventa por el escritor argentino José Sbarra (1950-1996). Los manuscritos fueron recuperados del olvido editorial y académico para ser finalmente publicados de manera independiente y autogestiva. Los textos, desde distintos registros, abordan una temática común: el amor. El primero elabora un paralelismo entre el fin de un proyecto político —el del comunismo soviético— y la ruptura amorosa del narrador-protagonista y los poemas utilizan la hipérbole, la ironía y la ternura para construir una visión desencantada del amor. Este artículo se propone un objetivo bicéfalo, en coherencia con el presente número de la revista. Por un lado, estudiar las condiciones que contribuyeron a la recuperación editorial de la obra de Sbarra. Por otro, pensar, a partir de un análisis literario situado en el cruce entre los estudios de género y el llamado giro afectivo, la manera en que los textos del corpus estetizan y problematizan la idea de amor romántico heteronormativo e iluminan nuevos imaginarios oblicuos de esta afectividad.

Love as affection in (the circulation of) the posthumous work of José Sbarra

Keywords: literature, Argentina, editorial, love, affections, José Sbarra

Informe sobre Moscú (1996, 2011, 2013), *Del mal amor* (2015) and *El mal amor* (2017) were written in the 1990s by the Argentinian writer José Sbarra (1950–1996). The manuscripts were recovered from editorial and academic oblivion and finally independently published. The texts, which span across different registers, deal with a common theme: love. The first work draws a parallel between the end of a political project – Soviet communism – and the end of a romantic relationship. The poems use hyperbole, irony and tenderness to create a disenchanted vision of love.

This article proposes a double objective, consistent with the theme of the current issue: on the one hand, to study the conditions that contributed to the editorial recovery of Sbarra's work, and on the other hand, to examine, in the form of literary analysis located at the intersection of gender studies and the affective turn, the way in which the texts of the corpus aestheticize and problematize the idea of heteronormative romantic love and illuminate new oblique imaginaries of this emotion.

Ljubezen kot naklonjenost v (cirkulaciji) posthumnih del Joséja Sbarre

Ključne besede: književnost, Argentina, založba, ljubezen, afekti, José Sbarra

Informe sobre Moscú (1996, 2011, 2013), *Del mal amor* (2015) in *El mal amor* (2017) so dela, ki jih je v devetdesetih letih prejšnjega stoletja napisal argentinski pisatelj José Sbarra (1950–1996). Rokopise so z objavo pri neodvisni in samoupravni založbi uspeli rešiti iz splošne založniške in akademske pozabe. Besedila na raznolike načine obravnavajo skupno temo: ljubezen. Prvo delo vzpostavi vzporednico med koncem političnega projekta sovjetskega komunizma in ljubezenskim razhodom pripovedovalca protagonista, v drugih dveh pa pesmi s hiperbolo, ironijo in nežnostjo ustvarjajo vizijo razočaranja v ljubezni.

Članek ima v skladu s to številko revije dva cilja: po eni strani preučiti pogoje, ki so omogočili, da je založba pridobila Sbarrova dela, po drugi strani pa na podlagi literarne analize, ki se nahaja na stičišču študije spolov in t. i.

afektivnega obrata, obravnavati, kako besedila izbranega korpusa estetizirajo in problematizirajo idejo heteronormativne romantične ljubezni ter osvetljujejo nove, razbremenjene imaginarije tega čustva.

Agustina Mattaini

Agustina Mattaini es Licenciada y Profesora en Letras (Universidad de Buenos Aires, Argentina) y Maestranda en Estudios de Género y Traducción (Universidad Paris 8, Francia). En el marco de sus estudios doctorales en el Laboratorio CECILLE de la Universidad de Lille investiga la literatura argentina de fines de siglo XX, particularmente la obra de José Sbarra, desde el cruce entre los estudios de género y de los afectos. Actualmente enseña lengua y literatura en la Universidad de Lille.

Dirección:	CECILLE/Université de Lille B4.213, Campus Pont de Bois 3 Rue du Barreau 59650 Villeneuve-d'Ascq Francia
Correo electrónico:	mattainiagustina@gmail.com

Giuseppe Gatti Riccardi

DOI: 10.4312/vh.32.1.67-89

Universidad Guglielmo Marconi

Universidad del Oeste de Timisoara



Nuevos caminos de redención en el Antropoceno. El abandono del derrotismo distópico en muestras de la narrativa contemporánea de Uruguay

*Siempre los animales y la naturaleza toda han sido
un espejo donde el ser humano busca su propia
imagen, no siempre satisfactoria. En el centro del
mundo puesto a su servicio desde el Génesis, revistió
a la naturaleza de sus sentimientos y de semejanzas
consigo mismo.*

(Ida Vitale, *De plantas y animales*)

1 Distopías, ucronías, apocalipsis: ¿ya no hay salvación posible?

Ante los peligros más apremiantes que caracterizan la existencia del ser humano en el siglo XXI –riesgos relacionados con los cambios climáticos, la difusión de cultivos tóxicos que destruyen los campos y vuelven imposible su reutilización, las migraciones masivas debidas a conflictos intra-estatales y/o entre países, la relación entre explotación y producción sin regla del sistema capitalista, las cada vez más frecuentes crisis medioambientales y los recurrentes brotes de epidemias a escala universal–, se ha ido difundiendo la idea de que la actual es la época de la derrota y de la imposibilidad de cambiar el rumbo de la historia humana. La consigna globalizadora asociada al funcionamiento ultra-capitalista del neoliberalismo parece provocar un replegamiento que adormece la esperanza; así, en la actualidad, «[e]l monopolio económico y sistémico que ha fundado a la ideología ultraliberal ha desplazado a todas aquellas ideologías de resistencia representativa y agente» (Valencia, 2010:88).

La literatura contemporánea, en muchos casos, ha propuesto una lectura del paisaje sociocultural y político en relación con la acción humana destructora y ha consagrado una *ideología del derrotismo*: es decir, se han potenciado imágenes ficcionales caracterizadas por escenarios distópicos y personajes marcados por pensamientos negativos que los inducen a renunciar a cualquier intento de reaccionar ante la situación presente. En otras palabras, el problema de fondo reside en cómo (y si todavía es posible) articular reacciones capaces de producir «no efectos de distanciamiento, sino efectos de *conectividad*, de personificación y de responsabilidad para un imaginario *lugar-otro* en el que aún podamos aprender y construir» (Haraway, 2023: 28).

Ante el *lugar-otro* al que alude Haraway, en el *hic et nunc* de la contemporaneidad el conjunto de los riesgos presentes parece dar lugar a distintas combinaciones –cambiantes según el área geocultural– que acaban produciendo una suerte de violencia sistémica globalizada; en esta violencia, la heterogeneidad de los peligros se recorta contra el escenario de una imposibilidad de actuar y reaccionar, pues demasiadas, y demasiado variadas, parecen ser las amenazas para el ser humano:

A las catástrofes naturales derivadas del desequilibrio climático se suman las crisis nacionales o regionales creadas por la devastación extractivista, los desequilibrios económicos en los países periféricos, la pérdida de vigencia de la política tradicional, el vaciamiento del Estado y la ausencia de nuevos liderazgos, el aumento de la separación entre los privilegios de raza, clase y género, y la desposesión de los sectores oprimidos, cada vez más alejados de toda posibilidad de participación igualitaria en el mundo globalizado (Moraña, 2021: 34-35).

Frente a tal estado de inestabilidad y vulnerabilidad generalizadas, el campo sociocultural contemporáneo ha manifestado su postura escéptica: muchos artistas e intelectuales –aun conscientes de la necesidad de una existencia productora de cooperación, solidaridad y conciencia ético-social– no se desprenden de la sensación de la derrota y solo pueden fabricarse una vida en los intersticios; en otros términos, «saben que habría que *hacer algo*, pero están paralizados por el sentimiento de la desmesura entre lo que pueden y lo que sería necesario, o bien se ven tentados de pensar que es demasiado tarde, que ya no hay nada que hacer» (Stengers, 2017: 17). Tal actitud resignada ha provocado el surgimiento de una narrativa de corte distópico y desesperanzado que plantea la imposibilidad de una salida ante los efectos nefastos producidos por los seres humanos

como sujetos destructores¹. No es casual que, de entre los términos que han definido la presente etapa histórica, los más utilizados sean el de Antropoceno (que se ha utilizado en el título y hace hincapié en la fuerza invasiva y destructora de la acción humana en el planeta) y el de Capitaloceno (que se propone centrar la atención en los daños causados por el capitalismo salvaje).

Tal incapacidad para buscar alternativas se cifra en la representación ficcional de catástrofes y destrucciones masivas de espacios antropizados y/o naturales, lo que se aprecia en el florecer de relatos desesperanzados de tintes distópicos en que figuras derrotadas no buscan la salvación, sino una efímera supervivencia en un espacio social donde la idea de comunidad y la posibilidad de interacción empática como posible vía de salvación han desaparecido. Las primeras tres páginas de la novela *Rendición* (2017), de Ray Loriga, son una muestra inmejorable de este conjunto de actitudes desanimadas que marcan gran parte de la ficción actual, pues se condensan en ellas la idea de un mundo en descomposición, un hondo pesimismo y un alejamiento (de alto valor simbólico en el texto) de la naturaleza:

Nuestro optimismo no está justificado, no hay señales que nos animen a pensar que algo puede mejorar. [...] Cuando ella se acuesta intento tranquilizarla, pero lo cierto es que sé que algo se derrumba y que no podremos levantar nada nuevo en su lugar. [...] Mientras tanto, el jardín se desespera y se va muriendo, agotado (Loriga, 2017: 11-13).

De entre los muchos ejemplos posibles de narrativa distópica y/o apocalíptica de tintes *desesperanzadores* en la más reciente actualidad, algunos destacan por su carga de derrotismo; en primer lugar, destaca la novela *Cadáver exquisito* (2017), de la argentina Agustina Bazterrica, en que se presenta un mundo devastado por un virus mortal que afecta a los animales y se contagia a los seres humanos, y a causa del cual la sociedad se divide entre aquellos que comen y aquellos que son comidos. En *Mugre rosa* (2021), de la uruguaya Fernanda Trías, se describen las

1 Es sobre todo en la prosa de ficción rioplatense donde se observa la preocupación por la acción destructora del ser humano en espacios rurales. Muy conocido es el caso de *Distancia de rescate* (2014), de Samantha Schweblin, texto en el que la referencia a la contaminación del campo siempre se plantea a partir de alusiones: «David se había acucillado en el riachuelo, tenía las zapatillas empapadas, había metido las manos en el agua y se chupaba los dedos. Entonces vi el pájaro muerto. Estaba muy cerca, a un paso de David» (Schweblin, 2019: 20). En la orilla uruguaya las inquietudes de los narradores actuales remiten al impacto de los monocultivos de soja, tal como se desprende del siguiente fragmento de *Metal* (2023), de Lourdes Silva: «Los árboles se pegan a las casas que se pegan a los autos que se pegan las nubes que se pegan a los campos sembrados de una única cosa y explotada y granulada que se pega al margen y desaparece. Soja, una reflexión transliteraria» (Silva, 2023: 26).

peripecias de una mujer en una ciudad portuaria aquejada por una peste traída por el viento, que arrasa con una sociedad que acaba siendo una proyección de la nuestra: una surte de *memento mori* ante la avanzada del capitalismo salvaje y el consumismo extremo. *Nación vacuna* (2020), de la argentina Fernanda García Lao, es un texto que pendula entre la ucronía y la distopía pura y en el que se plantea la necesidad de juntar sexualmente a mujeres seleccionadas con los pocos soldados que han sobrevivido a la guerra de reconquista de las islas Malvinas, después de que la mayoría de ellos ha sido envenenada por el enemigo derrotado. En *Angosta* (2004), del colombiano Héctor Abad Faciolince, la trama se ambienta en una ciudad organizada en tres niveles, tres castas socioeconómicas y tres climas, y dicha ciudad está dividida por fronteras internas que remiten a una política de apartamiento que recluye a cada casta en su propio sector y que es orquestada por los Siete Sabios, quienes determinan vida y muerte de todos los habitantes. En *Todo era oscuro bajo el cielo iluminado* (2012), del mexicano Carlos González Muñoz, la trama se ubica en una Ciudad de México segmentada en guetos por la aplicación de normas socioeconómicas que eliminan todo tipo de política distributiva, sustituida por un sistema hermético de inclusiones y exclusiones que separa el mundo de los ricos de la pobreza.

En todos estos textos, la catástrofe económica, política y medioambiental parece una evidencia sin solución: se desestructuran las relaciones sociales y solo quedan escenarios en que «el espacio natural se ha vuelto desértico y lo comunitario se extravía bajo la arbitrariedad de los poderes» (Ortega, 1992: 252).

2 Quiebre en el *normativismo* antropocéntrico: de la falta de esperanza a la hibridación salvífica

Ante novelas de este corte, que abogan por la representación en la diégesis de la imposibilidad de la salvación para el planeta y sus habitantes, existe un amplio núcleo de escritores y escritoras que se oponen a la idea de la imposibilidad de modificar el estado de cosas actual. Son «los que luchan, los que nunca se someten a las evidencias de la primera historia [de los *dominantes*] y para quienes esa historia, productora de explotación, de guerras, de desigualdades sociales incesantemente crecientes, define ya la barbarie» (Stemmers, 2017:17). Se trata de autores que se preocupan por representar en sus obras la idea de un camino todavía posible, interviniendo en particular en el concepto de identidad. Frente a todo tipo de hetero-designación y oponiéndose a todo esquema de pensamiento dominante, proponen una suerte de «disidencia literaria» que apoya su esperanza en la idea de hibridación, la empatía por los afectos y

el *diálogo interespecies*. Su disidencia pasa por una fuga de la idea asentada de centralidad del *anthropos*, es decir, se fragua alrededor de una especie de *éxodo antropológico*, en palabras de Rosi Braidotti, quien recuerda cómo

una vez desafiada la centralidad del *anthropos*, un cierto número de confines entre el hombre y los *otros de sí* comienzan a caer, con un efecto en cascada que abre perspectivas inesperadas. [...]. La crisis del *anthropos* allana el camino a la irrupción de las fuerzas demoníacas de los otros naturalizados, animales, insectos, plantas y medio ambiente, incluso planeta y cosmos en su conjunto, son ahora llamados a juego (Braidotti, 2015: 83).

La necesidad de incluir a todos los excluidos del sistema representa, en estos autores, una forma de resistencia que se encarga de desestabilizar lo normativo; y, para desmontar los esquemas de saber asentados, nada mejor que la hibridación, o sea, la imaginación de otras existencias posibles logradas por medio de un diálogo entre lo humano y lo no humano. Se proponen, así, desde la ficción, varias formas de cohabitación para aprender a remodelar las relaciones del ser humano con su entorno y, a la vez, seguir confiando en la posibilidad de que «pueda existir *otro lugar*, no como una fantasía utópica o una vía de escape relativista, sino nacido de la dura (y a veces gratificante) labor de permanecer juntos en un *grupo de parentesco* que incluya a cíborgs y diosas trabajando conjuntamente por la supervivencia cotidiana» (Haraway: 2023: 18).

La especulación literaria que nace de tales posturas ha producido en tiempos muy recientes «contra-utopías irrealizables y distopías nihilistas [que] proponen diversas estrategias para intervenir en nuestro tiempo, señalando la urgencia de practicar una *hictopía*, o utopía del aquí, que atienda, sobre todo, a nuestra relación de empatía con los otros más-que-humanos» (Noguerol Jiménez, 2024: en prensa). En el reciente ensayo *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno* (2019), Donna Haraway considera que la búsqueda de salidas ante los miedos reales que nos acechan no debe entenderse, en lo literario, como una práctica estéril de intentos de evasión, sino como un ejercicio de búsqueda de otro futuro posible que pase, también, por la imaginación artística². Así puede leerse la evidente difusión en las letras contemporáneas occidentales (y en lengua española, en particular) de «un tipo de género de ficción comprometido

2 El término que acuña Haraway, *Chthuluceno*, se compone de dos raíces griegas: *khtthon* y *kainos*, y alude a la necesidad de crear un nuevo tiempo en el que sea posible volver a comenzar y donde el ser humano pueda «aprender a seguir con el problema de vivir y morir con responsabilidad en una tierra dañada» (Haraway, 2019: 20).

con el fortalecimiento de formas para proponer futuros cercanos, futuros posibles y presentes inverosímiles pero reales» (Haraway, 2019a: 209). Ahora bien, si el primer paso es la idea de un «presente inverosímil pero real» que remite al concepto de hibridación y a la necesidad del *diálogo interespecies*, debe también redefinirse la idea que los seres humanos tenemos acerca de nuestra interacción con la naturaleza, lo que vuelve central el pensar en una «cultura nueva» que modifique las relaciones entre los actores humanos y lo no humano.

Contemplar esta posibilidad significa abrirse a la idea de que hay esperanza. En lo literario, se aprecia una particular atención por las «posibilidades de futuro», especialmente en las nuevas generaciones de escritoras, cuyas «búsqueda de alternativas está cifrada en los finales frecuentemente abiertos de sus obras, que las distinguen de los desenlaces fatalistas preferidos por los escritores» (Noguerol Jiménez, 2024: inédito). En el lúcido artículo «Convivencias desusadas: diálogo interespecies y esperanza», la catedrática sevillana analiza varios textos de autoras contemporáneas centrados en dos factores clave que pasamos a describir a continuación.

En primer lugar, Noguerol estudia aquellas ficciones que evolucionan desde unos escenarios iniciales de corte distópico hasta desembocar en propuestas al lector de alternativas de futuros posibles: alternativas apoyadas en la creación de dinámicas empáticas y comunitarias. Se alude aquí a la centralidad, todavía ineludible, de «la interacción como forma de desplegar *formas colectivas y no tradicionales de agencia*, que subviertan el (des)orden mundial, removiendo sus bases, sus estructuras, sus principios y formas de funcionamiento» (Moraña, 2021: 36). La necesidad de una nueva modalidad de interacción humana para la reconstitución de un paisaje social que interpela los valores de la integración, la empatía y la solidaridad emocional es un motivo clave en textos como la trilogía *Pichonas* (2014), *El rey del agua* (2016) y *El ojo y la flor* (2019) de la argentina Claudia Aboaf, o *El puente de la jirafa* (2008), del también argentino Pablo Manzano (1972)³. En las páginas de esta tipología de ficción se va pro-

3 En la novela de Manzano —una comedia trágica sobre la relación que une a tres seres aislados que comparten piso y establecen una relación amorosa triangular— el escenario de referencia es Big City, una ciudad —proyección de Buenos Aires— que es tanto un universo imaginario como la distorsión de un mundo real y actual: «Toda gran ciudad que se precie de tal, además de ofrecer un sistema de caos organizado y terroristas autóctonos, debe realizar un aporte permanente a la contaminación ambiental. Y de paso burlar todas las leyes internacionales de la navegación aérea» (Manzano, 2008: 11). En tres líneas, ese mundo de ficción condensa todos los peligros de nuestro presente: la paradoja del «descontrol disciplinado» (el caos organizado), la violencia (terroristas autóctonos), la crisis del ecosistema (la contaminación ambiental) y los abusos gubernamentales (la violación de toda ley internacional).

gresivamente abandonando un modelo de jerarquización social que se percibe como injusto y anquilosado para acercarse a un estado en el que los protagonistas, poco a poco, alcanzan alguna forma de «salvación por los afectos». En esta clase de ficción, el ensalzamiento de figuras que intentan oponerse a los modelos dominantes lleva a la creación de caracteres que deben lidiar a diario con un modelo disciplinario-capitalista que impone los patrones de interacción con otros seres humanos, con los propios cuerpos y con la naturaleza. En otros términos, la producción de subjetividades capaces de una desujeción (total o parcial) del sistema dominante debe desafiar a un orden capitalista que —en palabras de Guattari y Rolnik— produce y define

los modos de las relaciones humanas hasta en sus propias representaciones inconscientes: los modos en los cuales las personas trabajan, son educadas, aman, fornican, hablan,... y eso no es todo. [El orden capitalista] fabrica la relación con la producción, con la naturaleza, con los hechos, con el movimiento, con el cuerpo, con la alimentación, con el presente, con el pasado y con el futuro —en definitiva, fabrica la relación del hombre con el mundo y consigo mismo (Guattari y Rolink, 2006: 57-58).

Ante este conjunto de relaciones impuestas por el sistema capitalista actual, se comienza a plantear, desde la ficción, la idea de una derrota de lo normativo y lo dominante en pos de la consecución de una salvación de los protagonistas que pase por las relaciones humanas (y también no humanas) que son capaces de establecer.

En relación con la anterior, la segunda línea cuya difusión actual subraya Noguero Jiméñez es la de la *transcorporalidad*. Se alude con este término a una tipología de textos de ficción que se apoyan en la idea de que la vida en el planeta es una interacción continua entre una multitud de seres relacionados entre sí (pensemos, por ejemplo, en el hecho de que el ser humano tiene vínculos tanto con los microbios como con los grandes ecosistemas). La aplicación a la literatura de tal tipo de interacción entre el ser humano, los microorganismos, las máquinas y hasta los microbios es evidente en textos que plantean una interacción entre el hombre y las bacterias o gérmenes que nos habitan: en *Moho* (2010), de la mexicana Paulette Jonquitud, la protagonista descubre la existencia de un parásito en su piel y lo acepta, admitiendo haberse convertido en un ser a medio camino entre la mujer, un demonio y un dios. En el cuentario *Pájaros mojados en un cable de luz* (2022), de la española Virtudes

Olvera, el cuento «Kodekama» relata cómo el cuerpo de una anciana mujer descuidada por los hijos se va cubriendo de un musgo verdoso que nace en los labios y que se extiende a orejas, axilas y al resto del cuerpo; el terciopelo musgoso es interpretado por los hijos como un simple signo de deterioro debido a la edad, lo que produce «transformaciones que más parecen mutaciones» (Olvera, 2022: 114). En *Taxidermia*, del chileno Álvaro Bisama, el protagonista desea deshacerse de su propia carne y sus huesos para volverse una amalgama en que confluyen lo humano y lo natural: su deseo es borrarse dentro de una bolsa de arpillera, «hacer que la tela del saco harinero manchada con tierra y sangre sea mi verdadera piel» (Bisama, 2015: 81). Finalmente, en una novela como *Felicidades fugaces* (2002), de la uruguaya Teresa Porzecanski, la protagonista va poco a poco adquiriendo rasgos no humanos convirtiéndose primero en un anfibio, después en un molusco y finalmente en un pez.

Lo que es esencial para nuestro enfoque reside en que los protagonistas de esta modalidad de ficción aceptan el crecimiento de otra vida en sus pieles (y esta aceptación debe leerse como una forma de liberación de sus existencias previas, limitadas y constreñidas) y, a la vez, aceptan la posibilidad de colocarse y vivir en un «espacio entre», que se ubica a medio camino entre lo animal y lo vegetal.

3 Salvación por los afectos e hibridación en la narrativa «oriental» contemporánea

En nuestro breve recorrido panorámico por la literatura uruguaya contemporánea, nos concentraremos en la ficción de aquellos escritores y escritoras que todavía vislumbran la posibilidad de una acción de resistencia; es decir, aquellos intelectuales que «escogieron desertar, huir de esta *sucia guerra económica* pero que, al huir, buscan un arma [...]. Y buscar, aquí, quiere decir en primer lugar crear, crear *una vida después del crecimiento*, una vida que explore conexiones con nuevas potencias de actuar, de sentir, de imaginar y de pensar» (Stengers, 2017: 18). Para acercarnos a la literatura de estos autores capaces de traicionar el derrotismo, se propone una organización bipartita: segmentaremos el corpus literario de referencia en dos tipologías de ficción, dependiendo de los escenarios representados en la diégesis; así, se analizarán primero (1) aquellos textos que describen la existencia de seres en busca de una *desujeción* de los modelos dominantes en mundos distópicos, para pasar luego a estudiar (2) obras marcadas por los intentos de los protagonistas de arreglar desajustes individuales más que por salvarse de apocalipsis colectivas.

3.1 La necesidad de la correspondencia humana en distopías literarias

El primer texto que se analiza es el cuento «No llores por mí», de Leandro Delgado (Montevideo, 1967). En el relato, incluido en el volumen *Hinumanes* (2023), se presenta un escenario postapocalíptico en el que los habitantes de una ciudad en ruinas, Villa Estúpida, se ven obligados a llevar una vida de mera subsistencia: «Por entonces, yo estaba en un muelle haciendo lo de siempre: buscar alimentos sin abrir, paquetes de fideos, quesos envasados, cajas de jugos tropicales, bolsas de verdura (des)congelada que dejaba la marea y que yo vendía en la avenida principal a las amas de casa de la ciudad en ruinas» (Delgado, 2023: 41). En este marco de penuria generalizada, el protagonista vive una relación física —que se acerca a ciertos modelos de sumisión y sometimiento de la narrativa *hardcore*— con una entidad, La Creatura, acerca de cuyos rasgos físicos se mantiene una cierta ambigüedad:

Encima de mí, inclusiva y material, espesa y resbalosa, La Creatura me lamía el pecho cansinamente, saciada, mientras yo le acariciaba, complaciente, su cabeza crespá. Sentía su humedad, el gesto entre resignado y ávido, en cámara lenta, de la lengua que iba de arriba abajo de mi cuerpo como pintando una pared [...]. Dejaba que La Creatura me poseyera de esa forma, me sodomizara así, con ese hastío de mi parte, porque yo no tenía otra cosa que hacer. No había apuro, no había urgencia, ningún pretexto, ninguna posibilidad de estar en otro lado (Delgado, 2023: 39-40).

Ante la duda acerca de la naturaleza (¿humana o no humana?) de La Creatura, el lector accede a dos informaciones clave: en primer lugar, se descubre que La Creatura pertenece a aquellas fuerzas sociales que se oponen a la desestabilización de lo normativo, empeñándose a diario para que los esquemas de pensamiento y de actuación en ese mundo en ruinas sigan siendo los establecidos por el poder dominante; cada noche, ese ser ambiguo recorre la costa buscando inmigrantes clandestinos. Se dice textualmente que «los capturaba con un abrazo imposible, los fagocitaba, los guardaba vivos en su interior. Luego los llevaba a la velocidad de la luz a la Dirección Nacional de Aduanas, donde eran sometidos a interrogatorios extensos y dolorosos y donde revelaban [...] las nuevas rutas de llegada» (Delgado, 2023: 41).

La segunda información a la que se tiene acceso se relaciona con esa «búsqueda de posibilidades de futuro» a la que se había aludido en el apartado anterior: a pesar de la atracción que parece sentir por ese extraño ser, el hombre empieza a sentir por ese *monstruo* una falta de deseo que se suma a la necesidad de alejarse de la mera satisfacción física que La Creatura le había asegurado durante los meses de su relación. Poco a poco, ante «la capacidad de La Creatura de ofrecer y recibir placer, su capacidad maquinal para generar y satisfacer cualquier deseo, para detener completamente mi pensamiento» (Delgado, 2023: 48), el protagonista anónimo empieza a sentir la necesidad de experimentar la belleza de un encuentro de almas. La posibilidad de alcanzar la «salvación por los afectos» se da en una noche de carnaval en la que una joven procedente de la otra orilla del río, Sofía Analía Lucía Estefanía (SALE), acepta recorrer la ciudad en ruinas y vivir la noche carnalesca con el hombre. Es a partir de ese momento cuando el «mundo de relaciones» se impone por encima del beneficio derivado del mero placer físico experimentado con La Creatura. La senda de la esperanza se vuelve a abrir, desmontando el tópico del desenlace fatalista característico de la narrativa distópica; el hombre reconoce en la emoción que prueba un lugar de salvación, un espacio de sosiego anímico: «Y el alma me volvió al cuerpo, porque era un alma más grande que yo, que había crecido fuera de mí, perdida durante tanto tiempo, que de pronto se materializaba por todo el espacio de la pizzería y del carnaval afuera, y me entraba por la piel por ósmosis» (Delgado, 2023: 63).

Otra representación de un paisaje social disgregado y de corte distópico se aprecia en el relato «Estancamiento», de Carolina Bello (Montevideo, 1983). En la obra, el mundo resulta dividido en dos mitades: la Tierra es atravesada por un muro que separa en dos el planeta y un estancamiento en el proceso de rotación terrestre coloca una mitad en un estado de permanente oscuridad y otra mitad bajo la luz perenne. Solo en los alrededores del muro existe una reducida franja de «regiones que se estaban manteniendo crepusculares: en las que todavía existía una conjunción compartida de luz y oscuridad y un balance mínimo, aunque probable, entre las estaciones» (Bello, 2024: 74). La consecuencia del estancamiento es que de un lado del planeta, la luz solar no deja de arremeter sin solución de continuidad con sus días calurosos, secos y áridos, hasta volverse abrasivos; del otro lado, solo hay lugar para una noche glaciaria y sin fin. En un contexto social de emergencia como el que se describe, el poder interviene por medio de formas de control social de gestión de los cuerpos que se manifiestan en la institución del llamado «proyecto de eyección»; los gobiernos mundiales plantean la posibilidad del vaciamiento del planeta pensando en una expulsión masiva en tales términos:

La eyección, si ocurría el estancamiento definitivo, había secuestrado a nuestras fantasías. Hubo quienes nos imaginábamos siendo despedidos al espacio exterior, pulverizándonos en la atmósfera junto con los edificios, los autos, los misiles, los perros que quedasen vivos, y todas las cosas sujetas a la apaciguadora gravedad (Bello, 2024: 75).

Son varios los momentos en que se hace manifiesta en el texto la presencia de poderes que deciden a quién salvar y a quién no, en función de la manera en que se van desarrollando proyectos políticos, necesidades económicas y planes gubernamentales. Además de la cita textual anterior, que se encarga de rematar la idea de una imposición ineludible (evidente en la fórmula *siendo despedidos*), sobresale otro intento de implantar una «disciplina general de la vida» que se ejerce sobre el cuerpo del individuo: se alude aquí a la creación de barreras y muros que impiden la libre circulación de los ciudadanos. En efecto, para contrarrestar los movimientos de las masas que ocupan los puertos con el fin de fugarse a otras regiones del planeta, el Gobierno de Emergencia Mundial toma la decisión de cerrar todas las fronteras, confinando a los ciudadanos en el lugar en el que se encontraban cuando comenzó el estancamiento. Para lograrlo, se inauguran «oficinas públicas donde era obligatorio acudir para sellar la documentación de identidad con una señal indeleble según el caso: un sol para los habitantes del día y [...] una luna o una estrella para los documentos de los otros». (Bello, 2024: 76)⁴. Ante las imposiciones gubernamentales, el gran desafío de la ciudadanía no es solo evitar convertirse en materia humana residual, sino también oponerse al arrasamiento de los espacios de vida, para convertirse en cuerpos resistentes, es decir:

una materia corporal que se carga de nuevos simbolismos y funciones convirtiéndose en arma, trinchera, escudo y fortín. Sirve no solo para resistir y agredir, sino para dar testimonio, con su capacidad de resistencia de la fuerza de las creencias que guían al sujeto, de su capacidad de sacrificio, del valor, del amor a la vida, de la importancia de la comunidad, la familia y el instinto de supervivencia (Moraña, 2021: 45).

4 En la ucronía apocalíptica de Bello, no faltan tampoco las referencias explícitas a la crisis medioambiental, que afecta a lo no-humano: «Cuando no quedó animal vivo en la estancia, fue la vegetación la que empezó a suicidarse o, quizás, lo hizo antes y no nos dimos cuenta. La aridez comenzó a tomarlo todo y nosotros nos teníamos que meter cada vez un poco más adentro del río para ir a recolectar el agua» (Bello, 2024: 75).

Factores como la capacidad de resistencia, la disposición al sacrificio o el amor a la vida, resuenan en las páginas finales del texto, cuando la voz femenina que narra acepta como ineludible la muerte inminente de Elio, su esposo, debido a un cáncer de piel. En ese momento la presencia de una anciana vecina —también enferma de cáncer y dispuesta a ayudar a la narradora a sepultar a Elio— remite a la idea de solidaridad en el marco de una comunidad disgregada. Juntas, las dos mujeres emprenden un viaje siguiendo el borde del río en dirección al lugar donde van a participar del ritual de la Sumersión. En esa suerte de eutanasia colectiva, se entregan al sacrificio como hermanas y —un instante antes de desaparecer en el agua— alcanzan a percibir una íntima conexión entre ellas y con la naturaleza misma:

Cada una comenzó a atarse su propio adoquín al tobillo y nos tomamos de la mano antes de avanzar hacia la profundidad tibia. Una bandada de pájaros aleteó sobre nuestras cabezas y fue ahí, en ese mismo instante, en el que observé con detenimiento nuestras sombras, alargadas y antiguas, proyectarse sobre el agua (Bello, 2024: 78).

El tercer texto susceptible de inclusión en la presente sección apocalíptico/distópica es la novela breve *La subversión de la lluvia* (2017), de Martín Lasalt (Montevideo, 1977), un texto que desde el título mismo remite a la necesidad de llevar adelante un proceso de subversión del (des)orden mundial, removiendo sus bases, sus estructuras al que había aludido Mabel Moraña. En la *nouvelle* se describe un país en el que el agua ya casi no está disponible, pues La Compañía, de capitales extranjeros, controla las pocas reservas que quedan «y, de paso, se lleva el agua para venderla a mejor precio en el norte» (Lasalt, 2017: 23). En ese paisaje —que dibuja un posible futuro cercano para todo el Sur del mundo—, controlado por un poder económico supranacional, la sequía ha hecho estragos de animales, empobreciendo a un país cuyos ingresos financieros dependen en gran medida de la exportación de productos derivados de la ganadería: «Al costado de la ruta, no muy lejos del alambrado, había grandes pilas de vacas muertas, y el hedor lo golpeó de lleno. Se preguntó cómo las habían amontonado» (Lasalt, 2017: 28).

La narrativa de Lasalt, centrada en la representación de los pequeños «mundos al margen» y preocupada constantemente por darles voz a los desplazados, los perdedores y los olvidados de la sociedad, plasma una realidad humana donde el sentir individual se coloca en el centro de las inquietudes textuales; ante el régimen impuesto por La Compañía, el protagonista del relato trata de poner

en práctica un plan descabellado: volar un acueducto y así sabotear la multinacional, exponiendo ante la opinión pública y la ciudadanía la perversión de sus directivos. Por debajo de la anécdota textual, una lectura atenta pone en relación la búsqueda del hombre con la necesidad de sentir la honda e íntima utilidad de su acción para la comunidad: permitir a sus conciudadanos reapropiarse de un recurso natural esencial es su prioridad social, muy por encima de la vanagloria de una acción escandalosa.

Todo el texto, de hecho, está construido sobre la base de un «regreso a lo humano» por medio de un análisis introspectivo de las sensaciones y sentimientos del protagonista:

de inmediato un dolor ínfimo y mezquino, que no era nada para el universo pero que no dejaba de ser para él enorme y trágico, lo devolvió a la habitación roja, a su vida ridícula de explosivos comprados con gran esfuerzo [...], a su tristeza honda por la falta que le hacían el hijo y la ex, y el amor en general (Lasalt, 2017: 40).

En el desenlace, si bien el protagonista logra alcanzar solo en parte la salvación por los valores de la solidaridad y los afectos, se tiene la sensación de que su acto de rebeldía ha logrado instaurar en el país la idea de que una derrota de lo normativo y lo dominante —en los sectores económico y medioambiental— es todavía posible.

El cuarto texto que se analiza en esta sección es la *nouvelle* de Federico Machado (Montevideo, 1996), *Las yeguas de la noche* (2022). En el relato —que se ubica a mitad del camino entre la distópica clásica y la literatura de anticipación—, un hombre vive encerrado en una habitación en uno de los muchos edificios desiertos que han quedado en una isla donde el agua amenaza con tragárselo todo:

Todos en esta isla sabían que el nivel del mar estaba subiendo al mismo tiempo que el precio de los últimos pisos de los rascacielos [...]. Las calles se vaciaban y se inundaban en partes iguales, no había superficie sólida donde correr y las puertas de las plantas bajas, inútiles, se volvían balsas improvisadas donde los traficantes callejeros, el último eslabón en la cadena de la droga, tiraban sus mochilas y bolsos y agitaban los brazos dentro del agua, a falta de otra cosa con que remar (Machado, 2022: 19).

La estructura social de este mundo resulta totalmente quebrada, siendo casi imposible desplazarse por la isla y establecer contactos con otros seres humanos; el poder es detentado por los grandes líderes del negocio inmobiliario y por las empresas constructoras, propiedad del mismo conglomerado corporativo que las inmobiliarias. El aislamiento total se evita solo a través de la intervención de las empresas constructoras que –con fines lucrativos– empiezan «la construcción de los primeros puentes de acero entre edificios, una red precaria pero que cumple su función de pasaje y nada más. Nadie para en esos puentes» (Machado, 2022: 19)⁵.

El protagonista –encerrado en un cuarto lleno de bolsas malolientes donde posiblemente se encuentra un cadáver– vive obsesionado con el recuerdo de un asesinato que cometió cuando vivía ofreciendo su vida mercenaria en guerras de distintas partes del globo. El hombre no se preocupa por el nivel del agua, que sigue creciendo: se limita a imaginar los efectos del desastre y acepta que cuando la presión crezca, los ventanales se harán pedazos «y entrará todo el mar, todo el vidrio en todas partes, en un solo espasmo frenético, con la firmeza de un caballo desbocado» (Machado, 2022: 115). A pesar del lenguaje poético de Machado, el escenario –una vez más– se caracteriza por elementos recurrentes a todos los textos analizados: a) desolación (asociada al aislamiento y la falta de comunicación); b) reacción de la naturaleza (subida imparable del nivel del mar); c) poderes económico-financieros que lo manejan todo (las grandes empresas constructoras e inmobiliarias).

En tal escenario, el regreso a lo humano que caracteriza a esta figura atormentada pasa por un proceso doloroso y desgarrador en el que reconoce el horror en su máxima expresión, asumiendo sobre sí la «culpa máxima» de haber matado a un niño: «recordé lo que había dicho aquella ciega y repetí esa imagen cien veces mil veces un cráneo una bolsa un disparo una risa unos dientes sin ojos debajo de un casco un niño corriendo en el bajo un niño drogado en un antro un niño con un rifle en el desierto [...]» (Machado, 2022: 112-113). Si el asesinato de un niño da noticia de la ruptura del pacto civil y de la ruptura

5 La ruptura radical de toda posibilidad de intercambio humano es un aspecto que el texto de Machado se encarga de poner de relieve en varias ocasiones; así reflexiona el protagonista sobre la disgregación social y el silencio que caracterizan la isla:

Ahora que todo es instinto y supervivencia, que las ventanas solo reflejan una oscuridad primigenia –el nivel del mar sigue subiendo, me doy cuenta por el sonido– las solas golpean cada día más cerca y nadie puede describirlas, hace tiempo que no se oyen voces humanas y dudo que alguien recuerde el significado de las palabras, ya no importan, alrededor el mundo se congela en un líquido negro y helado (Machado, 2022: 104).

del tabú de la sacralidad de la vida infantil, con el quiebre de este tabú, el ser humano se precipita hacia un estado insondable de brutalidad más allá de lo argumentable: de ahí la necesidad de una expiación dolorosa y solitaria para intentar regresar al círculo de lo humano⁶.

3.2 La necesidad de la correspondencia humana en las pequeñas tragedias de la intimidad

En el primer apartado de nuestro análisis se había aludido a peligros muy concretos que agobian al hombre contemporáneo, destacando el calentamiento global, la destrucción del medio ambiente y las reacciones del planeta violado por la acción humana. El cuento «Noche mágica, Ciudad de Buenos Aires», de Tamara Silva (Minas, 2000), incluido en el volumen *Desastres naturales* (2023), remite de forma explícita a escenarios en que la naturaleza agrede los espacios antropizados. En el interior de un apartamento, en la capital argentina, viven encerradas dos jóvenes, observando desde su encierro una ciudad cuya oscuridad extrema —que recuerda «un círculo del infierno» (Silva, 2023: 73)— no es provocada por capas de nubes, sino por «el humo de un volcán que erupcionó no sé dónde, lo cual, ahora que lo pienso, es peor, porque esa ceniza se nos está metiendo por la boca y por la nariz todo el tiempo y no podemos evitarlo, a menos que terminemos colgadas del techo del cuarto» (Silva, 2023: 73). La presencia de las cenizas como «factor de oscuridad» remite a un escenario de crisis medioambiental que había sido planteado —en términos tanto reales como metafóricos— por el mexicano David Miklos en *No tendrás rostro* (2014): en la novela, un grupo de individuos marginados funda una colonia bajo un puente, renuncia a cualquier forma de higiene, hasta que sus cuerpos se empiezan a cubrir del hollín y del polvo de la urbe; estos *excluidos* van poco

6 Junto a este *ensamble* de propuestas que arrancan de una base común (mundos arrasados en épocas de penurias y aislamiento), se podría colocar la novela *La vida enferma* (2023), de Leonardo de León, ambientada en el año 2068. En ella, el Autor vive una existencia sonámbula tratando de elaborar el duelo por la desaparición de su hija, a la vez que un joven huérfano —el Aprendiz— intentará imitar su vida con la secreta intención de escribir su propia novela. Ambos personajes se mueven por una ciudad asolada por un viento (¿real o metafórico?) que nunca deja de arremeter y enloquece a sus habitantes. En ese escenario, la población —hundida en un delirio colectivo— comienza a reclamar la escritura de un libro: piden una última novela como último propósito de la humanidad. El mismo título, *La vida enferma*, resulta ambiguo: puesto que «enferma» funciona como adjetivo (la vida está enferma) y también como verbo (la vida nos enferma), lo que hace al lector tambalearse entre estas dos modalidades preguntándose si está accediendo a un mundo desquiciado que enloquece a su protagonista, o si es el protagonista, enfermo de literatura, quien proyecta su delirio hacia el mundo.

a poco adquiriendo un tono grisáceo pues «el *detritus* microscópico de la ciudad» (Miklos, 2014: 58) va cubriendo sus pieles.

En el cuento de Silva, la tierra dañada reacciona ante la indiscriminada destrucción medioambiental y la ciudad se vuelve un espacio sombrío donde solo anidan pensamientos nihilistas y donde parece existir algo ominoso que genera en la protagonista/narradora «un miedo que no puedo expresar en voz alta» (Silva, 2023: 73). La condena de la joven mujer es la de soñar con las cosas antes de que ocurran, tal como se hace manifiesto en el caso de un suicida que se lanza de la ventana de su apartamento. En ese mundo oscuro, de siniestras premoniciones, la salvación puede pasar solo por la práctica de una empatía que abogue por darle prioridad a los afectos, a las relaciones y a los lazos sentimentales y afectivos. Es así que, al final, la protagonista cree encontrar algo de sosiego en gestos nimios que crean una intimidad doméstica capaz de oponerse a la hostilidad del afuera: «Miro a Rita, que dejó enfriar la taza de té en el suelo y se acurruca sobre las frazadas, entre mis piernas, sentada de lado como si fuera un gato. Me acaricia los muslos, pero no me dice nada. Pienso en que me gustaría tener un gato. Hay truenos, la lluvia se da contra la ventana y el ruido inunda el cuarto» (Silva, 2023: 76-77). La búsqueda de los afectos que se describe en el relato debe leerse, en nuestra opinión, como una sinécdoque de la más amplia necesidad de la sociabilidad, lo que establece un quiebre esencial con el derrotismo explícito de *No tendrás rostro*: ante la búsqueda de la cercanía afectiva y de los cuerpos que plantea Silva, en la novela de Miklos la colonia de pordioseros opta por «el auto-exilio del medio social como forma de vida y [...] y el disciplinamiento del cuerpo para atenuar los vínculos con los otros [...]» (Becerra, 2016: 272).

En la nouvelle *Parestesia* (2022), de Lorena Spatakis (Montevideo, 1980), la protagonista, Paloma, sufre de la enfermedad que da el título a la obra y que la lleva paulatinamente a dejar de sentir. Se pasa, así, de unas tragedias a gran escala (las penurias de la ciudad en ruinas de Delgado y la erupción del volcán en la Buenos Aires sin luz) a otra de carácter más íntimo y familiar. El cuerpo de la joven va poco a poco perdiendo las percepciones táctiles, empezando por los dedos, pasando por las palmas de las manos hasta llegar al pecho. La anestesia que padece la mujer no afecta solo lo físico sino también la dimensión anímica, puesto que su matrimonio con El Flaco se revela una unión gris y aburrida y su condición de madre no alcanza para hacerla feliz (sí para agotarla a diario). Empieza, así, un proceso que lleva a la protagonista a desafiar los roles establecidos por una estructura social conservadora y anquilosada; el

primer paso del nuevo camino es la percepción que la mujer tiene de su propio embarazo: toda la dimensión humana y carnal de dar a luz se vuelve un proceso relacionado con la naturaleza, donde el feto se convierte en un pececito que busca un camino entre las aguas y donde el acto de parir se asocia al florecer de un fruto:

Estoy helada y sin vos, cualquier palabra sería insuficiente. Parece que no morí, pero no quedé viva. Aunque hay algo vivo en mí, más movedizo de lo que desearía, y que ahora lucha por vivir. El pescadito busca abrirse camino, y yo trato de ayudarlo [...]. Hay fuerza en un brote rompiendo la semilla, hay fuerza en la gota de agua al esculpir la piedra [...]. Fuerza tiene también una flor al abrirse, es su voluntad de manifestarse [...]. Me avisan que vienen las contracciones, el despojo insensible que es mi cuerpo no acusa recibo [...]. Tienen miedo de que el pez no logre vencer la desembocadura. [...]. Es un salmón a contracorriente en un lago congelado (Spatakis, 2022: 77-78).

En el proceso mental que lleva a la protagonista a percibir esa suerte de metamorfosis del feto en pescadito, se vislumbran dos aspectos relevantes para nuestro enfoque: en primer lugar, la posibilidad de *devenir animal* relacionada con el concepto de *trans-corporalidad* remite a un modelo en que el rol materno es asociado a transformaciones y combinaciones genéticas que transitan de lo humano a lo no humano. En otras palabras, la ficción se encarga de ofrecer una visión no científica de lo que ocurre en los laboratorios contemporáneos, donde las informaciones genéticas «fluyen sin restricciones porque la técnica del ADN recombinante permite efectuar infinitas combinaciones: la transmutación genética puede efectuarse entre representantes de especies totalmente distintas, incluso entre organismos animales y vegetales» (Sibilia, 2013: 121). Ahora bien, la posibilidad de efectuar combinaciones y cruces entre los diversos organismos de la Tierra es un motivo ya frecuentado por la narrativa latinoamericana contemporánea, tal como se desprende de la lectura de *El animal sobre la piedra* (2011), de la mexicana Daniela Tarazona: en el texto la protagonista/narradora vive un paulatino proceso de transformación que la coloca en una condición de hibridez a mitad de camino entre la mujer y la iguana, hasta el punto de que le es posible poner un huevo. Aún sin alcanzar un proceso metamórfico tan radical, también en el el texto de Spatakis se sugiere la idea de la mutación como paso para alcanzar un proceso osmótico con la naturaleza. Ante ciertos paradigmas derivados del racionalismo, tanto *Parestesia* como *El*

animal sobre la piedra piensan bajo otros paradigmas la interacción con lo no-humano y obligan a «repensar a los actores involucrados en la construcción de las categorías etnoespecíficas de naturaleza y cultura. [...]. Si el mundo existe para nosotros como *naturaleza*, esto designa un tipo de relación, un logro entre diversos actores, no todos ellos humanos, no todos ellos orgánicos» (Haraway, 2023: 36).

En *Parestesia*, del mismo modo que el parto se vuelve un proceso híbrido, casi metamorfoseándose en momentos de la vida animal o vegetal, también destaca el proceso gradual que la protagonista emprende para reinsertarse en el mundo de los seres humanos capaces de establecer relación con la realidad alrededor (escuchar, percibir, sentir). Tal intento pasa, de nuevo, por una asociación con el mundo animal:

Descanso boca arriba, exhausta. Casi puedo escuchar el viento patinar sobre las hojas secas de los árboles de la calle. Desde que mi piel quedó sorda escucho mucho mejor. Ayer soñé que se me acercaba un caballo, imponente. Me miraba dormir, acercaba su hocico a mi cara y resoplaba. Me acariciaba suave con sus belfos y podía sentir la delicia de su cuerpo peludo contra mi nariz. Si entreabro los ojos puedo ver la primera estrella del amanecer (Spatakis, 2022: 79).

Si en este pasaje quien acaricia y cuida del descanso de la mujer es un ser no-humano, en el desenlace, emerge, nítido, otro elemento clave para nuestro enfoque: la necesidad del regreso a los afectos y del cultivo de la vida en comunidad como única herramienta posible para la supervivencia: «La nostalgia me mantiene viva. La sensación del roce del pincel sobre el lienzo, las pestañas de Juana a lavarle la cara, los pelos de la espalda del Flaco, [...], la humedad desde el beso del Joaco» (Spatakis, 2022: 79). El regreso a los hijos (Juana, Joaco) y a la pareja no sella solo la aceptación de una «renuncia parcial» a cierta desujeción esperada, sino también la exigencia de la conectividad y la búsqueda de una existencia solidaria en lo afectivo.

4 Conclusiones

Por medio del análisis de textos literarios contemporáneos producidos en una determinada área cultural y geosocial (el Uruguay), se ha efectuado un recorrido por aquellas obras de ficción que presentan modelos de resistencia tanto ante las prácticas y los discursos del poder como frente a la desesperanza y a

la sensación de derrota manifestadas por amplias franjas del mundo intelectual. A partir de escenarios ficcionales inicialmente distópicos donde solo son imaginables —en una primera instancia— finales apocalípticos, estos autores proponen un posicionamiento político y social que los vuelve positivamente *inadaptos/inadaptables*, si aceptamos la definición que ofrece Haraway del término, es decir:

Ser un *inadapto/inadaptable* otro significa [...] estar en una *relacionalidad* crítica, deconstructiva; una *r(el)acionalidad difractiva* antes que reflexiva, como forma de establecer conexiones potentes que excedan la dominación. Ser *inadaptado/inadaptable* supone no encajar en el taxón, estar desplazado de los mapas disponibles que especifican tipos de actores y de narrativas (Haraway, 2023: 46).

Hay que entender aquí la *r(el)acionalidad difractiva* a partir del sustantivo *difracción*, o sea, como una forma de interferencia que se aleja de la reproducción, reverberación y aceptación de los sistemas históricamente dominantes. Negarse a reproducir y reverberar la historia productora de la explotación, los conflictos, la destrucción del medio ambiente y las desigualdades socioeconómicas crecientes significa creer en la posibilidad de un camino de salvación todavía posible. Así, la «disidencia literaria» que proponen Martín Lasalt, Carolina Bello, Leandro Delgado, Federico Machado, Tamara Silva y Lorena Spatakis en los textos analizados se da por medio de (1) la relectura de los mundos de corte distópico, que se vuelven espacios donde encontrar alternativas apoyadas en dinámicas empáticas y comunitarias (por lo que en tales situaciones, la negación del derrotismo se apoya en una forma de interacción humana que despliega *formas colectivas y no tradicionales de agencia*, capaces de modificar las formas de funcionamiento de los sistemas socioeconómicos y políticos asentados) y (2) la *transcorporalidad*, es decir, la comprensión de la vida en la Tierra como una interacción continua entre una multitud de seres (humanos y no-humanos) relacionados entre sí, rompiendo con la idea de hetero-designación e interviniendo en el concepto de identidad por medio de la incorporación del *diálogo interespecies* en la ficción.

Bibliografía

- Becerra, E. (2016): «De la abundancia a la escasez: distopías latinoamericanas del siglo XXI». *Cuadernos de literatura*, 20/40, 262-275.
- Bello, C. (2024): *Narrador testigo*. Montevideo: Fin de siglo.
- Bisama, Á. (2015): *Taxidermia*. Buenos Aires: Sorojchi Editores.
- Braidotti, R. [2013] 2015: *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.
- Delgado, L. (2023): *Inhumanes*. Montevideo: HUM.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006): *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Haraway, D. (2019): *Seguir con el problema: generar parentesco en el Chthuluceno*. Bilbao: Consonni.
- Haraway, D. [1992] (2023): Las promesas de los monstruos. Ensayos sobre ciencia, naturaleza y otros inadaptables. Barcelona: Holobionte Ediciones.
- Lasalt, M. (2017): *La subversión de la lluvia*. Montevideo: Fin de siglo.
- Loriga, R. (2017): *Rendición*. Madrid: Alfaguara.
- Machado, F. (2022): *Las yeguas de la noche*. Montevideo: El pez en el hielo.
- Manzano, P. (2008): *El puente de la jirafa*. Barcelona: Ediciones Barataria.
- Moraña, M. (2021): *Líneas de fuga. Ciudadanía, frontera y sujeto migrante*. Madrid: Iberoamericana.
- Noguerol Jiménez, F. (2024): «Convivencias desusadas: diálogo interespecies y esperanza». Inédito, en prensa.
- Olvera, V. (2022): *Pájaros mojados en un cable de luz*. Granada: Esdrújula.
- Ortega, J. (1992): *El discurso de la abundancia*. Caracas: Monte Ávila.
- Schweblin, S. [2014] (2019): *Distancia de rescate*. Barcelona: Penguin Random House.
- Sibilia, P. [2005] (2013): *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo Cultura Económica.
- Sierra González, A. (2012): «Cuerpo y terror: ¿una relación política?». En: Domingo Fernández Agis y Angela Sierra González (eds.), *La biopolítica en el mundo actual. Reflexiones sobre el efecto Foucault*. Barcelona: Laertes ediciones, 11-40.
- Silva, L. (2023): *Metal*. Montevideo: Pez en el hielo.
- Silva, T. (2023): *Desastres naturales*. Montevideo: HUM.

Spatakis, L. (2022): *Parestesia*. Montevideo: Fin de Siglo.

Stengers, I. [2009] (2017): *En tiempos de catástrofes. Como resistir a la barbarie que viene*. Barcelona: Futuro Anterior Ediciones.

Tarazona, D. (2011): *El animal sobre la piedra*. Ciudad de México: Almadía.

Valencia, S. (2010): *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.

Nuevos caminos de redención en el Antropoceno. El abandono del derrotismo distópico en muestras de la narrativa contemporánea de Uruguay

Palabras clave: narrativa contemporánea de Uruguay, derrotismo distópico, hibridación, diálogo interespecies, transcorporalidad

Son muchos los ejemplos presentes en la literatura contemporánea que proponen una lectura ultra-pesimista de la acción humana destructora: se trata de textos que, o bien consagran una *ideología del derrotismo*, construyendo escenarios distópicos en los que está presente una violencia sistémica globalizada; o bien proponen personajes que renuncian a cualquier intento de reacción, aceptando su propia imposibilidad de actuar. Frente a una ficción de este corte, que aboga por la reflexión acerca de la imposibilidad de la salvación para el planeta y sus habitantes, nuestro propósito es analizar la obra literaria de aquel núcleo de escritores y escritoras uruguayos que se preocupan por representar en sus textos la idea de un camino todavía posible. Se proponen ejemplos de relatos contemporáneos que desafían el derrotismo distópico tradicionalmente asociado con la literatura ambiental y proponen alternativas más resilientes frente a las crisis ecológicas del Antropoceno.

New paths of redemption in the Anthropocene: The abandonment of dystopian defeatism in samples of contemporary narratives from Uruguay

Keywords: contemporary narratives from Uruguay, dystopian defeatism, hybridization, interspecies dialogue, transcorporality

There are many examples present in contemporary literature that propose an ultra-pessimistic reading of destructive human action. These are texts that: a) enshrine an *ideology of defeatism*, constructing dystopian scenarios in

which globalized systemic violence is present, or b) propose characters who renounce any attempt at a reaction, accepting their own impossibility of acting. In contrast to fiction of this nature, which advocates reflection on the impossibility of salvation for the planet and its inhabitants, our purpose is to analyze the literary work of those Uruguayan writers who care about representing the idea of a path that is still possible. The article explores contemporary stories that challenge the dystopian defeatism traditionally associated with environmental literature and propose more resilient alternatives to the ecological crises of the Anthropocene.

Nove poti odrešitve v antropocenu. Opuščanje distopičnega defetizma v primerih sodobnega urugvajskega pripovedništva

Ključne besede: sodobno urugvajsko pripovedništvo, distopični defetizem, hibridizacija, medvrstni dialog, transtelesnost

V sodobni književnosti je veliko primerov, ki ponujajo ultra pesimistično branje človekovega destruktivnega delovanja: gre za besedila, ki bodisi povečujejo ideologijo defetizma in razvijajo distopične scenarije, v katerih je prisotno globalizirano sistemsko nasilje, bodisi predstavljajo like, ki se odrečejo vsakršnemu poskusu odziva in sprejmejo lastno nezmožnost ukrepanja. Nasprotno od tovrstnega leposlovja, ki se zavzema za razmislek o nemožnosti rešitve za planet in njegove prebivalce, je naš namen analizirati književno delo tistega jedra urugvajskih pisateljev in pisateljic, ki v svojih besedilih skrbi za zastopanje ideje o še mogoči poti. Ponudimo primere sodobnih zgodb, ki kljubujejo distopičnemu defetizmu, ki ga tradicionalno povezujemo z okoljsko književnostjo, in predlagajo alternative, odpornejše na ekološke krize v antropocenu.

Giuseppe Gatti Riccardi

Giuseppe Gatti Riccardi es profesor de literatura en la Universidad Guglielmo Marconi en Roma y en la Universidad del Oeste de Timișoara. Es "Doctor Europeus" *cum laude* en Literatura española e hispanoamericana por la Universidad de Salamanca; *Premio Extraordinario de Doctorado* por la misma Universidad (2011). Ha publicado: *Apreensión subjetiva de la urbe. La representación de Montevideo en las letras orientales: Hugo Burel y sus precursores*, 2013; *El deleite*

del ocaſo. Memorias, extravíos y redenciones en la narrativa de Jorge Edwards, 2015; *La palabra sin centro. La narrativa multiterritorial de Leonardo Rossiello Ramírez*, 2016; *El texto que huye. Reflexiones sobre la escritura y el yo en la casi-ficción de Carlos Liscano*, 2018. *Una mirada expectante. Antología de narradores uruguayos nacidos a partir de 1970*, 2024. *En tierra de artesanos. Narradores paraguayos del nuevo siglo* (con Ilinca Ilian), 2024.

Dirección: Via Monte delle Gioie 1/d
00199 Roma

Italia

Dirección electrónica: g.gatti@unimarconi.it

Emilio J. Gallardo-Saborido

DOI: 10.4312/vh.32.1.91-106

*Escuela de Estudios Hispano-Americanos/
Instituto de Historia, CSIC*



La distopía cotidiana: crítica política y literatura neopolicial en Sergio Ramírez

La modernidad en Hispanoamérica se puede leer a partir de la tensión entre los discursos utópicos y distópicos. Este artículo arranca con un breve recorrido por algunas de las contribuciones que signaron y signan, en este sentido, los siglos XX y XXI latinoamericanos. A partir de ahí se centra en la novela del escritor nicaragüense Sergio Ramírez titulada *Tongolele no sabía bailar* (2021) y la inserta dentro de la tradición distópica hispanoamericana, al tiempo que la encuadra en el seno de la literatura neopolicial producida en español a partir de las últimas décadas de la pasada centuria. Esta novela constituye la tercera entrega de la trilogía encabezada por el policía/inspector Dolores Morales y en ella se retratan las manifestaciones que agitaron Nicaragua en 2018 y se denuncia su represión por el Gobierno de Daniel Ortega y Rosario Murillo. De este modo, se analiza el tema central de la tiranía a través de la revisión del tratamiento de la violencia y la paranoia como elementos que sirven para sostener al poder político hegemónico. Para ello, se recurre a herramientas conceptuales provenientes de la antropología política, particularmente, a los hallazgos de F. G. Bailey en *Stratagems and Spoils* (1969). Finalmente, se concluye constatando la capacidad del régimen gobernante de perpetuarse en el poder.

1 Introducción: notas sobre la utopía y la distopía en la América Latina contemporánea

La noción de *utopía* ha demostrado ser una potente herramienta gnoseológica a partir de la cual pensar la realidad de América Latina y proyectar anhelos propios o foráneos sobre su solar. Este tipo de operaciones conceptuales ocurrieron desde las primeras décadas que siguieron al contacto español con estas tierras. Sirva de

ejemplo un texto como el *Sueño*, de Juan Maldonado, publicado en 1542, pero seguramente escrito una década antes. En él, Maldonado utiliza el sueño como un recurso para construir una propuesta utópica en la que la «utopía erasmista de un cristianismo auténtico, reformado desde dentro, se vincula al gran mecanismo de innovación y de apertura de las mentes que supuso para los europeos del siglo XVI la ampliación del horizonte geográfico y vital hacia América» (Pro, 2022: 24-25).

Desde finales del XIX y principios del XX el concepto de *utopía* cimentó las miradas y los anhelos de quienes apostaban por una gran patria americana como el José Martí de «Nuestra América» (1891), de quienes proponían un nuevo ideal para esta gran región como José Enrique Rodó en *Ariel* (1900), así como de quienes aspiraban a una reconceptualización de la identidad y el pensamiento latinoamericanos como José Vasconcelos en *La raza cósmica* (1925) o, en ese mismo año, Pedro Henríquez Ureña en *La utopía de América*.

Durante los siglos XX y XXI la utopía ha seguido actuando como palanca para aupar ideales sociales ligados a movimientos o concepciones variadas. Pensemos, a modo de ejemplo, en su repercusión continental tras el triunfo de la Revolución cubana en 1959, visible en el artículo «El Nuevo Mundo, la isla de Utopía y la isla de Cuba» (1963) de Ezequiel Martínez Estrada; en el propio componente utópico de la idea del *hombre nuevo* socialista propuesta por Ernesto «Che» Guevara en *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965); o, más adelante, en las ansias de materializar ideales ligados a la teología de la liberación en la comunidad de Solentiname gracias a la labor del autor y sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal¹. Más recientemente, ha dado alas a otros movimientos como pueden ser el feminismo, tal y como se plasma en diversas obras narrativas de la también escritora nicaragüense Gioconda Belli (*Waslala*, 1996; *El país de las mujeres*, 2010), o ha resultado operativo en las reclamaciones sociales y étnicas dentro del movimiento zapatista mexicano.

Sin embargo, la larga vida del concepto desarrollado por Tomás Moro en *Utopía* (1516) ha subsistido durante las últimas décadas del siglo XX y lo que llevamos del XXI también a través de su envés distópico, que se ha puesto al servicio de la denuncia de desdichas de signo diverso. Ha demostrado ser de una productividad feraz y capaz de adecuarse a lenguajes plurales. Así, las pantallas se han visto colmadas por ficciones audiovisuales donde los males que vienen azotando la realidad latinoamericana han encontrado eco. Por ejemplo, en 2016 Netflix lanzó la primera

1 Un relato de primera mano, realizado por el propio Cardenal, sobre el surgimiento y caída de la comunidad de Solentiname se puede encontrar en «Lo que fue Solentiname (Carta al pueblo de Nicaragua)» (1978).

serie brasileña presente en su catálogo, titulada 3%. No es casualidad que se tratase de una distopía socio-política donde la desigualdad social marca el devenir de una población sometida a una estratificación brutal, que condena a una abrumadora parte de los ciudadanos a la marginación y la pobreza. Estos son asuntos vertebrados también para la novela *Angosta* (2003) del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince. Terrores modernos como la ecoansiedad o los cataclismos pandémicos son abordados en novelas recientes como *Cadáver exquisito* (2017) o *Las indignas* (2023) de la autora argentina Agustina Bazterrica. En esta última, la protagonista relata las atrocidades que han de sufrir las mujeres enclaustradas en la Casa de la Hermandad Sagrada, donde se desarrollan las actividades de un inicuo culto religioso que, no obstante, actúa como refugio en un cruel mundo postapocalíptico donde prácticamente no se tiene memoria de los tiempos anteriores al horror presente: «Mamá decía que nunca había vivido un buen año. Que los últimos que habían conocido cierto bienestar habían sido sus bisabuelos. Siempre convivió con los desastres ecológicos que se agravaban días tras días» (Bazterrica, 2023: 89).

De hecho, una de las señas de identidad de la utopía latinoamericana del siglo XX como fue, en algún momento, la mencionada Revolución cubana se desvirtúa, cuestiona y deforma en la reciente literatura de la Isla (véase, por ejemplo, el relato «Discurso de recepción por Romualdo Sánchez Galarriaga del Premio Nacional de Literatura de la República Integrada Pancaribeña (año 2098)», publicado en 2009 por Yoss, o la novela *La autopista: the movie*, 2014, de Jorge Enrique Lage). Este cuestionamiento de la historia nacional y la crítica de la realidad socio-política circundante ha sido también abanderado por otras vetas creativas como la literatura neopolicial latinoamericana, que cuenta con plumas destacadas como las del cubano Leonardo Padura o del hispano-mexicano Paco Ignacio Taibo II. Es desde este prisma genérico, en conjunción con la tradición distópica brevemente referida, desde donde se leerá a continuación la novela *Tongolele no sabía bailar* (2021) de Sergio Ramírez.

2 Literatura neopolicial y distopía: la denuncia política en *Tongolele no sabía bailar*

Una vez planteado este recorrido a vuelo de pájaro por la historia de las utopías y distopías latinoamericanas de la segunda mitad del XX y los inicios del XXI, focalicemos nuestro interés en el caso de Nicaragua y, más concretamente, en el contexto de los sucesivos gobiernos de Daniel Ortega durante el siglo XXI, en los que ha estado apoyado por su esposa Rosario Murillo. Anteriormente, para la izquierda latinoamericana había supuesto un severo correctivo la derrota del

Frente Sandinista de Liberación Nacional en las elecciones de 1990 frente a la Unión Nacional Opositora encabezada por Violeta Barrios. Sin embargo, Ortega se hizo con el poder presidencial de nuevo en 2006, puesto en el que se ha mantenido hasta la actualidad entre crecientes críticas hacia su Gobierno, que ha sido tildado de «autoritario» o «dictatorial». Tras la tercera reelección de Ortega desde 2006, Murillo fue designada como vicepresidenta en 2017.

Por su parte, el escritor y premio Cervantes Sergio Ramírez (1942) ha sido una figura central en el devenir político y literario de su país en las últimas décadas. Actualmente continúa sufriendo la ira del Gobierno de Ortega, que se ha traducido, entre otros atropellos, en la pérdida en 2023 de la ciudadanía nicaragüense y en la ignominiosa calificación como «traidor a la patria» (Maldonado, 2023). No obstante, su carrera como político estuvo ligada a las filas del Frente Sandinista de Liberación Nacional, hasta el punto de llegar a ser vicepresidente de Ortega durante la segunda mitad de los años 80. Sus afanes contra la dictadura del último de la saga somocista, «Tachito» Somoza, su papel en la Revolución Sandinista y en el triunfante Gobierno del Frente Sandinista quedaron retratados en su autobiografía *Adiós muchachos* (1989). En ese volumen, Ramírez testimonió el anhelo utópico que regía los afanes de quienes, decididos a derrocar la dictadura somocista, se sumaron a las filas del sandinismo:

La entrada a las catacumbas nacía de una elección respecto a la vida y a la muerte. Era una mística sin fisuras. Se entraba bajo el juramento de *Patria libre o morir* con un sentido de tránsito, de provisionalidad respecto a la propia vida, y para eso se requería una convicción casi religiosa. El sacrificio hacía posible abrir las puertas del paraíso, pero un paraíso para otros, en la tierra. No se llegaría a divisar, ni de lejos, la tierra prometida. Pero había que vivir como los santos. (Ramírez, 1999: 41-42)

Frente a ese periodo de lucha y esperanza, Ramírez enfrenta desde 2021 un nuevo exilio —había sufrido otro anteriormente durante la última dictadura somocista—, en esta ocasión, en España, motivado por una orden de detención firmada por Ortega en septiembre de ese año. Estos hechos están además conectados con la novela que ahora será objeto de nuestra atención: «El edicto que ha provocado el nuevo exilio de Ramírez fue precipitado por la publicación de la última novela, que narra, en clave de ficción, la sangrienta represión que sufrieron cientos de jóvenes (hubo unos 300 muertos) de la revuelta anti-gubernamental de 2018» (Cruz, 2021).

Tongolele no sabía bailar (2021) constituye la última entrega de la trilogía protagonizada por el policía/detective Dolores Morales. Este conjunto de novelas se puede encuadrar genéricamente en la corriente del neopolicial latinoamericano². La serie arranca con *El cielo llora por mí* (2008), continúa con *Ya nadie llora por mí* (2017)³ y concluye –por ahora– con *Tongolele no sabía bailar* (2021). A medida que las peripecias de Morales y sus adláteres avanzan en la Nicaragua contemporánea, el panorama distópico, vinculado a la corrupción, los abusos y la represión política, va en aumento hasta llegar al paroxismo en la novela final de la trilogía. Nathalie Besse ha condensado esta gradación al aseverar:

Si les deux premiers romans dévoilaient un pouvoir qui protège le crime (narcotrafiquants ou magnat violeur) parce qu'il bénéficie grassement de ses accointances avec le malfaiteur, ce troisième volume, imprégné des événements de 2018, fait du pouvoir même le sinistre assassin. (2021 : 3)

Este último volumen comienza con un viaje de retorno a Nicaragua de Morales y su compañero Serafín Manzanares, apodado «Rambo», periplo que se convierte en una suerte de descenso a los infiernos⁴. Al igual que hiciera el

2 El interés de Ramírez por el género policial ha sido analizado por Pezzè (2016). De hecho, una novela tan significativa dentro de su producción anterior como es *Castigo divino* (1988) se enmarca dentro de este género, aunque va más allá del mismo y establece un diálogo crítico con la historia nacional y las formas de narrarla y analizarla. Uno de los críticos que se ha acercado a ella apunta tres discursos que habrían guiado la producción narrativa de Ramírez entre 1988 y 1999: «1) el discurso literario/los discursos literarios dominantes a nivel latinoamericano en las tres décadas pasadas, particularmente a partir de la llamada *nueva novela hispanoamericana*; 2) las tendencias contemporáneas del discurso historiográfico, en especial en el caso de novelas con temas históricos; 3) el discurso político-ideológico después de las guerras y guerras civiles en Centroamérica, después del fin del proyecto revolucionario sandinista y de los cambios globales» (Mackenbach, 2005: 160). Para revisar una lectura de *Castigo divino* desde la «subversión del policial» (Kozak, 2001: 29-32).

3 Al analizar esta segunda novela, Besse incide en el engaño ideológico y ético que va a marcar a Dolores Morales en su relación con la deriva del sandinismo, evidenciando, por supuesto, la del propio autor y recalando finalmente en la pintura de la pesadilla distópica que rige la tercera parte de la trilogía:

[...] Morales pertenece a esa categoría de antiguos sandinistas probablemente nostálgicos de la dimensión ética de la lucha revolucionaria. Pero en una época post-utópica, la ética ya no obedece a valores sacralizados o absolutizados como si a una “ética de convicción” que sólo consideraba los principios y certidumbres morales sin preocuparse por sus consecuencias, sucediese una “ética de responsabilidad”, para hablar como Max Weber (183), más empírica, que se preocupa por sus incidencias en el hombre y puede renunciar a una parte de la idealidad (2019: 3).

4 De hecho, la primera parte de la novela se abre con una cita del *Inferno* de Dante, y el epílogo se encabeza con una cita del *Apocalipsis* que acaba preguntándose: «¿Quién como la bestia, y quién

propio Ramírez durante su primer exilio, los protagonistas retornan a su país siendo conscientes de las adversidades que deberán arrostrar motivadas por esta decisión y por la saña con la que el régimen gobernante los enfrentará. Así pues, parten desde Honduras, donde habían sido expulsados al final de *Ya nadie llora por mí*, y, a partir de ahí, se pinta todo un lienzo destinado a la denuncia de un régimen considerado como sádicamente desquiciado. Para ello, Ramírez recurre a figuras y a hechos que conectan con referentes reales como la pareja gobernante o la brutal represión de las mencionadas protestas de 2018.

En lo tocante a la biografía de Morales, Sergio Ramírez se encarga de precisarla al comienzo de la novela, conectándola, además, con lo acontecido en las narraciones anteriores. De este modo, el lector queda informado del pasado guerrillero del protagonista, su trabajo para las fuerzas policiales sandinistas y bajo los gobiernos posteriores a su pérdida de poder en la década de 1990, su éxito contra el narcotráfico en 1999 (trama de la novela *El cielo llora por mí*) o su reconversión en investigador privado. A lo largo de la saga, la construcción del personaje subraya el perfil antiheroico, paródico y hasta risible del protagonista, que está en consonancia con una genealogía de investigadores del neopolicial latinoamericano como el Belascoarán Shayne de Taibo II o el Mario Conde de Padura. Basten unas pinceladas en este sentido. Así, sus atributos personales denotan este descreimiento en lo heroico clásico: alcohólico, cojo, «algo panzón» y en los lindes continuos de la pobreza. Igualmente, sus correlegionarios están marcados por esta misma rigurosidad: una amante enferma de cáncer (Fanny Toruño), una colaboradora medio espía y medio beata (Sofía Smith) o el espíritu de su colega muerto (Lord Dixon). En fin, la caricatura llega al extremo de ubicar en la segunda entrega sus oficinas en un módulo de un centro comercial que había sido previamente una tienda de ropa infantil. Por no mencionar el propio nombre del personaje: Dolores Morales.

Sin embargo, el perfil antiheroico del protagonista no debe llevarnos a engaños. Se trata, más allá de todo lo anterior, de una figura digna en sus lealtades y tenacidades, capaz del sacrificio y la constancia en la denuncia de las iniquidades políticas y, particularmente en la segunda y tercera partes de la trilogía, del régimen de Ortega y de secuaces como Tongolele⁵ hasta límites admirables.

podrá luchar contra ella?» (Ramírez, 2021: 333). Este descenso a los infiernos será contrarrestado por destellos de esperanza, pero, como veremos a continuación, el clima pesimista sobre el poder apabullante de la tiranía preside buena parte del texto. A estos y otros paratextos que anteceden a las distintas partes de la novela también se ha referido Besse (2021: *passim*).

5 Esta alusión a la actriz y bailarina Yolanda Montes, vinculada a la época de oro del cine mexicano, nos habla de la cercanía de Ramírez con el mundo del celuloide, no solo como

El potencial distópico-político de la novela se instituye sobre varios temas que modulan el *ostinato* sobre la tiranía política que implica la narración y que la acercan a la tradición de la novela de dictador: la violencia y la paranoia. Ambos testimonian la falta de escrúpulos y, a la vez, el miedo que la tiranía evidencia en su obsesión por mantener el control gubernamental.

En primer lugar, la cruda violencia con la que se somete a la oposición política recorre toda la narración y, con particular demora, se retratan las manifestaciones de 2018 y su represión⁶. Ramírez ha denunciado estos hechos también a través del género del relato. Concretamente, en el volumen *Ese día cayó en domingo* (2022), retoma episodios de esas protestas como el incendio de una vivienda y el asesinato de sus propietarios en el barrio Carlos Marx de Managua («Amanecer desde una ventana»). En ese cuento Ramírez refiere, con todo lujo de detalles macabros, las torturas a las que es sometido un testigo incómodo de las iniquidades de las fuerzas progubernamentales. Asimismo, el tiroteo de un joven en la ciudad de Masaya aparece evocado a través de la voz de su propia madre en el cuento «El mercado viejo». Ahí, Ramírez establece un paralelismo entre las dictaduras de Somoza y la de Ortega, oportuno para construir su denuncia política a través de una evocación histórica y distópica:

Una calamidad como la que se le vino encima a Masaya en esos días nunca antes la habíamos vivido salvo cuando la insurrección para botar a Somoza, que entonces yo era una cipota y no me acuerdo tanto, pero una oye hablar de aquellas carnicerías y la gente ahora repite que es igual, antes andaban las fieras sueltas y ahora también, ¿cuál es la diferencia? Ninguna (Ramírez, 2022: 101)⁷.

Morin Flores se ha acercado a la representación del poder en Tongolele, y, siguiendo a Steven Lukes, arguye que Ramírez lo desarrolla desde su plasmación como *potestas*, lo cual implica una subyugación que, en este caso, es de índole

autor de guiones, sino como joven operador de cine a las órdenes de su propio tío, experiencia que lo marcó en lo literario: «[...] yo vinculé lo que escribía después a la imagen, a resolver en palabras la imagen, y de allí viene que yo supiera quién era Tongolele, Ninón Sevilla, Rosa Carmina, María Antonieta Pons, las grandes rumberas de las películas de Juan Orol, que era...» (Hernández, 2022: 8).

6 Para una cronología de los hechos de 2018, véase Papol Na, 2023.

7 En *Tongolele no sabía bailar* también se toman como material creativo y de denuncia episodios concretos de las protestas: «Nous l'avons vu, le contexte est clairement défini, et la fiction accueille et réélabore des faits identifiables (comme l'assassinat d'Álvaro Conrado, l'incendie de la maison où périt toute une famille et l'attaque de l'église)» (Besse, 2021: 19).

coercitiva y que se materializa en abusos de naturaleza diversa: censura, amenazas, torturas, violaciones y asesinatos (Morin Flores, 2022: 285-290). Es más, el propio mecanismo con el que las nunca explícitamente mencionadas altas esferas –pero no por ello no menos evidentemente identificables⁸– se comunican con sus subordinados de alto rango, la denominada «caja china», resulta un símbolo afortunado para subrayar la potencia de ese poder téticamente cuasiomnímodo, al tiempo que insoslayable.

En segundo lugar, la paranoia permanente por la obsesión por el control del país se materializa (y ridiculiza) a través de las creencias espirituales de la pareja gubernamental, especialmente de Rosario Murillo. Junto a la represión de la violencia física encarnada por Tongolele, se persigue retener el poder a través de medios esotéricos como los servicios de una adivina que es precisamente la madre de ese personaje, la profesora Zoraida⁹, quien aconseja sobre la instalación de los imponentes árboles de la vida, pretendidamente, «un escudo protector contra los ardides del enemigo, porque su campo magnético anula toda fuerza perniciosa y destructiva» (Ramírez, 2021: 51). Frente a ellos, los manifestantes se alzarán para denunciar el desperdicio de recursos que conllevan.

3 *Tongolele no sabía bailar bajo la luz de la antropología política: las aportaciones de F. G. Bailey*

Para profundizar algo más en la arquitectura de la tiranía y en sus dinámicas internas, de acuerdo con el lineamiento de Ramírez en la obra, puede ser de utilidad recurrir a algunos de los conceptos que ofrece uno de los estudios más influyentes en el ámbito de la antropología política: *Stratagems and Spoils* (1969), de F. G. Bailey. Se trata de una propuesta vinculada a la teoría del juego no matemático donde se consideraba «la política como un “juego competitivo” con reglas de juego acordadas de antemano e, igualmente importantes, con unos objetivos también convenidos» (Lewellen, 2008: 133). Bailey incidía en

8 Sirva de ejemplo de esto la adaptación de los versos de la cumbia «Daniel se queda», referida en la novela como «El Komandante Zekeda». Frente al original «Aunque te duela, aunque te duela / Daniel, Daniel aquí se queda», Ramírez escribe: «Aunque te duela, aunque te duela / El comandante aquí se queda...» (Ramírez, 2021: 228).

9 Realmente, Tongolele y su madre encarnan sendos modos de controlar la información. Mientras ella es calificada como «sajurina» (Ramírez, 2021: 42), esto es, según el *Diccionario de americanismos*: «Persona que adivina lo oculto»; él reconoce que su «oficio es saber» (43). De hecho, la propia clasificación de las carpetas que Tongolele archiva con información sobre sus investigados prueba esta obsesión por el control: rojas, «para los casos perdidos»; azules, «para quienes tienen cola y puede ofrecérseles acuerdos de colaboración»; amarillas, «desafectos en potencia»; y, finalmente, verdes, «para los fieles, de todos modos bajo atención porque nadie está exento de pecar» (Ramírez, 2021: 113).

la importancia de cinco elementos vertebrales para comprender el juego político: 1) los premios y los valores, 2) el personal o la comunidad política, 3) el liderazgo, 4) la competición en sí y 5) los elementos de control. Para este antropólogo los sistemas políticos estaban integrados por una *estructura política* y su *entorno*. La supervivencia de las estructuras estaría determinada por su compatibilidad con el entorno cultural y natural (Bailey, 2001: 10)¹⁰.

Teniendo en cuenta las herramientas que proporciona Bailey, podemos leer la novela de Ramírez como los esfuerzos del Gobierno de Ortega/Murillo por adaptarse al reto que constituye la confrontación que propone el inspector Dolores Morales, pero sobre todo el movimiento reivindicativo de 2018. La novela arranca, precisamente, con un paratexto donde leemos:

Esta obra de ficción toma en cuenta los hechos sucedidos a partir de abril de 2018 en Nicaragua, cuando una serie de manifestaciones populares desató una brutal represión estatal. Los personajes, sin embargo, son todos de la invención del autor.

Mi tributo a los centenares de jóvenes caídos, y a sus familiares que siguen reclamando justicia (Ramírez, 2021: 7).

La Nicaragua del momento representa un entorno que contiene *estructuras políticas rivales*, por lo que estaríamos ante lo que Bailey denomina un *campo político* («political field»), concepto que vendría determinado por la ausencia de un conjunto de reglas acatadas por los actores y destinadas a regular los conflictos (2001: 15-16). El Gobierno de Ortega/Murillo opta por la represión ante las tensiones a las que lo someten los cambios en el entorno, algo que implica la ruptura de los *valores* que están destinados a crear y regular la competición política, y que conduce a que la *competición* política acabe tornándose en *lucha* (Bailey, 2001: 21).

Una de las maneras de concebir la degradación del campo político estudiado es contemplar la deriva de la naturaleza del tipo de equipos políticos que entran en juego. Frente a la convicción (y decepción) revolucionaria¹¹ y democrática

10 Al aplicar las herramientas desarrolladas por Bailey a un contexto de lucha política abierta, atiendo a estas virtualidades indicadas por el propio autor: «Notice that although these concepts are developed first for the examination of competitive situations in which there is a broad agreement about the norms which will restrain and direct the contest, they have been useful also in analysing a revolutionary situation. In both cases we look for a structure and its environment, which will, in the second case, contain a rival political structure; in both cases we need to distinguish normative from pragmatic rules, and we have to look particularly at the latter if we are investigating a revolutionary situation» (2001: 224).

11 En este sentido, Morales se pregunta al recordársele su pasado guerrillero: «—¿Y de qué sirvió? —el inspector Morales hablaba con toda calma—. Nos pusimos a montar entre todos un muñeco parecido a Buzz, el astronauta que grita ¡al infinito y más allá!, y vea lo que salió:

de Morales o de sus colegas, que los llevaría a integrar un *equipo moral* («groups united around an ideal or morally committed to a leader»), estarían distintos esbirros que sostienen a la tiranía, y que serían *equipos de contrato* («mercenary groups where the follower makes a contract to support the leader in return for some favour or service», Bailey, 2001: 28)¹². Una corrupción aguda azota las filas gubernamentales. Este hecho queda remarcado por la pareja Tongolele/Fabiola Miranda, comerciante y amante del primero, a quien favorece ilícitamente para que los negocios comunes florezcan. Asimismo, es especialmente significativo de esta degradación moral en favor de los meros intereses económicos el caso de Yasica Benavides, alias la Chaparra, una las subordinadas directas de Tongolele y actriz principal de su caída junto con la mano derecha del mismo: Pedrón. Ambos consumarán una traición motivada por las aspiraciones de un competidor de Tongolele (Arquímedes Manzano) con el fin de ocupar su cargo. El simbolismo de la Chaparra es más amargo, ya que en un principio se nos presenta como una acendrada colaboradora del sandinismo, filiación política que queda reforzada por una probada genética revolucionaria:

Es hija de una pareja de colaboradores históricos de la guerrilla sandinista, su padre lanzado al vacío desde un helicóptero militar sobre las espesuras del cerro del Diablo y tenía un hermano muerto en combate en la Operación Danto contra los campamentos de la contra en Honduras en 1988 (Ramírez, 2021: 111-112).

Sin embargo, sus ansias por medrar en el escalafón militar, por –irónicamente– obtener la medalla a la fidelidad en el servicio a la patria y a la revolución y sus intereses económicos la acaban convirtiendo en una pieza más del engranaje corrupto e inicuo que se nos presenta como puntal del poder político.

Chucky, el muñeco diabólico» (Ramírez, 2021: 96-97).

12 Besse también ha evidenciado esta degradación moral de varios antagonistas: «Caupolicán [*El cielo llora por mí*] y Tongolele son representativos de aquellos guerrilleros cuya lealtad a la ideología y después al poder revolucionario se convirtió en lealtad al poder a secas» (2019: 3). En el caso particular de Tongolele, esta podredumbre moral encuentra un correlato físico en las enfermedades cutáneas que simbólicamente le afectan: «Es su martirio haberse quedado con aquel virulento acné juvenil para toda la vida, la cara alfombrada de cicatrices rosáceas que bien hubiera querido arrancarse como si fuera una máscara para encontrar debajo otra, de piel tan tersa como las de los anuncios de cremas faciales de las revistas de belleza» (Ramírez, 2021: 37). Por último, otra característica que redondea el perfil siniestro del personaje proviene de su conexión nominal con una genealogía estigmatizada: «–Qué casualidad más grande que su nombre de pila sea Anastasio, comisionado –dice Pedrón–; como Somoza el viejo. –Y como el hijo, al que vos le llevabas serenata, y como el hijo del hijo, que ya no pudo ser dictador –responde Tongolele–» (Ramírez, 2021: 41).

Bailey denomina *núcleo* («core») a quienes apoyan a los líderes por causas morales, mientras que llama *partidarios* («following») al grupo que lo hace por intereses *transaccionales*, y arguye que la ausencia de los primeros implica que los líderes «must spend much of their time and energy in keeping the fabric in repair» (2001: 45). En este sentido, la caída en desgracia de Zoraida se puede leer desde esta óptica de «reparación» del sistema, ya que, sus indicaciones esotéricas acaban contraviniendo los deseos del correlato de Murillo, hecho que coincide con las manifestaciones cívicas contra los árboles de la vida, de lo que se la acaba culpando: «—Más allá de sesenta y nueve árboles sembrados, se empieza a crear el efecto contrario, y se entra en la fase de daño por acción magnética reversa. [...] —Es lo que me reclama en el mensaje de la caja china, que yo induje la conjunción de los elementos adversos» (Ramírez, 2021: 87).

Bailey reconoce el matiz peyorativo que la palabra *facción* («faction») posee¹³. No obstante, en el caso de Ortega/Murillo la facción no es una *simple estructura segmentaria*, sino que incorpora complejidades burocráticas propias de un Estado y dinámicas de interdependencias y colisiones entre distintos grupos de sostenedores del mismo, si bien queda claro que la cúspide de la pirámide se sitúa más allá de estos cruces de intereses que suceden a media y a pequeña escala.

En cualquier caso, el sistema está diseñado para evitar la pérdida del poder a través de un *cambio radical*¹⁴ como el que está planteando la colisión con los protestantes o, al menos, una parte de ellos¹⁵. En ese sentido, el ultraje y la deshumanización del contrario entran dentro de los mecanismos clásicos para invalidar las posiciones políticas antagonistas. Así se dirige el comandante

13 Se refiere así a las características que identifican a un grupo político como una facción: «firstly the members do not cooperate because they have a common ideology which their co-operation will serve; secondly they are recruited by a leader with whom they have a transactional relationship.

The members of a faction do have a shared ideology, insofar as they would all subscribe to the political variant of the saying, “Business is business”. [...] The point of unity, if that is the appropriate word, is the leader, the man with whom they each separately have their own transaction. The leader of a group of hirelings defines the group: without him there could be no group. [...] Every faction has a leader, whether it be one man or a clique (core) of several men, each with their own followers» (Bailey, 2001: 52).

14 Al hablar de los distintos tipos de cambio, Bailey precisa: «In radical change [...] the normative rules which give shape to the system have been abandoned in favour of a different set of normative rules» (2001: 197).

15 Revísese, por ejemplo, la vibrante intervención que el dirigente estudiantil Lesther Alemán hizo frente a Ortega y a Murillo en la mesa de diálogo auspiciada por la Iglesia católica, celebrada en 2018 (<https://www.youtube.com/watch?v=9NXcz-ItgWI>).

Leónidas¹⁶ a sus lacayos antes de encabezar la operación Abate para acabar con los manifestantes:

nosotros vamos a aplicar hoy día el plaguicida Abate en todo el país; aquí empezamos con Managua, pero apenas se vayan ustedes a cumplir su misión, vienen los contingentes destinados a las otras ciudades donde tenemos que combatir también las alimañas que han salido de sus madrigueras, ratas, y también culebras, arañas, alacranes, chinches, piojos, pulgas, zancudos, cucarachas, garrapatas, jejenes (Ramírez, 2021: 184).

Por último, si bien no podemos simplificar la estructura sobre la que se sustenta todo un régimen gubernamental como el de Ortega y Murillo afirmando que solo entran en juego intereses transaccionales, estos sí quedan especialmente focalizados a la hora de analizar la labor de buena parte de los antagonistas que se nos presentan durante la trama. Seguramente, se conciertan en otros casos intereses de tipo moral, pero el inspector Morales encierra en una sentencia la condena de todo el sistema político que rige Nicaragua: «El fanatismo a muerte y el oportunismo a muerte son dos enfermedades gemelas» (Ramírez, 2021: 166).

4 Conclusiones

Sergio Ramírez consigue con *Tongolele no sabía bailar* modular de nuevo el pensamiento distópico latinoamericano, poniendo en el centro de su apuesta la denuncia precisamente del devenir de uno de los motores del capital simbólico de la utopía en esa región en las últimas décadas del XX: la Revolución Sandinista. En un movimiento que se repite machaconamente en la historia de las revoluciones, Saturno acaba devorando a sus hijos, esto es, el entusiasmo juvenil y la justicia de una revolución libertadora quedan sojuzgados bajo las botas de una nueva tiranía que, para colmo de males, se ha apropiado de esos símbolos revolucionarios como instrumentos con las que continuar perpetuándose en el poder.

Tristemente, Ramírez constata la capacidad de la estructura política hegemónica para amoldarse a los retos que el entorno le plantea, ya sea reprimiendo violentamente las propuestas políticas alternativas, ya sea reemplazando los engranajes que considera problemáticos dentro de sus propias filas: así, al final

16 Sarcásticamente, se trata de un traidor de la Revolución Sandinista que en esos momentos vuelve a disfrutar del favor del Gobierno o, en sus propias palabras: «—Fui contra, es cierto. Pero un contra a favor, para corregir el rumbo de la revolución» (Ramírez, 2021: 149).

de la novela, los dos símbolos de los temas antes señalados (la violencia y la paranoia), herramientas encaminadas a mantener el control, son fácilmente sustituidos por otras piezas que cumplan funciones idénticas: Tongolele lo es por Manzano y Zoraida, por el profesor Kaibil, nuevo consejero espiritual/esotérico, y quien ya traza un plan para instalar «una red de antenas celestes, que absorban las ondas del éter y las transformen en energía protectora» (Ramírez, 2021: 320).

En fin, Ramírez continúa encarnando con la trilogía de Dolores Morales el ideal del intelectual comprometido con su entorno geográfico y su tiempo histórico, y gracias a *Tongolele no sabía bailar* señala sin vacilar las formas nuevas de un viejo tóxico: el del dictador, el del caudillo latinoamericano.

Bibliografía

- Bailey, F. G. (2001): *Stratagems and Spoils. A Social Anthropology of Politics*. Oxford: Westview Press.
- Bazterrica, A. (2023): *Las indignas*. Barcelona: Alfaguara.
- Besse, N. (2019): «Ya nadie llora por mí de Sergio Ramírez: contra los abusos del poder, decir es actuar». *Carátula*, 93, 1–9. <https://hal.science/hal-04068088> [08–09–2024].
- Besse, N. (2021): «*Tongolele no sabía bailar* de Sergio Ramírez: entre pouvoirs et rébellions, la contribution du roman». *Crisol*, série numérique, 18, 1–26. <https://hal.science/hal-04068126> [08–09–2024].
- Cardenal, E. (1978): «Lo que fue Solentiname (Carta al pueblo de Nicaragua)». *Nueva Sociedad*, 35, 165–167: <https://nuso.org/articulo/lo-que-fue-solentiname-carta-al-pueblo-de-nicaragua/> [14–10–2024].
- Cruz, J. (2021): «Sergio Ramírez inicia un nuevo exilio en España». *El País*, 21–10–2021. <https://elpais.com/cultura/2021-10-21/sergio-ramirez-inicia-un-nuevo-exilio-en-espana.html> [27–08–2024].
- Hernández, J. F. (2022): «Un tren de historias. Entrevista con Sergio Ramírez». *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 38, 5–10.
- Kozak Rovero, G. (2001): «*Castigo divino*, de Sergio Ramírez, novela policial, folletinesca, satírica y autorreflexiva». *Iberoamericana*, 1/2, 27–41. <https://doi.org/10.18441/ibam.1.2001.2.27-41> [08–09–2024].
- Lewellen, T. C. (2008): *Introducción a la antropología política*. Barcelona: Bellaterra.

- Mackenbach, W. (2005): «Historia y ficción en la obra novelística de Sergio Ramírez». *Iberoamericana*, 5/19, 149–166: <https://doi.org/10.18441/ibam.5.2005.19.149-166> [08–09–2024].
- Maldonado, C. S. (2023): «Ortega despoja de la nacionalidad a otros 94 nicaragüenses, entre ellos los escritores Sergio Ramírez y Gioconda Belli». *El País*, 16–02–2023. <https://elpais.com/internacional/2023-02-15/ortega-despoja-de-su-nacionalidad-a-otros-94-nicaraguenses-entre-ellos-los-escritores-sergio-ramirez-y-gioconda-belli.html> [27–08–2024].
- Morin Flores, A. N. (2022): «Literatura, poder y censura en América Latina: *Tongolele no sabía bailar*». *IusInkarri*, 11/12, 275–293. <https://doi.org/10.59885/iusinkarri.2022.v11n12.14> [28–08–2024].
- Pezzè, A. (2016): «La literatura policial de Sergio Ramírez». *Pasavento*, 4/1, 109–124. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/24487> [28–08–2024].
- Popol Na (2023): *Nicaragua 2018. Cronología de una rebelión*. San José: Popol Na: <https://popolna.org/wp-content/uploads/2023/12/Cronologia-de-una-rebelion.pdf> [27–08–2024].
- Pro, J. (2022): «La tradición moderna: utopismo y utopías en la Monarquía española (siglos XVI–XVIII)». En: Juan Pro, Hugo García, Emilio J. Gallardo-Saborido (eds.), *Utopías hispanas. Historia y antología*. Granada: Comares.
- Ramírez, S. (1999): *Adiós muchachos. Una memoria de la revolución sandinista*. Madrid: Aguilar.
- Ramírez, S. (2021): *Tongolele no sabía bailar*. Barcelona: Alfaguara.
- Ramírez, S. (2022): *Ese día cayó en domingo*. Barcelona: Alfaguara.

La distopía cotidiana: crítica política y literatura neopolicial en Sergio Ramírez

Palabras clave: distopía, literatura neopolicial latinoamericana, Nicaragua, novela de dictador, Sergio Ramírez

La modernidad en Hispanoamérica se puede leer a partir de la tensión entre los discursos utópicos y distópicos. Este artículo arranca con un breve recorrido por algunas de las contribuciones que signaron y signan, en este sentido, los siglos XX y XXI latinoamericanos. A partir de ahí se centra en la novela del escritor nicaragüense Sergio Ramírez titulada *Tongolele no sabía bailar* (2021) y

la inserta dentro de la tradición distópica hispanoamericana, al tiempo que la encuadra en el seno de la literatura neopolicial producida en español a partir de las últimas décadas de la pasada centuria. Esta novela constituye la tercera entrega de la trilogía encabezada por el policía/inspector Dolores Morales y en ella se retratan las manifestaciones que agitaron Nicaragua en 2018 y se denuncia su represión por el Gobierno de Daniel Ortega y Rosario Murillo. De este modo, se analiza el tema central de la tiranía a través de la revisión del tratamiento de la violencia y la paranoia como elementos que sirven para sostener al poder político hegemónico. Para ello, se recurre a herramientas conceptuales provenientes de la antropología política, particularmente, a los hallazgos de F. G. Bailey en *Stratagems and Spoils* (1969). Finalmente, se concluye constatando la capacidad del régimen gobernante de perpetuarse en el poder.

The everyday dystopia: Political criticism and neo-crime literature in Sergio Ramírez

Keywords: dystopia, dictator novel, Latin American neo-crime fiction, Nicaragua, Sergio Ramírez

In Latin America, modernity can be read in the tension between utopian and dystopian discourses. This paper begins with a brief overview of some of the works that in this sense marked or mark the 20th and 21st centuries in Latin America. From there, it focuses on the novel *Tongolele no sabía bailar* (2021) by the Nicaraguan writer Sergio Ramírez, placing it within the Latin American dystopian tradition and framing it within the neo-crime literature produced in Spanish since the final decades of the 20th century. The novel is the third part of a trilogy headed by police inspector/private investigator Dolores Morales, and portrays the demonstrations that shook Nicaragua in 2018, denouncing their repression by the government of Daniel Ortega and Rosario Murillo. The central theme of tyranny is analyzed with a focus on how violence and paranoia serve to sustain hegemonic political power. To do this, conceptual tools from political anthropology are used, particularly the findings of F. G. Bailey in *Stratagems and Spoils* (1969). Finally, it concludes by confirming the capacity of the ruling regime to remain in power.

Vsakdanja distopija: politična kritika in neokriminalni roman Sergia Ramíreza

Ključne besede: distopija, latinskoameriški neokriminalni roman, Nikaragva, diktatorski roman, Sergio Ramírez

Modernost v Latinski Ameriki lahko beremo v luči napetosti med utopičnimi in distopičnimi diskurzi. V prispevku najprej obravnavamo nekatera dela, ki so v tem smislu v Latinski Ameriki zaznamovala in še zaznamujejo 20. in 21. stoletje. Nato se osredotočimo na roman nikaragovskega pisatelja Sergia Ramíreza *Tongolele no sabía bailar* (2021), ki ga umestimo v latinskoameriško distopično tradicijo, obenem pa tudi v tradicijo neokriminalnega romana v španskem jeziku zadnjih desetletij prejšnjega stoletja. Ta roman je tretji del trilogije, katere osrednji lik je policist/zasebni detektiv Dolores Morales, opisuje pa demonstracije, ki so leta 2018 pretresle Nikaragvo, ter obsoja represijo vlade Daniela Ortege in Rosario Murillo, ki sta jo izvajala nad demonstranti. Osrednja tema romana, tiranija, je tako analizirana kot revizija obravnave nasilja in paranoje kot elementov, ki služita ohranjanju hegemonistične politične moči. V ta namen smo uporabili konceptualna orodja politične antropologije, zlasti ugotovitve F. G. Baileyja v delu *Stratagems and Spoils* (1969). V zaključku ugotovimo, da je vladajoči režim sposoben ostati na oblasti.

Emilio J. Gallardo-Saborido

Emilio J. Gallardo-Saborido es científico titular en la Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia, CSIC. Es investigador principal del proyecto “Escritores latinoamericanos en los países socialistas europeos durante la Guerra Fría” (PID2020-113994GB-I00 / AEI / 10.13039/501100011033), uno de los coordinadores del Grupo Especial CLACSO/CIBAM “América Latina y los Balcanes: vínculos culturales y sociales”, y responsable del grupo de investigación del CSIC “Estudios sobre poder y cultura en América” (ÉPo-CA). Junto a Juan Pro y Hugo García, ha publicado *Utopías hispanas. Historia y antología* (2022).

Dirección:

Escuela de Estudios Hispano-Americanos
C/ Alfonso XII, 16
41002 Sevilla
España

Dirección electrónica:

emilio.gallardo@csic.es

Maximiliano Crespi

DOI: 10.4312/vh.32.1.107-127

IdIHCS / UNLP – CONICET



Ana Grynbaum y la novela familiar

Hay un círculo, pero no hay una unidad; hay un círculo que tiende hacia una unidad, pero que en principio se estructura a partir de una doble historia, de un tiempo doble y de un lenguaje doble. Una resonancia y un eco que reproduce lo mismo pero alterado. El círculo es el resultado del estallido de esos elementos duales y contradictorios. Y se busca este estallido en el acto de inclinarse sobre la escritura.

Germán García

La música del comienzo

No hay novela familiar que no narre, franca o solapadamente, la historia de un deseo cuyo objeto se desplaza al escribirse. Para un escritor, la novela familiar no es otra que la biografía de esa escritura por quien ejerce una delegación de identidad. No es pues improbable que la novela familiar de Kafka coincida en efecto con el relato de formación de lo kafkiano mismo: la historia que el escritor ha escrito mientras creía estar escribiendo otra cosa. Y es, por ello, la historia que los lectores terminan de exhumar para hacerse una imagen del escritor.

Sobre estos sesgos de neurosis mucho se ha especulado (Starobinski, 2002; Manonni, 2006). Con ellos y no por ellos se han escrito nuevas escenas de víctimas y victimarios. El neurótico es el héroe moderno. Y lo es porque lo trágico subsiste en la modernidad en la voz del padre como fantasma o en el fantasma en tanto palabra inconsciente. En el principio está el gran Freud: la novela familiar es el relato que guarda la manera en que se forma una subjetividad,

entendida como el resultado de una búsqueda y de un desencuentro entre el deseo ardido y la materialidad objetiva del lenguaje, cuya elaboración puede realizarse en una escritura filosófica sosegada —como podría verse en la obra de Alain de Botton— o desplegarse vitalista en el cuerpo de una “escritura erotópica”, como ocurre actualmente en la narrativa de Ariana Harwicz y Ana Grynbaum.¹ En ella se cifra una poética atraída —como todo pensamiento del afuera— al fantaseo con las imágenes que provienen tanto de la imaginación como de la memoria. Por eso emerge allí una suerte de ser bicéfalo que es, a la vez, quien escribe y quien es escrito en el revés de trama del relato de experiencia. La escritura reúne en su materialidad al cuerpo que lleva la vida histórica del escribiente y al corpus que lo escrito configura, huella y eco de una alteridad que asoma especialmente en los bemoles.

En la palabra “novela” Freud cifraba ya en 1909 la imposibilidad de apelar a un régimen de transparencias a la hora de hablar sobre aquello que germina en los claroscuros de la explicación. No es un informe, ni es una explicación, pero no deja de ser un testimonio en la medida en que allí se produce una verdad histórica. Pero, ante todo, la novela no es el género, sino la *forma* en que la maraña confusa de los datos producidos por la vida encuentra el camino del relato de experiencia con relación a esa estructura de socialidad configurada por la “familia” (Freud, 2012: 217-220).

La familia es el tropo y el núcleo significativo alrededor del cual se articula la biografía de una escritura inscrita *en* una lengua particular y *en* una tradición literaria que, desde Sófocles, una y otra vez retoma y reelabora sus tópicos y conflictos constitutivos. Los rasgos específicos de la familia son los que, por contraste, dan identidad al cuerpo nuevo con el que el autor se identifica y es identificado en un determinado contexto. El escritor hace con su familia lo que la familia ha hecho con él: la dispone y dispensa en una forma imaginaria.

Claro que puede atribuirse un dejo narcisista a la determinación de aquellos escritores que (como Grynbaum) optan por escribir escribiéndose. Sin negar ese aspecto, importa aquí afirmar que la búsqueda crítica no puede realizarse sobre los motivos que preexisten a la realización literaria, sino sobre la materialidad misma de lo realizado. El objeto del trabajo de lectura será pues interrogar en el texto literario en la verdad de la letra, en un trabajo de *close*

1 Junto al escritor Ercole Lissardi, Ana Grynbaum ha propuesto la noción de “erotopía”, para describir «el camino que lleva a construir las condiciones para que lo más íntimo y subjetivo —el Deseo— finalmente se encuentre con su objeto generando consecuencias en la realidad» (2021b: 11).

reading orientado a una «lectura sintomal» (Althusser, 1968: 29-35) y, en consecuencia, atento a lo entredicho tanto en el régimen de la fábula como en el de la ficción (Foucault, 1999: 289-296); es decir, lo que en la articulación de los relatos se afirma como verdad histórica y como promesa de explicación. No importa pues en sí la solución ni la voluntad sobre la que se erija sino la forma en que el problema se configura y materializa. E importa subrayar también el modo en que la novela familiar sorteja la encrucijada del rito y el fatalismo circular abriéndose a una experiencia literaria que irá tomando la fuerza de una verdad irrenunciable.

En un trabajo ya clásico de 1972, Marthe Robert mostró con creces que la novela familiar se instituye siempre —*a la vez*— como novela originaria y como novela de los orígenes. Se antepone incluso a la diferenciación de los elementos que de hecho la componen. En el marco de la simbología parental y sexual, implica una instancia todavía anal. Solo el despliegue del relato abre el camino más allá de la androginia. Los elementos que persiguen e intiman devuelven a la función paterna; los que protegen, ocultan y disimulan refieren a lo materno. La sexualización de un cuerpo escrito es un sutil trabajo con la intermitencia, con la escansión de los silencios: una fricción que resuena en las vivencias realizadas al interior del ecosistema familiar. Como «la vivencia erotópica supone un tiempo y un espacio al margen del trabajo», puede finalmente «realizarse abriendo una cuña en la cotidianeidad o recurriendo a los tiempos —clandestinos— en los que la regulación de lo cotidiano se distiende» (Grynbaum, 2021b: 18). Así, cada escritura termina inscribiéndose en un escenario de tensión entre la perenne vigencia de la ley familiar y la fantasía de instauración de una ley individual.

El trabajo de la novela familiar se aplica a crear un espacio en el interior de una estructura y una lengua ya organizada jerárquicamente y ya legitimada institucionalmente, una lengua sobre la cual realizará de hecho su diferenciación. La Literatura misma se convierte en el humus sobre el cual una nueva literatura se abre paso frente a otras que la preceden. La operación se realiza en el interior del sistema, pero produciendo una alteración efectiva en sus relaciones. La escritura toma un conjunto de objetos con finalidades inscritas y los pone a funcionar en otro sentido. Vuelve a la infancia en que los elementos funcionales se someten a la dinámica del juego y desde allí activa un nuevo modo de existencia: el de la fantasía que se convierte en una forma de sustitución que solapa una pérdida irreparable (Freud, 2012). Se escribe lo que se escribe entre la infancia y la letra, entre el cobijo de lo

materno y la determinación paterna. Así, las palabras son siempre las palabras de la tribu, de la clase social, del lugar, del estado de la imaginación en un momento histórico.

De la educación sentimental que subrepticamente se realiza con la novela familiar, la nueva escritura emerge soberana (si no muere en el intento de darse vida). Se impone entonces como una nueva legalidad, como una nueva madre y como una nueva forma de paternidad. Esa emergencia se hace posible en una sustracción de las palabras a los usos civiles y conocidos y en una adopción de las mismas bajo un régimen de alteridad. La escritura se desfamiliariza en el mismo proceso de elaborar el relato de lo familiar. Crea una distancia entre lo que se es y lo que se hace, entre lo dado y lo puesto. La subjetividad es una conquista; es lo que se arranca al cuerpo orgánico y cerrado de la familia: lo que se distingue *en* ella y consigue distinguirse *de* ella.

En casos como el de la “trilogía familiar” de Ana Grynbaum, la asignación parte de un esquema básico del triángulo: padre (*El hombre que pudo haber sido*), hija (*La conquista del deseo*) y madre (*Un asiento demasiado confortable*). Pero, leyendo la trilogía como una obra única, en cada uno de esos bloques narrativos, el trabajo de la novela familiar plantea una deriva que lleva la cuestión un poco más allá: un ciclo que se inicia en una liberación y se completa con un retorno. El comienzo se inscribe como promesa de conquista del deseo; el final como descubrimiento de la perversión. En medio, el proceso se realiza por conmociones, encandilamientos, desbordes y estallidos de éxtasis que, llegados a una instancia crepuscular, descubren el goce en la propia jaula. La apelación a la metáfora tiene una justificación: se habla aquí de algo que, siendo irreductible a otras experiencias (o a la cristalización en otros relatos de experiencia del yo en la novela familiar: desde un Felisberto Hernández a un Jorge Barón Biza), guarda en efecto una cierta semejanza estructural en la disposición subjetiva: la desaparición del sujeto elocutivo implica la consolidación encarnada del sujeto escritural (Ludmer, 1982; Panesi, 1993).

Esa operación no puede circunscribirse tan solo al contexto de emergencia, pero su explicitación puede dar cuenta de la singularidad y el valor político de la apuesta. Grynbaum es uruguaya. Su obra puede ser leída como desafío a un campo literario vernáculo adormecido y apático, pero también como respuesta frente a la asfixia de un imaginario de las experiencias familiares macerado en los lugares comunes de la ideología progresistas o feministas. Más que una reivindicación de género, la literatura de Grynbaum supone una apuesta por la corporeidad de un deseo que cruza los géneros y las sexualidades en la

experiencia de la sensualidad en los momentos en que la propia configuración subjetiva parece vacilar en el relato autobiográfico. El recuerdo se abre (alterado) *a* y *por* la ficción.

Como todo retorno es siempre un retorno de la diferencia, el tipo de subjetividad que de esa escritura emerge se afirma en una verdad: la de que escribir es necesariamente tomar partido con relación a un problema identificado. En el despliegue y la elaboración de la propia novela familiar hay en juego siempre algo del orden de la moral. Ante todo, la moral de las formas, porque, aun cuando el sujeto determine su propia borradura en una demanda de libertad irrestricta, lo que subsiste escrito en la forma siempre responderá por él — ante la propia familia y ante el propio lector— (Robert, 1972: 178-183).

En Grynbaum, la escritura es sin duda el resultado comprometido de un acto de liberación. Pero no es ella la que de antemano fija el compromiso en esa dirección; es el propio compromiso lo que la libera y la hace ser en relación con los otros. De esa relación no se sale indemne: la experimentación del dolor o del goce en los otros siempre deja en la escritura una suerte de resto. La propia Grynbaum abre un paréntesis para afirmar: «difícilmente una relación se liquide sin resto» (2021: 182). De cada herida abierta, como de cada orgasmo alcanzado, la escritura arranca para sí siempre algo.

La escritura de la novela familiar abre pues el proceso de invención de un lugar de enunciación en el espacio social de una literatura. Para Grynbaum, escribir es asumir el desafío de esa conquista; pero no como un objetivo, sino como un camino, es decir, como ese «movimiento de la vida» que se traduce «en el discurrir de una metralla de palabras con significado aleatorio», como una suerte de «fractal» cuya progresión —fragmentada y aparentemente irregular— se repite, como una música secreta, a diferentes escalas.

El espectáculo de la degradación

«No es posible volver a donde nunca se estuvo», dice el personaje que oficia de narrador en *El hombre que pudo haber sido* y con esa frase da comienzo al relato (Grynbaum, 2016: 9). Es la clave para la lectura de una narración cifrada en torno a la figura de un padre: una figura que resuena a lo largo de la novela incluso por debajo de los obstáculos que el personaje de Bernardo erige para darse el reconocimiento a un fracaso. No se trata del trasegado tótem del *pater familias* y de su involuntaria capacidad para generar, a través del malentendido (respecto de su propia imagen), el goce inconfesable en quienes suscriben la

obediencia, incluso en la evidencia de su autoridad arruinada sobre el fondo del parricidio mítico. Porque, aunque en Miriam de hecho lo concrete en un proceso que entrama imposibilidad de goce (sexual) e insuficiencia simbólica, y que circula espejada en la cadena significativa de la investigación que lleva adelante el vacilante narrador (Iaír) como deseo inconsciente, el padre que se presenta en la ficción de Grynbaum es el insolente signo de lo que falta: el lugar al que se ansía volver aun sin haber estado nunca antes.

La insistencia por momentos agobiante con que el relato sobreimprime la representación de los personajes asoma como un síntoma. Hay cierto goce en ella y en la demora con que acumula signos de intrascendencia; como si, de hecho, Grynbaum no se preocupara siquiera en ocultar que su intención deliberada es la de sumergir al lector en la densa cotidianeidad de las vidas infelices que se sostienen en pie achacando la responsabilidad de la desgracia en quienes los rodean y a los que están atados por un vínculo. Todo lo que va a contarse en la novela se insinúa ya previsible desde las primeras páginas, porque lo que se busca mostrar no es un acto revelador, sino más bien el grumoso y ralentizado proceso de decadencia en que la familia arruinada se sostiene, en una dilatada y suspendida agonía, en una afectada —y en muchos pasajes grotesca— *mise en scène* del espectáculo de la degradación, cuya más clara expresión es la forma adquirida por el propio discurso del padre: Bernardo no buscaba ser intencionalmente blasfemo, pero no podía evitarlo; padecía una suerte de compulsión hacia las malas palabras. «Como el Rey Midas que todo lo que toca convierte en mierda —que él mismo evocaba— su boca se abría para dar paso a una lava soez que todo lo contaminaba con su inmundicia» (2016: 26). O, mejor aún, en el tipo de relación degradante y desvergonzada en la que ha caído la vida de sus padres: «Clara y Bernardo se revolcaban en el goce del mutuo maltrato, como cerdos en el barro. Para ellos era normal, para quien caía en la posición de espectador, la escena que montaban resultaba impúdica» (2016: 53).

En una simetría que no deja de destilar perversión, la novela narra dos investigaciones. La del descubrimiento de Miriam por parte de Iaír y la de la memoria de los descendientes de la Shoá. Y si la segunda reverbera en relatos de afectación patética, la primera se constituye sobre la base de un relevamiento biográfico exagerado por quien se presenta como víctima de dos padres funestos. El propio hecho de que en la cesta de la representación ella misma se identifique con Dido y con Antígona muestra hasta qué punto Grynbaum carga de ironía la fábula, en estricta coherencia con el núcleo sensible de la ficción.

¿Cómo dar consistencia a la vida de un padre cuyo relato se sostiene en lo que pudo haber sido? La respuesta es simple, pero entraña también un íntimo desafío: en la forma y en los efectos de inscripción concreta de su muerte en el cuerpo de los otros. Y es justo que así sea, porque lo que se debe evitar es caer en el lugar del neurótico (en el lugar de lo que es ya el héroe trágico de la modernidad): obstinarse en salvar las indignidades del padre en los propios síntomas. Como si la incertidumbre de la paternidad pudiera realizarse de hecho como mero trauma de vástago y no como resultado de la caída de la agalma (Lacan, 2003: 163-164). La primera impresión que Iaír expone de Miriam es la de un ser resentido y obstinado en «mitigar la tragedia de pertenecer a la familia a la que pertenecía» (2016: 36). Es que, a diferencia del personaje trágico de Edipo, Miriam sabe lo que no quiere saber (lo que se ha convencido que ignora) y ese saber sublimado la sostiene —hasta la muerte física del padre— en una suerte de vacilación. Digámoslo con Grynbaum: mientras el padre es descrito por la propia Miriam como un “franelero”, alguien que no llega nunca a profundizar —«lo de él es la franela. Franeleó con el socialismo como franeleó con la cultura y... ahí lo tenés. Un viejo jubilado que mira tele» (2016: 66)—, ella por su parte no soporta la penetración. La huella de un supuesto vínculo incestuoso —reconstruido sobre la sombra de una escena de violencia intrafamiliar— late de hecho como trasfondo oscuro de ese relato que poco a poco va cooptando el interés de Iaír y que se anuncia a través de los gestos y las actitudes de ambos, más que de las palabras mismas que tanto en el padre como en la hija sólo buscan conmiseración.

El fracaso de la novela familiar se materializa no —como en *Hamlet*— con la propia muerte, sino con el orgasmo que consigue abrir un espacio en transferencia hacia la segunda muerte, es decir, en la medida en que algo de la verdad que escapa a la consistencia del Saber sale al cabo a la luz. La castración finalmente transmitida habilita en Miriam la función paterna en tanto consigue autopercebirse no como “la mujer que habría podido ser”, sino como la que, recordando las últimas palabras de Dido en *La Eneida*, encuentra cierta conformidad con su destino en la forma inalterada de lo vivido: «lo único que espero poder decir, cuando me bajen a los infiernos, es: *Vixit*» (2016: 132). Así, Iaír será un elemento necesario para la realización de tal desplazamiento, para que este se produzca no como un sueño de superación (respecto del padre), sino como constitución de una diferencia que de hecho lo quite de su institucionalización como punto de referencia.

Iaír es una presencia activa que ha sido retirada de su espacio habitual:

Que algo al menos me costara un poquito menos, esta cosa de andar repechando y repechando me ponía muy inseguro. Y de la inseguridad a la superstición hay un brevísimo paso, que procuré no dar. Yo había tenido siempre una vida fácil y cómoda, que transitaba según planificación previa y ajena; hecha a medida para mí, por parte de mis seres queridos —primero mis padres y luego mi esposa (2016: 41).

Pero, en el régimen de la ficción, la voz de Iaír está ahí para descubrir a Miriam descubriéndose. Es un elemento necesario en la segunda trama del relato. En ese marco es, de hecho, un tercero que no participa más que acompañando con la escucha la construcción del relato mítico cuyo análisis ocurre en un universo que se le hace a la vez atractivo e insondable: «Miriam necesitaba ser escuchada y engranaba. Yo trataba de prestar oído lo mejor posible, al menos» (2016: 178), dice el narrador. El que escucha no deja crecer la relación entre ambos más allá del diálogo porque se sostiene en la conversación como una escucha imparcial en una suerte de análisis profano. Que emplee como elemento justificador de esa distancia la protréptica del compromiso con la otra investigación (la investigación histórica sobre la diáspora, donde la relación con la verdad aparece una y otra vez obturada por el peso del deber ser), poco importa. La oye como a la espera de esa invención de sí misma que lo hará existir también a él en ella. Todo su accionar se basa en esa disposición ávida de un deseo y en ese no saber sobre el que se revela la insatisfacción de la demanda histérica.

Por eso, la novela tiene de hecho dos finales. El primero cuenta el fin de una vida (la de “El hombre que pudo haber sido”); el segundo, un nacimiento (el de “La mujer que no renunciará a sus deseos”). La primera parte crea las condiciones de posibilidad de la segunda, pero de hecho también la de la trilogía completa donde esa Miriam volverá transfigurada desde una disposición orientada hacia la propia realización.

El primer final parece asentarse en la forma de una fatalidad abierta. La perspectiva del narrador lo deja deslizar con cierta resignación: «El final de una vida siempre es abrupto, un final trunco: algo se corta y cae. Esa vida no se desprende de una vez y para siempre. Cae y vuelve a caer y sigue cayendo por un tiempo» (2016: 172). Hay en esa imagen la implícita demanda de un duelo que convertirá el dolor en algo más. Pero ese duelo es un trámite que compromete siempre la mediación de la palabra: «Con estas caídas se escriben historias,

narraciones que solo su protagonista no puede leer», como si su sentido no pudiera materializarse ante sus ojos más que en la escena profana de una conversación con otros» (2016: 178). Como el relato es «un camino de cornisa» y «se elabora en torno a un precipicio», su tránsito exige el desdoblamiento de la palabra que funciona como contención. Por supuesto: no se trata de una cuestión de tiempo en términos durativos («Bernardo no llegó a cumplir ochenta años, no, pero... si hubiera llegado ¿qué?, ¿habría cambiado su existencia en lo más mínimo?»). El relato siempre se encuentra con la evidencia de lo ineluctable: la pérdida definitiva de unas esperanzas que de hecho son también ilusorias. «Cuando el tiempo se acaba, da la impresión de que faltó tiempo. Que si la historia hubiera podido continuar habría podido virar hacia otra cosa» (2016: 178-179). Pero el viraje, que tuvo antes muchas oportunidades para producirse se diluye en lo contrafáctico. A esa constatación solo puede llegar quien escucha a distancia, leyendo entre líneas, siguiendo lo confesado a través de lo dicho en la letra sumergida o en el revés de trama del relato.

En el momento más reflexivo de su narración, Iaír llega a afirmar:

Yo no tenía esa sensación respecto de Bernardo, en cambio Miriam parecía creer en el hombre que pudo haber sido, incluso criticándolo. Ella era la hija de aquel hombre aferrado a sus proyectos abortados y a los íconos de la cultura que adoptó en su juventud y convirtió en los fetiches que lo acompañarían como las muñecas a las niñas, que vivía en el escenario de su imaginación tanto cuanto la realidad se lo permitía (2016: 179)

Donde hay un padre hay un habla; donde hay un habla hay una escucha bajo la cual se realiza una respuesta. Miriam encarnará, en el segundo final, esa respuesta como acceso al goce. Pero esa encarnación no surgirá si no de la aceptación de «una realidad innegable»: que “El hombre que pudo haber sido” es una forma de referirse a su padre. Con sus torpezas —y no pese a ellas—, Bernardo es un padre —haya o no «encarado la paternidad a fondo». Y la confirmación de esa paternidad no se ratifica en sus actos sino en lo que esos actos hacen emerger en la hija. Porque Bernardo fue ese padre, «su hija recibió el legado: en la vida lo esencial es realizarse» (2016: 179). En su no realización, en la postergación cifrada bajo el potencial frustrado, se hace posible la realización de la hija; en su impotente franeleo, en ese constante hundirse en «una suerte de erótica de la frustración» (2016: 52) se hace posible el goce real finalmente experimentado por la hija. Porque es tal, crea y multiplica las fantasías que, para la hija, condensan en el fantasma como condición estructural;

porque es tal, le permite la precipitación del sujeto que confirma la eficacia de la estructura; porque es tal, traspone sin saber la potencia de una verdad que emergerá en la realización de la hija. Pero sólo en tanto es un “padre muerto” adquiere el carácter de padre simbólico y abre un posible tránsito a la realización de la hija como diferencia.

La escena de la agonía fantasmática del padre pone a la hija en el proceso de una inquietud, de una búsqueda todavía incierta. Dice Iaír: «esta Miriam que se busca a sí misma, que se abre al mundo, es hija legítima de los deseos abortados de su padre. Es tanto el producto como el reverso de aquel hombre que se dedicó a anular sus deseos más preciados» (2016: 179). Pero es recién cuando se produce la muerte concreta de Bernardo que Miriam asume y afronta, en la práctica, «aquello a lo que su padre renunció: el riesgo de hacer un camino propio, al costo que sea». No es en el campo de reconocimiento vertido en discurso, sino en el pasaje al acto que ella finalmente «responde a los fracasos de él no renunciando a desear y realizar, aprendiendo del mal ejemplo paterno a no perderse en el imperdonable callejón sin salida de la cómoda entrega, de la capitulación existencial» (2016: 179). El no reconocimiento de la impotencia, la proyección de una imagen malograda por el destino, el franeleo superficial con las teorías y las poses de la revuelta siempre resignada a la imposibilidad, han hecho de Bernardo el padre simbólico frente al cual Miriam se realizará como diferencia. En tal sentido, acierta Iaír al decir que las contradicciones, «insalvables en Bernardo», han puesto a Miriam en la encrucijada de elegirse y, aun siendo ella «demasiado adolescente», la han llevado al camino de su realización: la conquista del deseo.

La conquista esquizoide

Esa conquista se realiza y se vuelve narrable en una inequívoca poética de género: el *Bildungsroman* (Robert, 1972). Y se formaliza a partir de un visible desdoblamiento que frustra cualquier simplificación en la progresión lineal.

La conquista del deseo, propio y ajeno, un mismo movimiento, no se llevó adelante para Iara en línea recta», dice la voz de aquella que fue Iara. Es la voz que recapitula la que puede reconocer el esfuerzo que la otra asumió, un poco a ciegas, en tiempo presente, al «abrirse camino a brazo partido entre una maraña de objetos, materiales y espirituales, que se interponían entre ella y el mundo (Grynbaum, 2021: 9).

La narradora lo describe con precisión materialista: la novela de aprendizaje se realiza atravesando capas y mediaciones que se imponen entre el sujeto y el mundo.

En el origen está, por cierto, en esa «intuición de sí misma» que se hace posible tras la decisión de no abdicar del propio deseo y construir sobre él la propia diferencia. Y, luego de eso, la del escenario pasible de ser cargado de experiencias desafiantes. Lo que en efecto da cuenta de esa distancia es lo poco que sobrevive en la configuración de la experiencia.

Fue necesario descartar el noventa y nueve por ciento de esos materiales pesados y engorrosos para tomar contacto, y luego posesión, de la materia deseante en su cuerpo y en el cuerpo amado», dice la narradora que acusa haber atravesado de manera vicaria ella misma esa experiencia sensible. Como si viniera de la novela previa, la voz que escribe *La conquista del deseo* lo hace desde la convicción de que la historia de esa conquista es la de «la peripecia surgida al empujar los límites de los acotados ámbitos de su vida (2021: 9).

Si el neurótico es de hecho el Prometeo de la modernidad, y si lo trágico subsiste en la modernidad travestido como eco de una reverberación inconsciente, la «aventura heroica» de Iara se eslabona como «una cadena de enfrentamientos orientada al objetivo de robar el fuego sagrado» (2021: 9). El pretexto de la novela se apoya sobre la discutible creencia según la cual la experiencia amorosa otorga a los sujetos un «saber palpitante» cuya adquisición se afirma como educación sentimental en el relato de iniciación, de formación y de aprendizaje explicable por las crisis y vicisitudes que se inscriben como trasfondo necesario de lo que se proyecta en sus prometidos goces. Pero no se queda ahí. Parte de la premisa de que esa adquisición se realiza merced a un distanciamiento interno, un desconocimiento y una objetivación —como si el «saber palpitante» solo fuera observable desde una producción esquizoide. La voz narrativa convalida esa hipótesis al afirmar que

en cuanto a los objetos que poblaban los ambientes de Iara, a mí me toca recoger lo que ella ha tirado, incluso fragmentos tan difícilmente recuperables como diminutos hallazgos en la arena del desierto. Los reúno en un puzzle destinado a quedar inconcluso. Cada pieza vale no por lo que muestra sino por lo que evoca, mediante cierta operación del alma. Debo absorber el malestar que mantiene exiliados de la memoria a esos objetos para que puedan regresar (2021: 9).

Lo que se compone es un mosaico de experiencia y memoria, de placer y deber, de familiaridad y extrañamiento. Pero sobre todo de flujo vital (en su ascendencia etimológica tupí, Iara es la diosa del agua que fluye) y elaboración de experiencia que, como dice Walter Benjamin, se realiza en el relato. Lo resignado son los restos («esta historia se escribe tanto a partir de lo que Iara rescata como de lo que deshecha», afirma la narradora omnisciente). Dice la narradora en el prólogo: «[Iara] tira el lastre para navegar, voy tras ella juntando los descartes, convirtiéndolos en materia de mi construcción, esta que les presento» (2021: 9).

Iara y la narradora; cada una operando a su modo y en un nivel de especificidad. Vida y literatura: de un lado la que vive y del otro la que narra, de un lado el cuerpo y del otro cierta forma de la conciencia y la autosospecha que se tramita como discurso. Una vez más la historia es doble: una es la de los hechos narrados y otra la de la “sombra” sobre la cual se instituye la propia narración. Oigamos una vez más esa laboriosa voz empecinada en dejar en claro el desdoblamiento: «Ella es la protagonista y yo su sombra. Ella se empantana en un mar solidificado por la resaca, debo yo dragarlo para que siga avanzando hacia su futuro» (2021: 9-10). Una hace, actúa, mueve, desordena, altera todo lo que toca; la otra se aboca escrupulosamente a «refaccionar los objetos, limpiarlos, ordenarlos, procurando para cada uno el anaquel de su conveniencia». Y así como no todo lo que la una toca consume experiencia, la otra no siempre consigue restituir el orden previo al paso de Iara. Los objetos alterados acusan recibo de los términos del abandono: «son demasiados y braman enloquecidos por seguir recibiendo la atención que los conserva» (2021: 10). La voz que narra lo hace como obedeciendo a un mandato que se le ha vuelto —o ha asumido como— irrenunciable.

La narradora se reconoce en el encargo de «aislar los mandatos que cayeron con violencia sobre el tierno cuerpo de Iara». A lo largo de la novela, lleva adelante esa tarea minuciosa de atención, sometiendo sus efectos en Iara en el movimiento de un análisis que tiende a desarticular su naturalización. Por eso el régimen de la narración está siempre interceptado por el análisis, por la atención a esas demandas que recaen sobre Iara, de manera directa o mediada, ya sea bajo la forma explícita (denotativa) de las prohibiciones, o en la retórica implícita (connotativa) de los pedidos, los consejos, las advertencias. Su vocación se pliega en la tarea de describir la verdad implicada en esa tensión inestable entre el deseo y la convención. Es lo que se infiere de la declaración de la narradora cuando plantea el desarrollo de su relato «en un nivel de

verdad que le dé soporte» a los acontecimientos que marcan el camino de la conquista. «Parte de lo que estoy comprometida a rescatar es el encanto anterior al desencanto que Iara sufre en relación con sus adultos amados», dice la narradora (2021: 10).

En ese singular tránsito narrativo, el estado más “natural” de Iara será, a los ojos de la diligente narradora, el de la fascinación. Iara pasa de la ilusión a la alucinación y de ahí al desencanto. Todo el tiempo crea idilios (afectivos, amorosos, sexuales) y luego los ve caer del pedestal y hacerse añicos en el árido suelo de la realidad. En el trabajo del relato, la narradora dispone todos sus recursos y todo su oficio para devolverlos a una realidad sensible para que así vuelvan a brillar, en una imagen plena (de encanto e incomodidad), con un resplandor acaso perdurable.

Dicho de otro modo: mientras Iara se proyecta dejando tras de sí el mundo y lo que del mundo resiste a la experiencia —la experiencia como aquello *ex-* que arrancamos a lo que perece—, la narradora se pliega a su vez sobre lo sucedido, arrastrada por el irrefrenable impulso de Iara aunque, como el melancólico ángel bejaminiano, sin dejar de posar su mirada sobre las ruinas que van quedando arrumbadas detrás. «Ella progresa mientras yo me atraso, vanguardia y retaguardia», concluye la narradora de la historia. Mientras Iara abre, a través de Edi, su camino de conquista del deseo, la narradora de Grynbaum se demora en un rescate inútil —y, por eso mismo, milagroso como toda auténtica obra de arte. Mientras Iara es «la niña que se debate por dejar de serlo», vive un presente puro, desafiando «el maremágnum de tabúes coronado por el no tocar, no mirar, no gozar» (2021: 10); la narradora se sostiene en el anacronismo, acorralada en el pasado y el futuro. Una es un cuerpo, carne viva en la encrucijada del deseo, jugada a matar o morir (o, mejor dicho, a matar y a morir), empecinada en no dar un paso atrás en la convicción de torcerle el brazo a los mandatos sociales; la narradora es una conciencia inmersa en el trabajo de una escritura tensada entre el relato y su análisis. En esa articulación, la ficción de Grynbaum se vuelve única porque narra las vicisitudes de una búsqueda y una educación sentimental sin asignarse el lugar estabilizado de la experiencia y sin usufructuar los beneficios de la inocencia.

El aprendizaje es lento y sostenido. Pero también es complejo. Grynbaum lo deja muy claro «se aprende a vivir con las mutilaciones de la existencia» (2021: 51); el deseo conquistado es aquel al que se llega tras «derrocar la vivencia humillante» y crear el propio espacio en el vacío: «Se aprende a desear saltando sobre alguna nada más o menos cargada de basura» (2021: 108). Lo que vuelve

único al aprendizaje que da lugar a la conquista del deseo es que se realiza por fuera de todo cálculo y toda premeditación. Es una experiencia que se hace en soledad, enfrentando el riesgo y la angustia de la frustración y el desencanto. La «hazaña es sin testigos» (2021: 106). Pero, ante todo, es un salto irreversible hacia un casillero no marcado: «A pedalear se aprende pedaleando, o no se aprende», dice la narradora en un momento de superposición con el personaje de Iara. En tal sentido es sobre todo un trabajo contra los propios miedos que se instituyen (social e íntimamente) como obstáculos en la conquista del deseo. Es el descubrir en uno mismo la fuerza y el coraje para realizar la transgresión: como dice la narradora en la cabeza de Iara: «aprender a controlar esos miedos que me ordenan alejarme de lo que deseo» (2021: 67).

Bajo la óptica de quien los busca en la inmediatez del presente, el amor y el aprendizaje se pliegan en un mismo movimiento: «Ardo en deseos de aprender, de aprehenderlo [a él]; como nunca antes deseé nada, mucho menos el esfuerzo de un aprendizaje. Aun si no sé exactamente lo que busco», dice Iara (2021: 71). Y en tanto búsqueda siempre abierta, la del deseo no puede cerrarse en la estructura contractual del matrimonio: «No casarme con Edi es lo mejor que me puede pasar. Voy a ser libre, si aprendo cómo», agrega. Se trata de salir, de romper el cerco impuesto por los modelos instructivos que sostienen la socialidad tradicional: «¡Tantos años estudiando para no aprender más que la sumisión! Ahora que necesito dar el salto no cuento con ningún punto de apoyo, pero lo daré igual» (2021: 79), dice la joven, acreditando en sus palabras la evidente carga de adrenalina que ese salto produce en tanto se sostiene como promesa. Pero también lo que la decisión del salto exige:

Debo inventar la forma de hacerme cargo de mí. Estoy de cara al futuro por primera vez. Miro hacia adelante por necesidad. Considero que no tengo lo que perder, me urge desarmar el pesado hatillo de mi sujeción, lleno de estupideces ajenas, aunque más no sea para coleccionar las propias. Si no hay otra opción, que la estupidez sea punzante. Una serpiente se desliza entre mis muslos rumbo al centro de mi ser (2021: 79).

Ya madura, ya convertida en la voz que acredita la experiencia, la narradora reordena el mundo en dirección a lo que en el deseo conquistado todavía insiste: «En el terreno sexual, como en los otros, creía que había un destino para mí y que debía apresurarme en alcanzarlo, porque también habría un tiempo crítico para vivirlo o perderselo» (2021: 123). Lo que ahora sabe es que alcanzar ese destino es comprender que se desplaza delante suyo como la línea del

horizonte. Alcanza así la comprensión de que la conquista del deseo se realiza siempre como promesa aplazada: «mucho más tarde comprendí que lo maravilloso del aprendizaje es que puede no tener fin», dice la narradora (2021: 123). Esa enseñanza, especialmente válida en el terreno del deseo sexual, es también aplicable al del deseo literario.

Horror y voluptuosidad del círculo

Aunque haya sido escrito en 1969 a propósito de *El fiord* de Osvaldo Lamborghini, el fragmento citado en el epígrafe de este trabajo bien podría describir la última transgresiva y circular narración de la trilogía familiar de Grynbaum. *Un asiento demasiado comfortable* es una obra de deliberada reflexión sobre el goce en la perversión. Por esa razón es justo que sea la que cierra el ciclo.

Como las narraciones previas del mismo ciclo, esta breve *nouvelle* es también un relato doble. Es, al mismo tiempo, un acto de ocultamiento y de revelación. La ficción trabaja así la contradicción y la devuelve como interrogación abierta al mundo: es el paso (en el vacío) al lenguaje literario el que produce en un momento el ocultamiento y en otro la revelación. Lo que se oculta es lo que el consenso sublima en el pudor del código; lo que se revela es lo que permanece latente hasta que emerge (soberano) en el cuerpo de la letra.

Las dos historias que pone en escena *Un asiento demasiado comfortable* (2020) son presentadas por Grynbaum bajo una misma voz narrativa, voluntaria o compulsivamente sometida a dos tipos de relaciones: una umbilical y la otra genital. Ante la inminencia de la muerte —o, mejor dicho: ante la larga agonía— de su madre, que se prolonga en tortuosa agonía (como la del padre en *El hombre que pudo haber sido*), Leila asume la tarea de poner en orden el universo de la influencia materna. Atravesando el ajeteo de esa experiencia sufrida y desgarrada que da lugar a su propia constitución subjetiva, se sumerge deliberadamente en el cajón de recuerdos de esa mujer que fue su madre y reconstruye ese pasado. Desde los escombros de una vida hace emerger la traza de los deseos que de hecho alguna vez la habían animado. Ese proceso de inmersión en el universo materno se narra en paralelo con otra forma de atadura: la que sorpresivamente la liga a un hombre sin nombre que la provee de un particular servicio sexual que la mantiene a la vez cautiva e insatisfecha.

El tema sobre el que se cierne la propuesta de la *nouvelle* se articula pues en espejo: desde la compleja relación madre/hija ceñida sobre una vida corporal

rutinaria hasta lo que en el relato se desanuda tanto en plano imaginario (la liberación de la carga tras la muerte de la madre-Planta) como en el físico (por mediación experimental en el “servicio” de Seguro). Esa doble articulación marca el tempo del relato: en la trama regresiva que permite reconstruir la naturaleza de la relación de la narradora con la madre-Planta, la trama se espesa, el ambiente se vuelve insoportablemente denso; en el espacio excepcional gobernado por Seguro, la narración se carga gradualmente de tensión dramática y se espiraliza hacia el clímax.

La arquitectura estructural del relato de Grynbaum remite su origen a una conjunción de dos fuerzas contradictorias: azar y voluntad. Por eso mismo, el desarrollo de la trama no puede afirmarse más que en el régimen de la tensión irresuelta. Vale la pena dejarlo en claro: no está en juego un destino sino una experiencia en tanto crisis. O mejor aún: un arduo proceso del cual la narradora saldrá alterada. Por ese preciso motivo, el relato muestra siempre la configuración de un mundo abierto, desdoblado, desgarrado a su vez por otra duplicación: la de los nombres de los personajes y los lugares, y los lenguajes con que se los describe en la trama. Y por eso también la densidad que unos y otros adquieren en el volumen del relato es proporcional a su capacidad de afecto (sensible o sentimental), al peso específico que toman en la perspectiva del personaje que articula la ficción. En virtud de esto, son una carga o la oportunidad de una descarga. En el primer caso, la conducen de la aparente libertad a la angustia; en el segundo, de la angustia a la aparente liberación. Y en ese sentido la estrategia ficcional guarda de hecho una estrecha relación con la que sostiene *La conquista del deseo*.

La carga remite siempre al desgastante proceso de arrastrar un pasado. Casi una procesión. En ese sentido, la imagen de la madre y su séquito de sometidos bien puede aludir a esa forma de la herencia que se lleva fatalmente encima y que, en todo escritor, se impone bajo el nombre de “tradición”. Se trata, por supuesto, de esa la fuerza inercial del pasado que agoniza natural y lentamente a causa de la abulia, la apatía y la impasibilidad, pero sin morir nunca del todo —como si la imagen de la decadencia remitiera necesariamente (por contraste) a un pasado de grandeza respecto del cual no se está a la altura. Como si se señalara a una literatura deprimida, que se escribe con la fuerza del enfermo y que, «en el país de todos los quietismos» (2020: 55), acaba imponiéndose a fuerza de manipulación extorsiva sobre la conciencia de los sanos, contando con la amenaza de sanción pública por denegación de pertenencia. La descarga, parece insinuar la autora de *La cultura masoquista*, se consigna en la figura del orgasmo y la pequeña muerte.

Carga y descarga, Planta y Seguro, el trabajo y el confort, aparecen sugestivamente superpuestos en la perspectiva de la narradora: «Fue durante la fase final de la Mujer-Planta que conocí a mi amante Seguro» (2020: 7). La Mujer-Planta «había estado desde siempre en mi vida». Pero, al momento de la irrupción de Seguro, era ya una carga: «Sin pareja, con unas pocas amigas, Planta era mi único familiar directo y yo la única responsable de lo que quedaba de ella. Debí hacerme cargo también de su casa, mi hogar infantil» (2020: 7).

Seguro, la figura opaca donde se consigna la descarga, la liberación condensada en la pequeña muerte, supone un cambio, una alteración en el curso monótono de una vida limitada por el Cordón («No mucho más lejos del Cordón llegaba mi universo», confiesa la narradora). La estampa fantasmática de Seguro se impone drásticamente y de inmediato se instituye como uno de los polos de la tensión que sostiene la ficción. En este sentido, la de Grynbaum es, como afirma Mathías Iguiniz en una lúcida lectura de *Un amor contrahecho* (2019), tanto «una ficción sobre la evanescencia del presente» como «sobre las estrategias del deseo para consumarse en los lugares más insólitos» (2023: 125). La figura de Seguro produce esa suerte de cambio de tiempo. Se impone contra toda previsibilidad, porque de hecho se presenta casi desde su invisibilidad. Dice la narradora:

Al principio le parece que el lugar está vacío, pero no, tras el mostrador hay un hombre viejo, que perdió la edad situándose más allá del conteo de los años, tan gris que se camufla con el abandonado interior de la tienda. La turbación le impide fijar la mirada en él. Recién más tarde, ya fuera, reconstruirá su imagen: enjuto, anodino, de nariz afilada, pequeños ojos claros o descoloridos, cabello cano, ropa casi harapienta» (2020: 10).

Nada en él destaca ni se muestra en principio como un motivo de atracción. Pero, en la estructura particular del relato, la emergencia de su figura está, de hecho, más del lado del acontecimiento y de la irrupción inesperada —razón por la cual puede llegar a alterar la somnolencia del presente desde lo que (irónicamente) se describe con un «trabajo con la lengua». De hecho, lo que Seguro ofrece es una alteración, un desplazamiento de la comodidad de una novedad inmóvil, mecánica, asocial. Pero esa alteración sólo es posible en un espacio de excepción: bajo una «iluminación teatral», fuera de la instancia utilitaria (trabajo, comunicación) y fuera de la retórica de lo familiar (a merced de «un absoluto desconocido», en un pequeño ambiente apartado, «en una habitación ciega»). Lo que allí se activa es un servicio y una mecánica objetiva

—en el encuentro con ese fantasma que actúa siempre maquinal, sistemática, insensible, burocráticamente: limpia, abre, penetra, roza, golpea, succiona, trabaja, se retira: «Aquel sillón era el terreno de una fábrica de placer, mi cuerpo un circuito eléctrico activado, con una fuente de alimentación única y poderosa. Seguro, mi obrero, capataz y director de aquel centro de operaciones diabólico» (2020: 13). Es justamente ese rasgo desapasionado el que alimenta la perversión y el encanto fascinado con el propio pudor («Pasé junto a él para ingresar en la trastienda, sin mirarlo, transportada por el deseo y el miedo... Estaba como hipnotizada», dice la narradora). En tal situación se habilita un espacio de excepción como el creado por la función (¿poética?) que produce una suerte de novedad adictiva, un cambio de sustancia dentro del curso de la monotonía en la vida y en el campo de percepción de la narradora: «Mi cuerpo entero se contorsionaba en un viaje a la deriva. Por extraño que pueda parecer la escena transcurría con total naturalidad y en absoluto silencio» (2020: 12). Lo que de esa suspensión emerge es una instancia de corte con el régimen de la demanda social con relación al deseo: «Yo estaba como anestesiada ante la vergüenza, el asco y el miedo, que de ordinario me acosan en situaciones menos extravagantes». El orden no es aleatorio; cifra las fases de un proceso de desbaratamiento de los velos que impiden el anonadamiento que crea el efecto de liberación. Dice al fin del trámite la narradora: «Nunca me había sentido tan libre, tan vacía» (2020: 13).

Planta y Seguro, cada uno se instituye como una posibilidad de goce. La imagen de Seguro en el pequeño cuarto (un personaje sin atributos reducido a una obstinada función felativa) produce en Leila lo que ella llama “el estremecimiento” por el goce y la voluptuosidad que reverbera en su cuerpo incluso días después; mientras que la de su madre (Planta), rodeada de su séquito en el Averno, lo produce en el espectáculo de la decadencia como respuesta a años de horror y la mezquindad afectiva —«me doy vuelta en la cama y en seguida choco contra la imagen de Planta semi-ahogada en un gran charco de inmundicia, como si mi omisión pudiera acelerar su muerte» (2020: 16). En esa «especie de combo» el sentido del círculo narrativo se despliega en ambas direcciones, ambas fuera de la zona de confort: el goce en su íntima relación con la vida y en su inevitable lazo con la muerte. Y en el corrosivo círculo bordado por la escritura de Grynbaum a lo largo de un centenar de páginas, la literatura se produce no como solución imaginaria de conflictos reales, sino como camino abierto e imperturbable (y por eso mismo perturbador), a través la experiencia opaca y eventualmente agreste del horror y la voluptuosidad.

Bibliografía

- Althusser, L. (1968): «Prefacio: De *El Capital* a la filosofía de Marx». En: Louis Althusser y Etie Balibar, *Para leer El Capital*. Buenos Aires: Siglo XXI, 29-86.
- Foucault, M. [1966] (1999): «La trasfábula». En: *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 289-296.
- Freud, S. [1908] (2012): «La novela familiar del neurótico». En: Sigmund Freud, *Obras Completas*, IX. Buenos Aires: Amorrortu, 215-220.
- Iguiniz, M. (2023): «Erotismo, escritura, tecnología». En: Maximiliano Crespi y Mathías Iguiniz, *Ficción y transgresión. La literatura rioplatense del siglo XXI*. Montevideo: Libros del Inquisidor.
- Grynbaum, A. (2016): *El hombre que pudo haber sido*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Grynbaum, A. (2020): *Un asiento demasiado comfortable*. Montevideo: Muerde muertos/Libros del Inquisidor.
- Grynbaum, A. (2021): *La conquista del deseo*. Montevideo: Libros del Inquisidor.
- Grynbaum, A. y Lissardi, E. (2021b): *Erotopías. Las estrategias del Deseo*. Montevideo: Libros del Inquisidor.
- Lacan, J. (2003): *El Seminario, Libro 8: La Transferencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Ludmer, J. (1982): «La tragedia cómica». *Escritura*, 7/13-14, enero-diciembre, 111-118.
- Panesi, J. (1993): *Felisberto Hernández*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Clerot, L. F. R. (2011): *Glossário etimológico tupi-guarani*. Brasília: Senado Federal.
- García, G. (2003): *Fuego amigo. Cuando escribí sobre Osvaldo Lamborghini*. Buenos Aires: Grama.
- Manonni, O. (2006): *La otra escena. Claves de lo imaginario*. Madrid: Amorrortu.
- Robert, M. (1972): *Roman des origines et origines du roman*. Paris: Grasset.
- Starobinski, J. (2002). *El ojo vivo*. Madrid: Cuatro.

Ana Grynbaum y la novela familiar

Palabras clave: Literatura latinoamericana, narrativa rioplatense, *Close reading*, novela familiar, imaginación literaria

El presente artículo presenta una descripción y un análisis crítico del ciclo de “novelas familiares” publicadas por Ana Grynbaum entre 2016 y 2021. El objeto sobre el cual la lectura se instruye es el campo de la de la “lectura sintomal” [*symptomale*], de los conflictos narrativos que, en la serie ficcional recortada, dan forma a la formulación de una apuesta literaria singular. El tipo de abordaje planteado es el *close reading* y el objetivo del artículo es mostrar hasta qué punto el trabajo literario de la “novela familiar” consigue torcer el destino de simple sublimación al que parece atado todo ejercicio de solución o sutura imaginaria.

Ana Grynbaum and the family novel

Keywords: Latin American literature, Uruguay, close reading, family novel, literary imagination

This article presents a description and a critical analysis of the cycle of “family novels” published by Ana Grynbaum between 2016 and 2021. The object guiding the reading is the field of “symptomatic reading” [*symptomale*], of the narrative conflicts that, cut out in the fictional series, give shape to the formulation of a singular literary gamble. The approach proposed is that of close reading, and the aim of the article is to show to what extent the literary work of the “family novel” manages to twist the destiny of simple sublimation to which every exercise of imaginary solution or suture seems to be tied.

Ana Grynbaum in družinski roman

Ključne besede: latinskoameriška literatura, literatura področja Río de la Plata, *close reading*, družinski roman, literarna imaginacija

Namen članka je opisati in kritično analizirati cikel »družinskih romanov«, ki jih je med letoma 2016 in 2021 objavila urugvajska pisateljica in psihoanalitičarka Ana Grynbaum. Predmet analize branja je »simptomatsko branje« [*symptomale*] narativnih konfliktov, ki v izbrani seriji fikcijskih del oblikujejo edinstveno literarno zasnovo. Pristop, uporabljen v prispevku, je *close reading*,

cilj prispevka pa je pokazati, v kolikšni meri se uspe literarno pisanje »družinskega romana« izmakniti usodi preproste sublimacije, h kateri se zdi, je zavezan vsak poskus iskanja rešitve ali imaginarnega šiva.

Maximiliano Crespi

Maximiliano Crespi es investigador adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), investigador del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (IdIHCS-FaHCE-UNLP) e Investigador de la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica (ANPCyT), con especialización en Historia Intelectual Argentina y Latinoamericana. Actualmente es Investigador en el Departamento de los Estudios Humanísticos de la Universidad de Trieste.

Dirección:	Villarroel 1119 1414 Buenos Aires Argentina
Correo electrónico:	maximilianocrespi@conicet.gov.ar

Barbara Pregelj

DOI: 10.4312/vh.32.1.129-150

Editorial Malinc

Universidad de Nova Gorica



La importancia de la lectura para el campo literario

*Las historias y los libros son el hilo invisible
que nos une a todas las personas del planeta.*

(Agustín Fernández Paz)

El objetivo principal de este capítulo es reflexionar sobre una herramienta tradicional de la comunicación literaria, la lectura, desde la perspectiva del constructivismo radical y los estudios sistémicos de literatura. Según el constructivismo radical (Francisco Varela, Humberto Maturana, 1984), el significado del texto no es sino mero resultado de operaciones cognitivas de cada uno de sus lectores y lectoras, lo cual convierte la lectura en un instrumento de polinterpretación. La ciencia empírica de la literatura (Siegfried J. Schmidt, 1995; Marijan Dović, 2004; Urška Perenič, 2010) pondera sus múltiples (y también contradictorias) formas (ideas, expresiones, significados) que dejan de ser propias de un solo texto literario para convertirse en una característica del sistema mismo, constitutiva y propia de todos y cada uno de sus componentes. El dinámico y complejo proceso de construcción de significados de un texto literario viene multiplicado tanto por tres niveles del funcionamiento del sistema literario (el de la producción, el de la distribución y el de la recepción y reproducción), como también por la multiplicación que dentro de los mismos sucede a través de cada uno de sus agentes. Son ellos los que hacen posible que un manuscrito se convierta en un libro y llegue a las manos de sus diferentes lectores.

La lectura

La lectura representa una palabra clave y un imperativo de nuestras sociedades. Más allá del proceso de la decodificación de los signos, de la automatización (o no) del proceso lector, la competencia lectora es una de las más poderosas herramientas para orientarnos en el mundo actual y comprenderlo en su complejidad. Saber interpretar los signos no es propio solo de la literatura, pues un adulto debe también saber leer (e interpretar) números, notas, señales, mapas, gráficos, cuadros, etc. Se podría entonces decir que esta primera herramienta con la que aprendemos a descifrar los signos de un texto, es decir, a ir convirtiéndolos mediante ciertas operaciones cognitivas en mapas mentales y conceptos más abstractos, nos sirve de modelo en todas las lecturas posteriores en las que es preciso utilizar un parecido procedimiento cognitivo. No es de extrañar, por lo tanto, que, para nuestras sociedades utilitarias, la medición de su competencia de uso se haya convertido en una unidad de comparación de la eficacia de los sistemas educativos (como es el caso del informe PISA).

La lectura de los textos, señala el pionero de la investigación de la historia del libro, Antony Grafton, va más allá de la pura lectura textual, pues está cargada de significado cultural y de prácticas asociadas; de ahí que la interpretación de los textos hoy vaya de la mano de la reconstrucción de comunidades intelectuales y editoriales (2007: 144), de un espacio en el que intervienen la producción, circulación, recepción y consumo de las ideas materializadas en libros y otros soportes impresos y digitales (Saferstein, 2013: 143) en los que las lecturas ocupan un espacio central.

Como sostiene el comparatista esloveno Tomo Virk en su *Metodología actual de la investigación de literatura* (1999), en sus orígenes la investigación literaria se centró en el estudio de la figura del autor. Posteriormente, el interés se acercó al texto literario, y sólo más tarde llegó el lector (y, consecuentemente, también el proceso de la lectura) a convertirse en el foco de atención investigadora. A pesar del pluralismo metodológico que los estudios sobre la literatura ofrecen en la actualidad, sabiendo ponderar nuevos aspectos (feministas, postcoloniales, etc.) previamente marginados, el interés central de los estudios literarios de hoy en día sigue siendo la tríada tradicional Autor – Texto – Lector. Es a través del estudio de los mismos que ha empezado a surgir el interés por las cuestiones sistémicas de la literatura, es decir, por las relaciones y la comunicación entre los elementos propiamente literarios y los aspectos no literarios.

Dentro de este marco, se ha comenzado a prestar mayor atención al proceso de lectura y a la existencia de sus múltiples formas propias, más allá del texto literario. Nuestra opción va por un enfoque sistémico en el que se estudien los componentes del sistema literario.

De acuerdo con el constructivismo radical (fundamentado por los biólogos cognitivos Humberto Maturana y Francisco Varela en su obra *El árbol de conocimiento*¹), un organismo vivo es un sistema *autopoético*, es decir, un sistema autónomo y estructuralmente determinado, organizado de forma autoprodutora, autorreguladora y autorreferencial. Todas las operaciones del sistema, también las cognitivas, están subordinadas al mantenimiento y a la mejora del propio sistema, que, de este modo, se determina por la forma específica en la que el ser vivo realiza su autopoiesis. Esto significa que «lo que vivimos y lo que experimentamos, lo que conocemos y llegamos a saber está necesariamente construido con nuestros propios materiales, y solo se puede explicar de acuerdo con nuestra manera y forma de construir» (Glaserfeld, 1981: 35, citado por Maldonado Alemán, 1990: 489).

Descartada la posibilidad de conocimiento objetivo de la realidad, la ciencia empírica de literatura, basándose en el constructivismo radical, sostiene que el significado del texto literario no puede ser considerado una cualidad autónoma del texto ni tampoco producto de la interacción entre el texto y su lector (como considera la estética de la recepción), sino que es mero resultado de operaciones cognitivas del lector. La comprensión de un texto literario es un proceso dinámico y complejo de construcción de significado. El lector, siguiendo las pautas establecidas por sus propios conocimientos, expectativas, convenciones literarias, etc., desarrolla una estrategia de lectura determinada, que acabará adjudicando al texto un significado concreto de acuerdo con sus propios condicionantes previos. Qué tipo de significado le asigne al texto dependerá de las estrategias de adjudicación empleadas, que pueden variar de individuo a individuo. La coincidencia de significados producidos por distintos lectores del mismo texto se debe, por lo tanto, al empleo de estrategias de lectura y convenciones literarias semejantes entre los individuos que, al haber tenido un proceso similar de socialización, disponen de modelos de realidad y de convenciones literarias, lingüísticas, estéticas afines (Maldonado Alemán, 1990: 489).

1 El libro salió en su original español en 1984, pero fue su traducción inglesa con el título de *The Tree of Knowledge* (1987) la que lo convirtió en una ineludible referencia del constructivismo radical y de la ciencia empírica de literatura.

Para la ciencia empírica de literatura la lectura es, por lo tanto, una herramienta de polinterpretación, integrada como tal en distintos sistemas sociales y culturales. A continuación, vamos a ver cómo su carácter determina el propio sistema literario.

Los estudios empíricos de la literatura y la mediación literaria

Además de los estudiosos de la sociología de la literatura (Robert Escarpit, Arnold Hauser), fueron los formalistas rusos (sobre todo Borís Eichenbaum, Yuri Tiniánov y Víktor Shklovski) quienes profundizaron en la *literariedad* — es decir, en lo que hace de un texto una obra literaria—, así como en las relaciones entre la obra literaria y los cambiantes contextos sociohistóricos. El mismo interés, aunque desde epistemologías distintas, puede apreciarse también en los escritos de Roman Jakobson (*Lingüística y poética*), Mijaíl Bajtín (*Teoría y estética de la novela*), Roman Ingarden (*La obra de arte literaria*), Roland Barthes (*Elementos de semiología*), Gilles Deleuze (*¿Cómo reconocer el estructuralismo?*), Claudio Guillén (*Literatura como sistema*) y en la estética de la recepción, especialmente en Hans Robert Jauss (*Historia literaria como provocación*) (Perenič, 2010: 11-23).

Es, sin embargo, el marco de las investigaciones de la teoría empírica de la literatura el que señala que un texto literario (concebido como tal porque las convenciones sociales así lo determinan) ya no puede entenderse fuera del complejo sistema que ha llegado a formar la literatura y en el que participan ciertas acciones que le permitan que «viva» en calidad de texto literario. Todas estas acciones se refieren al texto y según el pionero de la ciencia empírica de la literatura, Siegfried J. Schmidt (*Grundriß der empirischen Literaturwissenschaft*, 1980), abarcan las relativas a la producción, la mediación, la recepción y la transformación. Es a través de la producción que se crea la base de la comunicación (un texto literario) que, como un comunicado, puede ser transmitido de diferentes modos (multiplicado, difundido, comercializado) a distintos tipos de receptores. Estos lo reciben como objeto de comunicación literaria y desde el mismo pueden producir nuevos textos (transformándolo en críticas, interpretaciones, traducciones, etc.). Estos cuatro tipos diferentes de acciones, sostiene Francisco Chico Rico, se encuentran temporal y causalmente relacionados entre sí: la producción precede a la mediación; la mediación precede a la recepción y, por último, la recepción precede a la transformación. A su vez, normalmente la mediación es posible porque un texto ha sido producido; la recepción se puede llevar a cabo porque el receptor puede tener en sus manos el texto de un determinado autor y

la transformación es sólo posible porque el transformador ha recibido con anterioridad dicho texto (1995: 23-24). Aunque los investigadores no lo mencionan explícitamente, es obvio que la lectura es la herramienta principal de todas las acciones y de todos los niveles del sistema literario.

El nuevo modelo interdisciplinar de investigación literaria, cuya base es el constructivismo radical, que en su aplicación utiliza herramientas de investigación propias de la sociología, constituye el cambio de paradigma más radical hasta la fecha: como, de acuerdo a las investigaciones empíricas, la esencia de un texto literario ya no puede residir en su literariedad (ni mucho menos en un significado único percibido por todos sus lectores, véase Dović, 2004: 85-86), el foco de atención central lo constituyen los distintos aspectos y agentes que permiten la existencia misma del sistema de comunicación literaria, es decir, la multiplicidad de lecturas de uno o varios textos literarios. La situación económica y social, política y cultural de un productor literario se convierten en elementos imprescindibles de la investigación literaria, y lo mismo cabe decir del análisis del mercado literario, la situación institucional de la literatura, los estudios de perfiles de lectores o las maneras en las que leen (Dović, 2004: 50-56; 2007).

Los mediadores como agentes en el campo literario y/o editorial

Para Siegfried Schmidt, las editoriales son el ejemplo más paradigmático de mediación, ya que su actividad abarca cuatro operaciones básicas (todas ellas basadas en distintas formas y funciones de la lectura): procesos de lectura propiamente dicha (se trata de la lectura de un texto en un sentido muy amplio, dado que abarca también su edición y la decisión de publicarlo), la realización del medio adecuado (a través de procesos de diseño, correcciones, preparación de la impresión, la adaptación de un texto a un soporte que pueda ser leído), la distribución (ofrecer el producto a un público lector) y la venta, cuyo objetivo es convencer al máximo número posible de potenciales lectores (Dović, 2004: 52).

Para entender mejor este proceso, conviene revisar los aportes de los estudios de la edición editorial, que a partir del siglo XX ubican la edición dentro de la industria cultural. Fue Robert Darnton quien desarrolló un esquema que describe la circulación de los libros y que es aplicable a partir del siglo XVIII (Kovač, 2009: 65). El punto de arranque del así llamado *círculo comunicativo del libro* es un autor como productor; se continúa con el editor (si este no

interviene en el proceso, su papel lo asume el librero); y posteriormente, el texto llega al impresor. Luego se distribuye, lo vende el librero y, finalmente, llega al lector (Darnton, 1990: 111, en Kovač, 2009: 63-67). El modelo de Darnton, a pesar de sufrir algunas modificaciones², sigue utilizándose. No obstante, como también admite Kovač, a pesar de que este modelo describe con gran claridad el circuito comunicativo del libro, no pueden explicarse a través de él ni de los mecanismos ni de las fuerzas que hacen que unos libros persistan y otros no, que unos se traduzcan, se adapten y cambien de soporte y otros no (2009: 68).

No obstante, el concepto de *campo editorial* elaborado por John Thompson³ (en el que aplica al ámbito editorial la noción del *campo literario* elaborada por Pierre Bourdieu) sí puede aclarar algunas de las preguntas que deja abiertas el circuito comunicativo del libro. Así, Thompson entiende el campo editorial como un espacio en el que las editoriales ocupan posiciones distintas que dependen de la cantidad de recursos de los que disponen: el capital económico (las fuentes financieras acumuladas), el capital simbólico (el prestigio de la editorial), el capital intelectual (derecho a usar distintos tipos de contenidos) y el capital humano (los empleados de la editorial con todos sus conocimientos). El campo editorial es, igual que el campo cultural mismo analizado por Bourdieu, un lugar de conflictos y de luchas constantes. Es altamente competitivo y muy estructurado, ya que dentro de él existen varios campos literarios o subcampos que presentan sus propias dinámicas, determinadas por el contenido de libros que publican. Además, en el campo editorial influye fuertemente el contexto social⁴, así como el mercado en el que son lanzados sus productos. Dentro de estos subcampos editoriales, la producción de los libros y su salida al mercado requiere competencias distintas y condiciona tanto la organización interna como la externa de las editoriales, pero también de la propia industria editorial, con sus asociaciones y ferias de libros específicas.

Según Thompson, el tamaño del campo editorial está condicionado por las fronteras lingüísticas (que a su vez pueden presentar limitaciones a nivel

2 Entre ellas, las que han propuesto Thomas Adams y Nicholas Barker, quienes señalan que en lugar de grupos de personas que componen la red de comunicación es mejor hablar de cinco elementos que encarnan el ciclo vital del libro: la edición, la producción de un libro, su distribución, la recepción y su supervivencia (en Kovač, 2009: 67-68).

3 En la presentación de su teoría siga a la exposición de Miha Kovač (2009: 69-72).

4 Kovač afirma que la noción europea del libro, y por ello también su posición en el mercado, a diferencia de lo que ocurre en EE. UU., siempre ha sido particular: el libro ha sido entendido como un objeto de mercado, pero también un bien común y por lo tanto ha gozado de distintos apoyos a nivel del Estado y de la Comunidad Europea (2005: 16-17).

nacional, pueden ser las de antiguos imperios o las de los países que comparten la misma lengua), por la naturaleza misma del libro (un objeto relativamente grande y pesado con considerables gastos de transporte) y asimismo está determinado por sus vínculos con otros campos sociales. Si nos mantenemos dentro del campo de la edición de libros de Literatura infantil y juvenil y manuales, por ejemplo, los condicionamientos incluyen los del campo escolar y los de las políticas educativas, entre otros.

El libro (y la lectura) en los campos editoriales esloveno, español y latinoamericano

Para poder estimar la diseminación del libro en una sociedad, se deben tener en cuenta cinco indicadores: los números de títulos publicados, ejemplares vendidos y préstamos bibliotecarios; el retorno sobre el capital de un título nuevo, que revela el rendimiento de la industria editorial; y, finalmente, el porcentaje de la gente con formación secundaria y terciaria, que indica el volumen potencial del mercado librero (Kovač, 2016: 37). Al hablar de los campos editoriales esloveno⁵, español⁶ y latinoamericano⁷ actuales, tomados todos ellos como un ejemplo e invitación a investigar otros campos editoriales, podemos considerar las siguientes características, que se apoyan en datos que no siempre se recogen con el mismo rigor (o no se recogen siquiera):

- 1) El campo literario esloveno es pequeño y dispone de un reducido número de hablantes, es decir, potenciales lectores, aunque está creciendo paulatinamente, ya que en 1945 la población del país era de aproximadamente 1.450.000 y en 2020 ya cuenta con 2.111.461 habitantes (SURS 2022). En cambio, el campo literario español es mucho más grande, dado que en España existen 47,42 millones de habitantes a los que hay que sumar otros 662 millones de habitantes de América Latina y el Caribe, asentados en 22 países.

5 Las fuentes de datos para Eslovenia han sido la Biblioteca Nacional y Universitaria (NUK) y el Instituto de Estadística de la República de Eslovenia (SURS).

6 Reproduzco a continuación los datos más destacados referentes al año 2022 que brinda el último informe del comercio interior preparado por la Federación de Gremios de Editores de España. Puesto que este todavía no está completo, lo cotejo con el del 2021, añadiendo estos datos también.

7 Los datos sobre el mercado librero de América Latina provienen del informe *The Global Publishing Industry in 2022* publicado por la WIPO (World Intellectual Property Organization) y una ponencia del agente literario Pablo de la Vega presentada en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en 2023.

- 2) El libro esloveno ha pasado de ser «un bien cultural fundamental» y el ámbito editorial «de importancia cultural especial» (durante la época socialista y yugoslava) (Žnidaršič, 1982: 7)⁸ a un producto económico (Duša, 2005: 38-47) que recibe ciertas subvenciones estatales del Ministerio de Cultura (hasta 2009) y de la Agencia Pública de Libro (fundada en 2009). Aunque no haya sufrido cambios tan radicales, el libro en España goza de subvenciones que otorgan tanto el Ministerio de Cultura como los gobiernos autonómicos y locales, así como distintos institutos (entre otros, el Instituto Ramon Llull, el Instituto Vasco Etxepare y el Institut de Estudis Balearics). En América Latina hay programas de ayuda para los editores nacionales (Ministerios de Cultura) y los extranjeros (en la compra de derechos), tales como Sur (Argentina), Ida (Uruguay), Protrad (México), etc.
- 3) En 1945, el campo editorial esloveno estaba compuesto por cinco editoriales; en los años 80, por veinte (Rugelj, 2010: 62). Después de 1991, las editoriales se privatizaron, algunas dejaron de existir, otras se fundaron, de modo que en 2021, según los datos de la Biblioteca Nacional, fueron 471 editoriales las que publicaron hasta 5 títulos, 65 editoriales las que publicaron hasta 10 títulos, 32 editoriales las que publicaron hasta 20 títulos nuevos, 20 editoriales las que publicaron hasta 50 títulos nuevos, 11 editoriales las que publicaron hasta 100 títulos nuevos y 3 editoriales las que publicaron más de 100 títulos (NUK⁹, 2022).

Actualmente, en el campo editorial esloveno hay una editorial grande (más de 200 empleados), varias editoriales pequeñas (hasta 49 empleados) y muchas microeditoriales (Rugelj, 2010: 111-112).

En España, en 2021, había 778 editoriales agremiadas (es decir, miembros del gremio de editores) y otras 1.048 que han editado algún libro y no lo estaban. Tanto el número de las editoriales agremiadas como las que no son miembros del gremio está aumentando cada año. Su tamaño se mide por la facturación y se consideran editoriales muy grandes las que facturan más de 60 millones al año (8 en el año 2021), grandes las que facturan entre

8 Como señala Žnidaršič, también en la época socialista el criterio económico, sobre todo a partir de los años setenta, era muy importante (1982: 7-8).

9 NUK es el acrónimo de la Biblioteca Nacional y Universitaria (Narodna in univerzitetna knjižnica). La Biblioteca Nacional es la institución que en Eslovenia se encarga de preparar distintas estadísticas vinculadas con la publicación de libros. La referencia a NUK en todo este artículo se refiere a los textos *Založniki knjig in brošur* y *Knjige in brošure tiskane*, enumerados en la bibliografía. Dado que la autoría corresponde a la Biblioteca Nacional, los cito bajo NUK.

18 y 60 millones (14), medianas las que facturan entre 2,4 y 18 millones (104) y pequeñas las que facturan hasta 2,4 millones (652). El 32 % de las editoriales forma parte de un grupo; el resto (el 68 %) son independientes. Las editoriales agremiadas radican en su mayoría en Madrid (307), seguida por Cataluña (236), Valencia (64), Andalucía (59), Euskadi (47), Galicia (42) y Castilla y León (23) (*Informe*, 2021: 18-25).

- 4) El número de títulos de libros publicados está creciendo más rápido que el número de habitantes: en 1945 se publicaron en Eslovenia 550 libros; en 1975, 1.674; en 1995, 3.193; después del año 2000, el promedio de títulos nuevos supera los 5.000 títulos anuales¹⁰. Esto significa que el número de títulos publicados en esloveno se ha duplicado, mientras que la población ha ido creciendo mucho más paulatinamente. Pasa lo mismo en España y América Latina. En España, en 2022 se editaron 83.091 libros (el número de los ISBN asignados es bastante mayor y alcanza un total de 95.811). En 2021 se editaron 55.197 títulos en formato papel y 24.176 en formato digital, lo que significa un aumento del 9,3 % respecto al 2020, año en que se registró un número menor de libros publicados en comparación con 2019, cuando se publicaron 28.350 títulos. (*Informe*, 2021: 34).
- 5) En 2020, de un total de 5.311 títulos publicados en Eslovenia, 3.869 fueron textos originalmente escritos en esloveno (73 %) y 1.451 fueron traducciones (27 %). Entre los libros publicados entre 2009 y 2020, el número de obras literarias es estable y ronda los 1.900 títulos (1.958 en 2009 y 1.959 en 2020), lo que corresponde a un 37 % de toda la producción. Entre los títulos originariamente escritos en esloveno, el género mejor representado es la novela (un 33 %). Entre todas las novelas publicadas, un 27 % corresponde a textos escritos en esloveno y el 73 %, a traducciones), mientras que el 14 % de los textos literarios publicados fueron libros de poesía (del cual, un 80 % estaba escrita originariamente en esloveno y un 20 % eran traducciones) y un 1 % obras de teatro (NUK, 2022). En Eslovenia, en 2022 se publicaron 1.035 títulos de Literatura infantil y juvenil (*Neuslišana mladost*, 2023: 8). Según los datos de la WIPO (World Intellectual Property Organization), los números de títulos de Literatura infantil y juvenil en los países de habla hispana son los siguientes: 9.150 títulos publicados en España; 1.953, en México; 1.537, en Colombia y 152, en Ecuador.

10 Según los datos de *Book Markets in Europe, Buch und Buchhandel in Zahlen y Book Industry Statistics*, facilitados por Kovač, estas tendencias son comunes, ya que, respecto a 1975, el número de títulos publicados en 2013 en Gran Bretaña presentaba un crecimiento del 417 %; en Alemania, del 64 %; y en Holanda, del 11 % (2016: 45).

Entre los títulos editados en España en 2021, un 40,1 % (22.126 títulos) corresponde a no-ficción, un 21,1 % (11.664 títulos) a la ficción para adultos (novela, 17,3 %; poesía y teatro, 1,2 %; crítica y ensayos literarios, 2,6 %), y un 3,1 % (1.737 títulos) a los cómics (*Informe*, 2021: 37). Las lenguas en las que se editan los libros en España se distribuyen de la siguiente manera: un 76 % se edita en castellano; un 13,7 %, en catalán; un 2,3 %, en euskera; y un 2,2 %, en gallego. El número de títulos vivos, es decir, asequibles en el mercado, está aumentando y en 2020 ascendió a 794.823 títulos.

Las tiradas de los títulos publicados se están reduciendo en todo el mundo. En Eslovenia, según los datos de la Biblioteca Nacional, se ha pasado de 1.520 en el año 2009 a 896 en el 2021, aunque esta tendencia podía apreciarse ya antes (NUK, 2022).

En España las tiradas han ido decreciendo paulatinamente respecto al 2017, cuando la tirada ascendía a 3.995 ejemplares (*Informe*, 2021: 34). En 2022, por ejemplo, la tirada media fue de 3.610 ejemplares, lo que significó un leve aumento respecto al 2021.

- 6) El número de préstamos bibliotecarios está creciendo en Eslovenia: entre 1973 y 2013, los espacios destinados a las bibliotecas, el número del personal, de los miembros de las bibliotecas y el fondo bibliotecario se duplicó, y el número de préstamos bibliotecarios se triplicó (Kovač, 2016).
- 7) Los estudios sobre la lectura en Eslovenia llevados a cabo en varias ocasiones entre 1973 y 2019 señalan que el porcentaje de los lectores ronda alrededor del 70 %. Entre los lectores de la última encuesta (del 2019), el 25 % lee también *e-books* y el 48 % lee igualmente libros no escritos en esloveno (entre las lenguas mencionadas predomina el inglés). Solo un 9 % de los lectores lee libros cada día, mientras que el promedio de lectura de los que leen es de 10 libros al año. Un 47 % de los participantes en la encuesta afirmaron comprar libros impresos y/o *e-books*.

Los números recogidos en el informe *Hábitos de lectura y compra de libros en España*¹¹ para el 2023 señalan que el porcentaje total de lectores de 14 años o más se sitúa en un 95,5 % (lo que significa que los entrevistados leen algún

11 El estudio de hábitos de lectura entre 2000 y 2012 en España fue llevado a cabo por la Federación de Gremios de Editores de España (FGEE), con la colaboración de la Dirección General del Libro, Archivos y Bibliotecas del Ministerio de Cultura. Desde 2012, la única fuente de referencia para el seguimiento de la evolución del fenómeno de la lectura es la Encuesta de hábitos y prácticas culturales que el MECD realiza aproximadamente cada cuatro años. Por ello, el FGEE en 2017 retoma el estudio que desde entonces se hace anualmente.

tipo de material, en cualquier formato o soporte, ya sea impreso o digital, al menos una vez al trimestre), de los cuales periódicos (71,2 %) y libros (68,3 %) son los más leídos, seguidos por webs, blogs, foros (64,3 %), redes sociales (59,7 %), revistas (26,7 %) y cómics (10,8 %). Entre las mujeres hay una mayor proporción de lectoras de revistas y de libros, mientras que los hombres son más lectores de periódicos, cómics y de webs, blogs y foros, y redes sociales. El 92,1 % de los lectores son lectores frecuentes (leen todas las semanas). Centrándonos en lectores de libros, el 55,5 % de la población (el 81,3 % del total de lectores) son lectores frecuentes.

Según el estudio elaborado por el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (CERLALC) publicado en 2012 y referente a Argentina, Chile, Brasil, Colombia, Perú, México y España, el hábito de lectura (y limitado solo a la lectura de libros) muestra los datos siguientes: en España el 61 % son lectores de libros; en Argentina este número corresponde al 55 %; en Chile, al 51 %; en Brasil, al 46 %; en Perú, al 35 %; y al 20 %, en México. Mientras que en España se leían 10,3 libros por año, en Argentina esta cifra descendía a un 5,4 %; a un 4,5 %, en Chile; y a un 2,9 %, en México. Mientras en España y en Argentina se lee principalmente por placer, en México predomina una motivación más práctica (obtener conocimientos generales), y en Chile y Brasil por exigencia académica y para obtener conocimientos más generales.

¿Qué significan todos estos datos? Por un lado, los campos editoriales, por muy diferentes que sean, participan de las características que pueden observarse a nivel global: el crecimiento constante de los títulos nuevos no ha sido acompañado por el mismo crecimiento de la población; por otro lado, el crecimiento global de ventas de las tiradas de libros publicados después de 1962 corresponde a un 30 %, mientras que el crecimiento del préstamos bibliotecarios en la mayoría de los Estados ha sido más rápido que el de la venta de libros, lo que significa que la producción editorial a nivel global se ha ido fragmentando. Esto ha repercutido en las ganancias de las editoriales, ya que entre 2006 y 2014, el retorno sobre el capital de un título decreció de 57.500 euros a 37.606 euros (lo que corresponde a un tercio); en Eslovenia, el retorno sobre el capital se redujo de 46.821 euros en 1998 a 21.033 euros en 2013, lo que corresponde a un 45 % de la media europea.

Aunque los estudios sobre los lectores muestran números constantes de lectores, también apuntan que están disminuyendo tanto el número de lectores frecuentes de libros como el de compradores. En un mercado limitado, como es el esloveno, esto significa que el campo editorial —si tenemos en cuenta sus ingresos y el

retorno sobre el capital (y consecuentemente también sus recursos humanos y el nivel de su profesionalidad— se ha ido reduciendo. En cambio, ha ido aumentando la diversidad de los títulos publicados y de la oferta editorial (muchas veces brindada por microeditoriales con pocos empleados que la mayoría de las veces no han podido desarrollar destrezas específicas, ya que deben ocuparse de muchas tareas simultáneas). El ámbito hispanohablante, por otro lado, es grande a nivel mundial y está hasta cierto punto unificado (por la lengua principalmente, pero también por los grandes grupos editoriales), pero a su vez está fragmentado en Estados nacionales en los que siguen existiendo importantes pequeñas editoriales que a través de sus catálogos se encargan de promover la bibliodiversidad.

Agentes literarios

El libro puede ser considerado, tal y como venimos señalando, un producto de carácter dual, ya que conlleva un prestigioso contenido cultural y es a la vez un producto de mercado. Es un bien en el que pueden apreciarse distintas tensiones propias del campo cultural, y a su vez una obra colectiva en cuya producción, distribución y recepción participan distintos agentes, la mayoría de ellos mediadores literarios.

Aunque con frecuencia la mediación está vinculada a la promoción y/o animación a la lectura, el campo semántico del término *mediador* remite, tal y como apunta Felipe Munita (2014: 36-44), a la superación de conflictos, al rol relacional («vincular y dar sentido»), a un espacio de apertura hacia los otros, a la metáfora del puente y del cruce.

En la descripción de los distintos mediadores literarios, hemos mantenido el sistema de la historiadora y crítica literaria Urška Perenič, quien distingue entre tres niveles principales: la producción, la distribución y la recepción, reconociendo que los límites entre ellos no son tan esquemáticos como pueda parecer en un principio.

- 1) El nivel de *la producción* está compuesto principalmente por tres grupos: el de los autores y las autoras, el de las editoras y los editores y los que participan en el proceso de preparación del producto (el libro) para el proceso de impresión.

El concepto de *autor* que esboza nuestro análisis se aleja del concepto romántico de genio creador y refleja en la práctica del campo editorial el proceso que Roland Barthes llegó a denominar como la «muerte del autor». La autoría, señala Maja Breznik, es un residuo romántico (en el arte moderno

el artista es considerado un productor) (2010: 82-83), mientras que Roger Chartier apunta que el texto literario no es logro de un solo autor, sino más bien una consecuencia de un proceso en el que participan varios agentes, sobre todo los cajistas (los componedores), los redactores de estilo y los editores (2010: 11). Los límites de la creación vienen cuestionados también por los creadores que más que dentro de la cultura se ubican dentro de la contracultura, por las autoras que renuncian a la profesionalidad por amor al arte, por el diseño (¿puede ser la maquetación arte si la lleva a cabo un artista reconocido?) y por la influencia mutua entre varios autores (como es el caso, por ejemplo, la que se da entre el autor del texto y una ilustradora de un álbum, género típico de la Literatura infantil y juvenil). ¿Qué decir de los traductores, cuyo trabajo y creatividad dependen de las lenguas entre las que median, la política lingüística, la censura y la autocensura? ¿Cómo categorizar a esos autores polifacéticos que habitan distintas formas de creación y son autores de textos propios, traductores, editores e investigadores, atravesando así distintos niveles del campo literario?

Tampoco los *editores* y las *editoras* se quedan solo en el nivel de la producción. Un editor, aparte del aspecto creativo de su profesión, siempre está vinculado al mundo mucho más concreto de las reglas del mercado. Marijan Dović lo precisa todavía más: el trabajo de un editor y/o una editora está condicionado —es decir, tanto limitado como favorecido— por aspectos económicos, ideológico-políticos, así como por las redes sociales (2010: 49).

El nivel de la producción está, por lo tanto, constituido por:

- Distintos tipos de *autores y autoras: autoras de textos, ilustradoras, adaptadoras, traductoras*¹².
- *Editoras* a los que hay que sumar *los lectores profesionales, los redactores, los correctores de estilo, los correctores, los reprografos*. Quienes en las editoriales se encargan de vender derechos ya se ubican en el nivel de la distribución, dado que ejercen de agentes literarios.
- *Diseñador* (de cubiertas de libros) y *maquetadora editorial* (la que maqueta todo el libro).
- *Impresor y encuadernador*.

12 El empleo de la forma femenina es imprescindible ya que en el ámbito de la traducción es notable la feminización (Pregelj, 2019: 65-66), así como —según las estadísticas presentadas en los manuales donde se recoge la producción anual en Eslovenia— lo es en cuanto a la autoría de la Literatura infantil y juvenil. Habría que hacer un estudio entre los editores y editoras para conocer las dimensiones de este proceso.

- 2) El nivel de la *distribución*, dedicado a hacer llegar el producto a las manos del lector (adecuado), ofrece una imagen muy diversificada. Si por un lado siguen existiendo las profesiones que ya han podido observarse en el siglo XIX, como son los libreros y las bibliotecarias, la modificación en la organización de las editoriales también aquí ha ocasionado algunos cambios. Muchas editoriales, por un lado, acuden a empresas distribuidoras que hacen llegar sus libros a las librerías y a las bibliotecas; por otro lado, la venta directa (desde las editoriales mismas) de libros también ha sido sometida a cambios, a consecuencia de las modificaciones del régimen socio-político y, consecuentemente, también de la noción de *libro*; la venta puerta a puerta ha sido sustituida por la venta telefónica, aunque esta también se está reduciendo, cediendo su lugar a la venta a través de las plataformas en línea. Estos cambios han afectado tanto a los libreros como a los bibliotecarios y han contribuido al fomento y/o desarrollo de roles novedosos. Además, el nivel de distribución presenta muchos agentes nuevos, relacionados con la venta de derechos y con la comunicación con los usuarios finales y/o el público especializado (ferias de libros, festivales, publicaciones promocionales en medios de comunicación, creación de contenidos audiovisuales).

El nivel de la distribución está constituido por:

- *Distribuidor*: empresas especializadas que cuentan con toda la logística y personal necesarios (almacenes, medios de transporte, soporte informático, comunicación con los compradores; *vendedores ambulantes* con sus contactos en librerías y bibliotecas).
- *Librerías*: se encargan de vender libros y de aconsejar a los clientes y en ocasiones también a las instituciones culturales y/o medios de comunicación; las librerías han sufrido considerables cambios con la entrada de los grandes almacenes y con la venta a través de la web (véase Kovač, 2016).
- *Bibliotecarias*: las bibliotecas, como ya se ha señalado, han vivido un gran desarrollo, lo que ha significado, como ha expresado la presidenta del Gremio de las Asociaciones de Bibliotecarios (Sabina Fras Popović), que de las/los bibliotecarias/os se exigen unos superpoderes, ya que tienen que seguir la producción de los libros, colaborar con las editoriales y los medios de comunicación, aconsejar a los usuarios, organizar distintos tipos de eventos para públicos diferentes, diseñar proyectos de promoción de la lectura y de animación a la lectura, etc.

- *Agentes literarias*, quienes se encargan de vender derechos de autor a otras editoriales nacionales y extranjeras.
 - *Empleados y/o colaboradores* de editoriales que se dedican a la venta de derechos.
 - *Empleadas* de editoriales que se dedican a la promoción y a la venta de los libros publicados (departamentos de *marketing*) y de relaciones públicas.
 - *Instituciones culturales* que brindan mecanismos de apoyo a la publicación de los libros.
 - *Otras instituciones y fundaciones* que ayudan en la promoción de libros específicos.
 - *Ferias de libros* que ofrecen una posibilidad de venta directa (ferias de venta, abiertas al público general o al especializado) y de *networking* (ferias dirigidas a los expertos).
 - *Festivales literarios* generales o especializados (importantes para la circulación de la poesía y de obras de teatro y también de la Literatura infantil y juvenil).
 - *Revistas literarias*.
 - Radio, televisión y otros *medios de comunicación* en los que se publican extractos de textos que posteriormente se publican en forma de libro¹³.
 - Distintos *proyectos* nacionales y transnacionales que ayudan en la tarea de creación de redes (*networking*) y en la promoción nacional e internacional de los títulos publicados.
 - *Productores y posproductores de contenidos audiovisuales* y otros profesionales técnicos que apoyan la distribución y la promoción de los libros y de diferentes tipos de autoras y autores.
- 3) A su vez, el nivel de la *recepción*, el de los lectores (y, por lo tanto, también de los lectores profesionales que ayudan con su elección a otros lectores)¹⁴, ha experimentado cambios considerables. Entre los mediadores que

13 Como afirmó André Schiffrin en una entrevista en *Bukla*, el número de los libros reseñados en periódicos generales está disminuyendo considerablemente (Schiffrin; Rugelj 2007: 8-9). También los datos, recogidos por el Ministerio de Cultura esloveno muestran la misma tendencia: en el periodo entre 1993 y 2008, la aparición de reseñas de libros en los periódicos y en la televisión eslovenos se ha reducido en un 40 % (en Rugelj, 2010: 154).

14 En su respuesta a la pregunta «¿Quién es el que escoge?» formulada en la revista *Primerjalna književnost* (de la que en este artículo hemos citado varias contribuciones), Darko Dolinar indica a los lectores como los que eligen las obras; de hecho, remarca la etimología de la palabra eslovena lector (*bralec*) como alguien que escoge. También recuerda el origen parecido en las lenguas romances y en alemán (2010: 72).

facilitan la recepción que enumera Perenič, algunos se han consolidado, otros se han marginalizado y también han surgido otros nuevos, vinculados a las nuevas tecnologías que en el siglo XIX todavía no existían.

El nivel de la recepción se compone de los siguientes agentes:

- *Lectores, oyentes, espectadores*: Los estudios de la recepción (excepto en el campo de la Literatura infantil y juvenil) suelen excluir las transmisiones radiales, mientras que los datos sobre la publicación de obras de teatro suelen ser parciales, ya que tienen en cuenta solo las obras impresas y no las que se estrenan en los teatros.
- El rol de la *crítica literaria* ha pasado de ser el mediador principal a una figura mucho más marginal.
- Su lugar lo ocupan *las blogueras*, quienes, como afirma una de ellas, «no son críticos literarios, por eso sus escritos pueden entenderse. [...] Comparten sus opiniones en las redes sociales. Son autodidactas, cuyo público son los que de verdad leen y compran libros».
- La *vloguera* comparte su opinión a través de contenidos audiovisuales.
- Las revistas literarias de adolescentes y destinadas a los niños suelen publicar críticas, entrevistas, columnas, listas de los libros más leídos que preparan *expertos, bibliotecarios, influencers, periodistas literarios*, etc.
- En el ámbito de la Literatura infantil y juvenil, son muy visibles también los *promotores y animadores de la lectura*, que pueden ejercer su trabajo (talleres con niños) en bibliotecas, escuelas, festivales, etc.
- Los *premios literarios* son otro de los mecanismos que ayudan a promover los textos literarios.
- Otro mecanismo, resultado de la reflexión de los expertos, es el *canon literario*, en el que, se supone, se destacan las obras más originales, las más representativas de una época y las que con su atemporalidad lograrán enfrentarse al pasar del tiempo. Cabe preguntarse qué elementos sociales y particulares lo determinan y por qué.
- Las investigaciones axiológicas están vinculadas al sistema de la educación, en el que algunos —*los estudiosos de la literatura, los historiadores literarios y los teóricos* que suelen trabajar en la educación terciaria y en colaboración con otras instituciones de investigación— investigan, estudian y establecen el canon, transmitiendo sus conocimientos hacia abajo en la pirámide, a la enseñanza secundaria, a la primaria y a la educación preescolar. Aquí es donde la mediación literaria de *las educadoras, las maestras, las profesoras* ayuda en el proceso de la socialización literaria de *alumnado y estudiantado*.

Conclusión

La literatura es un sistema que es posible solo gracias a la lectura y a la labor de agentes que actúan dentro del campo literario, cuyos cometidos y roles pueden clasificarse utilizando estos tres niveles: producción, distribución y recepción. Esta clasificación puede recordar, por un lado, la triada que en los estudios literarios solía ocupar el interés central de los investigadores: autor – texto – lector. Al mismo tiempo, sin embargo, también señala la insuficiencia de la misma, ya que solo a través de una imagen mucho más compleja y diversificada, a la vez en el plano horizontal y en el vertical, como la que se brinda en este esquema, pueden explicarse las fuerzas que actúan en el campo y configuran un mapa del mismo en un tiempo determinado.

El estudio de los mediadores literarios analizado en este capítulo ha enfatizado su importancia en el dinámico sistema literario, ponderando que aparecen en los tres niveles del sistema y que están en transformación y desarrollo continuos. Algunos están mejor investigados que otros, como por ejemplo los más recientes. A su vez, estos últimos, y sobre todo los que se apoyan en las nuevas tecnologías, muestran de qué maneras la lectura de la literatura se inscribe en un campo cultural más amplio, con el que es capaz de dialogar no solo a través de textos, sino también a través de su sistema (de funcionamiento). Otros sistemas con los que nos topamos al analizarlos son la organización política y social, la economía, la industria cultural, la comunicación, la biblioteconomía, los medios audiovisuales, la informática y el sistema educativo. Asimismo, hemos podido observar que los «hábitos» de los agentes incluidos en este artículo a veces son de carácter individual, otras veces de carácter institucional; pueden estar bien vinculados a una sola persona (y a una profesión), bien organizados de manera opuesta, cuando varias profesiones relacionadas confluyen en un solo individuo.

Bibliografía

- Breznik, M. (2010): «Splošni skepticizem v umetnosti». *Primerjalna književnost*, 33/2, 75-86.
- Colomer, T. (2002): «El papel de la mediación en la formación de lectores». En: *Lecturas sobre lecturas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 9-29.
- Comercio interior del libro en España 2021*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, 2022.

- Chartier, R. y Balžalorsky, V. (2010): «Literatura in besedilna posredovanja». *Primerjalna književnost*, 33/2, 11-26.
- Chico Rico, F. (1995): «Introducción a la Ciencia Empírica de la Literatura». *Teoría/Crítica. La ciencia empírica de la literatura. Conceptos, métodos, consecuencias*. Madrid/Alicante: Verbum/Universidad de Alicante, 11-34.
- Dolinar, D. (2010): «Kdo izbira in kdo ponuja v izbiro?» *Primerjalna književnost*, 33/2, 61-73.
- Dović, M. (2004): *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Dović, M. (2007): *Slovenski pisatelj: Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC.
- Dović, M. (2010): «Urednik in posredniška funkcija v literarnem sistemu». *Primerjalna književnost*, 33/2, 47-57.
- Duša, Z. (2005): «Tri revolucije knjige». En: Andrej Blatnik *et al*: *Izgubljeno v prodaji. Slovenska knjiga med državo in trgom v tretjem tisočletju*. Ljubljana: UMco, 37-47.
- The Global Publishing Industry in 2022*. Ginebra: WIPO, 2023.
- Grafton, A. (2007): «La historia de las ideas. Preceptos y prácticas, 1950-2000». *Prismas*, 11, 123-148.
- Hunt, P. (1994): *An Introduction to Children's Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- Informe de resultados Hábito de Lectura y Compra de Libros en España 2023*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, 2024.
- Informe sobre el sector editorial español. Año 2020*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, 2021.
- Informe sobre el sector editorial español. Año 2022*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, 2023.
- Knjige in brošure tiskane. Ljubljana: NUK: <https://zalozniki.nuk.si/Zalozniki/StatistikaKnjigeInBrochureTiskane>
- Kovač, M. [1999] (2015): *Skrivno življenje knjig. Protislovja slovenskega založništva v 20. stoletju*. Edición electrónica.
- Kovač, M. (2005): «Smeri razvoja slovenskega in evropskega založništva». En: *Izgubljeno v prodaji. Slovenska knjiga med državo in trgom v tretjem tisočletju*. Ljubljana: UMco, 9-36.

- Kovač, M. (2009): *Od katedrale do palačinke: tisk, znanje in branje v digitalni družbi*. Ljubljana: Beletrina.
- Kovač, M. y Gregorin, R. (2016): *Ime česa je konec knjige. Skrivnostne sile knjižnega trga*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Lluch, G. (2003): *Análisis de narrativas infantiles y juveniles*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Lorenzo, L. (2022): «Mladinska literatura v galicijskih in španskih prevodih: različne vloge posrednikov». *Otrok in knjiga*, 113, 62-69.
- Maldonado Alemán, M. (1990): «El constructivismo radical y la didáctica de la literatura». En: *I Congreso de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 487-491.
- Maturana, H. y Varela, F. G. (1984): *El árbol del conocimiento*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Munita, F. (2014): *El mediador escolar de lectura literaria. Un estudio del espacio de encuentro entre prácticas didácticas, sistemas de creencias y trayectorias personales de lectura*. Tesis de doctorado. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ne(u)slíšana mladost. Priročnik za branje kakovostnih mladinskih knjig 2023. Pregled knjižne produkcije za mladino iz leta 2022. Ljubljana: Pionirska.
- Perenič, U. (2010): *Empirično-sistemska raziskovanje literature. Konceptualne podlage, teoretski modeli in uporabni primeri*. Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.
- Pregelj, B. (2019): «Nekaj podatkov za oris profila slovenskih prevajalk in prevajalcev». En: Barbara Pregelj (ed.), *Bela knjiga o prevajanju 2018. Premiki na področju prevajanja, tolmačenja, podnaslavljanja in lektoriranja v Sloveniji*. Ljubljana: Društvo slovenskih književnih prevajalcev, 65-77.
- Rugelj, S. (2010): *Za vsako besedo cekin? Slovensko knjižno založništvo med državo in trgov*. Ljubljana: Cankarjeva založba.
- Rupar, P., Blatnik, A., Kovač, M. y Rugelj, S. (2019): *Knjiga in bralci VI. Bralna kultura in nakupovanje knjig v Sloveniji v letu 2019*. Ljubljana: UMco.
- Ruzicka Kemfel, V. (2022): «Intervencionizmi posrednikov v španskih prevodih mladinskih besedil». *Otrok in knjiga*, 114, 37-45.
- Saferstein, E. A. (2013): «Entre los estudios sobre el libro y la edición: el “giro material” en la historia intelectual y la sociología». *Información, cultura y sociedad: revista del Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas*, 29, diciembre, 139-166.

- Schiffirin, A. y Rugelj, S. (2007): «Posel s knjigami: kako so mednarodni konglomerati prevzeli založništvo in spremenili način našega branja». *Bukla*, 24, diciembre 2007 – enero 2008, 8-9. <https://www.bukla.si/revija-bukla/posel-s-knjigami-kako-so-mednarodni-konglomerati-prevzeli-zaloznistvo-in-spre.html>.
- Schmidt, S. J. (1995): «La Ciencia Empírica de la Literatura: Un Nuevo Paradigma». *Teoría/Crítica. La ciencia empírica de la literatura. Conceptos, métodos, consecuencias*. Madrid/Alicante: Verbum/Universidad de Alicante, 87-106.
- Skupaj. Priročnik za branje kakovostnih mladinskih knjiž 2021. Pregled knjižne produkcije za mladino iz leta 2020*. Ljubljana: Mestna knjižnica, 2021.
- Slovenija od 1991 do danes: pregled statističnih podatkov*. Ljubljana: Statistični urad, 2022.
- Vega, P. de la (2023): «A Brief Panorama of Ibero-American Publishing». Ponencia en Feria Internacional del Libro, Guadalajara, noviembre 2023.
- Virk, T. (1999): *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija 1*. Ljubljana: ZIFF.
- Založniki knjig in brošur. Ljubljana: NUK: <https://zalozniki.nuk.si/Zalozniki/StatistikaZaloznikiKnjigInBrosur>
- Žnidaršič, M. (1982): *Knjiga in trg*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.

La importancia de la lectura para el campo literario

Palabras clave: lectura, constructivismo radical, ciencia empírica de la literatura, construcción de significados, sistema literario

El objetivo principal de este capítulo es reflexionar sobre una herramienta tradicional de la comunicación literaria, la lectura, desde la perspectiva del constructivismo radical y los estudios sistémicos de literatura. Según el constructivismo radical (Francisco Varela, Humberto Maturana, 1984), el significado del texto no es sino mero resultado de operaciones cognitivas de cada uno de sus lectores y lectoras, lo cual convierte la lectura en un instrumento de polinterpretación. La ciencia empírica de la literatura (Siegfried J. Schmidt, 1995; Marijan Dović, 2004; Urška Perenič, 2010) pondera sus múltiples (y también contradictorias) formas (ideas, expresiones, significados) que dejan de ser propias de un solo texto literario para convertirse en una característica del sistema mismo, constitutiva y propia de todos y cada uno de sus componentes. El dinámico

y complejo proceso de construcción de significados de un texto literario viene multiplicado tanto por tres niveles del funcionamiento del sistema literario (el de la producción, el de la distribución y el de la recepción y reproducción), como también por la multiplicación que dentro de los mismos sucede a través de cada uno de sus agentes. Son ellos los que hacen posible que un manuscrito se convierta en un libro y llegue a las manos de sus diferentes lectores.

The importance of reading for the literary field

Keywords: reading, radical constructivism, empirical science of literature, construction of meaning, literary system

The main objective of this paper is to reflect on reading, a traditional tool of literary communication, from the perspective of radical constructivism and systemic studies of literature. According to radical constructivism (Francisco Varela, Humberto Maturana, 1984), the meaning of a text is merely the result of the cognitive operations of each of its readers, which turns reading into an instrument of polyinterpretation. The empirical science of literature (Siegfried J. Schmidt, 1995; Marijan Dović, 2004; Urška Perenič, 2010) weighs up its multiple (and also contradictory) forms (ideas, expressions, meanings), which are no longer specific to a single literary text but become a characteristic of the system itself, as well as each and every one of its components. In a literary text, the dynamic and complex process of meaning construction is multiplied both by the three levels on which the literary system functions (production, distribution and reception, and reproduction) and by the multiplication that takes place within them through each of its agents. They are the ones who make it possible for a manuscript to become a book and reach its readers.

Pomen branja za literarno polje

Ključne besede: branje, radikalni konstruktivizem, empirična literarna veda, konstrukcija pomenov, literarni sistem.

Glavni cilj tega prispevka je reflektirati tradicionalno orodje literarne komunikacije: branje z vidika radikalnega konstruktivizma in sistemske literarne vede. Po radikalnem konstruktivizmu (Francisco Varela, Humberto Maturana, 1984) je pomen besedila zgolj rezultat kognitivnih operacij vsakega bralca, zaradi česar branje postane instrument poliinterpretacije. Empirična znanost

o literaturi (Siegfried J. Schmidt, 1995; Marijan Dović, 2004; Urška Perenič, 2010) izpostavlja mnogotere (tudi protislovne) dimenzije besedila (tematiko, izraz, pomen), ki ni več značilnost posameznega literarnega besedila, temveč bolj značilnost samega sistema in vsakega agenta, ki v njem sodeluje. Dinamičen in kompleksen proces ustvarjanja pomena literarnega besedila se tako pomnoži na vsaki od treh delovalnih ravnin literarnega sistema (produkcija, distribucija ter recepcija in reprodukcija) kot tudi z vsakim agentom, ki nanje deluje. Prav ti agenti pa omogočijo, da rokopis postane knjiga in doseže različne bralce.

Barbara Pregelj

Barbara Pregelj es Doctora en Literatura y Profesora Adjunta de la Universidad de Nova Gorica. Su ámbito de investigación comprende sobre todo interpretación y distintos aspectos de la recepción de la literatura española en Eslovenia, la traductología y la literatura infantil. Organizó varios simposios, es autora de numerosos libros, artículos y capítulos en libros de ámbito nacional e internacional. Además, ha participado en función de ponente en diversos congresos, mesas redondas y talleres. También es traductora, intérprete jurada y editora en la editorial Malinc, donde dirige proyectos de animación a la lectura a nivel nacional e internacional.

Dirección:	Klanska 17 1215 Medvode Eslovenia
Correo electrónico:	barbara.pregelj@malinc.si

Eszter Katona

DOI: 10.4312/vh.32.1.151-165

Universidad de Szeged



Dramaturgia de la ausencia en dos dramas de Alberto Conejero

*«Es una tarea más ardua honrar
la memoria de los seres anónimos
que la de las personas célebres».*

(Walter Benjamin)

1 Introducción

Durante varias décadas, en la literatura dramática española, el teatro de la memoria era considerado como un subgénero del teatro histórico y, aunque María Teresa Cattaneo ya en 1989 expresó su opinión según la cual «muchas piezas [...] que recuperan el pasado reciente del final de la guerra y de la dictadura [...] no encajan [...] en la definición del teatro histórico» (1989: 12), hubo que esperar hasta las investigaciones de Wilfried Floeck (2006) para que los rasgos distintivos del llamado teatro de la memoria fueran aclarados y sintetizados. Este género, nacido en la década de los ochenta, es un teatro comprometido en sentido social, pero con «una tendencia a la despolitización»¹ y sin la pretensión de realizar una reconstrucción fiel y documentada de los hechos históricos. Son unas miradas personales sobre el pasado español reciente que quedaron silenciadas² por la censura franquista durante décadas, pero que

- 1 Junto a la despolitización, Floeck destaca las características siguientes: «una tendencia a [...] la plasmación multiperspectivista y la subjetivización de la perspectiva, a la fragmentación y a la estructura abierta, que exige la participación activa del lector o del espectador» (2006: 205).
- 2 Hasta la muerte de Francisco Franco (1975), los traumas asociados al pasado reciente de los españoles fueron un tema tabú: no se podía hablar del pasado o, si se hablaba, era solo con la retórica impuesta por la férrea censura. Solo el bando de los vencedores tenía el derecho a recordar oficialmente, mientras que la memoria de los vencidos no existía, fue borrada por el régimen institucionalizado en abril de 1939.

desde la transición democrática hasta la actualidad han ocupado no solo las páginas de las novelas y las pantallas del cine sino también la escena teatral.

Actualmente, el teatro de la memoria —la representación de los destinos humanos, de las tragedias individuales y colectivas durante la Guerra Civil española y la dictadura franquista— es una de las principales tendencias en el drama español. El teatro de la memoria recibió mayor visibilidad solo desde la transición democrática, después de la abolición de la censura (1978) y especialmente después del estreno de *¡Ay, Carmela!*, drama emblemático de José Sanchis Sinisterra, escrito en 1986 para conmemorar el 50.º aniversario del comienzo de la guerra³.

El aumento de los números de las piezas dramáticas que tienen el objetivo de llenar los huecos de y en la memoria fue considerable durante la primera década del siglo XXI. Según Alison Guzmán, «hubo un incremento de más del cincuenta por ciento en los textos teatrales escritos sobre el conflicto de 1936 con respecto a los publicados sobre el mismo tema en las décadas anteriores» (2012a: 91). Aunque no contamos con estadísticas⁴ unánimes que se refieren al número concreto de las obras que tratan algún aspecto de la vida de los españoles en la Guerra Civil y/o en la dictadura, podemos constatar que este trauma sigue condicionando la temática de una rama importante de la dramaturgia española actual.

El presente artículo se enfoca en dos dramas de Alberto Conejero —clasificables bajo el lema del teatro de la memoria— después de cuyas lecturas podemos tener una visión dramática y a la vez lírica de dos figuras olvidadas del siglo XX: de Rafael Rodríguez Rapún, secretario de La Barraca y el último gran amor de Federico García Lorca y de Josefina Manresa, la viuda de Miguel Hernández. Una mujer y un hombre que vivían a la sombra de dos grandes poetas —que en los dramas se convierten en coprotagonistas ausentes pero

3 Sanchis Sinisterra, con su pieza, tuvo el objetivo de expresar su disgusto frente a la política oficial de la memoria histórica —tildada por el dramaturgo de *descafeinada y light*— propagada por el gobierno socialista durante los años del pacto del olvido. La novedad de *¡Ay, Carmela!*, con respecto a otras piezas que nacieron en el periodo anterior, es su voz crítica frente a la política del pacto del olvido y, además, que va más allá de la memoria individual y familiar para abordar la dimensión colectiva y nacional del problema de recordar y olvidar.

4 Anabel García Martínez, en su libro publicado en 2016, menciona más de setenta obras sobre la Guerra Civil y la dictadura (2016: 12). Alison Guzmán registra, en total, 149 obras de teatro sobre la Guerra Civil, de las cuales 63 nacieron entre 1939 y 1969, y 86 entre 1970 y 2006 (2012b: 23–24). Desde el punto de vista del objetivo del presente artículo, lo relevante no es el número exacto de las obras —en efecto, las dos piezas elegidas para el análisis están fuera de los límites cronológicos examinados por Guzmán y García Martínez— sino llamar la atención a este verdadero *memory boom* (Huyssen, 1995) en el teatro.

latentes— de las letras españolas del siglo XX: García Lorca es el gran ausente en *La piedra oscura* (estrenado en 2015), y Hernández, en *Los días de la nieve* (estrenado en 2017). El análisis —que ha tomado en cuenta los escritos teóricos, las entrevistas y las charlas dadas por el mismo Conejero— dirige la atención, por un lado, hacia el encuentro y la poesía, palabras clave de todo el teatro del dramaturgo de Jaén; y por otro, hacia los pormenores de la dramaturgia de la ausencia, técnica que el autor aprovecha en ambos dramas.

2 Dos palabras clave del teatro de Alberto Conejero: el encuentro y la poesía

Alberto Conejero, autor y director de teatro, galardonado con diversos premios por sus obras dramáticas⁵, utiliza la escritura como él mismo confiesa, «para explorar mis miedos, mis anhelos, mis sombras y mis pasiones, sabiendo que son las de todas, las de todos» (2022: 81). Leyendo sus artículos y escuchando sus charlas y entrevistas hay dos palabras que emergen reiteradamente de sus ideas: el encuentro y la poesía. En su ensayo *Escribir (para el) teatro*, por ejemplo, dice Conejero que «[n]o existe teatro que no sea un encuentro con los otros. [...] [L]a escritura teatral contiene siempre la vocación de encuentro con otros imaginarios. [...] [E]scribir teatro es convocar el encuentro con el imaginario de los espectadores. Todos ellos, de un modo fantasmagórico, acompañan al dramaturgo cuando genera sus historias» (2005). La creación teatral no es solo este encuentro con otros imaginarios, sino también «es concertar una cita con el desconocido que nos habita» (Conejero, 2005). O, en una charla ofrecida en la Fundación Juan March, el dramaturgo sostiene que «el teatro es el arte de vínculo [...] o la posibilidad de un vínculo que nunca existiría en eso que llamamos realidad» (Conejero, 2021: 4'05-4'26).

En las dos piezas analizadas, el dramaturgo utiliza el mismo método: convierte unos momentos de la biografía de dos poetas en materia dramática. Más allá de los detalles biográficos de una persona conocida, lo que capta la atención de Conejero es la poesía misma: la poesía que está presente no solo en la obra lírica de los poetas, sino que también emana de sus vidas y de las relaciones íntimas con sus parejas. El concepto de Conejero sobre el arte dramático se alimenta de la

5 *La geometría del trigo*, galardonada por el Premio Nacional de Literatura Dramática 2019; *Los días de la nieve*, por la que recibió el Premio Lorca 2019 Mejor Autor; *Todas las noches de un día*, con la que resultó ganador del III Certamen de Textos Teatrales de la Asociación de Autores de Teatro; *La piedra oscura*, Premio Max al Mejor Autor Teatral 2016 y Premio Ceres al Mejor Autor 2016; *Ushuaia*, Premio Ricardo López de Aranda 2013; *Cliff (Acantilado)*, obra ganadora del IV Certamen LAM 2010; y *Húngaros*, Premio Nacional de Teatro Universitario 2000.

misma raíz que inspiró también al teatro de García Lorca. Para este último, «[e]l teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.» (2008: 730). Conejero opta por esta misma idea diciendo que «la [palabra] teatral siempre es poética» y cree que «el escenario es siempre una enorme caja de resonancia poética» (2022: 85). O, en la monografía dedicada al *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI*, habla sobre la fuerte inspiración poética de su dramaturgia: «la única razón del teatro —al menos del teatro que me interpela, me conmueve, me interroga y me seduce— es la razón poética» (2022: 81)⁶.

No es pura casualidad que Conejero entrelace los dos conceptos arriba analizados —el encuentro y la poesía— en una entrevista: «el teatro no puede dejar de perder su función como lugar de encuentro de una experiencia poética» (2015a: 9'22). Según Marga Piñero, para Conejero «la palabra poética no es un mero recurso estilístico o retórico, sino que emerge como sustancia dramática viva, un magma candente sobre la cicatriz de sus personajes» (2019: 1).

Conejero logra realizar en varias piezas suyas el estrecho entrecruzamiento entre la poesía y el teatro, aprovechando también la técnica de la intertextualidad. Y no solo en aquellas obras que tienen a poetas como protagonistas⁷ —Lorca en *La piedra oscura* o Hernández en *Los días de la nieve*—, sino en otras como *Cliff*, en la que figuran versos de poetas estadounidenses (Hart Crane, Cole Porter o Edward Estlin Cummings), en *Todas las noches de un día*, que emplea versos de la poeta norteamericana Sylvia Plath y la uruguaya Idea Vilariño, o en *Paloma negra*, en la que cita versos de Pita Amor, María Zambrano y Concha Méndez (Conejero, 2022: 85).

3 Protagonismo a los olvidados de la historia y la dramaturgia de la ausencia

«Todas mis historias son historias de amor y, por lo tanto, historias de fantasmas» (2021, 13'45-13'50) —dijo Conejero en una charla dada a la Fundación Juan March. Esta constatación es perfectamente aplicable tanto a *La piedra oscura* como a *Los días de la nieve*. Para escribir estas piezas Conejero recurrió al pasado, pero en todo momento tenía presente la distinción que estableció

6 Rosario Pardo —la actriz que interpretó por primera vez el papel de Josefina— también constató que «Conejero es un poeta que escribe teatro» (Siles, 2018b).

7 Aunque ni García Lorca ni Hernández aparecen como personajes dramáticos en las obras citadas, es revelador que Conejero en su ensayo los menciona como *protagonistas*.

Aristóteles en su *Poética* entre el trabajo del historiador y el del poeta: «El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso. [...] La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir» (35). Para Conejero, averiguar el pasado equivale a entender el presente y a conocernos a nosotros mismos:

Yo no acudo al pasado como un cazador dispuesto a conseguir una presa, no. Acudo al pasado con algo de explorador, para conocer qué sabe el pasado de mí. Porque estoy convencido de que el pasado sabe mucho de nosotros [...]. Pero el pasado nos explica, nos desnuda, y nos muestra verdades que a veces no queremos escuchar (en Siles, 2018a).

Conejero introduce ambas obras con una «Nota del autor» de donde podemos deducir el método que empleó al escribir estas piezas. Se dirigió hacia la materia documental con el interés y rigurosidad de un historiador, y después de conocer los detalles de las biografías de sus personajes y los pormenores del contexto histórico, político, social y cultural de la época, convirtió esta amalgama en un teatro poético —según la norma aristotélica— narrando no lo que ha ocurrido con sus personajes sino lo que habría podido ocurrir con ellos.

La acción dramática de *La piedra oscura* se desarrolla en 1937, en una habitación de un hospital militar cerca de Santander. Los protagonistas son dos hombres, Rafael y Sebastián, que no se conocen y que están obligados a compartir las horas terribles de una cuenta atrás que, al amanecer, terminará con el fusilamiento de uno de ellos. Rafael es un personaje real, cuyos apellidos son Rodríguez Rapún, secretario de La Barraca y gran amor y compañero de Federico García Lorca en los últimos años de su vida. El otro personaje, Sebastián, de ficción, es un joven soldado que cumple la tarea de carcelero. Rafael le confiesa a Sebastián su relación íntima con el gran poeta, le revela el remordimiento que siente por la muerte de García Lorca y como último deseo le pide a Sebastián que le prometa que cuando termine la guerra, buscará su correspondencia y los manuscritos de unas obras del granadino aún no publicados y que los salvará para la posteridad.

En la otra pieza hay aún menos acción dramática: una costurera está a punto de terminar un vestido azul marino. La persona que se lo encargó presencia estos últimos retoques y entre puntada y puntada la costurera rememora su vida: recuerdos de poemas, de ausencias, de días de amor y días de sufrimiento y de mucho luto. La costurera se llama Josefina Manresa, viuda del poeta Miguel Hernández.

Ambos dramas entretejen acontecimientos reales con otros meramente ficcionales. Las ocasiones que generan las obras —los dos encuentros, el uno entre Rapún y Sebastián y el otro entre Josefina y una clienta misteriosa— pertenecen al mundo de la ficción, pero toda la información sobre la que se construyen los diálogos y los monólogos proviene de una larga investigación en el archivo de la familia de los Rapún, en las memorias de Josefina Manresa, en su correspondencia con Miguel Hernández y en otras fuentes secundarias. Es decir, la documentación minuciosa se hermana con la ficción poética: «Palabras poéticas que escapan del realismo, pero nunca de la realidad» (Conejero, 2021: 6'06-6'12). Conejero confiesa que cultiva un «teatro histórico que somete al documento a la tensión de la ficción y a la ficción a la tensión del documento» (2017: 180). El resultado de esta técnica es «una simbiosis de realidad con ficción» (Prelec, 2017: 335), un teatro que supera el modelo del drama histórico gracias a una recuperación subjetiva, ética y poética del pasado. Ética, porque como sostiene Juan Mayorga, «el poeta no ha de ser fiel al documento sino a la Humanidad. A toda ella: a los hombres del pasado, a los del presente y a los del futuro» (2016: 155). Y poética, porque estamos ante un teatro en el que el acopio documental de los acontecimientos pretéritos y la ficción libre desembocan en la poesía (Gómez Jiménez, 2023: 242).

En la construcción del ambiente y del tiempo hay unas semejanzas evidentes entre las dos piezas: en ambas estamos en unos espacios estrechos —en una habitación de un hospital militar de campaña (*LPO*⁸, 23) y en un taller de costura (*LDDLN*⁹, 21)¹⁰— y también el tiempo es muy limitado —unas horas antes de un acontecimiento que queda en suspenso (el fusilamiento de Rafael y la última puntada de Josefina para terminar un vestido)—.

Para ambas historias Conejero elige a dos personajes: uno tomado de la realidad histórica (Rapún y Manresa) y otro ficticio (Sebastián y la periodista). Sin embargo, hay una diferencia importante en cuanto a la construcción de la relación interpersonal: en *La piedra oscura*, tanto Sebastián como Rafael piden la palabra y establecen un verdadero diálogo, mientras que en *Los días de la nieve*, no se forma relación verdadera entre las dos mujeres y todo el drama se convierte en un largo monólogo de la costurera. La clienta queda latente

8 En adelante, en las referencias bibliográficas indicaré *La piedra oscura* con la abreviación *LPO* (Conejero, 2015c).

9 En adelante, en las referencias bibliográficas indicaré *Los días de la nieve* con la abreviación *LDDLN* (Conejero, 2019).

10 Incluso la iluminación es idéntica debida a “una renqueante bombilla eléctrica” (*LPO*, 28; *LDDLN*, 21).

en algún rincón oscuro del taller, no la vemos, solo suponemos que está allí, pero la presencia de esta interlocutora muda e invisible es necesaria para que Josefina pudiera verbalizar sus recuerdos.

Otro paralelismo entre los dos textos es la ausencia de dos poetas: Federico García Lorca y Miguel Hernández, dos víctimas, uno, de la Guerra Civil española, y el otro, de las cárceles del franquismo. En *La piedra oscura*, el granadino representa aquella ausencia¹¹ de la que el dramaturgo hablaba en una entrevista subrayando que su obra no trata sobre el gran poeta ni sobre la Guerra Civil¹²: «Tengo un gran amor por Lorca y soy en muchas maneras deudor suyo. Pero no he pretendido hablar de él, ni siquiera rendirle un homenaje. El texto habla de las ausencias, y la primera es la de Lorca. No hablo de él, pero esta obra no podría existir sin él» (en Bravo, 2015). Pero, como constata Muro Munilla «el peso del autor granadino es muy difícil de eludir una vez que se le nombra y se evoca su figura» (2018: 188). Conejero, sin embargo, logra hacer que tanto Lorca como Hernández se queden en la sombra y que el protagonismo caiga en los olvidados de la historia: en Rafael y Josefina. Conejero utiliza este método porque –al igual que a Miguel de Unamuno o a Antonio Azorín– del pasado le interesan más «los que quedaron en los márgenes de la foto oficial de la Historia, detrás de las grandes fechas, de los grandes nombres. [...] Aquellos que fueron casi devorados por el tiempo y el olvido» (Conejero, 2015b: 4).

Conejero –aludiendo a unas ideas inspiradoras del escritor francés Pascal Quignard– razonaba el motivo de esta preferencia suya por los que en su vida vivían siempre en la sombra: escribir un teatro que «ceda una silla a los olvidados del mundo, a los fantasmas olvidados de la Historia, a aquellos que quizá encuentren en el escenario algo de justicia, algo de memoria, [...] algo de piedad y de descanso» (Conejero, 2017: 175). Una posibilidad que la historia no les dio, pero que su teatro les ofrece (Conejero, 2021: 12'29-12'33).

11 En *La casa de Bernarda Alba*, García Lorca utilizó de igual manera esta dramaturgia de la ausencia: Pepe el Romano es el personaje ausente, que nunca aparece en la escena, sin embargo, él es el catalizador de toda la acción dramática.

12 Una estrategia semejante a la que utilizó Sanchis Sinisterra en *¡Ay, Carmela!* El autor en varias entrevistas subrayó que su obra no se trata sobre la Guerra Civil e incluso añadió al título un subtítulo (*Elegía de una guerra civil en dos actos y un epílogo*) en el que claramente especifica que no habla sobre la Guerra Civil sino sobre una guerra civil (Sanchis Sinisterra, 2006: 185, la cursiva es mía). Además, otra de las semejanzas entre la técnica de Sanchis y la de Conejero estriba en que ambas historias son de ficción. En las líneas introductorias del primer acto podemos leer: «La acción no ocurrió en Belchite en marzo de 1938» (Sanchis Sinisterra, 2006: 187, la cursiva es mía).

No obstante, esta ausencia está llena de presencia gracias a los recuerdos evocados, gracias a los textos prestados de los dos poetas e intercalados tanto en las partes paratextuales¹³ como en los mismos textos dramáticos y, en el caso de *La piedra oscura*, también gracias a la evocación de «la voz» de García Lorca. Como constata Ian Gibson, «[e]n el juego entre ficción e historia, Conejero elige que la presencia de Federico se materialice en lo que precisamente no se ha conservado del poeta granadino: su voz [...]» (Gibson, 2013: 14). Esta voz es otro elemento ficcional porque —según nuestros conocimientos actuales— no tenemos ninguna grabación conservada con la voz del poeta andaluz. Sin embargo, gracias a la magia del teatro es posible recuperar esta voz quizás perdida para siempre, una voz que es igualmente ausente como el cuerpo del granadino. Pero «el teatro nos permite apaciguar esa ausencia, haciendo presente lo que por siempre será invisible» (Gibson, 2013: 14).

En el monólogo de Josefina Manresa también se advierte la intertextualidad: hay varios fragmentos de poemas de Miguel Hernández y unos pasajes de las cartas escritas por el poeta a su esposa. Pero no solo la poesía de Hernández sino también las *Memorias de Josefina Manresa* dejaron su huella en la obra de Conejero. Unas memorias, en las que hay —con las palabras del dramaturgo— «tanta poesía, esa poesía tan preclara, tan sencilla, y tan poco pretenciosa, que yo lo que he tratado en la obra es de ser un traductor en el sentido etimológico, de llevar mucha de esa poesía a los escenarios» (en Siles, 2018a).

La intención de dar visibilidad a los olvidados del pasado en *Los días de la nieve* se hermana también con el deseo de hablar sobre las mujeres, figuras doblemente olvidadas de la historia. Como dice Conejero:

[...] de hablar de todas esas mujeres que han sido muy silenciadas en los discursos oficiales sobre nuestra historia reciente, y que soportaron y sujetaron un país en ruinas, del que fueron ellas mismas víctimas, pero también eran las viudas, las huérfanas, las represaliadas, y vivieron las orfandades de tanto dolor. Creo que no se les ha prestado la suficiente atención a estas voces y a estas figuras (en Siles, 2018a).

13 Incluso el título *LPO* fue prestado de una obra de Lorca, de la que apenas se conoce la lista de personajes y los momentos iniciales. En *LPO* los fragmentos de tipo paratextual (títulos, citas, epígrafes, acotaciones) forman parte integrante del drama, aunque aparecen solo en el texto imprimido. Por eso tenemos que distinguir las dos diferentes formas de recepción (ver la obra en un teatro como espectador o leerla como lector). Por supuesto, solo este último tiene el privilegio de disfrutar la amplia dimensión poética y el juego intertextual de la pieza de Conejero. Sobre la intertextualidad en *LPO*, véase más detalles en Katona (2022) y Gómez Jiménez (2023).

Además, al dramaturgo le interesaba Josefina también por cuestiones personales y más íntimas: «Yo soy de Jaén. Mi madre es de Jaén. Reconozco en Josefina Manresa a mi madre, a mi abuela, a esas mujeres que, con tanta luz, con tanta voluntad, han soportado en tiempos muy oscuros» (en Siles, 2018a)¹⁴.

Es interesante examinar también el conflicto, ingrediente indispensable del género dramático. En el caso de *La piedra oscura*, el conflicto entre los dos hombres está abierto: pertenecen a dos bandos opuestos y simbolizan al país dividido por la guerra. En sus razonamientos representan dos ideologías opuestas. Otro punto conflictivo entre los dos es que Sebastián tampoco quiere aceptar la homosexualidad de Rapún, ni quiere escuchar su salir del armario. Sin embargo, a pesar de que los dos estén en lados opuestos, la tensión entre ellos disminuye cuanto más se acerca el momento del fusilamiento. Al final, Sebastián promete a su preso que cumplirá el último deseo de este: intenta salvar unas obras de García Lorca. Con esta promesa su encuentro recibe sentido y lo que al comienzo era enemistad, al final se transforma en solidaridad, en un destino compartido: ambos jóvenes son víctimas de una guerra fratricida.

En *Los días de la nieve*, aparentemente no hay conflicto entre las dos mujeres: una clienta espera que la costurera termine su vestido. Sin embargo, al avanzar en el monólogo de Josefina, algo misterioso empieza a vislumbrarse y, al final, Josefina se da cuenta de que el encargo era solo una trampa. La clienta no es una muchacha que quiere superar su decepción amorosa con un nuevo vestido, sino una periodista que quiere saber detalles íntimos de la vida amorosa de Josefina y Miguel. Esta mentira motiva la rabia de la costurera que decide echar a la intrusa del taller sin darle el vestido.

4 Conclusiones: memoria y olvido

Junto a las semejanzas arriba mencionadas, el motivo de la muerte y el derecho a la memoria y/o al olvido también ofrecen una posibilidad de comparación entre las dos historias. La muerte de García Lorca proyecta su sombra en todas las réplicas de Rapún, que siente culpabilidad y remordimiento por no haberle evitado la muerte y por no haberse despedido de su amor: «Pero lo dejé. Lo

14 Rosario Pardo, la actriz que dio vida sobre los escenarios a Josefina Manresa, también es de Jaén y en una entrevista confesó que pudo adaptar por completo la idea arriba citada: «[...] yo también soy de Jaén y en la obra de Alberto Conejero identifico a muchas mujeres que conozco. Quizás, a mi madre, no, pero sí a muchas mujeres que conozco de pueblo, de formas de ser, de formas de vestir, de pensamiento. Están muy bien descritas en la obra. Conejero las conoce bien» (en Siles, 2018b).

dejé y lo mataron. ¿Puedes perdonarme eso? ¿Puede alguien perdonarme eso? ¿Cómo he podido seguir viviendo después de eso? Si al menos me hubiera despedido, si al menos me hubiera atrevido a decirle que yo, de algún modo, siempre estaría a su lado» (*LPO*, 84). La muerte está presente también entre los pensamientos de Sebastián cuya madre perdió su vida en un bombardeo. El hijo tiene que seguir viviendo con el mismo sentimiento de culpabilidad que también tiene su preso:

Vi cómo mi madre caía en el suelo y seguí corriendo. No me detuve. No me acerqué a levantarla. No me acerqué a mirarla por última vez. Salí corriendo. Solo pensaba en salvarme. Pensé que era la voluntad de Dios. Que yo debía salvarme para que la existencia de mis padres tuviera un sentido. Pero ahora no logro dormir sin escuchar su voz y no entiendo lo que dice, no entiendo qué quiere decirme (*LPO*, 62).

En *Los días de la nieve*, no solo la muerte del poeta oriolano proyecta su sombra sobre las memorias de Josefina sino hay también otras muertes que le duelen mucho a la costurera: la de su abuelo, la de su padre, la de su primogénito y la de su marido. Pasa toda su vida en luto y el color negro domina toda la existencia de Josefina:

Cuando murió mi abuelo fue la ocasión. Me vestí de luto [...]. Toda la ropa que tenía me la tinté de negro. Luego ya no me lo quité. [...] Yo me recuerdo pensando que si no me quitaba el luto era para que la muerte no me pillara por sorpresa, que cuando se volviera a presentar yo estaría lista, preparada, como si estuviera esperando su visita. Y así no fuera algo tan terrible. [...] ¿Cuántos años tengo ahora? Son tantos que no me doy cuenta de que voy de luto (*LDDLN*, 38-39).

Conejero le ofrece a la viuda de Hernández la oportunidad de quitarse el luto en el último momento del drama poniéndole el vestido azul marino. En las acotaciones finales, podemos leer: «*Con cuidado, con lentitud del misterio, se quita el vestido negro. Se queda en enaguas. Toma el vestido azul como quien toma algo sagrado. Despacio se mete en el vestido azul*» (*LDDLN*, 67).

En ambas piezas, el dramaturgo persigue un mismo fin: «materializar una sombra, recuperar un pasado al borde del olvido, metaforizar lo más frágil en aras de lograr su eternidad» (García Villalba, 2019: 114). La última frase de Rafael no solo subraya la importancia de la memoria, sino que representa

también el miedo a la desmemoria: «No voy a desaparecer del todo, ¿verdad? Nadie puede desaparecer del todo, ¿verdad?» (LPO, 96). Sin embargo, la sentencia de Josefina Manresa, abogando por la libertad de la memoria y, al referirse al fatídico 1936, por el derecho a olvidar, llama nuestra atención a otro sentimiento: «Una tiene derecho a los recuerdos. Pero más derecho tiene a los olvidos» (LDDLN, 42). Al olvido que puede aliviar el dolor y el sufrimiento¹⁵.

Conejero entiende «la memoria como una lectura ética y responsable del pasado» (2021: 9'13-9'18), una memoria que es inseparable tanto de nuestro presente como de nuestro futuro. La mirada del dramaturgo jienense es limpia, compasiva, empática y generosa y su teatro es profundamente comprometido, honesto, valiente y con memoria (Ripoll, 2019: 10). Con su teatro Conejero pretende situar al espectador frente a la silla vacía mencionada arriba, «a esa ausencia recobrada tan sólo durante el tiempo de la representación» (Conejero, 2017: 180). Intenta anular el tiempo y la muerte para sugerir que «todos los hombres somos contemporáneos» (Conejero, 2017: 179) y para conseguir que todos los olvidados de la historia estén presentes y ocupen esta silla vacía.

Bibliografía

- Aristóteles (1997): *Poética*. Barcelona: Icaria.
- Bravo, J. (2015): «El CDN estrena *La piedra oscura*, una obra sobre el último amor de García Lorca». *ABC*, 14 de enero. <https://www.abc.es/cultura/teatros/20150114/abci-piedra-oscura-conejero-messiez-201501131547.html> [24-03-2024].
- Cattaneo, M. T. (1989): «En torno a cincuenta años de teatro histórico». *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 188, 3-14.
- Conejero, A. (2005): «Escribir (para el) teatro». *Madrid es teatro*. <https://madridesteatro.com/escribir-para-el-teatro-por-alberto-conejero/> [24-03-2024].
- Conejero, A. (2015a): «Entrevista a Alberto Conejero 'Por qué hace un teatro como tú en un sitio como este'». *YouTube*, subido por *Qué hace un teatro como tú en un sitio como este*, 11 de agosto: <https://www.youtube.com/watch?v=mxU-62jb9JY> [24-03-2024].

15 La frase de Irene Solá en su novela *Canto yo y la montaña baila* (2019) es muy parecida a esta sentencia de Josefina: «a veces, para sobrevivir, hay que echar tierra a los recuerdos, pero el que ha sufrido mucho siempre echa demasiada tierra» (Solá, 2019).

- Conejero, A. (2015b): «Notas del autor. *Dossier de prensa de La piedra oscura*». <https://s3.amazonaws.com/fundacion-sgae/premiosmax/2016/finalistas1016/dossier-piedra-oscura.pdf> [24-03-2024].
- Conejero, A. [2013] (2015c): *La piedra oscura*. Madrid: Antígona.
- Conejero, A. (2017): «Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: autoficción, impersonaje, retrospección analéptica e hiperlepsis». En: José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 174-18.
- Conejero, A. [2018] (2019): *Los días de la nieve*. Madrid: Antígona.
- Conejero, A. (2021): «El teatro es el arte del vínculo». *YouTube*, subido por Fundación Juan March, 18 de febrero, <https://www.youtube.com/watch?v=TIuoFfpSMME> [24-03-2024].
- Conejero, A. (2022): «Por un teatro poético». En: Rocío Santiago Nogales y Mario de la Torre-Espinosa (eds.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 79-86.
- Floeck, W. (2006): «Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente». En: José Romera Castillo (ed.), *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor, 185-209.
- García Lorca, F. (2008): «Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca». En: Federico García Lorca, *Obra completa*, VI. Madrid: Akal, 728-733.
- García Martínez, A. (2016): *El telón de la memoria*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
- García Villalba, M. (2019): «Reseña de *Los días de la nieve* de Alberto Conejero». *Don Galán*, 9, 114.
- Gibson, I. (2013): «Rafael Rodríguez Rapún y *La piedra oscura*». En: Alberto Conejero, *La piedra oscura*. Madrid: Antígona, 2015 (segunda edición), 9-14.
- Gómez Jiménez, M. (2023): «Del drama a la poesía y viceversa. La piedra oscura de Alberto Conejero como muestra de transmisión generacional de valores humanos». *Acotaciones*, 50, 239-260.
- Guzmán, A. (2012a): «Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: La frontera, *Que nos quiten lo bailao*, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua». *Don Galán*, 2, 91-95.

- Guzmán, A. (2012b): *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Tesis de doctorado. Universidad de Salamanca. http://gredos.usal.es/jspui/bitstream/10366/121231/1/DLEH_GuzmanAlisonKateWhite_Tesis.pdf [24-03-2024].
- Huyssen, A. (1995): *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York/London: Routledge.
- Katona, E. (2022): «Federico García Lorca y Antonio Machado en dos dramas de hoy». En: Rocío Santiago Nogales (ed.), *Teatro y poesía en los inicios del siglo XXI: en reconocimiento a la labor del profesor José Romera Castillo*. Madrid: Verbum, 407-428.
- Mayorga, J. (2016): *Elipses*. Segovia: La Uña Rota.
- Muro Munilla, M. Á. (2018): «La angustia del condenado a muerte en La piedra oscura de Alberto Conejero». *Theatralia. Revista de Poética del Teatro*, 20, 187-199.
- Piñero, M. (2019): Presentación de Alberto Conejero. http://www.resad.es/departamentos/dramaturgia/pdf/alberto_conejero-marg_pinero.pdf [24-03-2024].
- Prelec, A. (2017): «El secreto de todo no existe: (ir)realidades documentadas en *La piedra oscura* de Alberto Conejero». En: José Romera Castillo (ed.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 333-343.
- Ripoll, L. (2019): «*Los días de la nieve* de Alberto Conejero». En: Alberto Conejero, *Los días de la nieve*. Madrid: Antígona, 9-11.
- Sanchis Sinisterra, J. (2006): *¡Ay, Carmela!* En: José Sanchis Sinisterra, *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*. Madrid: Cátedra, 185-264.
- Siles, L. E. (2018a): «El teatro es emoción e idea. Alberto Conejero, dramaturgo». *El siglo de Europa*, 1236 (2 de marzo). <https://elsiglodeeuropa.es/hemeroteca/2018/1236/Index%20Cultura%20Conejero.html> [27-03-2024].
- Siles, L. E. (2018b): «Ahora no hay rebeldía y tenemos que currárnosla otra vez. Rosario Pardo, actriz». *El siglo de Europa*, 1243 (20 de abril). <https://elsiglodeeuropa.es/hemeroteca/2018/1243/Index%20Cultura%20Rosario%20Pardo.html> [27-03-2024].
- Solá, I. (2019): *Canto yo y la montaña baila*. Barcelona: Anagrama. Libro electrónico.

Dramaturgia de la ausencia en dos dramas de Alberto Conejero

Palabras clave: Alberto Conejero, *La piedra oscura*, *Los días de la nieve*, dramaturgia de la ausencia, teatro de la memoria

El artículo analiza dos dramas de Alberto Conejero (*La piedra oscura*, *Los días de la nieve*), después de cuyas lecturas podemos tener una visión dramática y a la vez poética de dos figuras olvidadas del siglo XX: Rafael Rodríguez Rapún, secretario de La Barraca y el último gran amor de Federico García Lorca y Josefina Manresa, la viuda de Miguel Hernández. Un hombre y una mujer que vivían a la sombra de dos grandes poetas de las letras españolas del siglo XX, y que en los dramas se convierten en coprotagonistas ausentes pero latentes. El análisis –que ha tomado en cuenta los escritos teóricos, las entrevistas y las charlas dadas por el mismo Conejero– se enfoca, por un lado, en el encuentro y en la poesía, palabras clave de todo el teatro del dramaturgo de Jaén; y por otro, en los pormenores de la dramaturgia de la ausencia, técnica que el autor aprovecha en ambos dramas.

The dramaturgy of absence in two plays by Alberto Conejero

Keywords: Alberto Conejero, *La piedra oscura*, *Los días de la nieve*, dramaturgy of absence, theater of memory

The article analyzes two plays by Alberto Conejero, *La piedra oscura* and *Los días de la nieve*, which offer their audience a dramatic and at the same time poetic vision of two forgotten figures of the 20th century: Rafael Rodríguez Rapún, the secretary of La Barraca and the last great love of Federico García Lorca, and Josefina Manresa, the widow of Miguel Hernández. Both of them lived in the shadow of two great poets of 20th century Spanish literature, who in the plays become absent but latent co-protagonists. The analysis – studying the theoretical writings, interviews and talks given by Conejero himself – on the one hand focuses on the encounter and the poetry, key elements in the work of the playwright from Jaén, and on the other hand, on the details of the dramaturgy of absence, a technique that the author utilizes in both plays.

Dramaturgija odsotnosti v dveh dramah Alberta Conejera

Ključne besede: Alberto Conejero, *La piedra oscura*, *Los días de la nieve*, dramaturgija odsotnosti, gledališče spomina

V članku analiziramo drami španskega avtorja Alberta Conejera (*La piedra oscura*, *Los días de la nieve*), katerih branje nam prikliče dramsko in sočasno poetično predstavo dveh pozabljenih osebnosti 20. stoletja: Rafaela Rodríguez Rapuna, tajnika potujoče gledališke skupine La Barraca in zadnjo veliko ljubezen Federica Garcíe Lorce, ter Josefino Manreso, vdovo pesnika Miguela Hernándezza. Moški in ženska, ki sta živela v senci dveh velikih pesnikov španske književnosti 20. stoletja, ki pa sta v obeh dramah odsotna, a latentna soprotagonista. Analiza, ki je upoštevala teoretične spise, intervjuje in predavanja samega Conejera, se po eni strani osredotoča na srečanje in poezijo, ključni besedi v vseh gledaliških delih dramatika iz Jaéna, po drugi strani pa na podrobnosti dramaturgije odsotnosti, tehnike, ki jo je avtor uporabil v obeh dramah.

Eszter Katona

Eszter Katona es profesora titular habilitada en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged. Dicta clases de civilización, literatura española y traducción literaria. Sus investigaciones se centran en el ámbito de la literatura española, la obra teatral de Federico García Lorca y su recepción húngara, el teatro español de los siglos XX-XXI, el teatro de la memoria, la traducción literaria hispano-húngara y los estudios de la recepción del teatro español en Hungría desde el siglo XIX hasta la actualidad. Es autora de más de sesenta artículos, publicados en revistas y en tomos colectivos, dieciocho capítulos de libros, tres monografías en húngaro y dos en español. Es traductora de ocho dramas españoles del teatro de la memoria. Su último libro *El teatro español en Hungría. Dos siglos de la recepción húngara de la literatura dramática española* salió a la luz en 2022 (Verbum).

Dirección: Szegedi Tudományegyetem, Hispanisztika Tanszék
Szeged, Petőfi Sándor sgt. 32-34.
6722 Hungría

Dirección electrónica: katonaeszter@gmail.com

Daniel Vázquez Touriño

DOI: 10.4312/vh.32.1.167-185

Universidad Masaryk



De la calle al teatro y del teatro al texto: escritura autorreferencial y violencia en *Usted está aquí*, de Bárbara Colio

Introducción

La violencia no es un fenómeno específicamente latinoamericano, pero resulta llamativo que ciertas formas de violencia especialmente ligadas al devenir histórico de esta región han tenido una presencia destacada en la escena teatral del último siglo. Alcántara Mejía y Yangali Vargas afirman que la reflexión sobre la violencia «constituye una de las propuestas que mayor atención ha recibido durante las últimas dos décadas [...] por los mismos hacedores del teatro: performistas, actores, directores y dramaturgos» (2016: 14)¹. Si bien es cierto que determinadas formas de violencia (la machista, la ligada al narcotráfico) se suben a las tablas con asiduidad en el siglo XXI, creo que la afirmación de Alcántara Mejía y Yangali Vargas se puede extender a la creación teatral hispanoamericana desde la misma llegada de la modernidad, cuando menos. No en vano, buena parte de la dramaturgia de un autor fundacional para el teatro hispanoamericano moderno como es el rioplatense Florencio Sánchez gira en torno a la violencia que la propia modernidad ejerce sobre las formas de vida tradicionales de América. Recordemos cómo *Barranca abajo*, de 1905, se cierra con la preparación de un suicidio, el del gaucho Zoilo, que, metonímicamente, puede representar toda una Argentina premoderna ya herida de muerte.

1 El volumen coordinado por Alcántara Mejía y Yangali Vargas recoge los estudios presentados en un congreso internacional celebrado en la Universidad Iberoamericana en 2011 sobre teatro y violencia. Los textos allí reunidos dan cuenta de la variedad de acercamientos y de la actualidad del tema.

Este trabajo se propone realizar el viaje que va desde las distintas manifestaciones de violencia que aquejan América Latina (digámosle «desde la calle», aunque la violencia muchas veces aparece en ámbitos más íntimos que la calle), que pasa por las tablas de un escenario transformada en una experiencia artística (el teatro) y que, finalmente, queda reflejada en una obra dramática (el texto). El objetivo de este recorrido es reflexionar no tanto sobre los temas (de qué tipo de violencia se trata) como sobre las estrategias artísticas y, principalmente, sobre el papel que los y las artistas otorgan al teatro como agente de compromiso y cambio en la sociedad en la que se produce. Para ello, comenzaremos con un muy somero repaso de las expresiones teatrales relacionadas con la violencia en la modernidad latinoamericana, que nos permitirá aventurar qué modalidades estéticas aparecen con mayor frecuencia en la dramaturgia dedicada a este tema. La hipótesis que se espera evidenciar es que, a partir de aproximadamente los años 90, los textos dramáticos tienden a incluir recursos autorreferenciales que subrayan el carácter performativo del arte teatral en sus reflexiones sobre la violencia. Como muestra de este novedoso acercamiento, se analizará la pieza *Usted está aquí* (2009), de Bárbara Colio, que, con su sorprendente e innovadora ruptura de la cuarta pared, trata de renunciar a su inherente naturaleza de espectáculo en una búsqueda de comunión entre artistas y público en torno a una cuestión acuciante para todo el colectivo: la violencia.

El teatro latinoamericano y el reflejo de la violencia

Desde la traumática adopción de la modernidad occidental hasta nuestros días, varias manifestaciones particularmente latinoamericanas de la violencia han poblado los teatros de la región². La violencia de la explotación capitalista fue un tema muy presente en los teatros de aquellas regiones donde la industrialización y la minería hicieron su abrupta aparición a finales del XIX. Para Agustín del Saz, la «lucha por el pan» (en referencia al ensayo de Piotr Kropotkin, *La conquista del pan*) es un tema fundamental del sainete criollo rioplatense (Del Saz, 1967: 59), el género de teatro popular más relevante en los principios

2 En este breve repaso, nos vamos a referir principalmente a formas de violencia coetáneas a la representación, o de alguna forma presentes en la realidad del colectivo creador y del público. Considero que la teatralización, en los siglos XX y XXI, de la violencia de la conquista y de la violencia de las luchas de independencia genera experiencias estéticas (est/éticas, por usar la terminología de Alcántara Mejía) diferentes de las que genera la teatralización de violencia aún presente en el momento de la realización escénica. Esta matización servirá, además, para destacar más claramente las particularidades de *Usted está aquí*, de Bárbara Colio.

del siglo XX. Esa misma lucha por el pan aparece también en las obras de Armando Discépolo, creador del «grotesco criollo», que, en *Mateo* (1923) o *Stéfano* (1928), resalta la desesperación de los explotados por la violencia sistémica, con un planteamiento estéticamente muy diferente del de Florencio Sánchez, pero con un esquema similar, que gira en torno a personajes que son expulsados de la modernidad (rural en el caso de Sánchez, urbana en el de Discépolo). El teatro mexicano tampoco permanece ajeno a la violencia del nuevo ordenamiento socioeconómico. La dramaturgia que gira en torno a esta temática va desde la dura – si bien paternalista – crítica de la desigualdad social que el entonces embajador en EE.UU., Federico Gamboa, plantea en la estéticamente aún romántica *La venganza de la gleba*, de 1904, hasta el drama de conciencia social que en los años 30 propuso (sin demasiado reconocimiento de público, ciertamente) el Teatro de Ahora. La temática elegida por los autores del Teatro de Ahora (Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo Oro), destaca por su actualidad en la denuncia de las violencias sistémicas asociadas con rasgos de injusticia social aún presentes hoy: por ejemplo, *Pánuco 137* muestra la represión de una huelga en una mina perteneciente a una multinacional norteamericana, mientras *Los que vuelven* se centra en la violencia que sufren las personas migrantes³. En definitiva, la violencia de la injusticia social es una constante temática en el teatro latinoamericano del siglo XX, y supone el centro de la creación de autores como el colombiano Enrique Buenaventura o el chileno Juan Radrigán. Baste subrayar que la renovación estética y ética del Teatro del Oprimido, del brasileño Augusto Boal –tan influyente en los planteamientos escénicos de todo el entonces llamado «Tercer Mundo»–, tiene como base denunciar y revertir la violencia provocada por este sistema económico que afecta particularmente a los territorios colonizados.

La violencia política, y especialmente la de las dictaduras militares, es abordada, como no podía ser de otra manera, en multitud de piezas a lo largo del siglo XX. Con violencia política termina una de las obras maestras del teatro mexicano, *El gesticulador* (1937), de Rodolfo Usigli. Pero es en la región del Cono Sur donde encontramos los ejemplos más destacados de esta temática. Roberto Arlt prefigura en cierta forma el género con su *Saverio, el Cruel* (1936), que, si bien no retrata un dictador concreto, muestra agudamente la

3 Aún en México, una rama destacada del teatro de la primera mitad del siglo es la que reflexiona sobre la violencia de la Revolución Mexicana. El propio Magdaleno escribió *Zapata*, pero fueron muchas las personalidades teatrales que dedicaron su atención al cataclismo social que configuró el México moderno. Sirva como ejemplo de tematización de la violencia irracional del período revolucionario el drama *Felipe Angeles*, de Elena Garro, de 1967.

psicopatía que transforma una persona sencilla en un sanguinario tirano. Gracias a una adaptación cinematográfica, *La muerte y la doncella* (1990), del chileno Ariel Dorfman, es quizás una de las piezas teatrales más famosas de las que abordan la temática de la violencia represiva de las dictaduras. Pero esta no es sino una de las muchas piezas teatrales centradas en las dictaduras de los años 70. En Argentina, dos nombres destacan en la teatralización de los horrores del terrorismo de estado. La dramaturgia de Griselda Gambaro nos muestra el funcionamiento profundo de las relaciones de violencia en términos universales y abstractos en su primera etapa, estilísticamente cercana al teatro del absurdo. Obras como *Los siameses* (1967) o *El campo* (1968) son aterradoras sondas al funcionamiento del binomio víctima-victimario, que, sin referirse explícitamente a ningún régimen represivo concreto, desvelan la universalidad de estos regímenes. Eduardo Pavlovsky, por su parte, es reconocido por su maestría transmitiendo la cotidianidad del horror de un régimen como el de la Guerra Sucia en piezas como *El señor Galíndez* (1973), sobre la profesionalidad de un torturador, o *Potestad* (1985), sobre los niños robados por orden de la junta militar. Esta última pieza, por su planteamiento escénico, que subraya el diálogo del propio autor con el público, es pionera en aplicar el giro performativo, del cual tratará la segunda parte de este ensayo.

Se podría señalar aún otro tipo de manifestación violenta muy ligado a la realidad hispanoamericana y con amplia presencia en las tablas. En general, la violencia generada por el tráfico de drogas y demás actividades de crimen organizado en la frontera entre México y EE.UU. es uno de los pilares temáticos del llamado Teatro del Norte, movimiento al que se adscriben, desde finales del siglo XX, agrupaciones y dramaturgos y dramaturgas que interpelan la acuciante realidad cultural y social del espacio fronterizo. Una de las piezas más conocidas de este movimiento, *El viaje de los cantores* (1990), de Hugo Salcedo, muestra la violencia generada por el tráfico de personas. Al igual que *El viaje de los cantores*, *Mujeres de arena* (2009), de Humberto Morales, reposa sobre una estética casi documental, si bien en este caso la pieza aborda los femicidios de Ciudad Juárez.

La estética teatral ante el fenómeno de la violencia

Esta agrupación temática en torno a la injusticia social, la represión de las dictaduras y/o el crimen organizado nos revela cómo varían las preocupaciones del mundo teatral a lo largo de períodos y espacios geográficos diferentes, pero no es sino la propuesta estética lo que nos permitirá entender cómo evoluciona

el papel del teatro y del arte dramático en su relación con el tema y con el público para el cual está destinada la obra. Y quizás esto es más interesante para evaluar el alcance del teatro y de los textos dramáticos en un contexto concreto y ante un fenómeno social determinado. Dicho de otra manera: para comprender cabalmente el sentido y el alcance de la relación entre artistas, creación y público en torno al binomio teatro-violencia, es fundamental categorizar la dinámica que ese establece entre estos tres componentes de la experiencia teatral (artistas, creación y público), pues la variación de esta dinámica es lo que nos da la verdadera clave interpretativa de las obras estudiadas, más allá de una clasificación temática o de una actitud crítica que, en el fondo, se presupone.

A falta de una categorización exhaustiva de las estéticas de teatralización de la violencia en la dramaturgia hispanoamericana, me permitiré aquí apuntar una generalización con gruesas pinceladas, esperando que este planteamiento tentativo ayude a comprender la innovación que quiero señalar más adelante en la obra de Bárbara Colio. Asumiendo que «lo específico de la recepción teatral [...] se encuentra en la tensión irreductible, siempre activa, entre ilusionismo y distancia» (García Barrientos, 2001: 203-204)⁴, la medida en que las representaciones y los textos dramáticos oscilan entre uno y otro polo es un buen punto de partida para comprender la evolución del teatro que se enfrenta a la cuestión de la violencia. Subrayo la distinción entre representación y texto dramático, pues mi análisis de *Usted está aquí* busca entender la relación entre una y otro en el teatro del siglo XXI.

Siguiendo este criterio de ilusión vs. distancia, resulta evidente y poco sorprendente que la primera mitad del siglo XX está dominada por la estética realista, fundada en la representación ilusionista. La convención de la cuarta pared propugna una experiencia en la que el público, como receptor del hecho escénico, es invisibilizado al máximo, radicalmente separado de lo que sucede en escena por una barrera imaginaria. Esta experiencia potencia la ilusión (convencional) de que lo que sucede en escena es real, lo cual conlleva, como se suele indicar, una identificación entre el espectador o espectadora y los personajes de la ficción. Esta es la recepción a la que apelan (con las oscilaciones y matizaciones necesarias) textos teatrales con temática de violencia como el mencionado *Barranca abajo*, los de Armando Discépolo o de Rodolfo

4 García Barrientos usa el término «distancia» para referirse a lo que también se conoce como «antiilusionismo», es decir, los efectos escénicos que subrayan el carácter artificial, no mimético, teatral, de una escenificación. Por el contrario, por «ilusionismo» se entiende la creación de una «ilusión de realidad» que impulsa al público a asumir que los elementos de la ficción (lugar, tiempo, personajes, acciones) son reales.

Usigli. Sin embargo, el acento en cierto tipo de ilusión no es exclusivo de la estética realista, ni del teatro de principios del siglo XX. La cuarta pared sigue en pie, en cierta forma, en textos más actuales, como *El campo*, de Gambaro, en los años 60, o *El viaje de los cantores*, de Salcedo, en los 90 (entre muchos otros que se podrían aducir). No cabe duda de que no podemos considerar realistas estas dos piezas. Sin embargo, la distancia comunicativa, la que atañe a la relación entre artistas y público, es comparable a la que encontramos en las obras realistas⁵. Lo que cambia en estas piezas más contemporáneas es, por ejemplo, la distancia temática (García Barrientos, 2001: 199). Es el caso de *El campo*, puesto que los eventos y personajes que representa esta obra no parecen sacados del mundo «real», epistémico (aunque esos eventos y personajes nos dicen tanto sobre nuestro mundo real). La distancia temática es, por lo tanto, relativamente grande, el mundo representado no se solapa con el mundo «representante» (el de artistas y público); pero esto no afecta a la cuarta pared, que sigue erguida, y la mimesis (mimesis de un mundo extraño) no pierde su fuerza. En el caso de *El viaje de los cantores*, la distancia que ha aumentado respecto a la convención realista es la distancia interpretativa, puesto que la representación de la realidad aparece fuertemente estilizada⁶. Aquí la distancia temática es nula, puesto que la obra presenta el caso real, histórico, de la muerte de trabajadores migrantes que tratan de pasar de México a EE.UU. Sin embargo, la estructura temporal está profundamente alterada, con frecuentes saltos en la cronología de los eventos. La distancia interpretativa está aumentada, por tanto, de una manera impensable en la estética realista, pero, una vez más, la distancia comunicativa está intacta: *El viaje de los cantores* cuenta con una cuarta pared similar a la de las obras realistas. Aunque el aumento de la distancia interpretativa (por la mencionada acronía) afecta a la ilusión de

5 La distancia comunicativa o pragmática trata de medir la relación «entre sala y escena o público y actores» (García Barrientos, 2001: 199). Esta distancia, como señala el propio García Barrientos, es especialmente compleja de definir, puesto que, a diferencia de la literatura o el cine, en los que «la comunicación *efectiva* entre autor y “lector” se da fuera del objeto estético, [...] en el teatro es constitutiva, forma parte de la “obra”, que es ahora, no un objeto, sino una experiencia estética» (García Barrientos, 2001: 201). Esta es la distancia que aquí me interesa observar, sobre todo en relación con la innovación del teatro más contemporáneo, como veremos en el análisis de *Usted está aquí*.

6 En una representación teatral, la distancia interpretativa es la «que separa la cara significativa de la significada, los sujetos y los objetos representantes de los representados» (García Barrientos, 2001: 200). Con una distancia interpretativa grande, como en *El viaje de los cantores*, el mundo representado coincide con el mundo epistémico, pero se representa con algún tipo de estilización o deformación. Sin embargo, con una distancia temática grande, como en *El campo*, el mundo representado se aleja del que conocen los participantes en el evento teatral, pero este mundo está presentado de forma «transparente».

realidad general de la representación, dentro de cada secuencia temporal, la acción de *El viaje de los cantores* se muestra representada de manera mimética. Como vemos, la tensión entre ilusionismo y distancia da lugar a una escala compleja, y la caracterización de cada obra ha de tener en cuenta multitud de matices. Pero, si atendemos a los recursos escénicos que se centran en reducir o aumentar la distancia comunicativa, habrá que coincidir en que existe un amplio corpus de obras teatrales, hasta hace poco absolutamente prevalente, que, levantando una cuarta pared entre la escena y la sala, re-presentan la violencia, es decir, elaboran una mimesis de los fenómenos de violencia que se pone en escena como un objeto a la percepción del público.

¿Qué implica este acercamiento mimético? Por una parte, la objetivación de la ficción permite una autonomía del texto dramático respecto a la representación. Más de un siglo después, el texto de *Barranca abajo* porta el mismo significado que en su estreno. La historia de Zoilo, tal y como la escribió Sánchez, es, en gran medida, independiente de quien la quiera poner en escena y quien asista a presenciarla. Por otra parte, la ilusión de realidad puede provocar, como reprochaba Brecht, una identificación del público con los personajes. Este es el efecto buscado por la estética realista. Pero mantener la distancia comunicativa, aunque sea aumentando la distancia interpretativa y la distancia temática (como hacen el teatro épico y el teatro del absurdo), mantienen intacta la objetivación de la ficción. Lo que sucede en la escena se mantiene, por tanto, ajeno a quien está en la sala.

¿Llega a desaparecer la cuarta pared en el teatro? ¿Se puede reducir la distancia comunicativa en obras teatrales que tratan el problema de la violencia? Es aquí donde vuelve a ser pertinente la distinción entre representación escénica y texto dramático, puesto que fue la primera, a partir de los años 50, en lo que se conoce como «giro performativo» (ver más abajo), la que renunció, al menos parcialmente, a la mimesis, aprovechando los recursos de la *performance* para acentuar la presencia (el aquí y ahora de la puesta en escena) frente a la representación de un mundo ficticio. Una de las principales aportaciones del anteriormente mencionado teatro del oprimido y de sus múltiples derivaciones a partir de los años 60, que en América Latina se proyectaron en las diferentes experiencias del teatro de creación colectiva, desde Escambray en Cuba hasta el TEC en Colombia, fue la de alterar el concepto de autoría, que muchas veces incluía no solo a los miembros de la compañía, sino del público al que se dirigían. También el concepto de «obra» se modifica, puesto que ahora el proceso de creación se considera tan importante como la pieza resultante,

si no más. El proceso de creación colectiva entendido como obra es una de las manifestaciones de lo que Fischer-Lichte denomina «giro performativo». Este giro acaba con la primacía de la mimesis, reniega del ilusionismo y abre un nuevo mundo de posibilidades para las artes escénicas. Por esta razón, es necesario realizar un breve excursus y aclarar el alcance de dicho cambio para el arte teatral y preguntarnos sobre su impacto en el arte dramático.

El giro performativo

Para Fischer-Lichte, el giro performativo se produjo ante todo en conexión con una nueva actitud hacia la contingencia presente en el arte escénico. El rasgo fundamental de este tipo de arte —teatro, danza, etc.— es la presencia simultánea de actores y público. Esta presencia viva hace imposible prever y controlar completamente el desarrollo del evento artístico. Hasta mediados del siglo XX, el esfuerzo de los creadores de artes escénicas siempre había ido dirigido a minimizar la incertidumbre que hacía peligrar el carácter acabado y cerrado de la puesta en escena como obra de arte. Sin embargo, a partir de los años sesenta, la contingencia

no fue sólo aceptada de manera predominante como condición de posibilidad de las realizaciones escénicas, sino que fue saludada con entusiasmo. El interés se centró expresamente en el bucle de retroalimentación como sistema autorreferencial y autopoietico que no es susceptible de interrupción ni de control por medio de estrategias de montaje, y cuyo resultado final ha de ser de naturaleza abierta e impredecible. En ese proceso el interés se desvió de un posible control del sistema a su particular modo de autopoiesis. ¿De qué modo se influyen mutuamente las acciones y los comportamientos de actores y espectadores en una realización escénica? ¿Cuáles son las condiciones específicas que subyacen a esta mutua influencia? ¿Cuáles son los factores que condicionan su desarrollo y su resultado final? ¿Se trata realmente de un proceso estético, o es más bien social? (Fischer-Lichte, 2011: 80-81)

En sus realizaciones más experimentales, las *performances* se centran completamente en lograr una disposición de los elementos de la escenificación que permita explorar el funcionamiento del bucle de retroalimentación y los factores y elementos que lo constituyen. Esta actitud supone una búsqueda de los

límites del arte en la cual «lo lúdico del experimento y lo experimental del juego se refuerzan mutuamente» (Fischer-Lichte, 2011: 82). Por supuesto, en otros tipos de realizaciones escénicas no tan propicias a la experimentación absoluta con la contingencia como el teatro, la exploración de la función creadora de la presencia del público (lo que Fischer-Lichte denomina bucle de retroalimentación autopoietico) no puede ser el principal centro de atención del artista. Lo importante, en nuestro caso, es entender que el giro performativo ha introducido en las artes escénicas de forma definitiva la conciencia del carácter lúdico y creativo de la incontrollable presencia simultánea del público y los artistas. Esta conciencia ya no es eludible, y permea de una forma u otra todas las creaciones escénicas contemporáneas.

Antes de que Fischer-Lichte asentara las ideas del giro performativo y la estética de lo performativo, otro teórico del teatro contemporáneo, Denis Guénoun, ofrecía una caracterización similar del arte escénico de las últimas décadas. La importancia de lo lúdico en este nuevo paradigma estético se aprecia en el hecho de que Guénoun, de forma menos precisa pero mucho más sugestiva, considera *juego*⁷ el fenómeno que Fischer-Lichte denomina bucle de retroalimentación autopoietico. También en esta concepción, el juego, la conciencia de la potencialidad creadora del espectador, marca la esencia del teatro contemporáneo. En el teatro anterior⁸, según Guénoun, el público asistía al teatro a identificarse con los personajes, mientras que, ahora, «acudimos ahí con la intención de que se nos presente una operación de teatralización. Queremos ver el devenir-teatro de una acción, de una historia, de un papel» (Guénoun, 2015: 145). Queda patente que también Guénoun subraya como rasgo esencial del nuevo paradigma teatral su constitución como proceso, y no como objeto. Según este autor, lo que busca el espectador es «ver la teatralidad en su operación propia: la ejecución, el vertimiento (la *versión*) al teatro, el gesto de volcar en el escenario una realidad no-escénica, poema o relato» (Guénoun, 2015: 146).

Óscar Cornago aporta otra dimensión a la interpretación de este nuevo teatro. Para él, el carácter performativo de las últimas creaciones supone una forma de resistencia ante lo que Debord llamó la sociedad del espectáculo:

Mientras los medios de masas apuestan por la rentabilización económica de esas ilusiones capaces de funcionar como realidades, las direcciones artísticas más comprometidas con otros

7 Teniendo en cuenta, por supuesto, que en francés *jugar* y *actuar* son el mismo verbo.

8 Guénoun no fija fechas precisas, pero en el ensayo se desprende la idea de que fue la masificación del cine y la televisión uno de los factores que propiciaron el cambio al nuevo teatro.

modelos sociales se ven obligadas a ostentar su realidad última e irreducible, sus materiales de construcción y formas de funcionamiento, como vía última de denuncia de este complejo mecanismo mediático de sustitución y creación de realidades. (Cornago Bernal, 2015: 22)

Vemos aquí que, para Cornago, las manifestaciones artísticas de carácter más crítico (y cabe pensar que las que afrontan el tema de la violencia en América Latina lo son) tienden a subrayar su carácter de proceso. En el caso del teatro, esto implica necesariamente la renuncia al ilusionismo (al espectáculo, si se quiere), con lo que esto conlleva la reducción de la distancia comunicativa entre sala y escena.

Ahora bien, todo lo dicho respecto al giro performativo (la contingencia, la necesidad de estar presente en el proceso de teatralización, el rechazo al espectáculo en favor de la convivencia de sala y escena) parece atañer más a la escenificación, es decir, a las experiencias puramente escénicas. Hasta aquí no nos hemos referido aún a los textos dramáticos. La pregunta que se plantea, pues, es ¿cómo afecta esta nueva forma de hacer teatro a la escritura de textos para la escena? ¿Cómo se expresa la contingencia, lo performativo, el carácter procesual, en un texto, que es, por definición, un producto concluido? ¿Pueden los dramaturgos y dramaturgas contemporáneos hablar de la violencia sin crear un espectáculo apartado del público por una cuarta pared?

Usted está aquí, de Bárbara Colio

Bárbara Colio (Mexicali, 1969) es una de las voces más prominentes de la Generación Fonca, de dramaturgos y dramaturgas que comienzan a estrenar sus obras a principios de los años 90 del siglo XX, coincidiendo con un importante cambio en las reglas de financiación pública del teatro en México (Vázquez Touriño, 2020). Como tantos autores y autoras de esta generación, Colio escribe un teatro de marcado compromiso ético, pero generalmente ajeno a la militancia política que solía ir asociada a la dramaturgia que abordaba el tema de la violencia (Vázquez Touriño, 2020: 244). Como espero demostrar a continuación, *Usted está aquí* es una pieza comprometida pero no exactamente de denuncia, en correspondencia con los planteamientos est/éticos de la Generación Fonca.

9 Respecto a los experimentos de la creación colectiva anteriormente expuestos, téngase en cuenta que los textos dramáticos que surgían del proceso de creación colectiva mantenían la convención de la cuarta pared. Pueden verse, por ejemplo, los textos firmados por Enrique Buenaventura que surgieron de los espectáculos del Teatro Experimental de Cali.

En una primera instancia, esta obra¹⁰ parece una transposición contemporánea del mito de *Antígona* y de la propia tragedia de Sófocles. Se desarrolla en una ciudad llamada Tebas. En esa extraña Tebas del siglo XXI, una mujer, Ana, remueve cielo y tierra para investigar la desaparición de su hijo. El texto comienza, por tanto, con elementos distanciadores, como la ubicación en una ciudad de la Grecia clásica y el ambiente distópico que se trasluce en las palabras del locutor: altas temperaturas, escasez de agua, extinción de los pájaros en el cielo tebano. La ubicación en Tebas, los símbolos y la intertextualidad con la *Antígona* clásica producen una distancia temática que invita a pensar que la pieza tiene carácter alegórico. La búsqueda del hijo, el destino implacable, el silencio de los dioses... todo sugiere una dimensión universal y atemporal de la experiencia de la pérdida y la violencia.

A medida que avanza el espectáculo, sin embargo, la trama se va pareciendo cada vez más a una de tantas historias reales (nada míticas o postapocalípticas) de secuestros, crímenes impunes y corrupción de las instituciones en ciudades mexicanas dominadas por el crimen organizado. La distancia temática se va reduciendo y el espectáculo se acerca progresivamente a la representación ilusionista de una dolorosa realidad del México contemporáneo bien conocida por el público. El espectáculo, que en un primer momento parecía orientarse a la dimensión ahistórica del dolor de una madre que pierde a su hijo, se va convirtiendo en el reflejo de una realidad histórica y geográficamente concreta:

Ana: Aun así, es mi hijo. Leí muy bien la declaración de esa mujer. Hay dos hombres más involucrados –se los dije– el hombre de la virgen es el líder, ella lo señaló ¿cómo es que va a dejarlo ir? Él sabe donde está su cuerpo.

Señor: Tuvo un careo con ella y... no pudo reconocerlo.

Ana: ¡Ella le vio el tatuaje!

Señor: Pero no su cara. Un tatuaje no se puede tomar como una identificación.

Ana: No puede ser. A cualquiera le plantan evidencia y lo encierran hasta el fin de sus días, y a éste al que le pesa toda la muerte que ha causado encima, le otorgan un abogado de primera clase y lo dejan ir.

Señor: Es un abogado de oficio, está en su derecho.

10 Según la web *contextoteatral.es*, fue estrenada en 2009 en el Teatro Benito Juárez de la Ciudad de México por la compañía Parnas (<https://www.contextoteatral.es/barbaracolio.html>).

Ana: ¡Por favor!

Señor: Sólo tiene un cargo por posesión ilegal de armas, señora. Con la que le apuntó en la cabeza a usted. ¿Intento de homicidio? Tampoco es posible, si nos hubiera dejado actuar a nosotros... lo atenúa el que usted invadió su propiedad. ¿Secuestro? ¿Qué pruebas hay? Aceptó conocer a su hijo y haber hecho las llamadas telefónicas, pero no es suficiente. Su intervención, al principio pareció oportuna, pero legalmente, usted misma entorpeció todo. Hicimos lo posible, apegados a la ley, pero no lo podemos retener más tiempo. (Colio, 2009: 33-34)

En este momento, la pieza parece limitarse a representar con su ficción, cual un espejo, la realidad de los secuestros y su impunidad. La distancia temática es mínima. El texto acentúa su carácter mimético. Pero, como se ha apuntado anteriormente, el teatro contemporáneo rechaza el compromiso consistente en la denuncia de unas condiciones sociales por medio de su representación en escena. Por eso, en *Usted está aquí*, en el preciso momento en que la tensión realista llega al clímax con la desesperanza de la madre que ve cómo la muerte de su hijo queda sin esclarecer; en el punto de la representación en que la barrera de la cuarta pared se alza más alta para —siguiendo la tradición del teatro comprometido— exponer las injustas condiciones sociales, justo entonces, un ingenioso e inesperado giro dramático nos pone ante el nuevo carácter social del teatro, carácter que radica más en el proceso de creación comunitaria que en el objeto creado:

El consejero reparte vasos de agua a los locutores. Ana toma un vaso, se resiste pero finalmente, tiene sed, y bebe un poco. Los locutores la beben de un trago.

Señor: Tebas prospera. ¡Salud!

El consejero, con una jarra de agua, se aleja, los locutores, van tras él. Salen.

Señor: ¿No brinda usted, Señora García? (*Bebe*)

Ana tiene sed, y aun así, deja caer al vaso con agua.

Señor: Su aparente valor, viéndola ahora, me es más parecido a la necesidad.

Ana: ¿De necesidad me acusa usted?

Señor: Tebas me espera para darle las buenas nuevas, ¿escucha?

ya empiezan las aclamaciones de nuevo. Ah, eso es lo que me puede curar de cualquier mal.

Ana: Felicidades, Señor.

Señor: Bienvenida al mundo real. Ana, si yo fuera usted—

Un teléfono celular suena. Interrumpe. Suena una vez, dos, tres veces, hay cierto desconcierto disimulado en ellos dos.

Cambio súbito de luz. Un espacio dramático distinto. Actor 1 que interpreta al Señor, Actriz 1 que interpreta a Ana.

Actriz 1: ¿Qué? ¿No vas a contestar?

Actor 1: Sshhh.

Actriz 1: Deberías contestar, a esto le cuelga un rato y de paso me harías un favor.

Actor 1: Vamos, sigue tu réplica, dila para que me pueda salir. ¿Qué te pasa?

Actriz 1: Estoy harta.

Actor 1: Sigues.

Actriz 1: Es que...ese dolor. Esa necesidad... sentirla, no puedo.

Actor 1: No tienes que sentir nada. Sólo actúa. Lo has estado haciendo bien.

Actriz 1: ¿Se puede hacer esto “bien”?

Actor 1: Apúrate, antes de que se note.

Actriz 1: Yo no tengo un hijo. ¿Sabes? No, qué vas a saber... el caso es que no lo tengo. Ni sobrinos siquiera, a mí no...No está bien ni mal. Nomás no lo tengo, es todo.

Actor 1: ¿Eso qué tiene que ver?

Actriz 1: Mejor debí haber hecho el papel de la hermana.

Actor 1: ¡Vas!

Actriz 1: Todo es tan falso. Tú y yo, aquí, cada noche. Pretendiendo que lo hacemos “bien”.

Actor 1: Con una chingada, ¡sigues!

Actriz 1: Me chocan las convenciones, ¿por qué no decirle a las cosas por su nombre? ¿Eh? ¡¿Tebas?! ¡Bah! Ni puta idea de dónde carajos queda Tebas. (Colio, 2009: 49-50)

Bárbara Colio ha conseguido, por medio de un atrevido giro en el guión (giro que desmonta más de una hora previa de espectáculo), llevar a un texto dramático «la verdad del juego», la cual sustituye, según Guénoun, a «la verdad de la representación» en el teatro contemporáneo. La Actriz 1 renuncia a intentar transmitir la verdad del dolor de una madre que pierde su hijo. Duda, incluso, de que eso sea algo que se puede hacer «bien». La ruptura con el teatro anterior, el escepticismo ante la representación, ante el espectáculo e incluso ante el compromiso, aparecen aquí condensados en un par de réplicas.

Al salir de su papel, la Actriz 1 renuncia, como digo, a «la verdad de la representación», pero, además, el Actor 1 nos da la clave de «la verdad del juego» unas réplicas más adelante, en otra vuelta de tuerca inesperada y sobrecogedora:

Actor 1: Espérate. Yo tengo una hija. Tiene 12 años.

Actriz 1: ¿Está aquí, ahora?

Actor 1: No.

Actriz 1: ¿Sólo una?

Actor 1: Sí. [...] Ella esta dormida. Me gusta llegar, darle un beso en la frente. Ella abre sus ojos un poquito y me pregunta ¿te aplaudieron mucho papá?

Actriz 1: ¿Es ella, entonces? La que te habla. [...]

Actor 1: ¡Apúrate! Antes de que vuelva a sonar.

Actriz 1: Una niña duerme sola. Su famoso padre no volverá a casa hasta media noche. Se sabe. Él esta actuando aquí, lo dice el cartel de allá afuera.

Actor 1: Cállate.

Actriz 1: «Solo si algo grave pasa puedes hablar a la hora que papi trabaja» le dijiste.

Actor 1: Cállate.

Actriz 1: Las bardas se saltan, las ventanas se rompen, los gritos no se escuchan ¿cuántas cerraduras has puesto en tu casa?

Actor 1: ¡No sigas!

Actriz 1: Tu párpado izquierdo está temblando. Es ella y tienes miedo. Quizás su cama este vacía ahora.

Actor 1: ¡Eso no puede pasarme a mí, ni a ella! (Colio, 2009: 52-53)

Así pues, no es la representación del dolor de una madre de ficción, por muy «bien» que se represente, lo que conmueve al público, sino el miedo del actor real que, como tal —como actor—, convive en el presente del espectador. El tema de *Usted está aquí* es el miedo y el dolor ante las desapariciones de seres queridos, pero se ha perdido la ingenuidad que suponía que el espectáculo es el medio adecuado para abordar una cuestión así en el teatro. El público y la propia actriz dudan de la capacidad de la representación para producir la reacción esperada. Únicamente a partir de la realidad de quien comparte el aquí y ahora de la escenificación (*Usted está aquí*)¹¹ se pueden abordar hoy en día temas tan dolorosos. De esta manera, Bárbara Colio provoca con su pieza una interesante reflexión sobre el papel del teatro y la dramaturgia en la articulación de respuestas sociales.

Con su inesperado cambio de planteamiento, la obra de Colio muestra de manera muy efectiva cómo la dramaturgia contemporánea se fundamenta en la creación de la comunidad mucho más que en la elaboración de representaciones. La ruptura de la cuarta pared elegida por la dramaturga coincide con otra serie de planteamientos y procedimientos cada vez más habituales en el teatro contemporáneo, que van desde la presencia de compañías y artistas en redes sociales hasta la proliferación de espectáculos *site-specific* o la colaboración con asociaciones cívicas de todo tipo, y que convierten el arte teatral en una actividad que surge de y se dirige a la comunidad en la que se desarrolla, ofreciendo prácticas de resistencia (Cornago Bernal, 2015) vetadas a otras artes más acomodadas a los requisitos de la sociedad del espectáculo¹². Esta capacidad de resistencia y esta identificación del proceso artístico con las preocupaciones de una comunidad concreta son especialmente relevantes cuando el asunto que se trata es el de la violencia. En las antípodas de creaciones narrativas o audiovisuales que banalizan el horror de la violencia para audiencias masivas, utilizando para ello recursos del espectáculo, muchas compañías de teatro de autor subrayan el proceso de creación mediante

11 Florencia Nelli apunta que «the text constantly plays with the concepts of “here,” “there,” and “nowhere/not here.” The implications and connotations of these notions, of what it really means to “be here” and “not to be here,” are a central issue for all the characters» (62). La presencia / ausencia son fundamentales tanto para el tema tratado en la pieza (el del secuestro) como para el planteamiento teatral que rechaza lo representacional, lo que no «está aquí». Nótese también, en este sentido, las implicaciones de la pregunta de la Actriz 1 cuando, refiriéndose a la hija del Actor 1, dice «¿Está aquí, ahora?» o cuando habla del «cartel allá afuera».

12 Para el caso del teatro mexicano contemporáneo se pueden ver otras muestras de este tipo de prácticas, así como su relación con los sistemas de financiación que los provocan, en Vázquez Touriño, 2016.

técnicas autorreferenciales, exhiben sus «materiales de construcción» y auspician la entrada del espectador en el «juego» de teatralización. Se puede decir que el teatro de denuncia, en el que el equipo artístico pone ante el público una situación injusta con la esperanza de remover su conciencia, da paso al teatro de resistencia, en el que el diálogo que provoca la reflexión, el consuelo y la reacción no se desarrolla en la trama ficticia, sino en la interacción entre los participantes del hecho teatral.

Para la crítica y teoría del teatro, estas interferencias de lo performativo y de las «prácticas de lo real» (Sánchez, 2012) en la dramaturgia han de ser de especial interés, pues abren vías de expresión novedosas y, sobre todo, enriquecedoras en su problematización de las categorías establecidas. Siendo la dramaturgia una forma de ficción, ¿hasta qué punto puede servirse de la contingencia como estrategia estética? ¿De qué manera puede quedar fijada en un texto esa contingencia? O, al revés, ¿cómo puede ser invocada a través de un texto dramático la realidad de una comunidad histórica inmersa en el aquí y ahora del convivio teatral (Dubatti)? Textos como *Usted está aquí*, de Bárbara Colio, forman parte de una larga tradición de teatro de temática de la violencia, puesto que, como hemos visto, este asunto ocupa un lugar privilegiado entre los asuntos tratados por el teatro hispanoamericano, pero, al mismo tiempo, desvela los desafíos no solo de una nueva estética dramática, sino de una nueva concepción de la relación entre la comunidad, el hecho teatral y la escritura dramática.

Bibliografía

- Alcántara Mejía, J. R. y Yangali, J. (2016): «Presentación». En: José Ramón Alcántara Mejía y Jorge Yangali (coords.), *La re/presentación de la violencia en el teatro latinoamericano contemporáneo: ¿ética y/o estética?* México: Universidad Iberoamericana, 13-20.
- Colio, B. (2009): *Usted está aquí*. Manuscrito en archivo pdf descargado de la página web *Bárbara Colio. Escritora y directora escénica*: <https://www.barbaracolio.com/obras>.
- Cornago Bernal, Ó. (2005): *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Del Saz, A. (1967): *Teatro social hispanoamericano*. Barcelona: Labor.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral: Teoría y práctica de teatro comparado*. Atuel.

- Fischer-Lichte, E. (2011): *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada. Traducido por Diana González Martín, David Martínez Perucha. Original: *Ästhetik des Performativen*, Berlin: Suhrkamp Verlag, 2004.
- García Barrientos, J. L. (2001): *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis.
- Guénoun, D. (2015): *¿El teatro es necesario?* Madrid: Antígona. Traducido por María Ortega Máñez. Original: *Le théâtre est-il nécessaire?*, Paris: Circé, 1997.
- Nelli, M. F. (2012): «Usted está aquí: Antigone against the Standardization of Violence in Contemporary Mexico». *Romance Quarterly* 59/1, 55-65.
- Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Paso de Gato.
- Vázquez Touriño, D. (2016). «La comunidad implícita en la obra teatral: Estrategias de autorreflexión en la dramaturgia mexicana en la globalización». *INTI*, 83/84, 46-61.
- Vázquez Touriño, D. (2020). *Insignificantes en diálogo con el público: El teatro de la generación Fonca*. Verbum.

De la calle al teatro y del teatro al texto: escritura autorreferencial y violencia en *Usted está aquí*, de Bárbara Colio

Palabras clave: Giro performativo, teatro mexicano, Bárbara Colio, violencia, mimesis

El artículo explora las formas de teatralización de la violencia en la literatura dramática hispanoamericana. Una de las consecuencias del «giro performativo» en las artes escénicas (Fischer-Lichte) es la prevalencia de lo contingente del hecho teatral en la experiencia estética, en detrimento de la mimesis. Frente a la ilusión de realidad en la representación, por tanto, se acentúa la presencia real de público y artistas. Ahora bien, ¿cómo reflejar en el texto dramático –que es mimético por naturaleza– la preeminencia de lo real sobre la representación? Concretamente, ¿cómo adopta la dramaturgia contemporánea los presupuestos del giro performativo al tratar el tema de la violencia? El trabajo analizará la construcción de lo autorreferencial en la pieza *Usted está aquí*, de Bárbara Colio, para comprender los mecanismos mediante los cuales la escritura dramática contribuye al surgimiento de un «convivio teatral» (Dubatti) de público y artistas en torno a la experiencia de la violencia en el norte de México.

From the street to the theater and from the theater to the text: Self-referential writing and violence in Bárbara Colio's *Usted está aquí*

Keywords: performative turn, Mexican theater, Bárbara Colio, violence, mimesis

The article examines the forms of the theatricalization of violence in Latin American dramatic literature. One of the consequences of the 'performative turn' in the performing arts (Fischer-Lichte) is the prevalence of the contingency of the theatrical event in aesthetic experience, to the detriment of mimesis. Thus, in contrast to the illusion of reality in representation, the real presence of the audience and the artists is accentuated. How, then, does the dramatic text – which is mimetic by nature – reflect the primacy of the real over representation? Specifically, how does contemporary dramaturgy adopt the assumptions of the performative turn when dealing with the theme of violence? The paper will analyze the construction of the self-referential in Bárbara Colio's play *Usted está aquí*, in order to understand the mechanisms through which dramatic writing contributes to the emergence of a "theatrical conviviality" (Dubatti) of audience and artist around the experience of violence in northern Mexico.

Od ulice do gledališča in od gledališča do besedila: samonanašalna pisava in nasilje v drami *Usted está aquí* Bárbare Colio

Ključne besede: performativni obrat, mehiško gledališče, Bárbara Colio, nasilje, mimezis

V članku raziskujemo, kako se v španskoameriški dramatiki ugledališči nasilje. Ena od posledic »performativnega obrata« v uprizoritvenih umetnostih (Fischer-Lichte) je prevlada kontingentnosti gledališkega dogodka v estetski izkušnji na škodo mimezisa. V nasprotju z iluzijo resničnosti pri uprizarjanju je torej poudarek na dejanski prisotnosti občinstva in umetnikov. Kako torej v dramskem besedilu, ki je po svoji naravi mimetično, izraziti prevlado realnega nad reprezentacijo? Natančneje, kako sodobna dramaturgija pri obravnavi teme nasilja prevzema predpostavke performativnega obrata? V prispevku analiziramo, kako se v drami *Usted está aquí* mehiške avtorice Bárbare Colio

konstruira avtoreferenčnost, da bi razumeli mehanizme, s katerimi dramska pisava prispeva k nastanku »gledališke konvivialnosti« (Dubatti) občinstva in umetnikov o izkušnji nasilja v severni Mehiki.

Daniel Vazquez Touriño

Daniel Vazquez Touriño es profesor asociado en el Departamento de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad Masaryk en Brno. Es autor de *In-significantes en diálogo con el público. El teatro de la generación Fonca* (Verbum, 2020) y *El teatro de Emilio Carballido. La teatralización de la realidad como enfoque ético* (Peter Lang, 2012) y colaborador en los libros *El exilio teatral republicano de 1939 en Europa* (Renacimiento, 2015), *Métissages de la création théâtrale. Amérique latine. Espagne. France* (L'Harmattan, 2018), *Experiencias límite en la ficción latinoamericana (Literatura, cine y teatro)* (Vervuert/Iberoamericana, 2019), *Escrituras múltiples de la escena teatral latinoamericana* (Universidad Iberoamericana/CITRU, 2020), y *Centre and Peripheries in Romance Language Literatures* (Brill, 2024). Sus artículos sobre teatro hispanoamericano han sido publicados en las revistas *Latin American Theatre Review* o *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, entre otras.

Dirección:

Ústav románských jazyků a literatur
Masarykova univerzita, Filozofická fakulta
Gorkého 57/7
602 00 Brno
República checa

Dirección electrónica:

vazquez@phil.muni.cz



ENTREVISTA

«Mato por escuchar una buena historia».

Entrevista con el dramaturgo y director Juan Mayorga realizada por Daniel Vázquez Touriño

Del 15 al 19 de abril de 2024, en la Universidad de Liubliana, en el marco del proyecto Erasmus⁺ «Literature in praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age», tuvo lugar la Escuela de primavera Litprax, centrada en el teatro en español del siglo XXI, en la que se creó un espacio polifónico que reunió voces de expertos de diferentes ámbitos¹. Las actividades culminaron con un encuentro en vivo con Juan Mayorga y la entrevista con el dramaturgo realizada por Daniel Vázquez Touriño².

Presentar a Juan Mayorga no es tarea fácil, pues estamos ante una persona polifacética, que ha traspasado las fronteras del espacio meramente teatral. Es licenciado en Matemáticas y Doctor en Filosofía y autor de una amplia obra teatral como *Himmelweg*, *El chico de la última fila*, *Animales nocturnos*, *Cartas de amor a Stalin*, etc. Sus obras han sido traducidas a más de treinta idiomas y se han estrenado en alrededor de cuarenta países. Su teatro se ha publicado casi íntegramente en la editorial La Uña Rota, quien ha reunido también sus piezas breves en el volumen *Teatro para Minutos*. Aparte de autor de sus propias obras, Mayorga ha adaptado textos clásicos de autores que van desde Eurípides hasta Dürrenmatt, pasando por clásicos del teatro español también.

Su carrera en el mundo de las tablas comienza en la compañía El Astillero, junto a Guillermo Heras. Ha colaborado repetidas veces con la compañía Anímalario, con quien puso en escena *El chico de la última fila* o *Últimas palabras de Copito de Nieve*, y fundó la compañía La Loca de la Casa. En la actualidad, Juan Mayorga es el director del Teatro de La Abadía en Madrid y del Corral de Comedias de Alcalá de Henares.

Aparte de su labor como creador y hombre-persona de teatro, Juan Mayorga es director de la Cátedra de Artes Escénicas y del Máster en Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid. También es docente, así

1 En este encuentro participaron, además de cinco instituciones socias del proyecto—Universidad de Liubliana, Universidad del Oeste de Timisoara, Universidad de Novi Sad, Consejo Superior de Investigaciones Científicas y la editorial Malinc— numerosos expertos europeos y latinoamericanos relacionados con el mundo del teatro y de la edición — traductores, dramaturgos, directores, editores y críticos literarios.

2 La visita de Juan Mayorga fue fruto de la colaboración del Instituto Cervantes de Viena, la Embajada de España en Eslovenia y la Universidad de Liubliana.

como profesor de Dramaturgia y de Filosofía en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid. En cuanto a los premios que ha recibido, cuenta con el Premio Europa Nuevas Realidades Teatrales, el Premio Nacional de Teatro, el Premio Valle Inclán, el Premio Nacional de Literatura Dramática. Ha ganado el Max de las Artes Escénicas al mejor autor en varios años y el Premio Princesa de Asturias de las Letras en 2022. Es, además, miembro de la Real Academia Española desde 2018-2019, donde ocupa la letra M mayúscula, muy apropiadamente, académico de número de la Real Academia de Doctores de España y socio de honor de la Real Sociedad Matemática Española.

Muchas gracias, Juan, por estar con nosotros. Voy a comenzar preguntándote cómo se convierte uno en dramaturgo, cómo llega uno a tener esta profesión, si es algo con lo que se nace o se hace. Si no me equivoco, tú mismo no tienes formación reglada como dramaturgo, ya hemos visto que tienes formación como matemático y filósofo, pero has dirigido tu labor docente hacia instituciones muy potentes que forman dramaturgos. Entonces, si pudieras un poco hablarnos de tu experiencia formativa y de cómo ves la formación de dramaturgos hoy en día en España.

Bueno, ante todo, gracias a todas y a todos por acompañarme esta tarde. Gracias Daniel [Vázquez Touriño], por tu generosa presentación y desde luego muchas gracias a Maja [Šabec, principal organizadora de la Escuela de primavera LITPRAX en la Universidad de Liubliana], a Ignacio [Martínez Castignani, director del Instituto Cervantes de Viena] y a todos los que habéis hecho posible este encuentro. Intentaré ser breve para que podamos hablar sobre distintas cosas, pero la brevedad no es una de mis virtudes.

Yo, como supongo que muchas y muchos de vosotros, escribía. A los 13, 14 años, escribía novela y empecé a escribir poesía. He contado alguna vez que, a los 16 años, en lo que entonces se llamaba segundo de B.U.P., fui por primera vez al teatro: fui tan tarde porque mi familia no me llevaba al teatro, no era una familia teatral la mía y a esa edad fui por primera vez al teatro y fui por obligación. La profesora de lengua y literatura de segundo de bachillerato nos pidió que teníamos que ir a ver *Doña Rosita la soltera*, de Federico García Lorca. Recuerdo que fui con cuatro amigos que estaban tan poco preparados como yo para ver aquello. Recuerdo que llegamos al [teatro] María Guerrero y fuimos a la taquilla a comprar una entrada y nos dijo la taquillera: «Solo

hay palcos». Y entonces nos retiramos pensando que el palco era para los reyes o para los aristócratas. Y estuvimos completamente decepcionados, no porque no pudiésemos ver la obra, sino porque lo que realmente necesitábamos era un documento para mostrar al día siguiente a la profesora que allí habíamos estado, o sea, que no teníamos el mayor interés. La cuestión es que yo vi *Doña Rosita la soltera* con mis cuatro amigos en aquel palco en una versión que protagonizaba [la gran actriz] Núria Espert y dirigía Jorge Lavelli, un director argentino afincado en Francia que luego, muchos años después, en París, puso en escena tres piezas más, *El chico de la última fila*, *Himmelweg* y *Cartas de amor a Stalin*. Me gusta recordar esto porque de algún modo, la primera vez que yo fui al teatro se estaba produciendo al mismo tiempo una cita, es decir, yo, un chavalín, y Jorge, que ya era un maestro, de algún modo nos estábamos citando para décadas después en París.

Petro también estaba *Doña Rosita la soltera*, seguro que muchas y muchos tenéis esa obra en la cabeza. Es la historia de una mujer que se pasa la vida esperando a su prometido, que se fue a América y que nunca más volvió. Yo no me daba cuenta en ese momento, pero lo que realmente estaba viendo era un espectáculo sobre el gran misterio de la vida humana que es el misterio del tiempo, porque nuestro gran misterio es que tenemos edades, que tenemos tiempos. A mí no se me olvidará el momento en el que Núria [Espert], al final de su vida, después de que nunca se hubiera reencontrado con su pretendiente, abrió el armario y ahí estaba colgado el vestido de novia que nunca había llegado a utilizarlo.

Bueno, pues, yo creo que aquella noche descubrí el teatro como el arte de la reunión y de la imaginación, que es lo que significa para mí el teatro. Es el arte en que, en asamblea, nos reunimos. Y unos pocos, los actores, que también son parte de la asamblea, dan un paso adelante y representan posibilidades de la vida humana. Eso es para mí el teatro. Pero también es el arte de la imaginación, porque lo que hacía Núria Espert aquella tarde era representar edades de una mujer y lo hacía simplemente con la elocuencia de su cuerpo, con la ayuda en alguna medida del vestuario, pero fundamentalmente con la elocuencia de su cuerpo y con mi complicidad como espectador. No sé si esto os está resonando. Hay una caracterización que hace del teatro el gran Jorge Luis Borges, que no me canso de repetir y si alguien se cansa de oírmela que me regañe, pero dice Borges que «el teatro es el arte en que alguien finge ser lo que no es, y hay otro, que es el espectador, que finge que se lo cree». Y esta me parece una caracterización genial. El teatro es un pacto de fingidores, o

sea, nosotros estamos aquí y aquí está Daniel [entrevistador], a quien acabo de conocer; pero si de pronto yo me pongo aquí y digo: «Manuel, cada vez que estoy aquí, en la Plaza de los Héroes de Viena, me acuerdo de nuestro padre», entonces si ellos quieren, si vosotros queréis ya estamos en Viena, en la Plaza de los Héroes, en *Heldenplatz*, y empezamos a ser hermanos, etcétera. Y se produce esta transfiguración milagrosa que se ve en vosotros. El teatro no ocurre en el escenario, el teatro ocurre en el espectador, en la memoria y en la imaginación del espectador, siempre que él quiera y acepte el juego. Creo que el mejor actor es el que es capaz de provocar esta complicidad, es decir, vamos a jugar a que yo soy Hamlet o a que soy Segismundo o a que soy Doña Rosita.

Y entonces, me sucedió de forma natural: decidí en un determinado momento probar la escritura teatral de forma enormemente ingenua, considerando que de algún modo el teatro era un género literario más. Probablemente mis primeras obras están escritas con mentalidad de novelista. La primera obra que me atreví a entregar fue *Siete hombres buenos*, que es una obra que tardó más de veinte años en verse en escena (fue representada con dirección de Rafael Rodríguez en las Palmas justo antes de la pandemia). Aquello me puso en contacto con gente del mundo del teatro y con un nombre que para mí es siempre emocionante recordar, el nombre de Guillermo Eras, a quien muchos debemos tanto (incluso gente que no lo conocía), porque gracias a gente como Guillermo vivimos en una sociedad más crítica, con mayor capacidad de resistencia. Recuerdo que yo me había presentado a un premio que se llama Marqués de Bradomín, que tiene alguna importancia histórica porque dio a conocer a dramaturgos como Sergi Belbel, los primeros trabajos de Rodrigo García, etc. Recuerdo que me presenté con *Siete hombres buenos*, pero no gané, aunque recibí una carta del Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas donde me proponían becarme para asistir a un taller de dramaturgia. Y allí es la primera vez que encontré a gente del mundo del teatro. Eso fue muy importante para mí, ya que poco a poco mi escritura se fue comprometiendo con el teatro.

Y eso tiene algo que ver con la segunda pregunta, que es sobre la formación de los dramaturgos. Yo efectivamente ahora dirijo, después de haber pasado algunos años en la Escuela de Arte Dramático [RESAD], un Máster en Creación Teatral en la Universidad de Carlos III de Madrid.

Hay una idea de la educación que me gusta, que recojo de Walter Benjamin, con quien me educué. Dice Benjamin que «la escuela no debería ser un lugar

de dominio de una generación sobre la otra, sino el lugar de encuentro de dos generaciones». Esa idea me parece hermosa. Que la escuela sea el lugar de encuentro de dos generaciones. Hay unas gentes como yo que, por edad, podemos compartir experiencias, pero hay otros que vienen con una mirada menos gastada, con menos prejuicios. Y de lo que se trata es de que nos encontremos. Permanentemente tengo que recordarme que no se trata de formar clones, al contrario. Tengo que intentar hacer un trabajo de colocarme y plantearme dónde está el otro, qué es lo que el otro busca y en qué medida puedo ayudarle a que encuentre su voz, sin asfixiar su voz. En España hay distintas escuelas de formación. No en todas hay dramaturgia. Por ejemplo, en la de Asturias no la hay por razones económicas, lo cual creo es un error. Si bien no creo que el dramaturgo esté en el centro del hecho teatral, pues para mí el hecho teatral, el teatro, lo compone el arte del actor, y los demás estamos para ayudarle, ayudar para que se produzca ese encuentro entre el actor y el espectador. Pero dicho esto, creo que el dramaturgo que puede imaginar mundos, que puede imaginar historias, posibilidades es importante y el hecho de que en una escuela de teatro haya gente que se esté formando en eso va a ser bueno para todos. Hay distintas escuelas donde se forman dramaturgos y también hay una tradición no insignificante de talleres de dramaturgia en las que figuras como Sanchis Sinisterra o Fermín Cabal (que falleció este año) han sido decisivos para la formación de los dramaturgos.

Yo creo que el teatro no se puede enseñar, pero sí se puede aprender, se puede recibir algo de la experiencia de otros. Yo creo que eso es lo que se ha de tener claro, el que no se trata de decir cómo hay que hacer cosas, sino ayudar a que el otro, a que el estudiante encuentre su propio camino.

Tu obra se caracteriza a menudo como teatro comprometido, con un cierto compromiso. Pero normalmente no se refiere a un compromiso en el sentido militante, sino a un compromiso con cuestiones humanas. Tú mismo has hablado del tiempo como tema fundamental. El tiempo, la responsabilidad, la relación del individuo con la sociedad. ¿Qué te lleva a priorizar este enfoque más universal frente a uno más actual, más urgente? ¿No crees en el valor del arte militante?

Yo a veces sostengo que el teatro es un arte político, que es el más político de las artes, y digo que lo es por tres razones. Uno, porque se realiza en asamblea. Es toda la polis la que es convocada. En segundo lugar, porque su autoría es colectiva.

Por tanto, el autor del espectáculo no es el autor del texto. Lo son todos los que participan en él. Por consiguiente, si la autoría es colectiva, de algún modo hay también preocupaciones compartidas por lo común. Y en tercer lugar, creo que el teatro es un arte político porque es el arte de la crítica y de la utopía. Es un arte que nos permite examinar lo que hay e imaginar otros modos, otros mundos. Y muy en particular, eso sucede en la misión crítica y utópica del teatro. Creo que esta misión se realiza en torno a la palabra, en torno al examen de la palabra que usamos y a la presentación de posibilidades de otros modos de decir.

Sin embargo, quiero distanciarme de un teatro de partido, de un teatro de defensa de ideas evidentemente vinculadas a banderas políticas. Creo que precisamente el teatro nos permite presentar lo complejo como complejo y evadirnos del maniqueísmo dramático que suele aparecer en lo que llamamos la vida política.

En ocasiones he hecho teatro que de algún modo está vinculado con cuestiones urgentes. Con la gente de Animalario hicimos un espectáculo que tuvo un impacto mayor del que esperábamos que se llamaba *Alejandro y Ana: lo que España no pudo ver del banquete de la boda de la hija del presidente*³. Ana es la hija de José María Aznar, presidente de España en aquel entonces, y en ese momento España había entrado en la guerra de Irak. En ese contexto, la hija del presidente se casó y en la boda estuvieron los mejores (Miss España, el rey, etc.), y nosotros, quizá irritados porque no nos habían invitado, decidimos, quizá como acto de protesta, hacer una obra de teatro al respecto. En aquella obra, que representábamos en un auténtico local de bodas, lo que nos inspiró para ello es que la madre de la novia decía que ellos eran una familia española normal. Entonces dijimos vamos a hacer una obra donde se casa la gente de clase media en España.

Así que es verdad que en ocasiones intervengo. Hay obras mías que participan de cuestiones del momento. Por ejemplo, ahora, el propio Andrés Lima, quizá la persona más decisiva en el grupo Animalario, después de haber hecho *Shock*⁴ 1: *El cóndor y el puma* (teatro-documento sobre los golpes de estado de Chile y Argentina), hizo *Shock* 2: *la Tormenta y la Guerra* (sobre la guerra de Iraq, las

3 La obra al completo puede verse en este enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=lzTKhyZZkYo>.

4 Está inspirada en *La doctrina del shock* (2007) de Naomi Klein, quien con «doctrina del shock» describe la brutal táctica de «utilizar sistemáticamente la desorientación de la gente que trae consigo un shock colectivo» (como pudieran ser guerras, golpes de estado, ataques terroristas, desplomes del mercado o catástrofes naturales) para impulsar medidas radicales que favorezcan a las grandes empresas, denominadas como «terapia de choque» (*shock therapy*).

últimas guerras y las guerras en general) y va a llevar a escena un tercer shock con el título *1936* (sobre la guerra civil de España), en el que yo también tengo alguna participación.

Dicho esto, yo no tengo un programa, no tengo una agenda: yo tengo este cuaderno de tamaño A7, y ahí voy anotando cosas cuando de pronto me digo «aquí hay algo». Y si hay algo que he aprendido y he intentado comunicar a mis alumnas es que, si uno se dedica a esto, creo que lo mejor que puede hacer es hacer aquello en lo que cree, aquello que le interese. Si tú haces algo que no te interesa ¿por qué les va a interesar a los demás? Pues como decía, yo no tengo agenda: por ejemplo, la obra que estoy montando ahora mismo en el Teatro de La Abadía de Madrid se llama *La colección* se me ocurrió cuando leí una entrevista con una pareja de ancianos en donde él decía: «Es lógico que teniendo la edad que tenemos, y no teniendo hijos, la gente se pregunte por el destino de nuestra colección.» Y yo pensé, aquí hay una obra de teatro. Una pareja de ancianos, que de algún modo ha sido constituida en torno a una colección, que ha sido unida por una colección, pero también probablemente separada por ella porque esa colección se ha convertido en un tercero. Y probablemente han tomado decisiones vitales en torno a la colección como el no poder tener hijos porque tenemos que ir a la Bienal de Venecia y a la Documenta de Kassel, por ejemplo, y de pronto son mayores y se preguntan «qué hacemos con todo esto». Es ahí donde yo escribo una obra sobre la herencia, sobre el legado, sobre la relación misteriosa con los objetos.

Otro ejemplo lo encontramos en *María Luisa*, una obra de teatro que surge en mi cabeza de lo siguiente: un amigo mío que es portero de un inmueble me cuenta lo que le ha dicho una anciana vecina, a quien le han recomendado que ponga más nombres en su buzón, para que los ladrones no sepan que vive sola. Y yo pensé: «qué interesante y desolador al mismo tiempo». Desolador porque una anciana tiene que proteger su soledad para ser menos vulnerable. Y eso que surge de manera espontánea por un entusiasmo, lo escribo en mi cuaderno de A7. A esto le sigue la necesidad de explorarlo, y de que me acompañen en este proceso de exploración. Porque los dramaturgos han de escribir textos teatrales que despierten el deseo del teatro. Y eso puede tener muy distintas formas, pero luego ha de ocurrir que unos actores decidan, que quieran reunirse en torno a ese texto y luego abrir su reunión a la ciudad. Y yo creo que es para eso para lo que tenemos que trabajar los dramaturgos. Pero yo no me digo «tengo que hablar sobre este asunto político». Es la vida la que te va llevando a unas obras u otras.

La actualidad, la realidad, te ha dado la razón en que el teatro es la más política de las artes. Y aunque tus obras quizá no tienen esa urgencia, como director de La Abadía has tenido que vivir hace poco un desagradable episodio en el cual un partido de extrema derecha de Madrid ha intentado censurar una obra que teníais programada, *Altsatsu*, de la compañía La Dramática Errante. ¿Qué opinión te merece el hecho de que se intente censurar el teatro? ¿Qué significa eso para el teatro? ¿Qué significa eso para la libertad de crear?

Fueron días difíciles, días tensos, y creo que podemos estar orgullosos en el Teatro de La Abadía tanto por lo que hicimos como por lo que no hicimos. Cuando pasó todo esto, recordé algo que había escrito muchos años atrás, referido a Mijaíl Bulgákov, sobre el que escribí una obra llamada *Cartas de amor a Stalin*, que es una obra sobre su censura. La obra comienza con Bulgákov escribiendo una carta ante su mujer, quien le pregunta: «¿qué estás haciendo, estás volviendo a escribir», a lo que él responde, «no, estoy escribiendo una carta». «Léemela», dice ella, y la carta dice «todas mis obras están prohibidas en la Unión Soviética, también están prohibidos mis cuentos, se me prohíbe trabajar como dramaturgo o también como director, y pido al menos que me dejen limpiar los baños de los teatros». Esta obra se estrenó en el 1999. Recuerdo que en aquella época escribí un texto que se titulaba *Necesidad de la sátira*, y en un cierto momento decía que la censura, que la sociedad soviética y otras muchas han sido sociedades de censura. Y que la censura no solo limita y daña los derechos del autor, sino que nos daña a todos. Una sociedad censurada, que admite la censura, es una sociedad empobrecida porque se impide a todas y todos que participen de la conversación que el autor propone. Una sociedad con censura es una sociedad menos preparada para resistir y, por tanto, contra la censura deben combatir no solo los creadores censurados sino cualquier ciudadano, incluso si no asistieran a esa obra de teatro o no vieran esa exposición o no leyera esa obra. Todos tenemos que combatir contra la censura. Por supuesto que hay límites, como es el código penal. Yo, por ejemplo, estoy ejerciendo mi libertad, pero en un momento dado podría decir algo susceptible de ser judicialmente procesado, y ese es un límite razonable. Por el contrario, podría combatir por otros medios. Luego hay otro límite que es la dignidad de todo ser humano, es decir, creo que yo ni como autor ni como programador o como director artístico del Teatro de La Abadía consentiría ninguna obra en mi teatro que por ejemplo defendiese la agresión a personas débiles o la pederastia o la agresión a las mujeres. No lo aceptaría de ninguna de las maneras. Y nada de eso se daba en el caso [de *Altsatsu*]. Es decir, esta es una obra compleja, interesante, y yo sentí que la sociedad española, la sociedad

madrileña, la asamblea de los espectadores de La Abadía era capaz de asimilar de forma crítica este espectáculo. Un espectador puede criticar la obra y puede criticar la pertinencia misma de su programación y tenemos que estar también preparados para eso, para que alguien nos diga que esa obra no debería haberse hecho o que podría haberse presentado otra. Pero después de haberla visto. En este caso, había de alguna manera una objeción a priori, no solo de un partido, sino de ciertas gentes. Aceptar eso, aceptar que una obra fuese eliminada por esas presiones, era tanto como decir que a priori se puede decidir que hay cosas sobre las que el teatro no puede hablar. Por ejemplo, sobre el terrorismo, sobre el modo en que se aplica la ley antiterrorista, etc. Y eso a mí me parece grave, que haya asuntos sobre los que se prive al teatro de poder hablar. Dicho esto, digo que creo que podemos estar orgullosos no solo de lo que hicimos, sino también de lo que no hicimos. ¿Qué es lo que hicimos? Lo que hicimos fue proteger a los creadores, para que pudiesen ofrecer la experiencia teatral que habían preparado; y proteger a los espectadores para, si querían venir, compartir esa experiencia. Pero también fue importante lo que no hicimos. ¿Qué es lo que no hicimos? No hablamos de ese partido, al que no quiero mencionar, ni hablamos de los extremistas. Hablamos de paz y de libertad. Porque yo creo que tenemos que ser capaces de hablar en positivo, de decir qué es lo que nosotros ofrecemos, y no entrar en el charco del permanente escándalo. Tenemos que llevar la conversación a otro lugar. Entonces nosotros hablamos de paz y de libertad, y defendimos el teatro como un espacio de la paz para la paz y para la libertad, donde la gente va y reúne sus miradas y sus oídos en un escenario en el que unos actores representan posibilidades de la vida humana. Digo que hacemos teatro, por supuesto, para la gente que va al teatro, pero también para la gente que no va al teatro. También hacemos teatro para la gente que nunca va al teatro. Y levantar aquella noche el telón fue una señal también para la gente que no va al teatro.

¿Y en qué manera trabajas para quienes no van al teatro?

Hay gente que dice que el teatro, o las artes en general o cualquier acto que hagamos, cualquier gesto, no cambia el mundo. Quizá eso sea así. Pero yo creo que hay que hacer teatro como si pudiera cambiar el mundo. Quizá el teatro no pueda cambiar el mundo, pero hay que hacer el teatro como si pudiera cambiar el mundo. Y en general creo que hay que hacer arte como si pudiera cambiar el mundo. Y hay que actuar en general en la vida como si nuestra acción fuese decisiva, fundamental. Hay que actuar como

si pudiéramos cambiar el mundo. Por otro lado, cuando la gente dice que el teatro no puede cambiar el mundo, yo siempre respondo, «¿y tú qué sabes cómo sería el mundo sin teatro?». No lo sabemos, ¿no? Además, yo sé que a mí me ha cambiado el teatro. No estoy hablando simplemente de mi trabajo como escritor, quiero decir que a mí Chéjov me ha ayudado a reconocer montones de Tíos Vania a mi alrededor o a conocer a ciertas personas y quererlas más. ¿No? A mí Chéjov me ha ayudado a querer más a la gente, a ser más compasivo con ellas, a pensar que detrás de eso que yo veo, detrás de eso hay un misterio, hay un dolor. Y eso me hace creer a la gente. En esa medida hay una transformación.

Finalmente, eso que ocurre, eso afecta, eso me afecta a mí que he visto *Tío Vania*, pero luego acaba afectando a otras personas que no han visto *Tío Vania*. Pero, ¿cómo afecta a las vidas de otras gentes? Porque a pesar de no saber quién es Samuel Beckett y de no haber visto a Vladimir y a Estragón en *Esperando a Godot*, han sido afectados por el hecho que Beckett escribió, porque de algún modo eso ha entrado en la conversación, ha entrado en la experiencia de otros muchos. El mero hecho de hacer teatro, yo creo que enriquece. Si esta noche tiene lugar teatro en Liubliana, eso es bueno para la gente que va a asistir al teatro, pero también para la gente que ni siquiera tiene noticia de que eso ha pasado. Eso, a mi juicio, va a afectar. Eso hace que Liubliana sea una comunidad más crítica, más imaginativa, con mayor capacidad para resistir. Creo que pocos lugares hay tan bellos como un teatro. Un teatro es un lugar donde la gente se reúne. Hacer algo tan ingenuo como representar posibilidades de la vida humana es un lugar que merece respeto. Por eso decía que cuando nosotros levantamos el telón esa noche [en el Teatro de La Abadía, con la obra *Altsatsu*], estamos lanzando un mensaje a la gente que a lo mejor está en teatros más vulnerables y que tiene menos fuerza para resistir. Estamos diciendo: «nosotros vamos a resistir también por ti, que a lo mejor tienes menos fácil resistir».

Has dicho ya varias veces que para ti el teatro es el arte de la cercanía con los espectadores, de la comunidad. Hay una cosa que a mí me llama la atención, como curiosidad, la cantidad de referentes cosmopolitas lejanos a los que el público madrileño queda expuesto: Stalin, Himmler, Reikiavik, Yugoslavos.... ¿Por qué estos referentes lejanos? ¿Es un intento de distanciamiento, hay un intento de culturalismo para que la obra quede mejor o es porque confías en la familiaridad del espectador con el acervo cultural europeo?

Si pienso en obras como *Cartas de amor a Stalin* o como *Himmelweg*, no había un programa de cosmopolitismo. Recuerdo que estaba en un saldo de unos grandes almacenes y de pronto vi un libro que decía *Cartas a Stalin*, de Mihaíl Bulgákov y Yevgueni Zamiatin. Y casi todas las cartas eran de Bulgákov. Lo miré y empecé a leer. Y me dije, qué interesante un escritor que escriba tantas cartas a una misma persona, a Stalin. Y me di cuenta de que Bulgákov estaba siendo censurado. O sea, que lo que contaba era que estaba siendo censurado. Y entonces inmediatamente pensé: «este es un escritor, esta es la historia de un escritor que empieza a escribir cartas que de algún modo se desvían de su destino natural». Porque el destino de un escritor es escribir o mandar un mensaje en una botella para quién sabe quién. Sin embargo, él decide escribir a Stalin. De algún modo consagra su talento y su energía a Stalin. Y no se da cuenta, pero ya está empezando a perder. Ya está empezando a perder porque Stalin está consiguiendo llevarlo a su campo. Escribiendo contra Stalin, en realidad está escribiendo para Stalin. Está desviándose de su destino. Y entonces pensé: «voy a escribir sobre un escritor que empieza a escribir a Stalin y acaba viendo a Stalin porque desea dialogar con Stalin». Hay también una mujer, y esa mujer lo quiere separar, y lo que hay ahí es una suerte de extraño triángulo amoroso. Luego resulta que empecé a indagar sobre Bulgákov y descubrí que había tenido tres esposas, etc. Pero no me interesaba tanto la verdad documentable como esa fábula que inmediatamente prendió en mí y que pensé que podía interesar a otros. Es decir, no hubo un proyecto que decía ahora me toca escribir sobre el mundo soviético.

Himmelweg nace porque alguien, que en ese momento tomaba la palabra, contó que había habido un delegado de la Cruz Roja que había visitado la ciudad gueto de Terezín, que en realidad es una estación de paso hacia Auschwitz. Después de esa visita, ese delegado de la Cruz Roja emitió un informe en el que decía haber visto una ciudad normal. En realidad, lo que había pasado fue que había asistido a una mascarada. Recuerdo que escuché eso e inmediatamente pensé: esa persona se parece a gente que conozco, probablemente se parece a mí. Porque ese delegado de la Cruz Roja, que probablemente había entrado en la Cruz Roja con buena voluntad, con voluntad de ayudar, se había convertido finalmente en un cómplice del nazismo. Había entrado en lo que Primo Levi llamaría la «zona gris».

El jardín quemado es una obra que voy a contrastar con otras dos. Surge porque me entero de lo siguiente. Leo una noticia de un periódico que dice que en la calle habían encontrado unos archivos de un antiguo manicomio. Y el último

párrafo decía: «llama la atención que hubo muchos ingresos durante la guerra civil española». Y pensé: «¿por qué puede haber entrado tanta gente, mucha más gente, durante la guerra? ¿Porque hay más gente que se vuelve loca? O acaso ¿porque los han intentado sacar de la calle? ¿Y por qué los han intentado sacar de la calle? ¿Para salvarlos? ¿Gente sana que han metido en un manicomio para hacerlas pasar por locos? O, al contrario, ¿es gente a la que le están dando un castigo que es meterlos en un manicomio no estando locos?». Y de ahí surgió la idea de escribir *El jardín quemado*.

Bueno, pues estas tres obras han tenido suerte muy distinta. Y creo que eso no es insignificante señalarlo. *Himmelweg* ha tenido más de cuarenta producciones internacionales. Quizá porque sabemos qué es el nacionalsocialismo y el espectador inmediatamente se pone en contexto: se habla, se entiende de qué se está hablando. Lo mismo ocurre con el mundo soviético en el caso de *Cartas a Stalin*. Mientras que *El jardín quemado*, acaso referenciado a la guerra civil española, pues no es algo que sea tan fácil de reconocer.

Es decir, de nuevo insisto en que no hay un programa por mi parte, sino que de pronto algo me llama la atención de cualquier tiempo, de cualquier lugar, y eso me provoca.

En cuanto a *Los yugoslavos*, es una obra que estreno en 2025 y dirijo junto con un gran actor y amigo, Javier Gutiérrez. Es una obra en la que hay un camarero en un bar. Y entonces un cliente hace la señal de que quiere pagar. Y entonces el camarero le dice: «Han sido dos cóñacs. El de usted y el de ese señor que estaba aquí sentado». Y añade: «Bueno, tengo que decirle que ha estado usted formidable. Ya sé que está mal en un camarero escuchar las conversaciones. Y si escuchas una conversación, tienes que hacer como que no la has escuchado. Pero también es verdad que te acabas acostumbrando con media frase. Ha estado usted genial. Ha estado usted genial. Ese hombre, el que entró con usted en el bar, estaba hundido. Pero usted le ha levantado. Ha salido mucho más animado. Bueno, es... Sí, es difícil, pero... Usted encontró las palabras. Ha estado usted genial. Y yo, al oírlo, he pensado... si este hombre pudiera hablar con mi mujer». Pero el cliente no entiende qué ocurre y repite que quiere pagar. Y el camarero insiste: «Perdón, no sé. No suelo hacer esto, pero es que la estoy perdiendo. Está triste. Y no encuentro las palabras. Si usted pudiera hablar con ella.» El cliente le contesta: «Lo que necesita su mujer es un psicólogo profesional. Un psicólogo, un sacerdote.» Entonces dice el camarero: «Pero usted es una buena persona.» Y entonces, el cliente, paga y se va. Porque tiene miedo. Pero volverá al bar porque quiere ser una buena persona. Todos queremos ser

una buena persona. Al menos una vez en nuestra vida, ¿no? Entonces estos dos se van a ir encontrando y van a hablar sobre esa mujer. Y la cuestión es que, de algún modo, el camarero está haciendo algo que es difícil, porque quizá está poniendo en el camino de su mujer a alguien más atractivo que él. Es decir, *Los yugoslavos* es una obra sobre el amor. Y sobre la soledad. Y sobre la tristeza. Y sobre la dificultad de sacar a alguien de la tristeza. Y sobre el poder de las palabras. Muchas de mis obras son obras sobre el lenguaje mismo. Estas son obras sobre las palabras. ¿Y por qué se llaman *Los yugoslavos*? No ocurre en Yugoslavia. Pero estos dos, mientras hablan, en un cierto momento comentan que a ella, a la mujer, le impresionó un día un incidente que tuvo lugar. Cada noche, el camarero y su mujer hablaban sobre la vida del bar. Y una noche le pregunta la mujer: «¿Qué pasó con los de la mesa 3? ¿Qué ocurrió?» Y el camarero dice: «Los regañé, porque estaban jugando a los dados. Estaban jugando con dinero. Y yo les dije que aquí no se juega con dinero. Entonces ellos se levantaron y uno dijo... Deberíamos haber ido donde los yugoslavos. Allí se juega de verdad. Mientras las mujeres bailan. Y se fueron, ¿no?». Entonces resulta que ahí aparece un mapa que dejan olvidado. Que puede ser un mapa de Madrid. Con lugares marcados. Entonces la mujer piensa que alguna de esas marcas es donde están los yugoslavos. ¿Y qué es lo que me interesaba de esa idea? Lo que ocurría en ese Madrid. Quizá hubiera sitios donde se juntan los yugoslavos. ¿Qué quiere decir eso? Gente que se junta, gente que quizá nació en un país que ya no existe. Creo que es una obra que habla sobre la pérdida, sobre la ausencia. Es decir, los yugoslavos aparecen como motivo poético. Y hay otro motivo poético que aparece, que también parece geopolítico. Pero no lo es. Es que de pronto hablan también de una clienta que ha estado en Corea del Sur. ¿Cómo en Corea del Sur? Pues cuentan algo que yo vi, que me pareció increíble, que me asombró. Entre las dos Coreas hay un lugar que se llama la Franja Desmilitarizada. Es una franja de tres kilómetros donde no entra nadie. No ha entrado un ser humano desde que entre las Coreas no hay paz, porque esa zona es una zona minada. Pero, paradójicamente, se ha convertido en un vergel. Porque, precisamente, como no entra ningún ser humano ahí, han aparecido plantas, animales y pájaros... Resulta que, digamos, todo está calculado para que, si un ser humano pisa, la mina estalle, pero con un pájaro no estalla. Y ¿por qué? Porque reparte su peso. Y la obra habla de esto también, de cómo repartir tu peso en un lugar peligroso.

Reikiavik nace de un recuerdo de pequeñito. Yo nací en 1965. Y recuerdo haber visto a Fischer y Spaski, ahí en la tele, en los periódicos de mi padre y demás. Y siempre me interesó. Me interesó ese dúo, Fischer y Spaski.

Me interesaron estos dos personajes que se convierten de algún modo en abanderados de sus respectivas sociedades y luego, paradójicamente, acaban siendo apátridas. Porque Fischer muere en Islandia, ya que no pudo volver a Estados Unidos y el propio Spaski ha acabado con nacionalidad francesa. O sea, hay algo trágico en esos personajes. Por otro lado, también hay un tema importante para mí que es el tema del doble. El tema del doble se da, por ejemplo, en una obra como *La lengua en pedazos*, donde existe un encuentro entre [Santa] Teresa y el inquisidor. O en *El crítico*, entre Volodia y Scarpa. De algún modo, yo siento que no hay encuentro más fuerte que podamos tener en la vida como el encuentro con aquel que podríamos haber sido si hubiéramos tomado la decisión que no tomamos o si hubiéramos dejado de tomar la decisión que sí tomamos. De algún modo, Fischer y Spaski, como ocurre también entre Volodia y Escarpa o entre Teresa y el inquisidor, son cada uno el enemigo íntimo del otro. Hay algo que me llama mucho la atención y es que Spaski habla de Fischer como si fuese su viuda. O sea, como si esa hubiese sido su auténtica pareja. Como si ese mes que estuvieron en Reikiavik fuese el momento de mayor intensidad de sus vidas. Ese encuentro violentísimo. Pues yo creo que no hay deporte más violento que el ajedrez. Precisamente porque excluye el contacto físico. Si yo juego contigo al ajedrez, de lo que se trata es de aniquilarte, de demostrar que soy más imaginativo que tú, que tengo más memoria que tú, que tengo más capacidad de control que tú, etc. Es un deporte extraordinariamente violento. Y ese encuentro violento genera una pareja extraordinaria. Bueno, pues yo quería escribir una obra en la que apareciesen muchos personajes. Me fascinaba todo el equipo de campeones del mundo del ajedrez. Cuando Spaski jugaba en Reikiavik, los soviéticos no sólo llevaban no sé cuántos años ganando el campeonato del mundo, sino que también todos los subcampeones eran soviéticos. En el equipo de Spaski había dos campeones del mundo. Y el otro [Fisher], parecía un cowboy solitario, loco. También había un cura, el cura Lombardi. La cuestión era que había pensado en hacer una obra con muchos personajes. Porque un día iba por el Parque del Retiro y en un lugar cerca del Palacio de Cristal, donde la gente juega al ajedrez, vi a dos tipos y a un muchacho. Y pensé, a lo mejor no están jugando al ajedrez, a lo mejor están jugando a Reikiavik. A lo mejor están jugando a Fischer y a Spaski. Igual que en el ajedrez, juegas un día blancas y otro día negras, y hoy te toca ser Fischer. Entonces pensé que podía ser una obra sobre el teatro.

Mi siguiente pregunta surge a raíz de algo que has dicho sobre tu teatro y es cómo hacer un teatro sobre la palabra. Desde los años 50-60, las artes dramáticas, las artes escénicas sufren un cambio, lo que llaman giro performativo, donde el texto dramático se autonomiza respecto a la representación, se pierde el carácter dramático de los textos que pasan a ser más bien líricos o políticos. Y sin embargo, tus textos son propiamente dramáticos y con una historia, a pesar de tratar estos temas profundos, son siempre historias con personajes. ¿Qué piensas del otro teatro, el que no es el teatro de la palabra?

Primero, es cierto que en mi teatro es fundamental la palabra, pero no es insignificante que yo produjese mi discurso de ingreso en la academia sobre el silencio. Yo creo que el teatro es el arte del actor, y la literatura dramática es un género liminar que tiene un carácter paradójico. Yo estoy escribiendo, pero no estoy escribiendo para el lector, sino que estoy escribiendo para un fantasma que es el espectador. El espectador siempre está ahí. Cuando empiezo a escribir el teatro, ya tengo en la cabeza a un espectador, y en el orden en que elijo las palabras tengo en cuenta que esas palabras habrán de ser pronunciadas, habrán de ser hechas cuerpo, habrán de ser performadas. También entiendo que esas palabras podrán ser horadadas por el silencio, y que el actor, en su soberanía, podrá resignificar mis palabras descubriendo, leyendo lo que yo no he escrito, y que el silencio pueda resignificar una palabra si la atraviesa. Cuando escribo, empiezo con las palabras, pero luego sucede que horada el silencio: uno de los momentos decisivos es aquel en que Héctor [el anciano de la obra *La colección*], personaje que interpreta José Sacristán, rompe el testamento, precisamente porque decía que, de no encontrar herederos, la colección ha de ser destruida. Entonces de pronto lo rompe y eso no está acompañado por ninguna palabra pronunciada por él. Es decir, trabajo con palabras, pero repito, para mí lo fundamental es el encuentro del actor con el espectador. Para mí lo más importante del encuentro del actor con el espectador es ese encuentro conflictivo. Lo mejor que puede suceder es —como me sucedió a mí viendo a Núria Espert— que yo diga yo estoy allí, yo soy Rosita o podría serlo. Lo más importante que ocurre en un escenario es el conflicto, el teatro es el arte del conflicto, y el conflicto más importante es aquel que se da cuando el espectador dice yo soy tío Daniel, o yo soy rey Lear, o yo soy Cordelia o podría serlo. Eso quiere decir que lo mejor no ocurre cuando el espectador se encuentra con una copia de sí, sino cuando se encuentra con su doble. Y el doble no es copia, el doble es otra posibilidad de ti, como la que nos encontramos en los sueños, que no es aquello que somos normalmente,

sino aquello en donde reconocemos deseos o miedos que en la vida cotidiana decimos de voz baja y que en el sueño se grita.

Por otro lado, yo no acepto el debate o la dicotomía entre teatro de texto y teatro del cuerpo, teatro que no es de texto. El teatro siempre tiene texto. Otra cosa es que no tenga palabras, pero el teatro siempre tiene texto, porque si tú y yo en un ensayo hemos decidido esto [muestra con un gesto el poner la mano sobre el hombro de otra persona], eso es texto. El teatro es un arte de la repetición y de la diferencia. Se repite, se repite en alguna medida lo ensayado, lo escrito, y lo escrito puede no estar sustanciado en palabras, pero luego es un arte en que cada tarde suceden cosas y se descubren cosas y se produce esa relación dialéctica con quienes respiran el mismo aire que tú. Es decir, no acepto la distinción entre teatro de texto y teatro que no es de texto, sí entiendo que puede haber teatro con palabras y teatro sin palabras. Y, por supuesto, respeto el teatro sin palabras. Pero yo no quiero renunciar a la palabra.

En esto que estoy diciendo y en todo lo que digo, y también en todo lo que diga cualquier otro, quiero decir lo siguiente: siempre hay que desconfiar de lo que un artista dice sobre el arte que practica, porque es un discurso de autolegitimación. Normalmente, el artista defiende como lo que hay que hacer aquello que él hace, y aquello que él hace normalmente es aquello único que es capaz de hacer. A mí no se me pasa por la cabeza discutir el valor de la performance en absoluto. Al contrario, los envidio, envidio la capacidad de manejar signos que yo en absoluto manejo. Es cierto, creo que forma parte del debate que se ha producido en las últimas décadas y es en torno a las historias, en torno a las fábulas. Para mí, el teatro es una experiencia poética que no puede reducirse a la fábula que se presenta en esa experiencia, si es que hay tal cosa. No intento contar historias, intento construir una experiencia poética, pero construir historias me ayuda a construir esa experiencia poética. Por otro lado, me siento un hijo de Sherezade, me siento Sherezade. No, me siento el Sultán. Mataría por escuchar una buena historia. Mato por escuchar una buena historia. Eso de que ya se han contado todas las historias o de que la gente está cansada de historias, yo no sé de dónde ha salido. Yo veo todo lo contrario, porque nos interesan las gentes. Yo no os conozco, os acabo de ver, pero hay algo que sé, y es que sois seres deseantes. Seguro que tenéis deseos por cumplir, y esos deseos pueden llevaros a realizar acciones. Y esas historias me interesan y creo que nos interesan a todos. Entonces, es verdad que en mis obras —si bien no es lo fundamental, no construyo un espectáculo para vehicular una historia—, las historias son importantes porque me interesan.

Por lo que respecta al teatro como libro, es reseñable la maravillosa edición que la editorial La Uña Rota ha realizado con todas tus obras escritas desde 1989 hasta 2014.

Bueno, yo siento mucha gratitud hacia la gente de La Uña Rota, por haber no solo publicado este libro, sino haberlo cuidado. Este libro salió en 2014, y diez años después han liquidado siete ediciones, y ahora sale una nueva edición con buena parte de los textos revisados. Yo tengo esa pulsión de la reescritura. A veces digo que la reescritura es previa a la escritura, porque cuando un escritor escribe una frase, en su cabeza ha desechado tres. O sea, *La Colección* que se está representando esta tarde en Madrid, la que se estrenó hace unos días, es distinta porque la respiración de los espectadores te enseña algo, te dice algo. No se trata de perfeccionismo, porque para mí el perfeccionismo es una vanidad. Se trata simplemente de respeto hacia uno mismo. Yo tengo que intentar entregar a la comunidad teatral el texto más rico, más complejo, más interesante en lo posible.

¿Y qué es lo que te lleva a reescribir?

Pues me lleva simplemente el encontrarme con alguien, el ver algo o el asistir a una puesta en escena. Ayer estábamos en Viena y estaba viendo cosas de *La tortuga de Darwin* y pensé, esta escena tendría que variarla, tendría que agitarla, y no porque estuviese mal hecha por los actores, sino porque me pareció que estaba mal escrita, y en cuanto pueda la reescribiré. Cuando escribí y estrené *La lengua en pedazos* y leí una carta de San Pablo que dice «ahora nos vemos por un espejo, pero al final nos veremos cara a cara». Pensé, esto lo podría decir el inquisidor. Y apareció en la nueva versión de *La lengua en pedazos*. Es decir, cualquiera de mis textos puede ser desestabilizado en cuanto salga a la calle.

¿Por qué se lee poco teatro? Los editores se quejan de que no se compran los libros teatrales.

Es cierto que la literatura dramática, no solo en España, sino en muchos lugares, tiene un sitio difícil. También es cierto que hay lugares donde hay más respeto al libro de teatro, como en Francia. A mí me parece que el texto teatral interesa más en Francia o en Reino Unido que en Alemania o España. En España yo iba a una gran librería a comprar libros, y recuerdo haber ido a buscar

libros de teatro y darme cuenta de cómo habían colocado a la persona que envolvía para regalo justo donde antes estuvieron los libros de teatro. O sea, era lo inmediatamente prescindible.

Pero dicho esto, también a veces se producen estos fenómenos como el de la editorial La Uña Rota, que tiene sitio, desde luego, en las librerías madrileñas y hay otras editoriales, por ejemplo Antígona o Punto de Vista, que están haciendo trabajos importantes. Por ejemplo, Punto de Vista ha sacado el teatro completo de Pasolini y de Max Aub recientemente con el prólogo de mi amigo José Ramón Fernández. Y Antígona está haciendo trabajos muy importantes.

En lo que se refiere a tu linaje, ¿de qué familia vienes? ¿Cuáles son las tradiciones, a las que se afilia un dramaturgo? Como profesor de literatura hispanoamericana me interesaría saber si existe algo como un teatro en español. Evidentemente, hay un mundo de novela en lengua española, pero el teatro me parece más dudoso.

Yo digo que nuestro horizonte está en Atenas, porque el teatro no es que sea un arte viejo, es que encontró muy pronto, inmediatamente, su forma definitiva. De alguna forma, siempre tenemos que renovar, pero lo decisivo es la construcción de esa asamblea. Para mí, mis primeros referentes son Esquilo y Sófocles (Eurípides menos), y por supuesto que dependo de Calderón y de Shakespeare y del enorme Chéjov. Y podría mencionar algunos otros autores.

Yo creo que sí se puede hablar de un teatro en español, y desde luego ha habido un flujo muy importante entre el teatro que se hacía en América y el teatro que se hacía en España. Y por supuesto que en España debemos mucho a los maestros latinoamericanos, en particular a los argentinos. Debemos mucho al teatro argentino, a los actores, a los directores y también a los dramaturgos que hemos ido conociendo. Creo que hay una atención y hay una comunidad. Una buena parte de mis amigos del mundo del teatro son de allá y estoy muy atento a lo que hacen y desde luego hacen un teatro muy valioso.

¿Y cómo llevas el hecho de que tus obras hayan sido traducidas a tantas lenguas? ¿Crees que es posible traducir tus trabajos a otras lenguas sin sufrir alguna que otra pérdida en el camino?

Para mí el trabajo de traductor es uno de los trabajos más bellos y más importantes, puesto que del trabajo de traductor surge la idea misma de humanidad, la idea de superar diferencias y encontrarse. Probablemente mi pensamiento al respecto es dependiente del filósofo Walter Benjamin que en su texto *La Tarea del Traductor* dice aquello de que lo más importante de una traducción es precisamente lo intraducible. Porque aquello que no se traduce, obviamente, aquello en que no hay una correspondencia obvia, lanza un desafío a la lengua de llegada. Y la lengua de llegada la ha de hacer el traductor quien practica un ejercicio de hospitalidad para ensanchar y ahondar su propia lengua, para dar cobijo, dar acogida a aquello que la lengua de partida lanzó. De algún modo, se está produciendo un doble enriquecimiento. La obra de partida llega a personas que hablan otra lengua que aquella para la que fue escrita, pero además la propia lengua de llegada y, por tanto, la comunidad de la lengua de llegada se enriquece porque su lengua se hace más ancha y más honda. Me planteo a veces que esto que hace el traductor es de algún modo un modelo de la comunicación humana en general y de las relaciones humanas en general. Porque todos nos estamos traduciendo, también esta tarde. Cada uno tiene su propio mundo de experiencias, y de lo que se trata es de estar abierto al misterio del otro, a lo extraño, a lo que uno no comprende inmediatamente. Por el contrario, de lo que se trata es de no invadir al otro. La peor traducción es la traducción invasiva, la traducción que reduce la obra de partida a la pequeñez de la lengua, a los límites de la lengua de llegada. Por todo esto, estoy muy agradecido a todas las personas que han traducido mis textos.

A lo largo de la entrevista has hecho referencia varias veces a la puesta en escena de tus propias obras de teatro. ¿Qué ocurre cuándo se ponen en contacto el dramaturgo con el director? ¿Cuál es la diferencia entre el Juan Mayorga dramaturgo y el director de teatro, qué ocurre con tu doble juego como autor y director? ¿Y qué ocurre con tus adaptaciones de obras clásicas?

Si como autor, siento que me falta mucho que aprender, como director me siento un alevín. Mi primer trabajo de dirección fue *La lengua en pedazos* en 2012. A veces he contado que, a mi juicio, ambos trabajos son trabajos de escritura. También el director escribe, pero escribe con otros signos. Escribe no solo con palabras, sino, por ejemplo, con la proxemia entre dos personajes o, por supuesto, con la música, con la luz y demás. Como autor yo soy representante

del lector, como director soy representante del espectador. Ambos son trabajos de escritura, y sin embargo, hay entre ellos una gran diferencia, y es que el autor es omnipotente, porque el folio lo aguanta todo. Yo puedo escribir en esta hoja estamos en Eslovenia, en un aula de la Universidad de Liubliana y la siguiente escena tiene lugar en Kuwait, en un desierto y ha sido simplemente el cambio de hoja el que me ha permitido eso. Pero, ¿cómo pasas en el escenario de Liubliana a Kuwait? Incluso en la escena, con hacer algo tan elemental como introducir una silla o retirarla, eso se puede convertir en un mundo. Yo digo que si el autor es omnipotente, el director en cambio tiene un trabajo que está limitado por muchas contingencias. Pero precisamente de lo que se trata es de convertir esos límites en ocasiones poéticas. El primer límite es el trabajo con unos actores concretos. El personaje puede ser como tú quieras, pero el actor luego tiene unas características y también unas posibilidades y unas resistencias. Y tu trabajo es un trabajo también de negociación con todo eso.

Has mencionado que soy adaptador, que he adaptado obras clásicas. He dicho algunas veces que el trabajo de adaptación ha sido acaso mi mejor escuela porque el entrar en relación íntima con los grandes textos, por un lado, te ayuda a conocer los secretos del trabajo de los grandes autores, pero sobre todo te da una enseñanza moral. Porque de algún modo, si tú trabajas sobre *La vida es sueño* o sobre *Fuenteovejuna*, comprendes hasta qué punto el teatro puede ser la gran arca de la experiencia humana. Eso te lleva a ser más ambicioso en tus propios textos. A veces, por supuesto que el trabajo en la sala de ensayo puede desestabilizar un texto. Así me ha ocurrido con *La lengua en pedazos*, con *Reikiavik*, con *El cartógrafo*, me ocurrió con *Silencio* y me ha ocurrido ahora con *La colección*. Porque la puesta en escena no es simplemente una puesta en pie del texto, sino un combate con el texto.

Para un autor es fascinante poder trabajar su propio texto y dentro de ese proceso, lo más interesante es precisamente el diálogo con los actores. Que en un cierto momento entenderán sus personajes, acaso no mejor, pero sí de otro modo que él mismo. Descubrirán luces y heridas que uno no sabía que estaban escritas. Claro, en ocasiones uno también se pregunta si un hallazgo de la puesta en escena ha de ser llevada al texto. Creo que uno ha de recordar que el texto no es una suerte de testamento o de cenizas del espectáculo, sino que el texto ha de ser una ocasión para hacerse unas puestas en escena. Entonces, yo los textos intento solo hacerlos aparecer y negociarlos. Quiero que los textos sean tan abiertos como sea posible para otros directores, para los actores y finalmente para los espectadores.

Nos has dicho que no hay que hacer caso a lo que dice un artista cuando habla de su obra. Nos has tenido una hora y media escuchándote. Muchísimas gracias por tus respuestas. Muchas gracias por tu tiempo y por tu obra.

Gracias a todos.



Emilio J. Gallardo-Saborido, Urša Geršak, Maja Šabec (eds.),
Giuseppe Gatti Riccardi, Ilinca Iliaș (dirs.) (2024)

Literatura en práctica. Retos profesionales de lectura, traducción y edición en la era digital. Manual y cuaderno de actividades.

Ljubljana: Založba Univerze v Ljubljani, Medvode: Ed. Malinc; 962 pp.

Esta obra monumental es fruto de un arduo trabajo de investigación y creación de un grupo de investigadores y docentes de cuatro países: Eslovenia, Rumanía, Serbia y España desarrollado en el marco del proyecto Erasmus+ KA220-HED-000023037 «Literature in praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age» (LITPRAX). Se trata de una edición electrónica disponible en www.litprax.org <https://ebooks.uni-lj.si/zalozbaUL> www.malinc.si

El objetivo y la idea motivadora de la realización de este proyecto fue contribuir a la formación de lectores más competentes y exigentes partiendo de los resultados de un cuestionario al que respondieron estudiantes de español de varios países de Europa Central y del Sudeste. Así se comprobó que, a pesar de que vivimos en un mundo marcado por Internet y las redes sociales, la importancia de la imagen, la superficialidad y la instantaneidad, la literatura sigue siendo una actividad importante. Sin embargo, los hábitos de lectura de los jóvenes en general han cambiado, así como sus preferencias por temas más actuales.

Manual y cuaderno de actividades LITPRAX constan de una presentación general y de dos bloques: un panorama de la producción literaria en español del siglo XXI que acerca a los estudiantes a las tendencias actuales de la literatura contemporánea escrita en español y un cuaderno de actividades cuya meta es un acercamiento práctico al estudio de la literatura (con ejercicios, propuestas de actividades, trabajo individual y en grupos etc.) incluyendo las competencias de lectura, escritura, traducción y edición de obras literarias. Los autores¹ que participan con sus ensayos se presentan con sus iniciales al final de cada texto.

1 Por orden alfabético: Petra Báder (Universidad Eötvös Lóránd de Budapest), Raúl Cortés Mena (La Periférica/Ediciones del Bufón), Emilio J. Gallardo-Saborido (Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia, CSIC), Giuseppe Gatti Riccardi (Universidad degli Studi Guglielmo Marconi /Universidad del Oeste de Timisoara), Urša Geršak (Universidad de Liubliana), Ilinca Iliaș (Universidad del Oeste de Timisoara), Bojana Kovačević Petrović (Universidad de Novi Sad), Mercedes Martínez Esperilla (La Periférica/Ediciones del Bufón), Gabriela Menczel (Universidad Eötvös Lóránd de Budapest), Barbara Pregelj (Editorial Malinc), Gemma Santiago Alonso (Universidad de Liubliana), Maja Šabec (Universidad de Liubliana).

El *Manual* consta de cuatro apartados. Los tres primeros se dedican a presentar un panorama general de la narrativa, la poesía y el teatro con las líneas temáticas correspondientes más importantes, según el juicio de los autores. Cada apartado va introducido por un ensayo sobre el tema tratado. El cuarto apartado trata de la literatura como sistema que existe gracias a la lectura, la producción, la distribución y la recepción.

El libro está muy bien estructurado con una lógica interna y una muy buena presentación temática. Sigue el mismo orden a lo largo de sus páginas: primero una presentación general, luego la introducción a los apartados seguida por las partes temáticas (o subapartados) con títulos y presentaciones introductorias, la selección de textos y, al final de cada subapartado, la bibliografía correspondiente.

En la introducción al primer apartado, el más amplio de todos, titulado «Líneas de desarrollo de la narrativa en español en el siglo XXI» el autor Giuseppe Gatti Riccardi llama la atención sobre uno de los aspectos más relevantes en la producción estética contemporánea: los cambios en el tratamiento del espacio y del tiempo, poniendo de relieve lo dinámico, lo transitorio, lo precario y, por consiguiente, las escrituras fragmentada y fragmentaria. Para poder hacer frente a la complejidad de la narrativa en español en el siglo XXI y lograr más facilidad didáctica los autores proponen una división temática en siete subapartados que de ningún modo consideran exhaustiva. Cada una de las siete orientaciones temáticas (Literatura y memoria, Literatura transnacional, Literatura de corte neovanguardista, Literatura y nuevas corporalidades, Literatura autoficcional, Literatura utópica y distópica, Literatura fantástica) va precedida de un ensayo sobre el tema tratado, seguido de una selección de textos con una presentación de los autores seleccionados (en total 21 autores, es decir, tres por subapartado temático) y la bibliografía correspondiente.

En la introducción al segundo apartado «Rasgos temáticos y formales en la poesía en español del siglo XXI» el autor Giuseppe Gatti Riccardi reflexiona sobre las características temáticas y generales de la producción poética en español en el siglo XXI y subraya la heterogeneidad de la poesía contemporánea en lengua española que se apoya en siete orientaciones temáticas: la poesía que plantea la ruptura radical entre el yo lírico y el yo autoral, la poesía intimista, la poesía de proyección colectiva, la poesía neobarroca, la poesía de los novísimos y los culturalistas, la poesía feminista y la poesía de las minorías de diversas índoles. Estos ejes temáticos se presentan en cuatro subapartados La

poesía intimista, Expansión del yo hacia nosotros, La poesía neobarroca y La poesía escrita por mujeres. Cada uno va precedido de un ensayo sobre el tema tratado, seguido de una selección de textos con una presentación de los autores seleccionados (en total 12) y la bibliografía correspondiente.

«El teatro del nuevo siglo» es el título del tercer apartado que inicia con una profunda reflexión sobre el teatro en español en el siglo XXI. Los autores Giuseppe Gatti Riccardi y Gemma Santiago Alonso presentan «Un recorrido por la producción teatral en lengua española de las dos primeras décadas del siglo XXI» teniendo en cuenta la situación histórico-cultural y las premisas artísticas. Reflexionan sobre el teatro en Latinoamérica y en España de los años setenta del siglo XX a la actualidad y presentan las líneas temáticas del teatro del siglo XXI en español: transgresión de los límites, recuperación de la historia, metateatro, representación del cuerpo en diálogo con la sociedad, teatro ecocrítico. Los textos van precedidos de una introducción de cada uno de los siete dramaturgos seleccionados y sus obras. El apartado concluye con una exhaustiva bibliografía sobre el tema teatral.

El cuarto apartado «Del manuscrito al lector» concluye el *Manual*. Barbara Pregelj, autora del artículo «La importancia de lecturas mediadoras para la existencia del campo literario», presenta el funcionamiento del sistema literario en sus tres niveles: producción, distribución/circulación y recepción/reproducción. La autora proporciona importantes datos sobre la relación entre la obra literaria escrita y su contexto extraliterario. Asimismo, compara los campos editoriales esloveno, español y latinoamericano actuales y termina presentando una amplia bibliografía.

El segundo bloque, el *Cuaderno de actividades* tiene dos capítulos: «El campo literario: producción, distribución y recepción del libro» y «El texto literario: trabajos prácticos». Las actividades de primer capítulo tienen por objetivo hacer entender cómo funcionan los tres niveles del sistema literario (producción, distribución y recepción). En la introducción al primer capítulo, los autores afirman que van «más allá del enfoque que se centra solamente en el texto como creación simbólica, cultural, artística» e intentan «llamar la atención sobre las condiciones materiales de producción, y sobre los modelos de circulación y de recepción». En los siete subcapítulos se plantean preguntas como ¿Quién es quién en el campo literario? ¿Cómo circula un texto literario? ¿El libro es arte o mercancía? ¿Quién escoge el campo literario? ¿Qué es el canon literario? Abordan temas como los derechos de autor, la tipología de la difusión de la literatura (videopresentación, entrevista,

reseña). Cada subcapítulo presenta en su introducción los objetivos de los ejercicios que siguen y los materiales (tanto escritos como on-line) necesarios para realizarlos como también las actividades propuestas. El segundo capítulo «El texto literario: Trabajos prácticos» consta de tres subcapítulos en los que se presentan actividades prácticas individuales o en grupos sobre la lectura, escritura y traducción de textos literarios (narrativa, poesía y teatro). Presenta una serie de ejercicios prácticos sobre las competencias de traducción, escritura y lectura de obras literarias. En cada serie de ejercicios se explican los objetivos y las diferentes actividades y al final se presenta una lista de literatura recomendada. El primer subcapítulo dedicado a la narrativa consta de dos tipos de actividades. El primer tema tratado es la ficción criminal actual en Cuba y Nicaragua («007 no come tamales: La ficción criminal actual en Cuba y Nicaragua») con el que se propone familiarizar al alumnado con la ficción criminal, la lectura y la interpretación crítica de los fragmentos de las obras de Sergio Ramírez y Leonardo Padura que figuran en el anexo. «Los desafíos de la traducción de la narrativa», el segundo tema tratado en este subcapítulo, tiene como objetivo presentar, a través de ejercicios llevados a cabo en grupos de 3 a 4 personas o individualmente, los desafíos de la traducción de la narrativa. Entre los objetivos se menciona la identificación de diferentes tipos de traducción, la descripción y la planificación de las etapas de la traducción y la aplicación de la teoría traductológica a los ejemplos prácticos. El subcapítulo siguiente se dedica a la poesía y más concretamente al arte de analizar poemas («El arte de analizar poemas») y a la traducción de la poesía («¿Cómo traducir poesía?»). El último subcapítulo dedicado al teatro se centra en el análisis e interpretación teatral («Dramatizar un texto: otra forma de interpretación del texto teatral»), en la actividad práctica destinada a la elaboración de un pódcast de creación sobre artes escénicas, territorio y memoria («Teatro y memoria. Nuevas narrativas del teatro social») y en la traducción («Traducción de las obras teatrales»), teniendo como objetivo explicar y aplicar las particularidades de la traducción teatral.

Literatura en práctica. Retos profesionales de lectura, traducción y edición en la era digital. Manual y cuaderno de actividades es una obra única en el campo de la enseñanza de la literatura, se presenta como guía docente, como un instrumento didáctico de primera orden, útil, adecuado e interesante para formar a unos lectores más competentes. El *Manual y cuaderno de actividades* se dirige principalmente a alumnos y profesores de español, pero también a cualquier persona interesada en profundizar sus conocimientos sobre la literatura

actual del siglo XXI escrita en español. Es todo un placer sumergirse en los excelentes ensayos y textos literarios de autores bien seleccionados del *Manual* y todo un reto al ponerse a resolver los ejercicios del *Cuaderno de actividades*.



Jasmina Markič
Universidad de Ljubljana

La Base de datos Litprax de obras traducidas del español al esloveno, rumano y serbio.

Proyecto Erasmus+ *Literature in praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age*

(2021-1-SI01-KA220-HED-000023037). www.litprax.org

Lo que se presenta a continuación es un informe sobre la base de datos de obras traducidas del español al esloveno, rumano y serbio, creada en el marco del proyecto homónimo –Literature in praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age / Literatura en práctica: retos profesionales de lectura, traducción y edición en la era digital (2021-1-SI01-KA220-HED-000023037)– y publicada en la página web del mismo (www.litprax.org). Se describe el modo en que, entre enero de 2022 y julio de 2024, fue creada y diseñada la base de datos; también se analizan la metodología, los desafíos a los que hubo que enfrentarse en el proceso y sus potenciales usos. Al final, se ofrecen algunos datos que pueden servir como ejemplo de su utilidad.

La base de datos Litprax (BD Litprax) ha sido creada con el objetivo de ofrecer una visión global sobre la producción, la distribución, la recepción y el procesamiento de obras de autores hispanohablantes del siglo XXI¹ en Rumanía, Serbia y Eslovenia, tres países que junto con España participaron en el proyecto Litprax. Por ello, incluye datos sobre libros (predominantemente literarios) originalmente escritos en español² y sus autores, junto a datos relativos a sus traducciones al esloveno, serbio y rumano, sea en formato libro o como publicaciones en revistas. También se integran datos relativos a artículos sobre esos libros y sus autores, prólogos a los libros editados, reseñas de los mismos, publicaciones en blogs y publicaciones en capítulos de libros, revistas, materiales didácticos, páginas web, etc. Aunque la cantidad de datos recogidos en la BD Litprax es significativa, estos no abarcan toda la recepción de la literatura de autores hispanohablantes en los países mencionados; eso se debe, por un lado, a que la producción, traducción y edición de libros va sumando datos nuevos cada año, y, por otro lado, a que el tiempo disponible en el marco del desarrollo del proyecto Litprax no fue suficiente para elaborar una BD Litprax del todo exhaustiva. Ha sido suficiente, sin embargo, para elaborar una BD bastante completa de los libros de autores de textos literarios

1 Se trata de obras publicadas en el siglo XXI, no necesariamente escritas en este siglo.

2 Y en menor medida también en otras lenguas del Estado español.

hispanoparlantes publicados en los tres países entre 2000 y 2023 e introducir los datos relacionados directamente con los mismos. En agosto de 2024, la BD Litprax constaba de 2.356 entradas con datos sobre obras originales, 228 artículos, 3.351 entradas sobre traducciones, 607 entradas sobre reseñas de traducciones y 2.633 personas vinculadas de algún modo a las entradas: autores, traductores, editores, reseñadores, prologuistas, blogueros, etc.

Todos estos datos son asequibles en la página web del proyecto Litprax, donde pueden realizarse diferentes posibilidades de búsqueda: por autor, por traductor, por título de la obra original, por título de la obra traducida, etc. Los datos proporcionados nos pueden ayudar a analizar los campos literarios esloveno, rumano y serbio, estableciendo un marco comparativo de sus paisajes culturales específicos, ya que son países ubicados en la misma región geográfica y que comparten algunas similitudes en lo que respecta a la historia reciente, pero que también difieren considerablemente en el número de hablantes y sus condiciones lingüísticas, históricas y sociales, también perceptibles en la configuración de los mercados libreros de cada uno de ellos.

La BD Litprax es la primera base de datos de publicaciones de este tipo existente en la región. Tiene aplicabilidad educativa inmediata a través del curso Litprax (<https://litprax.org/es/curriculum/>), y además está dirigida a un público plural (editores, estudiantes, académicos y lectores). Está diseñada en inglés y español (una base común para las entradas de todos los países participantes) y también en esloveno, rumano y serbio (tanto en cirílico como en latín) para las entradas de cada uno de los respectivos países. Además de ser una herramienta útil para investigadores de distintos campos de las humanidades, la preparación de la base de datos y el proceso de recopilación de estos sirvió como demostración práctica del trabajo de investigación para estudiantes y voluntarios que participaron en el proyecto.

Diseño de la estructura de la Base de datos Litprax

La estructura inicial de la BD Litprax se preparó en una tabla Excel. En este diseño se tomaron en cuenta todos los agentes que actúan en los tres niveles del sistema literario (producción, distribución, recepción). En esta fase inicial, se prepararon las listas de datos a incluir en la BD para todas las lenguas de las que se ocupaba el proyecto (español, inglés, esloveno, rumano y serbio).

Comprendimos inmediatamente, al ver la cantidad de datos que debíamos reunir, que la introducción de los datos a todas las celdas de Excel resultaría muy

poco práctica, ya que la línea a rellenar era demasiado larga y propiciaba cometer errores. Para prevenirlos, y facilitar el trabajo de quienes introducirían los datos, la BD Litprax se programó, siguiendo la lógica propia de las bases de datos, en Silverstripe, utilizando PHP y MySQL. En Silverstripe se diseñaron también las máscaras de entrada de los datos que facilitarían la introducción y el control de estos. Como estaba previsto que los que iban a introducir las referencias serían estudiantes de distintos perfiles (de lenguas y literaturas hispánicas, de otras carreras de filología, de humanidades en general), fue necesario asegurarnos de que los datos se irían introduciendo correctamente, es decir, utilizando siempre el mismo formato e incluyendo los mismos contenidos. La calidad del proceso fue garantizada a través de la preparación de instrucciones y numerosos encuentros en vivo y en línea, y siguiendo un protocolo de calidad establecido al inicio del proyecto. De este modo, los datos introducidos en las máscaras de entrada pasaban automáticamente a formar parte de la BD Litprax sobre unas plantillas .cvs, y .xls. Como las referencias se fueron introduciendo gradualmente, esto nos permitía vigilar más de cerca la calidad de los datos introducidos y corregir los errores cometidos al comienzo de la introducción.

Introducción de los datos a la BD

Los tipos de entrada en la BD Litprax están organizados en tres niveles (obras originales, traducciones, recepción de las traducciones), y en cinco grupos principales, reflejados también en la página web del proyecto Litprax:

- Obras originales: reúne los datos sobre la obra original y su autor y/o autora;
- Artículos: brinda los datos referentes al autor y/o la autora, pero no necesariamente referidos a una obra suya en concreto;
- Autores: presenta los datos sobre los autores y las autoras de las obras originales, sus traductores y traductoras, sus ilustradores e ilustradoras, sus editores y editoras y otros mediadores literarios.
- Reseñas: reúne los datos referentes a la recepción de la traducción;
- Traducciones: presenta los datos referentes a la traducción de una obra.

En cada una de las lenguas del proyecto, la base de datos Litprax permite realizar búsquedas por categorías (obras originales, artículos, reseñas, autores y traducciones). Los resultados se presentan en esloveno, serbio y rumano y muestran los resultados en estas respectivas lenguas, mientras que las búsquedas en español e inglés muestran todos los resultados que figuran en la BD

Litprax. Las búsquedas pueden llevarse a cabo introduciendo el nombre del autor o autora en la barra de búsqueda, o realizando una búsqueda avanzada (en la que pueden seleccionarse diferentes criterios de búsqueda, el tipo de clasificación de los datos y la cantidad de resultados a visualizar).

El punto de partida de la BD lo han constituido los datos relativos al autor y/o la autora, y los referentes a sus obras. Por ello, era obligatorio introducir primero el nombre del autor o la autora, ya que este era el único elemento vinculante entre los diferentes tipos de datos presentes en la BD. Dada su importancia, este se introdujo después de asegurarse que no existía ya en la BD, para evitar las repeticiones y facilitar la introducción posterior de otras entradas. Los datos recogidos sobre el autor o autora del original son los siguientes: nombres y apellidos, país de origen, año de nacimiento y una breve información sobre su trabajo. Una vez introducidos estos, se introdujeron a la BD los referentes a la edición de la obra original, a saber: título y subtítulo de la obra, la lengua en la que fue originalmente escrita, la editorial que la publicó, en qué año y qué localidad, las personas que ayudaron en la producción del libro y otros autores que colaboraron en la publicación de la obra y la portada original del libro.

Después de las referencias sobre el autor o autora y la obra original, se han introducido a la BD los datos referentes a la traducción. Estos permitirían introducir, posteriormente, entradas sobre las reseñas de dichas traducciones publicadas. La lógica de la introducción de estos datos era la misma que en el caso del autor o la autora, pero considerando únicamente a quien llevó a cabo la traducción. Era necesario introducir, por lo tanto, los nombres y apellidos del traductor o traductora, su país de su origen, el año de su nacimiento y un breve texto sobre su trabajo profesional. Una vez introducidos los datos sobre el traductor y/o la traductora se introdujeron los referentes a la edición de la obra traducida: el título y subtítulo, la lengua a la que fue traducida, la editorial que la publicó, en qué año y en qué localidad y otros autores que colaboraron en la publicación de la obra y la portada. Si la traducción integrada a la BD había sido publicada en una revista, se introducían también los datos referentes a la misma.

El tercer nivel de las referencias introducidas a la BD está compuesto por todo aquello relacionado con la recepción de las obras traducidas. El modo de ingreso de estas entradas era idéntico al de los dos casos anteriores (autores/as y traductores/as), solo que se consideraban esta vez los autores y las autoras de reseñas (críticos/as, blogueros/as, etc.) y también, en algunos casos,

materiales didácticos, manuales, planes de lectura, etc. Se introducían primero los nombres y los apellidos del autor o autora, su país de origen, el año de su nacimiento y un breve texto sobre su trabajo. A continuación, se agregaron otros referentes a la edición del texto de recepción: título y subtítulo, lengua en la que fue publicado, la editorial, revista o página web que lo publicó, en qué año y en qué localidad y otros autores que colaboraron en la publicación y su fuente (la portada de la revista, del libro o de la página web que incluía el texto en cuestión).

La toma de datos ha seguido estrictamente el Protocolo de calidad en el que se enumeran todas las fuentes utilizadas en la BD Litprax y la lista de las que todavía nos quedan por investigar. Para la recopilación de datos generales (es decir, referentes a libros traducidos y publicados) se han utilizado las bibliografías nacionales en bibliotecas nacionales, la base de datos Cobiss+ (Eslovenia y Serbia), archivos, bibliotecas, editoriales y la plataforma DLib, y también se han tenido en cuenta libros, revistas, periódicos, blogs, páginas web, redes sociales, etc.

Algunos desafíos y maneras de enfrentarlos

La creación de la BD ha sido una obra en desarrollo que requería un seguimiento estrecho de los avances y la permanente revisión del modelo inicialmente establecido. Aunque las máscaras de entrada de los datos (a la BD Litprax) fueron creadas para facilitar el trabajo y eran muy intuitivas, todas y todos los que estaban introduciendo los datos, así como las tutoras y las bibliotecarias, tuvieron que acostumbrarse a la lógica interna de la BD y al por qué de la introducción de los datos de tal manera y no de otra. Para facilitar el proceso, se realizaron varias reuniones presenciales y virtuales que nos permitieron optimizar el trabajo de la introducción de los datos y monitorizar su calidad.

Un desafío imprevisto lo representaba el acceso a los datos generales, tales como el número de los libros publicados anualmente en cada uno de los países participantes. Esta información era necesaria para considerar de antemano la cantidad de entradas que incluiría la BD, así como para poder estimar el porcentaje correspondiente a las traducciones y, entre ellos, al número de traducciones del español y de las lenguas de la península ibérica publicadas en cada año del siglo XXI. En Serbia y Eslovenia, el sistema Cobiss+ permite saber el número de títulos traducidos del español, catalán, gallego y vasco (aunque este

número nunca sea del todo fiable), mientras que en Rumanía este sistema no existe y todas las traducciones tuvieron que contarse manualmente en la bibliografía anual publicada por la Biblioteca Nacional de Rumanía. El número de todas las traducciones del español al esloveno en el siglo XXI asciende a 1.075 títulos de libros publicados, las del catalán alcanzan 100 títulos, 40 las del euskera y 1 del gallego; hay 74 títulos de libros electrónicos vertidos del español y otros 16 títulos del catalán. En serbio, el número de traducciones asciende a 2.281 (títulos publicados) en los dos alfabetos que se utilizan en el país. En rumano se ha estimado la publicación anual de textos literarios traducidos del español en aproximadamente 40 títulos. Luego de redactar las listas de todas las traducciones, se decidió mantener en ellas, en el marco del proyecto, solo los títulos de obras literarias, tanto aquellas dirigidas a los adultos como las escritas para el público infantil y juvenil.³

También se decidió, para evitar desequilibrios a la hora de recolectar los datos, incluir en la BD las traducciones del catalán, gallego y euskera, ya que en ellas el español sigue utilizándose muchas veces como lengua puente. Aparecen en la BD, por ejemplo, traducciones de obras de Bernardo Atxaga, la mayoría de ellas hechas a las lenguas de llegada a su vez a partir de traducciones al castellano. Un caso distinto, pero también similar, lo conforman las traducciones de textos de Care Santos: sus obras fueron traducidas al rumano desde las traducciones al castellano, mientras que las traducciones de su obra para el público juvenil fueron vertidas al esloveno desde el original catalán. Cabe señalar que en estos casos también el sistema Cobiss+ oscila: a veces se rige por la nacionalidad del autor y/o autora, otras veces no. Para poder obtener una perspectiva general de las traducciones de autores bilingües y reflejar, a su vez, una imagen fiel a la realidad lingüística de España, se ha decidido incluir en la BD todas las lenguas del Estado español.

Otro caso a considerar es la ortografía serbia, que prescribe escribir los nombres propios tal y como se pronuncian en serbio (por ejemplo, Horge Luis Borhes, Karlos Fuentes, etc.). En el marco del diseño de la BD, esto nos exigió una adaptación específica de los datos que permitiera llevar a cabo búsquedas en serbio que obedezcan las reglas ortográficas de la lengua particular.

3 Es bastante frecuente excluir de estas listas los textos para el público infantil y juvenil. Véase, por ejemplo, la contribución de Mojca Jesenovec («Traducciones al español») a *Bibliografía de traducciones de literatura eslovena a las lenguas de la Península Ibérica hasta el año 2008*. Center za slovensko književnost, 2011 28-98.

La importancia de la traducción en el campo literario

¿Cuál es la posición de la traducción en el sistema literario y cuál de la traducción en el ámbito cultural esloveno, rumano y serbio y qué impacto tienen para las literaturas eslovena, rumana y serbia? Los estudios sobre la traducción que se basan principalmente en las teorías de los polisistemas, explican que el estatus especial de la traducción en Eslovenia está relacionado con la posición periférica de la literatura y la cultura eslovenas en el mundo, ya que todas las literaturas (numéricamente) pequeñas están orientadas hacia la traducción y en ellas, entre todos los títulos de libros publicados, el número de traducciones supera el número de publicaciones de libros originalmente escritos en las lenguas nacionales (M. Ožbot: “Slovensko-italijanski kulturni odnosi skozi prizmo književnega prevajanja”. En: Barbara Pregelj (ed.), *Literatura v večkulturnem položaju in ustvarjalno delo Jolke Milič*. Univerza v Novi Gorici, 2006, 21-26; M. Ožbot “Translation as an Agent of Culture Planning in LowImpact Cultures”. En: Antoine Chalvin *et al.* (eds.), *Between cultures and textes: itineraries in translation history: itinéraires en histoire de la traduction*. Peter Lang, 2011, 55-66). Este no es actualmente el caso de toda la producción de libros en Eslovenia, ya que, en 2022, según los datos de la Biblioteca Nacional y Universitaria (NUK) disponibles en el sitio web de la misma, se publicaron 5.877 libros, de los cuales 4.034 eran obras originales y 1.848 obras traducidas, es decir, la proporción a favor de las obras originales es de un 69% contra un 31% de traducciones. La proporción inversa se mantiene en el ámbito de la Literatura infantil y juvenil, donde, como muestran las guías anuales de lectura de libros de calidad, la relación es de un 60-40 % a favor de los textos traducidos, con pequeñas fluctuaciones. ¿Es esta afirmación válida también para los sistemas y subsistemas literarios rumano y serbio? Según los datos del Instituto de estadística de Serbia, en 2022 se publicaron en ese país 12.470 libros, 10.725 en serbio (en el periodo de tiempo comprendido entre el 2014 y el 2022, este número varía entre 10.349 en 2000 y 12.763 en 2021). Según los datos obrantes en la base de datos Cobiss para el año 2022, el número de las traducciones del inglés asciende a 2.129 títulos, lo que corresponde a un 20 % de la producción anual serbia, mientras que el número de las traducciones del español asciende a su vez a 109 títulos, lo que corresponde a un 1 % de la producción anual serbia. En el año 2022, no se ha publicado ninguna traducción del euskera ni del gallego y 7 títulos fueron traducidos del catalán. Del total de títulos publicados en Eslovenia en 2022, el número de las traducciones del inglés corresponde a 1.609, es decir a un 27 %, mientras que el número de traducciones del español asciende a 98 títulos, lo que corresponde a un 1,67 % de

la producción anual eslovena. En ese año han salido publicadas 3 traducciones del euskera, 13 del catalán y 2 traducciones del gallego. Según los datos de la BD Litprax en rumano, en 2022 se han publicado 42 traducciones del español y ninguna del gallego, euskera o catalán.

El sistema lingüístico global, sostiene Abram De Swaan (*Words of the World: the Global Language Sistem*. Oxford/New York: Polity Press, 2001), está construido de vínculos jerárquicos que suelen ir de abajo hacia arriba, de las lenguas periféricas (lo mayoritariamente hablado) a las centrales (lenguas ampliamente habladas, mayoritariamente nacionales), las supercentrales (13 lenguas muy ampliamente habladas) y hasta la hipercentral, que es el inglés actual (citado en Zlatnar Moe et al., *Center in periferija: razmerja moči v svetu prevajanja*. Ljubljana: ZIFF, 2017: 29). El sistema literario global, es, por lo tanto, también un espacio cerrado regido por «relaciones del poder, procesos y mecanismos específicos» (Casanova 2004, citado en Zlatnar Moe et al., 2017: 31), por lo que

la cantidad de capital lingüístico-literario no puede medirse [solo] en términos del número de escritores o lectores de esa lengua, sino sobre todo en términos del número de políglotas literarios que la utilizan y del número de traductores literarios que desempeñan un papel clave en la circulación de textos desde o hacia las lenguas literarias (ibíd.: 32).

Casanova señala que el capital cultural de una determinada literatura depende de si se produce en la lengua dominante o en la dominada:

Es frecuente que las lenguas dominadas, subordinadas, se hayan convertido en lenguas nacionales hace poco tiempo, que tengan poco capital literario, que no tengan renombre internacional, que cuenten con un número reducido de traductores propios y extranjeros, o que sean poco conocidas y hayan permanecido invisibles durante mucho tiempo en los grandes centros literarios. En cambio, las lenguas dominantes, por su prestigio específico, su antigüedad y el número de textos considerados universales y escritos en esas lenguas, disponen de un enorme capital literario (Casanova 2004, ibíd.).

Pero también hay diferencias entre las lenguas subordinadas que son sobre todo lenguas recién formadas o que se han convertido en lenguas nacionales tras la independencia política las que aumentan su capital literario a través de la traducción (ibíd.).

¿Cómo se reflejan estas jerarquías del sistema lingüístico global en el ámbito de las traducciones de autores de habla hispana? ¿Cómo se traduce la relación entre el español y el inglés al corpus concreto de las traducciones de estas lenguas? ¿Cómo afecta la posición hipercentral del inglés al número de las traducciones del español al esloveno, rumano y serbio? ¿Qué relaciones jerárquicas muestra el número de traducciones de autores de otras lenguas del Estado español en las que con frecuencia el español se utiliza como lengua puente? ¿Qué porcentaje de obras publicadas en cada país corresponde a títulos para adultos y cuál para aquellas dirigidas al público infantil y juvenil? ¿Cuál es el porcentaje de obras literarias entre todos los títulos traducidos?

Algunos datos sobre la BD Litprax

La lista de los autores más traducidos la encabezan los clásicos latinoamericanos y solo el quinto lugar lo ocupa un escritor español:

1. Isabel Allende (138 títulos traducidos al serbio, rumano y esloveno),
2. Gabriel García Márquez (133 títulos en todas las lenguas del proyecto),
3. Mario Vargas Llosa (132 títulos en todas las lenguas del proyecto),
4. Jorge Luis Borges (101 títulos en todas las lenguas del proyecto),
5. Javier Marías (52 títulos en todas las lenguas del proyecto).

Los siguientes en la lista son: Federico García Lorca con 26 títulos (traducidos mayormente al esloveno), César Vallejo con 17 títulos en todas las lenguas del proyecto, Care Santos con 16 títulos traducidos al esloveno y al rumano (se cuentan tanto las obras para adultos como las dirigidas a jóvenes y adolescentes), y Bernardo Atxaga con 10 títulos en todas las lenguas del proyecto y también con títulos para el público infantil.⁴

A continuación, listamos a los traductores y las traductoras más activos. En Eslovenia son: Veronika Rot (170 títulos traducidos del español y catalán), Barbara Pregelj (100 títulos traducidos del español, catalán, gallego y euskera) y Marjeta Drobnič (55 títulos traducidos del español y gallego). En Serbia: Silvija Monros-Stojaković (64 traducciones del español), Ljiljana Popović-Andić con 43 libros traducidos, Branko Andić con 27 títulos vertidos del español. En Rumanía: Tudora Sandu con 88 títulos traducidos del español, Ileana Scipione con 65 libros traducidos y Mihai Cantuniari con 27 traducciones.

4 Es significativo que superan estas cifras las obras de Jorge Bucay, ya que hay 38 títulos de libros suyos vertidos al esloveno y al serbio. El libro *Déjame que te cuente...* de Jorge Bucay, es, a su vez, con sus 10 reediciones en esloveno, el título más editado entre las traducciones al esloveno.

Las editoriales que más autores hispanohablantes han publicado son, en Eslovenia Mladinska knjiga (83 títulos), Malinc (75) y Sodobnost (53). En Rumanía tenemos Humanitas (229 títulos), PIM (28) y Nemira (20). En Serbia aparecen Laguna (138 títulos), Narodna knjiga-Alfa (50) y Vulkan (45). En los tres países, las editoriales que más títulos han publicado son las editoriales más grandes⁵ (Humanitas, Laguna y Mladinska knjiga), en Eslovenia Mladinska knjiga está seguida por dos editoriales más pequeñas Malinc (especializada en publicar los autores y autoras de habla hispana) y Sodobnost, editorial de tamaño mediano. En el caso de Eslovenia, los títulos de autores de habla hispana y de autores que escriben en las lenguas del Estado español parecen contribuir a una mayor bibliodiversidad por la que abogan estas dos editoriales más pequeñas. Mientras que las editoriales serbias que más títulos de autores hispanohablantes publican son las tres editoriales más grandes, lo que ubica los autores hispanohablantes en Serbia en un espacio central dentro del campo literario. El caso de Rumanía es bastante distinto: además de la editorial más grande (Humanitas), PIM es una editorial/imprenta internacional líder en la impresión digital en Rumanía, mientras que Nemira es una editorial de bestsellers de venta en línea. Esto se evidencia con la publicación de autores y autoras hispanohablantes con un perfil más comercial.

Conclusión

La BD Litprax ha atravesado con éxito su primera fase: ha sido diseñada, publicada y presentada al público en el marco del proyecto Litprax. La introducción de los primeros datos hizo que detectáramos errores de diseño iniciales que se han ido resolviendo sobre la marcha junto a los principales desafíos consignados. La BD ha demostrado que posee un gran potencial en su uso por parte de estudiantes, docentes e investigadores, para las editoriales y mediadores y mediadoras literarios, así como para conocer mejor las características de los campos literarios esloveno, rumano y serbio en un contexto internacional. Pero esto significa solo el principio, ya que ha sido diseñada con tal amplitud de miras que permitiría una ampliación considerable en una siguiente fase,

5 El tamaño de una editorial depende del país en el que lleva a cabo su actividad. En Eslovenia, sostiene Martin Žnidaršič (*Knjiga in trg*. Ljubljana: Državna založba Slovenije), las editoriales medianas son las que publican más de 20 títulos al año; en España el tamaño depende de la facturación de las editoriales. En este artículo, el tamaño de la editorial (una editorial pequeña, una editorial mediana, una editorial grande) depende del número de títulos publicados, es decir: las editoriales pequeñas son las que publican hasta 20 títulos anuales, las medianas entre 20 y 100 y las grandes las que publican más de 100 títulos al año.

que integraría nuevos y más datos e incluiría potencialmente otras lenguas. Esperamos que la práctica docente dentro de la asignatura Litprax la mantenga viva y permita su desarrollo continuo.



Barbara Pregelj

Editorial Malinc; Universidad de Nova Gorica

Evando Nascimento y Alberto Giordano (2021)

La literatura fuera de sí

Rosario: Nube Negra Bulk; 136 pp.

La literatura fuera de sí, de Evando Nascimento (1960-, Camacã, Bahia, Brasil) y Alberto Giordano (1959-, Rufino, Santa Fe, Argentina), pertenece a la colección de Bulk Editores y Nube Negra “Discusión”, dirigida por el propio Giordano. En el libro, se presenta el ensayo de Nascimento «Para un concepto de literatura en el siglo XXI: expansiones, heteronomías, desdoblamientos», presentado inicialmente en el seminario internacional «El lugar de la Literatura en el siglo XXI» (2015) y que cuenta con una versión publicada en español en el volumen colectivo homónimo (Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2016). De la misma forma, el ensayo de Giordano, «¿A dónde va la literatura? La contemporaneidad de una institución anacrónica», había sido socializado en el encuentro de los miembros del PIP Conicet denominado «La resistencia a la teoría en la crítica literaria en Argentina. Algunos episodios desde 1960 hasta la actualidad» (2015), y publicado luego en el dossier «Fin y resistencia de la teoría», dirigido por Judith Podlubne (*El Taco en la Brea*, 2017).

Lo interesante de la propuesta del libro, entonces, no es tanto la novedad de los textos, sino el diálogo que se visibiliza entre dos críticos contemporáneos, uno brasileño y otro argentino. Sus reflexiones fueron pensadas en contextos diversos (un seminario internacional y una reunión de grupo de investigación), pero dan cuenta de las preocupaciones similares que atravesaban ambos grupos y que, de hecho, señalan un momento particular en los estudios críticos sobre la literatura y el arte:

La idea de que la literatura ya habría franqueado los límites de su constitución moderna, por haber excedido su estatuto autonómico, y se había abierto a modos inéditos de existencia cultural, a semejanza del arte contemporáneo, se ha convertido en una de las doxas críticas más vigorosas y sugerentes dentro de los actuales estudios literarios (pp. 114-115).

Con esa doxa crítica polemizan tanto Giordano como Nascimento, ya que ambos se ocupan de analizar los esfuerzos críticos contemporáneos por conceptualizar –y, peor aún, clasificar– la literatura del presente y de señalar, cada uno desde su propia línea argumental, errores conceptuales, recortes

inadmisibles en la serie literaria para justificar los supuestos «modos inéditos», y ciertas contradicciones internas que aquejan a esos posicionamientos.

En su texto, Nascimento elige ir hacia el origen de una serie de malentendidos teóricos y revisar la propuesta de Rosalind Krauss sobre «escultura expandida», de la cual se ha derivado, entre otros, el de literatura expandida. Recordemos que Krauss propone una periodización de la escultura e identifica varios momentos: primero, como un monumento, situado en determinado lugar y con una función simbólica específica; segundo, como obra de arte, ya no situado en un tiempo y un espacio; tercero, como escultura *expandida*, con una relación paradójica con el tiempo y el espacio, deslocalizada en un no lugar entre la no arquitectura y el no paisaje. Este último momento y la conceptualización de campo expandido que elabora la crítica norteamericana, al igual que la idea de *ruptura* con el arte moderno que la sustenta, es la base de muchas interpretaciones sobre otras artes, como la literatura.

Nascimento observa que en estas recuperaciones se presenta una mal pensada teoría del *campo expandido* que muchas veces no ha leído el texto de Krauss y no ha reflexionado sobre la forma de *expansión* o de *ampliación*. En primer lugar, porque el artículo de Krauss presenta el esquematismo típico de la época estructuralista que recurre a binarismos completamente datados, en los cuales olvida o deja de lado las experiencias radicales de Marcel Duchamp y de los dadaístas para que su teoría se sostenga. Lo que no percibe Krauss es que los movimientos posmodernos, que en su opinión llevan a cabo una ruptura con la modernidad, lo que hacen en realidad es reproducir la operación moderna por excelencia: la ruptura.

En segundo lugar, el problema radica en el uso que se hace posteriormente de esas propuestas, ya que, cuando un concepto como el de campo expandido o ampliado (*expanded field*) se esparce por diversas esferas del saber, no se pone atención a la metáfora de base que lo anima: ¿qué es exactamente lo que se expande en el campo de la literatura?; ¿existe un campo literario conformado por fronteras firmes que, en un momento particular, se difuminan?

Similar preocupación esgrime Giordano, quien elige iniciar su reflexión acerca de las definiciones de la literatura contemporánea a partir de un diálogo producido en 1974 entre Roland Barthes y Mauris Nadeau, denominado «¿A dónde va la literatura?». A partir de él, Giordano reconoce cierta tendencia en el quehacer crítico en el tratamiento de «lo nuevo» o de la aparición de ciertas prácticas inestables, como si se tratara siempre de momentos inaugurales o, al menos, de un cambio del paradigma estético imperante.

En el caso de la doxa crítica mencionada, esta tendencia se caracteriza además por una perspectiva apocalíptica: así lo manifiestan propuestas como las de Josefina Ludmer y su tan discutido concepto de literaturas posautónomas.¹

Sobre este punto, los argumentos de Giordano y Nascimento coinciden plenamente. El primero ya había abordado los problemas relacionados con el concepto de Ludmer en un texto de 2013, «Un avatar de las literaturas posautónomas. El caso Luz Marus» (*Cuadernos del Sur*), luego aparecido en su libro *El pensamiento de la crítica* (2015), en el cual, no solo enunciaba sus objeciones, sino que recompone la recepción que había tenido en el campo de las letras argentinas, como, por ejemplo, las críticas que había recibido de Miguel Dalmaroni y Martín Kohan.

En cuanto a Nascimento, identifica en la propuesta de Ludmer un error central: se sustenta en el presupuesto de que existen límites claros entre el interior y el afuera de la literatura, entre lo literario y lo no literario, entre un antes y un después o un ahora: «la teorización de Ludmer repite la lógica territorializante de la identidad (...): se trata de la necesidad logocéntrica de identificar, marcar, clasificar y rebajar producciones discursivas que no se alinean con los valores del teórico, del pensador o del filósofo» (p. 42). Por ello, la periodización que realizaba Ludmer para sostener su propuesta es apresurada y desconoce el campo, por ejemplo, de la literatura brasileña entre los años 60 y 80, casos que dejan por tierra toda su teoría.

Giordano suma a esta interpretación otro dato fundamental: existe, como ha postulado Paul de Man, cierta resistencia institucional a la teoría que puede identificarse como un síntoma desplazado de la resistencia al propio trabajo de teorización. Por ello, podría extrapolarse esta misma lógica y reconocer en algunas intervenciones actuales sobre el fin de la institución literaria o de la autonomía literaria –tal como la identificaban los principios del régimen estético de las artes o de los paradigmas de la modernidad– los síntomas desplazados de una resistencia teórica a la afirmación de la literatura como proceso incesante de interrogación y cuestionamiento de sí misma, un modo irresponsable de relacionarse con las tensiones que habitan la literatura del presente. Bajo esta consigna de lectura, Giordano también interpreta las propuestas de Florencia Garramuño y Reinaldo Laddaga, quienes proyectan sobre el conjunto de un campo, el de la literatura y el arte, las conclusiones del análisis de unos pocos casos de discutible representatividad.

Para el crítico argentino, lo que pierden de vista estos «publicistas de la actualidad» (p. 99) es justamente que el ser de la literatura es un proceso infinito

1 Ludmer publicó una primera versión del texto en 2007, luego reescrita para un dossier de 2015 y para su libro *Aquí América Latina. Una especulación* (2010).

de interrogación y cuestionamiento de sí misma: antes que una parábola evolutiva, se podría pensar en una espiral de mutaciones en la que la idea de lo «nuevo» remite al hallazgo de formas novedosas de recomenzar una búsqueda esencial e inmanente, y de tensionar los límites de la clausura institucional dentro de la que se realiza la búsqueda.

En la misma línea se manifiesta Nascimento, quien recupera su propia teoría sobre la *inespecificidad de lo literario*: no se puede establecer un concepto único de literatura y de obra literaria, la especificidad literaria es inespecífica o, mejor aún, tiene una especificidad relativa; de hecho, aunque pueda y deba ser reconocido por atributos y formas históricas, lo literario sería un «campo» en plena expansión, al menos en el sentido de ampliar el contacto con otros campos, diluyendo la consistencia de sus fronteras hasta volver impertinente la propia metáfora espacial del campo como delimitación estricta. Agrega, sin embargo, que mientras los términos *expandido* o *ampliado* han sido muy útiles para las artes visuales, la metáfora no es tan acertada en el caso de la literatura. Por eso Nascimento defiende un valor inclusivo de lo literario.

Para terminar, me gustaría subrayar la invitación a leer este libro como una conversación, no solo entre los dos críticos, sino con diversos representantes del campo académico, ya que aportará a la reflexión acerca de los debates actuales sobre la literatura y el arte, a las formas y problemas en la construcción de conceptos y nociones críticas, y al papel que deben asumir los críticos como agentes interpretativos de la cultura.

Bibliografía

- Giordano, A. (2015): *El pensamiento de la crítica* (Epub). Beatriz Viterbo.
- Ludmer, J. (2007): «Literaturas postautónomas». *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y Cultura*, 17. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>
- Nascimento, E., & Giordano, A. (2021): *La literatura fuera de sí*. Nube Negra-Bulk.

Virginia P. Forace

Universidad Nacional de Mar del Plata,
Centro de Letras Hispanoamericanas (CELEHIS);
Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales (INHUS)



Ilian Ilinca y Maja Šabec (eds.) (2024)

Pablo Neruda en el espejo del socialismo. Destino(s) literario(s) en Europa Central y del Sureste durante la Guerra Fría

Bruxelles, Berlin, Chennai, Lausanne, New York, Oxford: Peter Lang; 432 pp.

A pesar de la hiperproducción académica contemporánea, en los estudios literarios aún están pendientes trabajos colaborativos que busquen ofrecer visiones globales y que sean a la vez sistemáticos e internacionales. El monográfico *Pablo Neruda en el espejo del socialismo. Destino(s) literario(s) en Europa Central y del Sureste durante la Guerra Fría*, editado por Ilian Ilinca (Universidad de Oeste de Timișoara) y Maja Šabec (Universidad de Liubliana), se presenta, por lo tanto, como una necesaria contribución producida en las periferias epistemológicas para arrojar luz sobre las dinámicas de la traducción y la recepción más allá de los lugares comunes y contextos geográficos habituales. En este volumen, diecisiete investigadores, procedentes de quince países antaño socialistas o comunistas, se proponen trazar la diacronía de la recepción de Pablo Neruda, una de las figuras centrales de las letras latinoamericanas, a lo largo de las décadas de la Guerra Fría. Qué se ha traducido del poeta chileno, en qué momentos, por quién y por qué (o por qué no), cómo se ha presentado su obra al público lector y alrededor de qué ejes discursivos se ha configurado su figura autorial en los respectivos contextos histórico-culturales: estas son preguntas aparentemente sencillas que, tras la lectura de las más de 400 páginas reunidas en el monográfico, demuestran tener profundas implicaciones para cualquier reflexión seria sobre las nociones de literatura mundial, valor artístico e historia literaria.

El volumen, publicado cincuenta años después de la muerte y ciento veinte después del nacimiento del poeta, se abre con la introducción de la editora Ilian titulada «Relectura de Pablo Neruda desde la Europa Central y del Sureste». Ilian reconoce que «el “universo” Neruda representa uno de los terrenos más adecuados para realizar una comparación de los procesos de asimilación, reconfiguración, apropiación y tergiversación [de la obra]» (18). Que el caso de Neruda sea, en efecto, paradigmático para el estudio de la incidencia de los factores ideológicos en la circulación de las obras literarias, especialmente en Europa Central y del Suroeste durante la Guerra Fría, también lo confirman los capítulos

subsiguientes del volumen. Además de presentar el marco teórico principal en el que se fundamenta el proyecto —el de la World Literature, con un marcado énfasis en el papel de los diversos *gatekeepers* en los campos culturales nacionales, sobre todo en los traductores—, la introducción de Ilian cumple varias funciones más. Ofrece un recorrido por los momentos clave en la trayectoria política y artística de Neruda, expone las circunstancias en que surgió el monográfico e intenta sintetizar los puntos de encuentro y desencuentro de la recepción de su producción en los diferentes contextos geográficos y culturales presentados en el volumen. El apartado «Escribir sobre Neruda en tiempos de guerra», en un ejercicio de honestidad académica, hace explícitos los obstáculos enfrentados por el proyecto y, a la luz de la guerra en Ucrania, justifica la decisión de incluir el capítulo sobre Rusia. Dada la hegemonía de la URSS en los países en cuestión durante la Guerra Fría, dicha decisión editorial parece más que razonable, pero a la vez hace patente que ningún trabajo académico se realiza en el vacío, es decir, que la producción de conocimiento siempre está sujeta a factores políticos, institucionales, económicos y, en última instancia, personales.

Tras el capítulo introductorio, el libro se organiza en tres apartados: «La Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas» (con estudios sobre Rusia, Georgia y Moldavia), «El Bloque del Este» (que abarca trabajos sobre Albania, República Democrática Alemana, Bulgaria, República Socialista Checoslovaca —un artículo para el ámbito checo y uno para el ámbito eslovaco—, Hungría, Polonia y Rumania) y «La República Federativa Socialista de Yugoslavia» (con investigaciones sobre Croacia, Eslovenia, Macedonia y Serbia). Es cierto que los capítulos reflejan diversas aproximaciones al tema de sus autores: unos son sumamente descriptivos, mientras que otros se muestran más analíticos y críticos a partir de los datos y materiales que presentan. Si bien es natural que la calidad de los estudios varíe, lo que resulta innegable es la riqueza de los datos recopilados. Con listas exhaustivas de traducciones, paratextos en forma de artículos de prensa, prólogos y epílogos, materiales textuales y visuales obtenidos en archivos tanto estatales como personales y entrevistas con los traductores y escritores, el mismo monográfico deviene en una suerte de archivo internacional imprescindible para futuras investigaciones sobre la mundialización de Neruda y literatura latinoamericana en general. Aunque el vate permanece en el centro del análisis, los investigadores logran trazar un mapa dinámico y complejo de geografías y biografías que facilitaron su acogida en los países socialistas. Un mapa que, por cuestiones lingüísticas y prácticas (como el acceso físico a bibliotecas y hemerotecas nacionales), difícilmente podríamos reconstruir sin esta minuciosa labor colaborativa.

Otra contribución destacada de este volumen es la revelación de la heterogeneidad interna del espacio socialista durante la Guerra Fría, desmantelando la idea que suele tenerse de este como un bloque monolítico. Los elogios al compromiso político y a la postura prosoviética de Neruda, prevalentes en ciertos países en ciertos períodos, y el simultáneo silenciamiento de estos mismos aspectos en otros contextos —hábilmente documentados y explicados por los investigadores que participan en el proyecto— hacen patente la variación diacrónica y diatópica de su recepción en los países analizados. Esta variación también se encuentra reflejada en las diversas posiciones que el escritor chileno ocupa en los respectivos campos culturales hoy. Aunque no todos los capítulos explican el destino del poeta después de la Guerra Fría, se hace evidente la multidireccionalidad de su trayectoria en las repúblicas actuales, a la cual también apunta el uso del plural en el título del volumen. Para hacer justicia a los autores de los capítulos y evitar simplificar sus análisis, he decidido no resumir sus múltiples y variadas conclusiones en esta reseña, dejándolo a los futuros lectores descubrir qué suerte ha corrido la obra de Neruda en la *otra* Europa.

En suma, el volumen editado por Ilian y Šabec destaca por llenar con éxito algunos de los viejos huecos en los estudios sobre la circulación de la literatura latinoamericana, por su encomiable exhaustividad y por su capacidad de reorientar nuestra perspectiva académica. No solo abre espacio para debates en torno a las tensiones perennes entre la agencia individual de los *gatekeepers* y la recepción colectiva de los lectores, entre los criterios estéticos y los políticos, o entre la imagen pública de un autor y la valoración de su obra, sino que lo hace a partir de una abundante variedad de datos provenientes de contextos a menudo ignorados. Al analizar la imagen del poeta-vate, demuestra que el proceso de recepción no es orgánico ni unidireccional, y que Neruda emerge, en ese sentido, como una figura moldeable y moldeada, en constante reconstrucción.



Adi Tufek

Universidad de Rijeka

Javier Muñoz-Basols, Mara Fuertes Gutiérrez, Luis Cerezo (eds.)
(2024)

La enseñanza del español mediada por tecnología. De la justicia social a la Inteligencia Artificial (IA)

New York: Routledge; 418 pp.

La monografía *La enseñanza del español mediada por tecnología. De la justicia social a la Inteligencia Artificial (IA)*, publicada en la prestigiosa editorial Routledge, supone una innovadora y necesaria contribución para la enseñanza y el aprendizaje del español como lengua extranjera (ELE) o segunda lengua (L2), y al mismo tiempo, es extrapolable a todo el ámbito de la enseñanza y el aprendizaje de lenguas adicionales. Se trata de un trabajo ambicioso y exhaustivo donde expertos de la lingüística hispánica y de la didáctica de ELE, de reconocida proyección internacional, han intentado crear puentes entre la teoría y la práctica; además de presentar las últimas ideas teóricas, también se pretende crear conciencia y hacer sugerencias sobre cómo estos enfoques teóricos se pueden aplicar a las prácticas docentes. Por lo tanto, el libro está dirigido tanto a los investigadores como a los profesores.

Los trece capítulos que componen el libro han sido vertebrados bajo tres grandes pilares: Planificar, Personalizar e Implementar y concluyen con un epílogo sobre las oportunidades de la IA. La primera parte aborda el tema desde la perspectiva de saber planificar las necesidades tecnológicas y curriculares. En el capítulo 1, Melinda Dooly y Anna Comas-Quinn parten de la relevancia de la accesibilidad a la tecnología como una oportunidad para promover la justicia social teniendo en cuenta la brecha de la desigualdad socioeconómica. Se comenta el papel que puede desempeñar la tecnología para lograr una educación más equitativa, accesible y justa, tanto desde un punto de vista histórico como desde una perspectiva del multilingüismo, ofreciendo también la desventaja de las lenguas minoritarias en cuanto a la desigualdad socioeconómica. El capítulo 2 de esta primera parte aborda las principales consideraciones para una planificación exitosa de cursos de español en línea. Para el desarrollo curricular con una integración de la tecnología en la educación, la autora Marta González-Lloret propone el modelo ADDIE: Análisis-Diseño-Desarrollo-Integración-Evaluación, ya que la tecnología por sí misma no es capaz de tener un impacto positivo en el aprendizaje. Se analizan, entre

otras cosas, las modalidades diferentes de cursos de lengua y su eficiencia según la modalidad presencial, híbrida o en línea. El capítulo 3 está enfocado en el análisis empírico de creencias, actitudes y competencias de los docentes de español en entornos virtuales, con una muestra resultante de 241 profesionales de 39 países diferentes, llevado a cabo en el año 2020. Una de las conclusiones importantes de este capítulo es que la tecnología cambia rápidamente y que nuestra enseñanza debe evolucionar de manera dinámica con ella. Las autoras Inmaculada Gómez Soler y Marta Tecedor destacan la necesidad de una formación continua y sistemática del profesorado en materia tecnológica y una actitud positiva hacia la enseñanza en entornos visuales. Por su parte, Daria Mizza y Fernando Rubio concluyen el último capítulo de esta primera parte con las experiencias y recomendaciones metodológicas efectivas para la enseñanza de lenguas en línea respetando la diversidad del estudiantado, por ejemplo, quienes presentan dificultades de aprendizaje o no poseen estrategias para el aprendizaje autónomo. Así pues, se pretende eliminar barreras en el aprendizaje de lenguas gracias a la integración de la tecnología.

La segunda parte, que igualmente consta de 4 capítulos, tiene como objeto la personalización de la enseñanza, estableciendo una conexión directa entre la tecnología y su capacidad de adaptarse a las necesidades individuales, sobre todo de índole motivacional y de dimensión afectiva. En el capítulo 5, Luis Cerezo e Íñigo Yanguas destacan la motivación como un aspecto crucial del aprendizaje mediado por tecnología, proponiendo una serie de recomendaciones para fomentar la motivación intrínseca, la autonomía, la competencia y la vinculación social en el aula de LE/L2. El capítulo 6 corre de la mano de Zsuzsanna Bárkányi, quien pone de relieve la ansiedad experimentada por el estudiantado de lenguas en entornos virtuales. A través de un análisis cuantitativo, se explora el nivel de la ansiedad, que suele dificultar el aprendizaje sobre todo en actividades orales. La autora propone cómo gestionar la ansiedad al hablar en un entorno virtual. El capítulo 7 parece una continuación lógica del capítulo previo, ya que se centra en cómo gestionar y fomentar la interacción en entornos virtuales de aprendizaje. Javier Muñoz-Basols y Mara Fuertes Gutiérrez primero presentan, en primer lugar, un estudio de caso cualitativo y una plantilla para el análisis de interacción y a continuación proporcionan ejemplos de interacciones reales en entornos síncronos. El capítulo 8 concluye esta segunda parte con un análisis de los pros y los contras de trasladar la evaluación y el *feedback* a entornos virtuales. Sonia Bailini propone recomendaciones prácticas para la elaboración y gestión de exámenes en línea, así como la integración de algunas TIC para evaluar y dar *feedback*.

La tercera parte de la monografía reúne contribuciones enmarcadas en cómo implementar herramientas y recursos en entornos virtuales. Este tercer bloque se abre con el capítulo 9, donde Robert Blake, Lilian Jones y Cory Osburn describen las características de tres modelos de entornos virtuales de aprendizaje: enseñanza en línea, híbrida y aula invertida (*flipped classroom*). Con el enfoque interaccionista, los cursos actuales en línea pueden ser equivalentes al currículum presencial, ya que integran al aprendiente como un agente social activo y comunicativo (*homo socius*) en su práctica expresiva de narrador (*homo fabulans*). Sin embargo, los autores advierten «que una clase poco interactiva y motivadora, con la adición de la tecnología, sigue siendo una clase no muy eficaz» (p. 253), ya que «el éxito educativo requiere más que su mera presencia en el currículum» (p. 254). En el capítulo 10, Carlos Soler Montes y Olga Juan-Lázaro ofrecen un análisis crítico de la adquisición de la competencia sociolingüística e intercultural del español LE/L2 a partir de recursos presentes en entornos virtuales de aprendizaje enriquecidos con la Inmersión Lingüística Digital (ILD). Se proponen las pautas para llevar a cabo este tipo de prácticas docentes y ejemplos que demuestran la eficacia de la ILD. En el capítulo 11, Ana Oskoz explora el uso en el aula de *podcasts* e historias digitales para desarrollar destrezas orales y escritas. Asimismo, ofrece una síntesis de la investigación empírica y propone cómo usar estas herramientas en el aula de español LE/L2. Este tercer bloque concluye con el capítulo 12, donde Luis Cerezo y Joan-Tomás Pujolá, proponen varios enfoques pedagógicos para integrar actividades lúdicas digitales (videojuegos, minijuegos, realidades extendidas y robots) en el currículo como modelo, apoyo o vehículo. Además, profundizan en los principales marcos teóricos relacionados con la Pedagogía Lúdica Digital (PLD) y lo aplican en el caso de las actividades lúdicas digitales para el aprendizaje del vocabulario y la gramática.

La monografía concluye con el capítulo 13, a modo de epílogo, donde los editores Javier Muñoz-Basols y Mara Fuertes Gutiérrez abordan un tema de suma importancia en el siglo XXI: el papel de la inteligencia artificial (IA) en la enseñanza y el aprendizaje de lenguas, y el cambio de paradigma en la interacción docente-IA-aprendiente. Se presentan muchas de las oportunidades que brindan estas herramientas impulsadas por la IA generativa, como el *ChatGPT*, para el aprendizaje de lenguas.

La estructura del libro está muy bien pensada y la terminología está definida de una manera muy clara en cada capítulo, lo que le da mucha cohesión al libro a pesar de la participación de muchos expertos. Todos los capítulos están

estructurados de manera similar: empiezan con la definición de los conceptos o la presentación de las herramientas y un recorrido histórico de los temas, siguen con la revisión del estado en cuestión y los avances de la investigación y, finalmente, exponen las recomendaciones prácticas. Concluyen con las futuras líneas de investigación y, asimismo, con una invitación a lecturas adicionales. El libro está dirigido tanto a investigadores como a profesores y diseñadores de currículos, sin embargo, prevalece más el carácter de reflexión que de pura práctica.

En definitiva, este libro invita a los docentes a explorar junto con los aprendientes los desafíos y las oportunidades de las nuevas tecnologías como una herramienta mediadora, facilitadora y amplificadora para, así, romper con el tabú de la nueva tecnología como una amenaza. Según los editores del libro, es necesario «considerar la IA como una tecnología generadora de innovación y transformación en la planificación de necesidades curriculares, como facilitadora de enseñanza y aprendizaje personalizados y de utilidad para implementar actividades y recursos que promuevan tanto la competencia lingüística como intercultural en una L2» (p. 360).

Esperemos que el impacto de la lectura de este libro sea, en primer lugar, concienciar a los docentes a salir de la zona de confort en el uso de la tecnología y, en segundo lugar, su integración en el aula, de una manera crítica y ética. La introducción de la IA representa un cambio de paradigma en la enseñanza de LE/L2 que proporciona nuevas oportunidades para la exposición e interacción de lengua y cultura dentro y fuera del aula. Sin duda, esta implementación, que conlleva asimismo cambios éticos, técnicos y sociales, según los autores del libro, requerirá un período de adaptación.



Marjana Šifrar Kalan
Universidad de Liubiana

Antónia Coutinho, Clara Nunes Correia, Maria do Céu Cetano
(orgs.) (2024)

«*Sedia la fremosa...*» *Textos de Teresa Brocardo*

Lisboa: Edições Colibri; 146 pp.

«*Sedia la fremosa...*» *Textos de Teresa Brocardo* é uma obra publicada em homenagem à doutora Teresa Brocardo, professora da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH) da Universidade Nova de Lisboa (UNL), organizada por suas colegas e amigas as doutoras Antónia Coutinho, Clara Nunes Correia e Maria do Céu Cetano. Teresa Brocardo (1959-2023), professora catedrática do Departamento de Linguística e investigadora do Centro de Linguística da Universidade NOVA de Lisboa (CLUNL) – Grupo Gramática & Texto, deixou uma marca incontornável sobretudo nos trabalhos que desenvolveu nas áreas de História da Língua Portuguesa e de Linguística Histórica.

O volume compõe-se da «Apresentação» escrita pelas três organizadoras, precedida da cantiga *Sedia la fremosa* do trovador medieval Estevão Coelho, uma delicada pintura de um cenário doméstico, onde uma belíssima dona borda a fio de seda cantando cantigas de amigo, relacionadas com as mágoas de amor. O texto de abertura «Grandes trezentos anos esteve assim, ou mais, cuidando que non estevera senon pouco» foi escrito por uma das alunas mais marcantes da Teresa Brocardo, Sara Figueiredo Costa, que em palavras dela não é um artigo académico, mas «um registo pessoal de um percurso que cruzou a vontade de saber como falavam os antigos e o privilégio de ter tido a Professora Teresa Brocardo como guia» (p. 11).

Os dez textos de Teresa Brocardo que estão a seguir, são textos ao jeito dos encontros informais (Workshops em Gramática e Texto) e outros mais formais como artigos apresentados em conferências como a Conferência Internacional em Gramática e Texto (GRATO). São recolhidos pelas organizadoras que mantiveram a ordem cronológica de publicação.

O primeiro tem o título de «Polissemia e mudança linguística». Sublinha o conceito de polissemia como crucial, enquanto conceito operativo, para a análise diacrónica. A polissemia pode ser ponto de partida para desenvolvimentos teóricos e metodológicos na análise do funcionamento e evolução de formas e estruturas. A autora apresenta como exemplo a possível polissemia do verbo *haver* em textos portugueses dos séculos XIII a XV.

«.... Porque foi assim! (Notas sobre a explicação em diacronia)» aborda o tema da explicação na diacronia. Tradicionalmente os estudos linguísticos utilizavam o enfoque diacrónico para fenómenos sincrónicos, para explicar o presente de uma maneira muito geral e simplificada. Por outra parte, algumas investigações da linguística histórica marcam a importância do estudo das variações sincrónicas como método para entender melhor as mudanças passadas. A autora defende uma interligação das perspetivas sincrónica e diacrónica nos estudos linguísticos.

O texto «Nótulas históricas- uma (re)leitura de Campos (2000)» procede da (re)leitura dum dos textos de Henriqueta Costa Campos “Nouvelles Ambitions de la Linguistique Diachronique”, publicado nas Actes du XXII^e Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes. O artigo centra-se no aspeto diacrónico, em especial na evolução do pretérito perfeito composto em português. O pressuposto que a diacronia poderá ser complementar da descrição sincrónica é o ponto de partida de Teresa Brocardo para a análise de algumas formas verbais, em particular do pretérito perfeito composto e a evolução de *haver* e *ter* em português antigo.

Em «Forma, construção e significado – nótula sobre gramaticalização e analogia» a autora reflexiona sobre diferentes definições da gramaticalização e discute o conceito de construção. Seguidamente analisa dois casos diferentes de gramaticalização em português: o futuro românico sintético e a construção com *haver* e *ter* + PP. Apresenta a hipótese de que este tipo de construções poderia ter funcionado como condicionamento analógico de gramaticalização de *haver* e *ter* + PP em formas de tempo composto a partir de construções que, inicialmente, não tinham esse valor.

«O texto no tempo em que não havia gramáticas» situa o leitor no âmbito dos estudos linguísticos onde as duas áreas, à partida muito diferenciadas, a linguística do texto e a linguística histórica, se debruçam sobre os textos (p. 64). No primeiro caso o texto é o objeto do estudo, no segundo os textos são a fonte. Desde a perspetiva da linguística histórica a autora chama a atenção sobre alguns itens relacionados com as noções de texto e testemunhos, sugerindo que as contribuições da linguística do texto, em particular a noção de género, poderiam ser muito importantes para o enfoque dos textos como fontes de estudos diacrónicos.

Em «*Sedia la fremosa...* Uma proposta de estudo diacrónico de *ser* (> *sedere* e *esse*) e *estar* em português» a autora delinea uma proposta de estudo sobre a

diacronia de *ser* e *estar* em português partindo de algumas observações muito gerais sobre os dois verbos e, com base em obras de referência, aponta algumas especificidades da diacronia destes dois verbos com os exemplos de textos dos séculos XIII a finais do XV.

No texto «Representações do/no tempo – nótula sobre *passados*» a autora parte da ideia de que a mudança é representada a partir das suas manifestações e interpretações. Descreve brevemente a evolução do futuro do passado ou condicional e do pretérito mais-que-perfeito que na visão diacrónica primeiro é usualmente referido como inovação e o segundo como mais conservador.

O texto «Comente o seguinte texto fonte» focaliza em comentários linguísticos de textos-fontes de português antigo e demonstra que este tipo de atividade pode ser um método útil e relevante para discutir temas de mudanças linguísticas. Mostra como exemplo os comentários sobre os dois testemunhos do testamento de Afonso II (1214) e comenta os artigos definidos em relação aos possessivos.

Em «*Haver e ter* – balanços e perspetivas» a autora examina a evolução dos verbos *haver* e *ter*. Numa perspetiva diacrónica destaca a obsolescência total de *haver* como verbo pleno de posse ou verbo leve e a tendência para o seu desuso como auxiliar de tempos compostos na maioria dos registos. A autora afirma que, pelo contrário, em perífrases com infinitivo que associam valores modais deónticos ao valor temporal de futuro, a diacronia de *haver* e *ter* parece mostrar um percurso diferente com a persistência de *haver* neste tipo de construções.

Teresa Brocardo, no último texto «Nas “margens” do “texto” – notas sobre variantes em formas de *dever* e *poder*», fez uma pesquisa exaustiva das construções com *dever* e com *poder* na *Crónica do Conde D. Pedro de Meneses* de Gomes Eanes de Zurara, assentando-a em dois testemunhos da *Crónica*, os mais antigos, de finais do século XV e princípios do século XVI. Apresenta uma breve exemplificação de variantes geradas no processo de cópia manuscrita e observa que as variantes que incidem em formas associadas à expressão de valores modais podem constituir-se como dados relevantes para a análise linguística diacrónica.

Segue uma exaustiva Bibliografia de Teresa Brocardo. O volume conclui com um capítulo final que consta de três textos, recensões dos artigos de Teresa Brocardo, presentes neste volume, escritos pelas organizadoras da obra sobre diferentes temas tratados por Teresa Brocardo. Clara Nunes Correia em «*Ler*

Teresa Brocardo» escolheu três textos cujo tema se aproxima de trabalhos que desenvolveram em conjunto (os tempos gramaticais) ou sobre propostas desenvolvidas por Henriqueta Costa Campos, sobre todo aplicáveis aos verbos *dever* e *poder*. Antónia Coutinho em «Quantas margens tem o *texto*? – divagações e interpelações» examina nos textos reunidos neste volume o *texto* objeto de discussão. Reflete sobre a questão da categorização textual, de textos e ‘não textos’, do papel do comentário como recurso metodológico, da confluência de várias áreas de conhecimento, nomeadamente de estudos textuais e discursivos e de estudos diacrónicos. Maria do Céu Caetano no seu artigo «Formas e construções em diacronia» passa em revista três textos de Teresa Brocardo reunidos neste volume («Polissemia e mudança linguística», «...Porque foi assim! (notas sobre a explicação em diacronia)» e «Forma, construção e significado – nótula sobre gramaticalização e analogia») e afirma que as formas e construções tratadas são orientadas para a interpretação de conceitos e sublinham a importância de estudos diacrónicos devidamente enquadrados teórica e metodologicamente.

«*Sedia la fremosa...*» *Textos de Teresa Brocardo* não é só uma grata homenagem à professora Teresa Brocardo que teve um papel fundamental no desenvolvimento da Linguística Histórica e da História da Língua Portuguesa, sendo uma referência incontornável neste campo não tanto nos países de língua portuguesa, como também noutras partes do mundo, mas é também uma coletânea de textos de Teresa Brocardo que, em palavras das organizadoras, «potenciam novas leituras, reconvertem-se em pontos de partida, abrem caminhos mais ou menos inesperados para o muito que se pode vir a fazer e a investigar».



Jasmina Markič
Universidade de Ljubljana



INFORMACIONES PARA AUTORES/AS

Los editores invitan a enviar artículos, ensayos y reseñas inéditos para su publicación en la revista que a partir de 2018 se publica en números temáticos. Las aportaciones se publican en español, portugués, catalán, gallego e inglés. Los trabajos serán evaluados por el sistema de revisión de pares (sistema de selección de artículos de doble ciego) y analizados por el consejo de redacción.

Los originales deberán corresponder a las normas de edición de la revista que se encuentran en la página web: <https://journals.uni-lj.si/verbahispanica> y al tema del número temático correspondiente.

Los que no se adapten a estas normas se devolverán a su autor para que los modifique.

Las colaboraciones en la revista no serán remuneradas.

Envíe su artículo hasta el 31 de mayo del corriente a través de la página web. <https://journals.uni-lj.si/VerbaHispanica>

INFORMAÇÕES PARA AUTORES

Os editores convidam à apresentação de artigos inéditos, ensaios e resenhas para publicação na revista, que a partir de 2018 é publicada em números temáticos.

As contribuições são publicadas em espanhol, português, catalão, galego e inglês.

Os artigos serão avaliados pelo sistema de revisão por pares (sistema de seleção de artigos em dupla ocultação) e analisados pelo conselho editorial.

Os textos originais devem seguir as normas de edição da revista que podem ser consultadas na página Web: <https://journals.uni-lj.si/verbahispanica>, e o tema do número temático correspondente.

Os que não estiverem em conformidade com estas normas serão devolvidos ao autor para serem modificados.

As contribuições para a revista não serão remuneradas.

Envie o seu artigo até 31 de maio do ano corrente ano através da página Web: <https://journals.uni-lj.si/VerbaHispanica>