

# LITERATURA EN PRÁCTICA

RETOS  
PROFESIONALES  
DE LECTURA,  
TRADUCCIÓN Y  
EDICIÓN EN LA  
ERA DIGITAL

MANUAL Y CUADERNO DE  
ACTIVIDADES

Emilio J. Gallardo-Saborido  
Urša Geršak  
Maja Šabec  
(eds.)

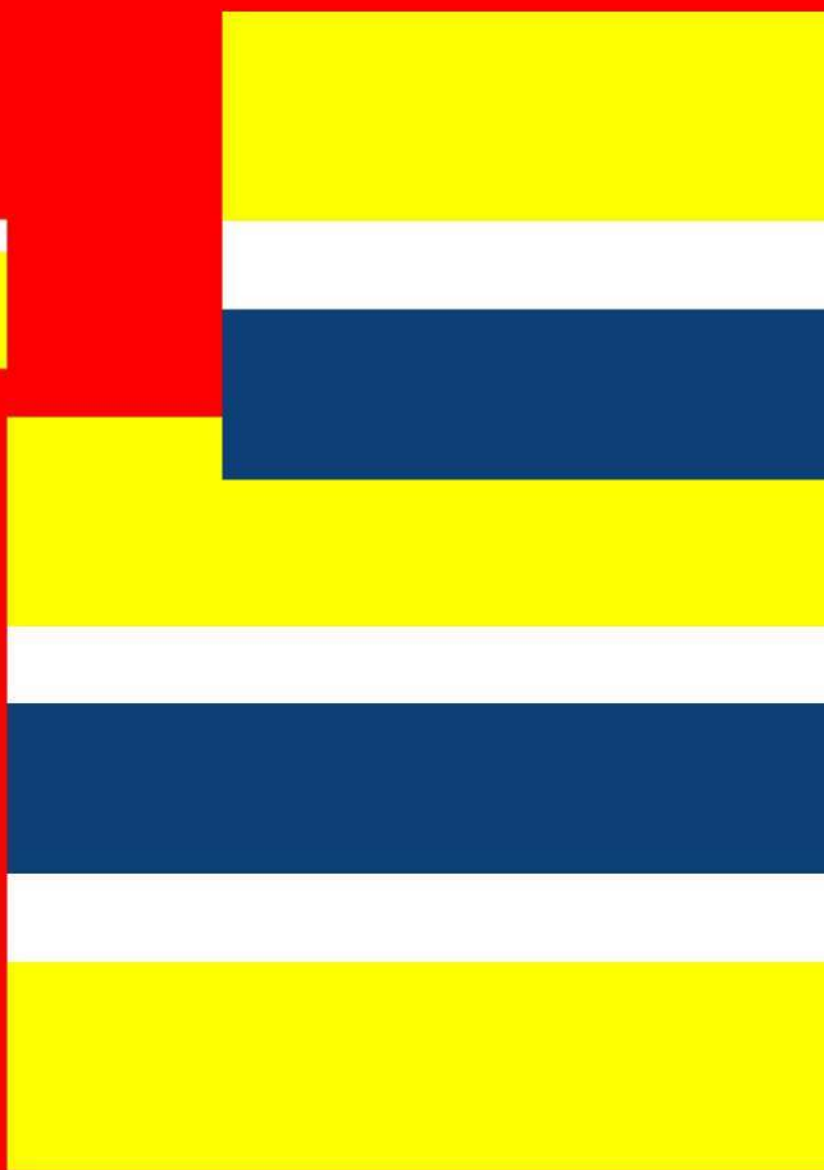
Giuseppe Gatti Riccardi  
Ilinca Ilian  
(dirs.)

Malinc



FF

UNIVERZA V LJUBLJANI  
Filozofska fakulteta



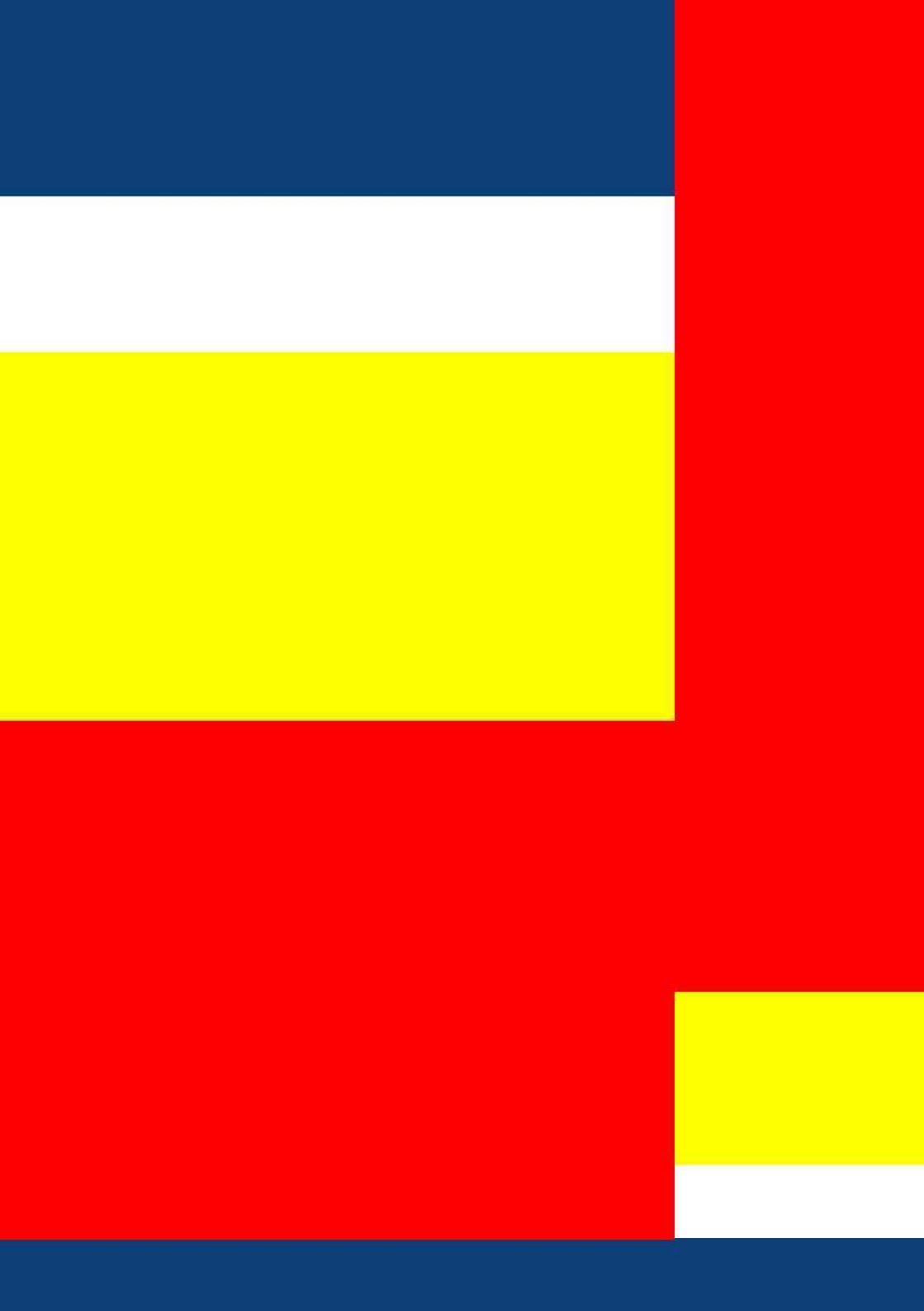
# LITERATURA EN PRÁCTICA

RETOS  
PROFESIONALES  
DE LECTURA,  
TRADUCCIÓN Y  
EDICIÓN EN LA  
ERA DIGITAL

MANUAL Y CUADERNO DE  
ACTIVIDADES

Emilio J. Gallardo-Saborido  
Urša Geršak  
Maja Šabec  
(eds.)

Giuseppe Gatti Riccardi  
Ilinca Ilian  
(dirs.)





## **AUTORES**

Petra Báder (P. B.)

Raúl Cortés Mena (R. C. M.)

Emilio J. Gallardo-Saborido (E. J. G.-S.)

Giuseppe Gatti Riccardi (G. G. R.)

Urša Geršak (U. G.)

Ilinca Ilian (I. I.)

Bojana Kovačević Petrović (B. K. P.)

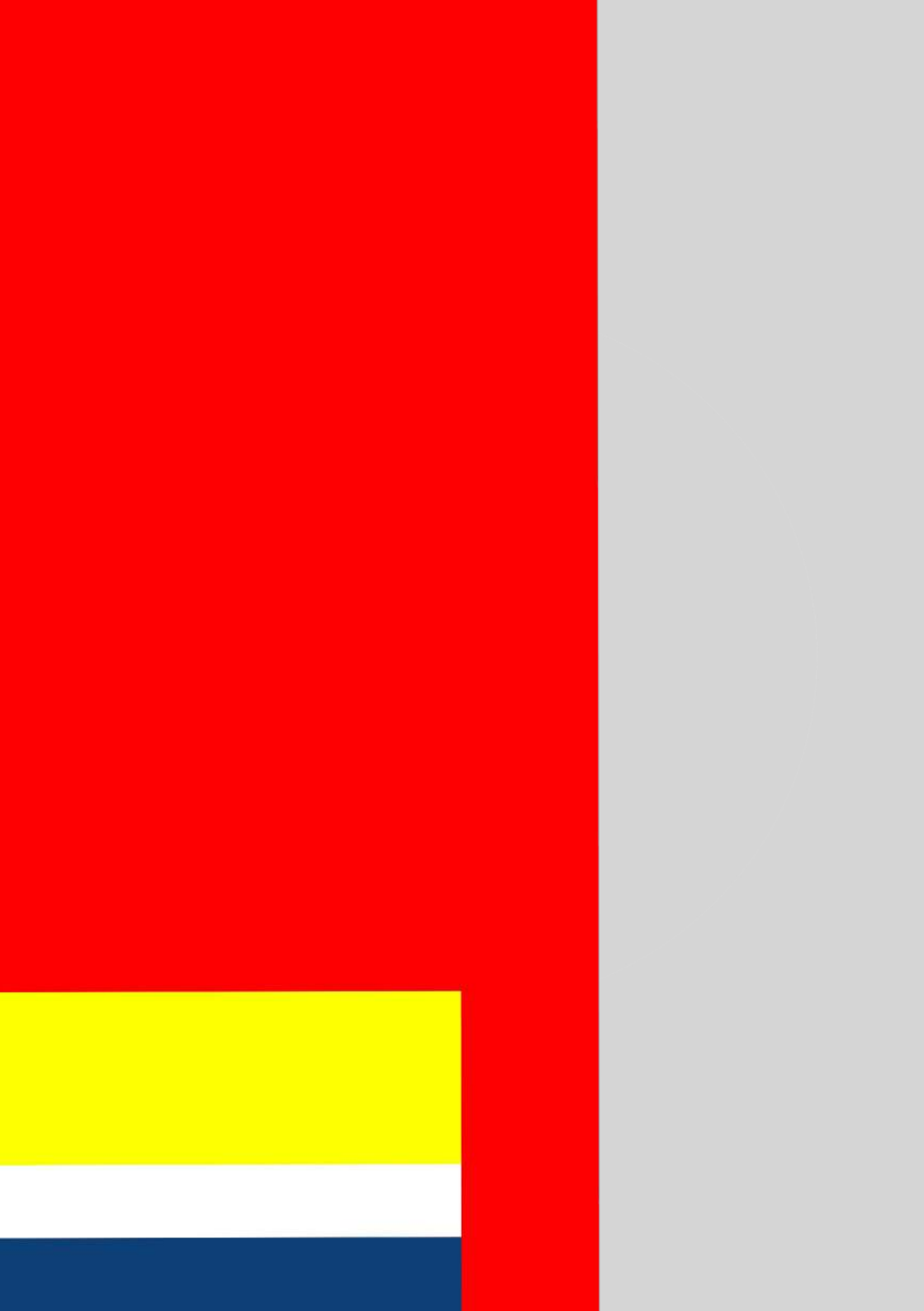
Mercedes Martínez Esperilla (M. M. E.)

Gabriella Menczel (G. M.)

Barbara Pregelj (B. P.)

Gemma Santiago Alonso (G. S. A.)

Maja Šabec (M. Š.)



# ÍNDICE

|   |     |
|---|-----|
| <b>PRESENTACIÓN GENERAL</b>   | 9   |
| <b>MANUAL</b>   | 23  |
| <b>1. Líneas de desarrollo de la narrativa en español en el siglo XXI</b> | 25  |
| <b>1.1 Literatura y memoria</b>   | 37  |
| Laura Restrepo: <i>Delirio</i>  | 53  |
| Sebastián Ocampos: “La caperucita roja”                                   | 59  |
| Eduardo Halfon: <i>Canción</i>  | 63  |
| <b>1.2 Literatura sin fronteras</b>                                       | 77  |
| Frank Báez: “Así conocí la nieve”   | 105 |
| Melanie Márquez Adams: “El color de los lagos”                            | 112 |
| Margaryta Yakovenko: <i>Desencajada</i>                                   | 117 |
| <b>1.3 Las nuevas vanguardias</b>   | 127 |
| Pablo Katchadjian: “El libro”   | 153 |
| Agustín Fernández Mallo: <i>Nocilla Dream</i>                             | 158 |
| Alejandro Zambra: <i>Facsimil</i>   | 165 |
| <b>1.4 Nuevas corporalidades</b>  | 175 |
| Cheri Lewis García: “Verglander XLIII”                                    | 193 |
| Edmundo Paz Soldán: “Doctor An”   | 206 |
| Samantha Schwebelin: “En la estepa”                                       | 215 |
| <b>1.5 El giro autoficcional</b>  | 227 |
| Mario Levrero: <i>La novela luminosa</i>                                  | 245 |
| Enrique Vila-Matas: <i>El mal de Montano</i>                              | 251 |
| Fernando Vallejo: <i>El desbarrancadero</i>                               | 256 |
| <b>1.6 Utopías y distopías</b>  | 265 |
| Gioconda Belli: <i>El país de las mujeres</i>                             | 273 |
| Jorge Enrique Lage: <i>La autopista: the movie</i>                        | 277 |
| Agustina Bazterrica: <i>Cadáver exquisito</i>                             | 282 |
| <b>1.7 La literatura fantástica</b>                                       | 291 |
| Solange Rodríguez Pappe: “Pequeñas mujercitas”                            | 305 |
| Ángel Olgoso: “Lucernario”  | 310 |
| Daína Chaviano: “Elogio de la locura”                                     | 318 |

|  |            |
|--|------------|
| <b>2. Rasgos temáticos y formales en la poesía en español del siglo XXI</b>                                      | <b>329</b> |
| <b>2.1 La poesía intimista</b>   | <b>361</b> |
| Erika Martínez: “Unísono”  | 371        |
| Coral Bracho: “Una avispa sobre el agua”   | 373        |
| Benjamín Chávez: “Íntima”  | 375        |
| <b>2.2 Expansión del yo hacia el nosotros</b>  | <b>381</b> |
| Ana Wajszczuk: “‘Y el hecho de que es un nombre arrancado al hielo con un instrumento cortante’: dijo Patricia”. | 389        |
| Daniel Rodríguez Moya: “La Bestia”   | 392        |
| Francisco Ruiz Udiel: “Cada cuatro años nace una poeta suicida”  | 396        |
| <b>2.3 La poesía neobarroca</b>  | <b>401</b> |
| Reynaldo Jiménez: “Ductódromo”   | 425        |
| Rom Freschi: “Días y flores”   | 428        |
| Ernesto Carrión: [La realidad no tiene un problema de transparencia]   | 430        |
| <b>2.4 La poesía escrita por mujeres</b>   | <b>437</b> |
| Ashanti Dinah Orozco Herrera: “Yo mujer”   | 467        |
| Cristina Peri Rossi: “Condición de mujer I”  | 470        |
| Érika Martínez: “Pruebas circulares” y “Abolirse”  | 472        |
| <b>3. El teatro del nuevo siglo</b>  | <b>479</b> |
| Angélica Liddell: <i>Perro muerto en tintorería: los fuertes</i>   | 527        |
| Juan Mayorga: <i>Himmelweg. Camino del cielo</i>   | 530        |
| Jordi Casanovas: <i>Jauría</i>   | 541        |
| Lola Arias: <i>Mi vida después</i>   | 545        |
| Bárbara Colio: <i>Usted está aquí</i>  | 549        |
| Sergio Blanco: <i>Tebas Land</i>   | 557        |
| Angélica Liddell: <i>La casa de la fuerza</i>  | 560        |
| María Velasco: <i>Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra</i>  | 564        |
| <b>4. Del manuscrito al lector</b>   | <b>585</b> |

|  |            |
|--|------------|
| <b>CUADERNO DE ACTIVIDADES</b>   | <i>627</i> |
| <b>1. EL CAMPO LITERARIO: PRODUCCIÓN, DISTRIBUCIÓN Y RECEPCIÓN DEL LIBRO</b> | <i>629</i> |
| 1.1 Quién es quién en el campo literario                                     | <i>633</i> |
| 1.2 Sobre la distribución o cómo circula un texto literario                  | <i>651</i> |
| 1.3 El libro: ¿arte o mercancía? Responden las editoriales                   | <i>665</i> |
| 1.4 Derechos de autor  | <i>695</i> |
| 1.5 Quién escoge en el campo literario                                       | <i>705</i> |
| 1.6 Tipologías de difusión de la literatura                                  | <i>715</i> |
| 1.6.1 Videopresentación  | <i>718</i> |
| 1.6.2 Entrevista   | <i>721</i> |
| 1.6.3 Reseña   | <i>726</i> |
| 1.7 El canon literario   | <i>733</i> |
| <br>   |            |
| <b>2. EL TEXTO LITERARIO: TRABAJOS PRÁCTICOS</b>                             | <i>773</i> |
| 2.1 Narrativa  | <i>775</i> |
| 2.1.1 007 no come tamales: la ficción criminal actual en Cuba y Nicaragua    | <i>777</i> |
| 2.1.2 Los desafíos de la traducción de narrativa                             | <i>815</i> |
| 2.2 Poesía   | <i>835</i> |
| 2.2.1 El arte de analizar poemas   | <i>837</i> |
| 2.2.2 ¿Cómo traducir poesía?   | <i>861</i> |
| 2.3 Teatro   | <i>877</i> |
| 2.3.1 Dramatizar un texto: otra forma de interpretación del texto teatral    | <i>879</i> |
| 2.3.2 Teatro y memoria. Nuevas narrativas del teatro social                  | <i>911</i> |
| 2.3.3 Traducción de las obras teatrales                                      | <i>935</i> |



# **PRESENTACIÓN GENERAL**





“Literature in Praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age” (LITPRAX) es un proyecto que un equipo de docentes e investigadores procedentes de cuatro países –Eslovenia, Rumanía, Serbia y España– hemos desarrollado en el marco del programa Erasmus+ entre principios de 2021 y mediados de 2024. Reducida a su esencia, la idea que nos motivó desde el principio en la elaboración de este proyecto fue la de contribuir en la medida de nuestras posibilidades a la formación de unos lectores más avezados, más exigentes y más felices –cualidades que, miradas de cerca, se impulsan mutuamente y se interrelacionan–. Efectivamente, LITPRAX partió de la constatación, basada en los resultados de un cuestionario que hicimos circular entre los alumnos de lengua y literatura en español procedentes de varios países de Europa Central y del Sureste, de que en una época marcada por Internet y las redes sociales –o lo que es lo mismo, por la instantaneidad, el fragmentarismo y el predominio de la imagen ante la cultura escrita– la lectura no deja de considerarse una actividad importante y apta para aportar satisfacciones únicas, insustituibles por las derivadas de otras ocupaciones. En cambio, sí es cierto que los hábitos de lectura han cambiado drásticamente y los alumnos –los jóvenes en general– buscan un acercamiento a la literatura adaptado al mundo contemporáneo en que vivimos.

Un mayor anclaje en la práctica; un enfoque más directo –aunque ni simplista ni superficial– en el tratamiento de los textos examinados; un marcado interés por el mundo cultural-económico-social relacionado con el libro; un especial apego al fenómeno de la traducción en todos sus aspectos; y sobre todo un peso más elevado de la literatura estrictamente contemporánea en los planes de estu-

dios académicos, estas fueron, sintéticamente, sus sugerencias y, por lo tanto, se convirtieron en los ejes en que asentamos los resultados de nuestro proyecto. Se trata de unos resultados íntimamente entrelazados, que suponen la realización de:

1) un curso universitario LITPRAX concebido para los alumnos de estudios hispánicos, adaptable a los niveles grado y máster, que desarrolla las destrezas lectoras y que pueden servir de base para una ulterior inserción laboral en el sector editorial (en un sentido amplio: edición, traducción, corrección de pruebas, maquetación, *marketing*, etc.);

2) el Manual y cuaderno de actividades LITPRAX, que se presenta como un posible soporte del curso o como un guía docente que el profesor puede adaptar a las necesidades del grupo con que trabaja;

3) una extensa base de datos que refleja la recepción de la literatura del siglo XXI en español y las lenguas del Estado en Eslovenia, Rumanía y Serbia: traducciones, reseñas, entrevistas, artículos científicos, etc.

Todos estos resultados se encuentran en acceso abierto en la página del proyecto [www.litprax.org](http://www.litprax.org).

El *Manual y cuaderno de actividades LITPRAX*, el segundo resultado de este proyecto, está organizado en dos grandes bloques: un panorama de la literatura escrita en español en el siglo XXI y un cuaderno de actividades destinadas a inspirar un acercamiento práctico al estudio de la literatura. Ambos están vinculados por una presentación detallada de los tres niveles del sistema literario: producción, distribución, recepción.

Una primera parte de este libro la representa pues un recorrido por la vasta e inabarcable literatura escrita en

el siglo XXI en español, realizada con la modestia que cuadra a un grupo reducido de hispanistas (entre los cuales muchos son extranjeros), pero con la honradez y la buena fe de unos investigadores deseosos de ofrecer a sus alumnos y colegas el resultado de sus incursiones en un “paisaje en movimiento” (para parafrasear un afortunado título de Gustavo Guerrero). En cambio, querer realizar un libro como el mencionado *Paisaje en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos* (2018) de Guerrero o intentar competir con un vasto estudio como el de Wilfredo H. Corral, *Discípulos y maestros. 2.0: novela hispanoamericana hoy* (2019) evidentemente habría delatado un orgullo excesivo de nuestra parte, pero este tipo de trabajos nos ha inspirado en nuestro esfuerzo de poner al alcance del público interesado un —esperémoslo— creíble y pertinente mapa de la literatura que se escribe en español a día de hoy. De la amenaza del *hybris* que acecha una empresa que se propone presentar las líneas más importantes de los *tres géneros* tradicionales —narrativa, poesía, teatro— que se manifiestan en el *entero* espacio hispánico —España y Latinoamérica— nos ponemos a salvo por el asumido carácter didáctico de esta obra, presentada como un manual y estructurada de forma que resulte útil y atractiva para el principal público al que nos dirigimos: los alumnos de español interesados en completar su formación literaria con una lectura más competente de los autores actuales. Si nuestras investigaciones llegan a presentar interés también para nuestros colegas, así como para los editores y los traductores deseosos de introducir nuevas voces y nuevas obras en sus culturas nacionales, esto no podría sino darnos una satisfacción suplementaria.

Cada uno de los tres apartados de nuestro manual se inicia con un panorama general del género literario es-

tudiado: narrativa, poesía y teatro. En estos panoramas se delinean las líneas temáticas que nos parecieron más importantes en la producción literaria en lengua española del siglo XXI. Las líneas temáticas seleccionadas para ser analizadas en mayor detalle están ejemplificadas por una selección de textos literarios acompañados por breves comentarios. Uno de nuestros objetivos más importantes fue el de inducir a una reflexión más detenida sobre la formación de un canon —siempre provisional y movedizo— en las condiciones de una expansión continua de la producción literaria que se genera bajo nuestros ojos y por lo tanto no tiene tiempo para cernirse: a la luz de tal evidencia, en la elección de los textos propuestos como ilustrativos de las líneas temáticas estudiadas nos guiamos más por unos criterios de ejemplaridad que por los de éxito, renombre o difusión masiva.

Si bien somos conscientes de que es imposible poner entre paréntesis y considerar como secundaria la intervención de la industria cultural en el diseño de un canon provisorio para cierto momento histórico, la promoción intensa y/o la popularidad de tal o tal autor u obra nos han hecho más bien suspicaces a la hora de elegir los textos que ofrecemos para un análisis más detallado. En breves palabras, no se trata de desconfiar rotundamente del valor estético de cierta obra por el mero hecho de haber obtenido en cierto momento un gran éxito (de público, por ejemplo), sino de admitir que el valor de una obra necesita pasar la prueba del tiempo y, entre tanto, ella puede figurar como una indicación de los derroteros por los cuales se dirige la creación literaria de su etapa histórica. Así, por una parte, optamos por autores reconocidos por la crítica literaria a través de premios nacionales, regionales o internacionales, pero no nos decantamos solo por los más traduci-

dos, leídos y estudiados en nuestro presente. Por otra parte, sin habernos propuesto que el año de nacimiento de los autores fuera un criterio estricto, la mayoría de los escritores presentes con textos en este manual resultaron ser personas nacidas en la segunda mitad del siglo XX, o sea, escritores que están en plena madurez creadora y cuya obra está lejos de ser acabada.

Dentro de la estructura arriba mencionada y según los criterios que acabamos de exponer, para la narrativa analizamos unas siete líneas temáticas: 1) literatura y memoria; 2) literatura transnacional; 3) literatura de corte neovanguardista; 4) literatura y nuevas corporalidades; 5) literatura autoficcional; 6) literatura utópica y distópica; 7) literatura fantástica.

Siete son también las orientaciones temáticas que delineamos en la poesía en español del siglo XXI: 1) la poesía que plantea la ruptura entre el yo lírico y el yo autorial; 2) la poesía intimista; 3) la poesía de proyección colectiva; 4) la poesía neobarroca; 5) la poesía de los novísimos y los culturalistas; 6) la poesía feminista y 7) la de las minorías de diversas ídoles (étnicas, sexuales, etc.). En esta sección del manual analizamos con mayor detenimiento cuatro líneas, con la esperanza de que estas muestras sean suficientes para inspirar investigaciones individuales y/o colectivas futuras en torno a la producción lírica actual.

El capítulo dedicado al teatro se abre con una amplia presentación de la escritura dramática contemporánea, cuya característica principal es el abandono en el siglo XXI del tradicional teatro de texto y su orientación hacia lo que Hans-Thies Lehmann llama el teatro *posdramático*. Por eso, en este capítulo se optó por una presentación general mucho más amplia que en el caso de los otros dos géne-

ros literarios. En ella se hace hincapié en el impacto que tuvieron las reformulaciones del lenguaje dramático a mediados del siglo XX, sobre cuyo fondo se elaboran las propuestas teatrales de hoy, en torno a unas seis líneas: 1) transgresión de límites; 2) recuperación de la historia, 3) metateatro, 4) representación del cuerpo en diálogo con la sociedad, 5) teatro con conciencia feminista y 6) teatro ecocrítico. Todas estas líneas temáticas están ilustradas por unos ejemplos de textos dramáticos presentados y comentados brevemente, con el mismo afán de servir de desencadenante de investigaciones personales o grupales sobre este género cuyo carácter literario se ha atenuado bajo el impacto de la revolución posdramática ocurrida a finales del siglo anterior.

El capítulo “Del manuscrito al lector: la importancia de lecturas mediadoras para la existencia del campo literario” establece un vínculo entre el bosquejo del panorama de la literatura escrita en español en nuestra centuria y las actividades prácticas propuestas como posibles ejercicios didácticos para los estudiantes. Es una presentación exhaustiva del sistema literario en sus tres niveles –producción, distribución/circulación y recepción– y proporciona unos datos de inestimable valor sobre la inextricable relación entre la obra escrita y su contexto extraliterario. Las comparaciones que se ofrecen entre los campos editoriales esloveno, español y latinoamericano actuales se proponen como ejemplos para investigaciones similares no solo en los otros campos editoriales incluidos en el proyecto LI-TPRAX (Rumanía y Serbia), sino también para cualquier otro espacio cultural europeo y especialmente de Europa Central y del Sureste.

Finalmente, el *Cuaderno de actividades* contiene una serie de ejercicios que consideramos innovadores, en

concordancia con nuestro propósito de emplear un enfoque más práctico en el estudio de la literatura. Ofrecemos un material conceptualmente asequible pero no simplificador y proponemos actividades prácticas – individuales, por equipos o en grupos más grandes– con el fin de desarrollar las destrezas señaladas en el título de nuestro proyecto: traducción, edición, escritura y lecturas de las obras literarias. Los ejercicios propuestos están encaminados a ofrecer un punto de partida para una reflexión individual y/o colectiva acerca del lugar de la literatura en el mundo de hoy y de los factores extraliterarios que contribuyen a la formación del canon, así como de la mundialización de la producción literaria española y latinoamericana en el siglo XXI. En términos más concretos, los ejercicios se proponen familiarizar a los alumnos con el funcionamiento del campo literario e inducirlos a realizar una serie de tareas claramente explicadas en torno a estos temas: el canon literario; quién es quién en el campo literario; sobre la distribución o cómo circula un texto literario; literatura: ¿arte o mercancía?; los derechos de autor; quién escoge en el campo literario; formas de la recepción literaria. Creemos que esta parte de nuestro trabajo no solo representa un instrumento didáctico muy útil para el curso LITPRAX que ya se enseña en las universidades participantes en este proyecto, sino que también se volverá una guía didáctica interesante y original para nuestros colegas actuales e incluso para los colegas futuros, esto es, nuestros estudiantes de hoy.

Se deben mencionar al final de esta breve presentación unos puntos clave de la elaboración de este manual. Primero, la elaboración colectiva: los capítulos enviados por sus autores (señalados por sus iniciales al final de los mismos) han sido leídos, analizados, discutidos y revisa-

dos por todo el grupo de colegas participantes en esta empresa. Se trata de: Giuseppe Gatti Riccardi (Universidad degli Studi Guglielmo Marconi / Universidad del Oeste de Timișoara), Ilinca Ilian (Universidad del Oeste de Timișoara), Emilio J. Gallardo-Saborido (Escuela de Estudios Hispano-Americanos/Instituto de Historia, CSIC), Maja Šabec, Urša Geršak y Gemma Santiago Alonso (Universidad de Ljubljana), Bojana Kovačević Petrović (Universidad de Novi Sad), Barbara Pregelj (Editorial Malinc). Se unieron con un extraordinario entusiasmo a esta obra Gabriella Menczel y Petra Bader (Universidad Eötvös Lóránd de Budapest), así como Raúl Cortés Mena y Mercedes Martínez Esperilla (La Periférica/Ediciones del Bufón)

Es importante subrayar que en la elaboración de todo este proyecto de investigación hemos contado con el apoyo de varios compañeros de la Red de Hispanistas de Europa Central, que participaron en los talleres organizados en Novi Sad (en marzo de 2023) y Timișoara (en octubre de 2023), así como en la escuela de primavera de Ljubljana (en abril de 2024). Se trata de Daniel Vázquez Touriño y Eva Lalkovičová (Universidad Masaryk de Brno), Dóra Bakucz y Ádám Kürthy (Universidad Pázmány Péter de Budapest), Estzer Katona (Universidad de Szeged), Branka Kalenić Ramšak (Universidad de Ljubljana), Sašo Puljarević (Universidad de Ljubljana), Ivana Geogijev (Universidad de Novi Sad). De hecho, debemos destacar el apoyo constante, la útil discusión y la participación activa – en los eventos multiplicadores o en las actividades realizadas en línea, entre otras– de los colegas de la Red de Hispanistas de Europa Central que nos acompañaron y nos alentaron a lo largo de todo este período. No podemos dejar de mencionar a los colegas que se ocuparon de los otros resultados de nuestro proyecto y cuyas sugerencias



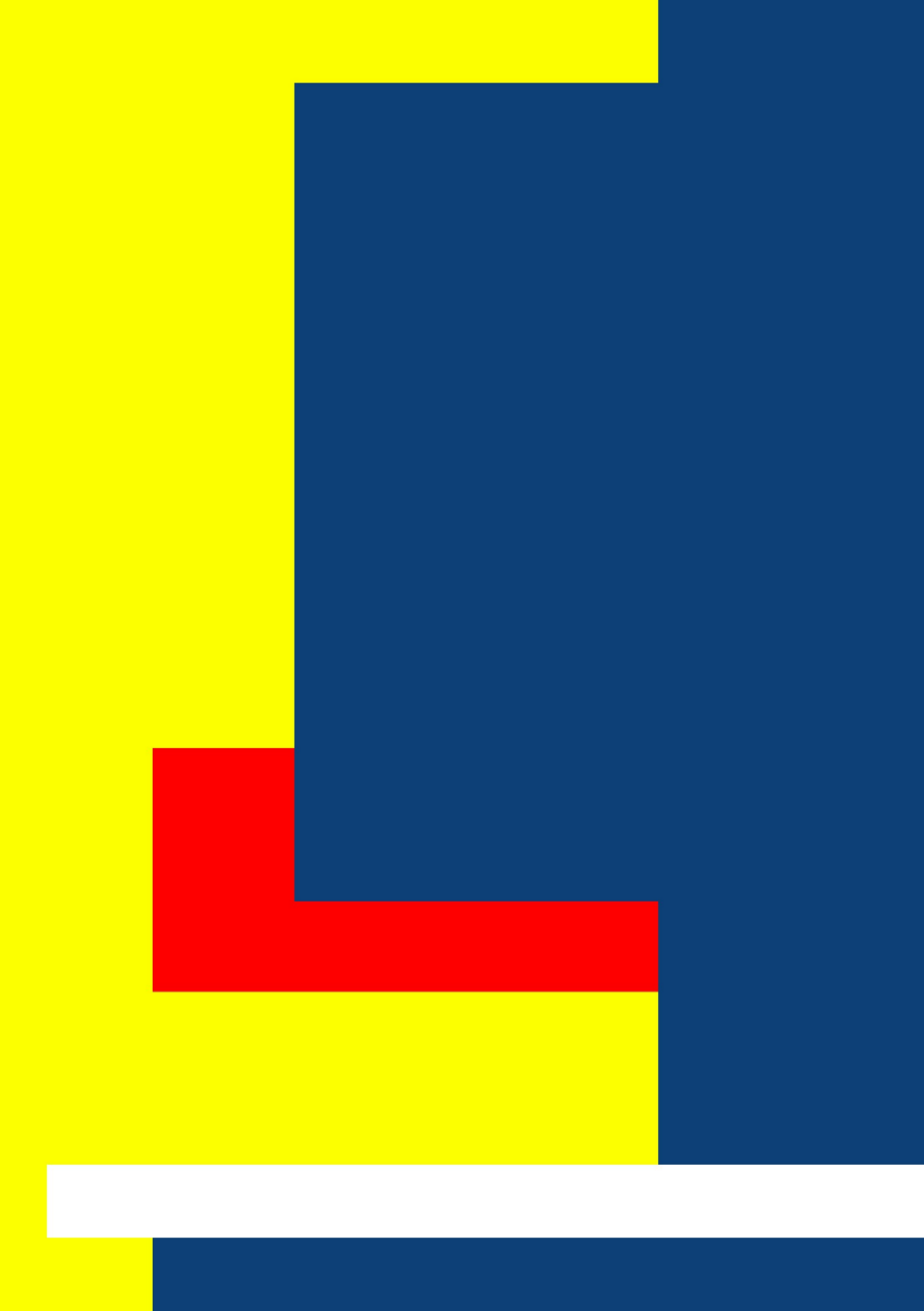
contribuyeron esencialmente en la realización de este manual y cuaderno de actividades: Aleš Cigale (Malinc), Marjeta Prelesnik-Drozg (Universidad de Ljubljana), Elena Crașovan (Universidad del Oeste de Timișoara); Ivana Živančević Sekeruš, Nataša Belić, Sanja Maričić Mesarović (Universidad de Novi Sad). Agradecemos asimismo, de forma muy especial, a todos los autores, traductores, editores, investigadores, docentes que participaron como invitados en los talleres, en la escuela de primavera y en el simposio LITPRAX.

El segundo punto que consideramos importante subrayar es la colaboración activa del principal público de este trabajo. Los evaluadores de este manual y libro de actividades fueron nuestros alumnos, que nos ofrecieron sus opiniones y nos señalaron los pasajes oscuros, las inevitables parcialidades o los errores a lo largo de las jornadas de trabajo que organizamos en el marco del proyecto LITPRAX. Con el entusiasmo propio de la etapa de formación en que se encuentran, con su energía y con su impresionante creatividad, los alumnos se implicaron en la realización de los ejercicios y las actividades prácticas propuestas en este cuaderno de actividades, y nos comunicaron que las consideraban innovadoras, atractivas y adaptadas a su nivel y a sus necesidades. La buena retroalimentación que recibimos de nuestros alumnos nos da razones para considerar que nuestros resultados cumplen el principal objetivo que nos habíamos propuesto: realizar un material útil, adecuado e interesante para formar a unos mejores lectores.

Finalmente, un punto adicional que querríamos resaltar antes de concluir este texto introductorio tiene que ver con la capacidad de este manual de ser emulado en unos trabajos similares que se realicen, por una parte, en

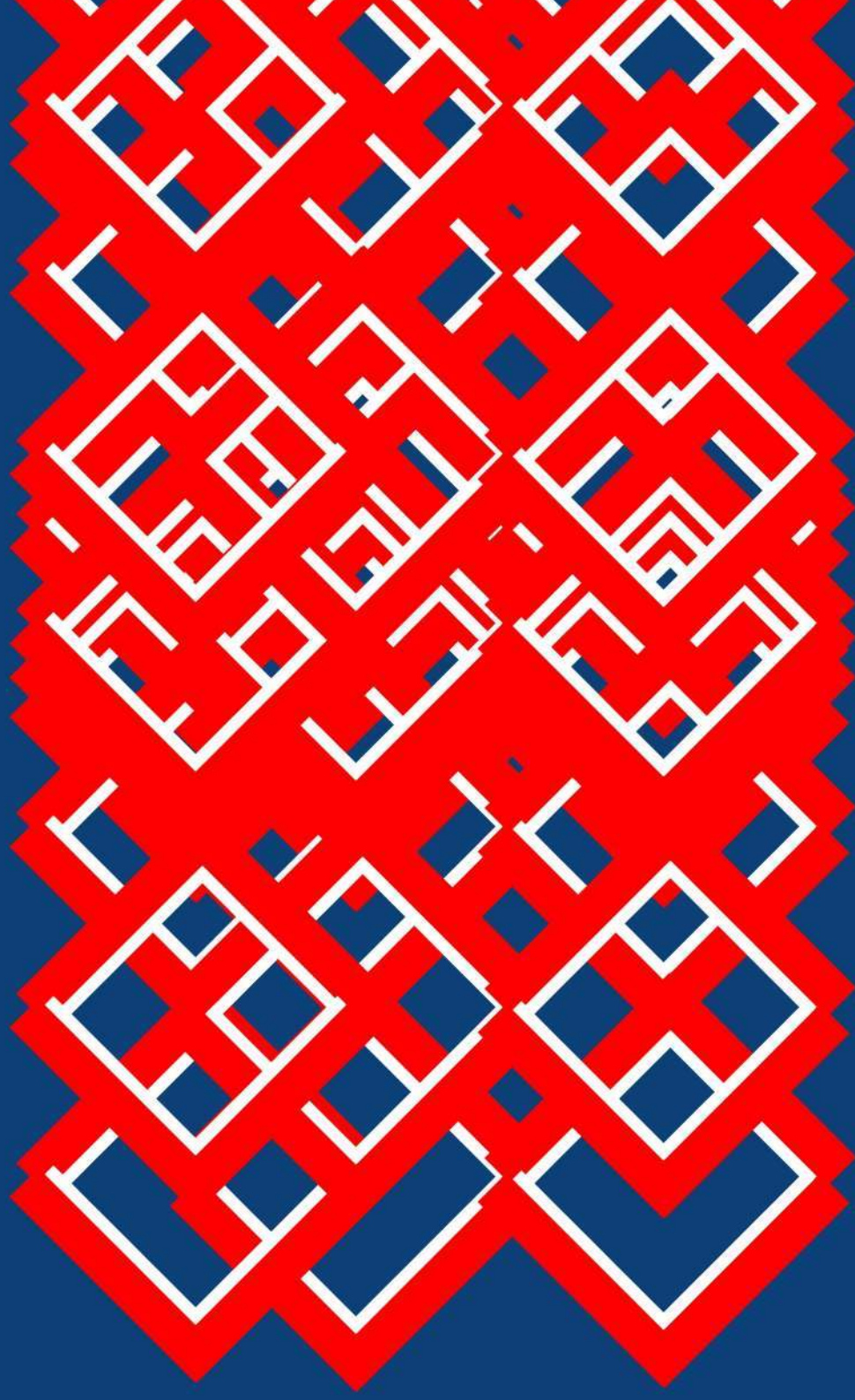
otros países de Europa –y especialmente de Europa Central y del Sureste, una región donde tenemos una larga tradición de colaboración e intercambio, a través de la mencionada Red de Hispanistas de Europa Central, entre otras– y, por otra parte, en unos ámbitos culturales distintos.

Sería para nosotros un honor si nuestros colegas especialistas de estudios franceses, italianos, alemanes, etc., se inspiraran en este proyecto para realizar investigaciones parecidas en sus propios ámbitos. Esto nos confirmaría que nuestra iniciativa habría contribuido a crear un diálogo intercultural más veraz y una colaboración más efectiva entre los humanistas en pro de la difusión y del cultivo de la literatura en el mundo de hoy.





# MANUAL



1.

**LÍNEAS DE  
DESARROLLO DE  
LA NARRATIVA  
EN ESPAÑOL  
EN EL SIGLO XXI**





Uno de los aspectos más relevantes que se observa en la producción estética de la contemporaneidad reside en los cambios que acontecen en el tratamiento del espacio y del tiempo por parte de los intelectuales y artistas: el tiempo se transforma en un territorio tangible, padeciendo un proceso de “espacialización”. El resultado de esta nueva modalidad de hacer arte (y literatura) es el surgimiento de formas aptas para captar esa nueva experiencia del mundo que se hace visible en:

[!]a introducción, en la composición de las obras, de figuras tomadas del desplazamiento espacial (errancias, trayectos, expediciones). El arte de hoy parece negociar la creación de nuevas formas de espacio al recurrir a la topología. Esta [...] se dedica menos a la cantidad que a la calidad de los espacios, al protocolo de su paso de un estado a otro. Remite así al movimiento, al dinamismo de las formas, y designa a la realidad como un conglomerado de superficies y territorios transitorios, potencialmente desplazables. (Bourriaud, 2009: 89)

Lo dinámico, lo transitorio y, sobre todo, lo precario, se han convertido en un fenómeno sociológico que se transfiere al medio artístico: el arte refleja la brevedad de la vida útil de los objetos, muestra su acelerada rotación comercial y la cuidada planificación de su obsolescencia. Lo mismo ocurre en la vida social que se revela cada vez más frágil mostrando lo despreciable de la naturaleza de sus vínculos. El vencimiento rápido tanto de los contratos que rigen el mercado laboral como de las mercancías, que se vuelven inmediatamente descartables y obsoletas, marca la percepción del mundo del artista.

El sociólogo y filósofo polaco-británico Zygmunt Bauman, en *Vida líquida*, opina que el actual culto a lo efímero es constitutivo de una modernidad líquida en la que “la industria de trituración de los objetos se apodera de las fuerzas de la economía” (Bauman, 2006: 9), aludiendo a una sociedad de lo desechable, que se mueve empujada por el horror del vencimiento donde lo que más asusta al ser humano es “la firmeza, el carácter pegajoso, la viscosidad de las cosas tanto inanimadas como animadas” (9).

En lo económico, el motor de la vida líquida a la que alude Bauman encuentra su máxima expresión en el consumismo globalizado donde coexisten dos caras: la de los *shopping malls* y la de las villas miserias o de los mercados de pulgas, reverso miserable de la idolatría del consumo.

Lo mismo había evidenciado el filósofo, sociólogo y escritor francés Gilles Lipovetsky ya a finales del siglo XX, cuando observaba los efectos de la secularización exasperada de la sociedad y ponía el acento en la “liberalización cada vez mayor de la esfera privada en manos del autoservicio generalizado, de la velocidad de la moda, de la flexibilidad de los principios, roles y estatutos. Al absorber al individuo en la carrera por el nivel de vida [...] al acosarlo de imágenes, de informaciones, de cultura, la sociedad del bienestar ha generado una atomización o una desocialización radical” (Lipovetsky, 2003: 106-107).

Ahora bien, ¿qué efectos provoca esta estructura socioeconómica y cultural –fundada en lo transitorio, lo desplazable y lo precario– en el marco de la producción literaria?

En el contexto de la producción artística y literaria prevalece “lo pequeño, lo anti-comprensivo, lo no-absoluto. Nos hemos trasladado al territorio de los microrrelatos, que no aspiran a narrar *in toto*, articulando un conjunto completo y unificado de elementos, sino que pretenden preservar y pro-

mover la fragmentación y el antisistematismo” (Navajas, 1996: 63).

En el marco de una realidad tan desestabilizadora, el escritor trata de alcanzar cierta comprensión del mundo ante un panorama marcado por la incertidumbre y salpicado de los fragmentos dispersos de las grandes propuestas intelectuales y de los discursos totalizadores de la modernidad. El resultado es que en la literatura “se ha producido la sustitución de lo colectivo por lo privado, siendo esta una de las características más notables; el individuo y su privacidad están ahora en un primer plano y se ha regresado al ámbito de la intimidad” (Encinar, 2020: 354).

¿Qué formas utiliza para narrar(se) este “yo” que expone su esfera privada? Se impone una “escritura corta”, una escritura hecha de interrupciones, desorden y elipsis, dado que “el texto interrumpido –y el hiato que provoca en el pensamiento– se acerca mucho más a la visión de la totalidad que los discursos característicos de la mimesis occidental, deudores de una concepción del mundo identificada con la jerarquía y los sistemas” (Noguerol Jiménez, 2022a: 13).

La “poética del tajo” –analizada difusamente por la catedrática española de literatura hispanoamericana Francisca Noguerol Jiménez en ensayos como “En defensa de las ruinas. Densidad de la escritura corta” (2019) y “Hacia una poética del tajo: escritura y memorias rotas” (2020)– está hecha de memorias que se rompen y se recomponen.

El escritor avanza a partir del fragmento, que parece ser la forma más adecuada para poner de manifiesto dos aspectos:

- a) el desorden que nace de la incertidumbre, la imposibilidad de narrar *in toto*, la búsqueda del antisistematismo;
- b) la alteración de la mente frente al horror, puesto que la “poética del tajo” pone de relieve “las grietas psíquicas

que aquejan a los individuos cuando estos se ven enfrentados a situaciones de violencia extrema” (Noguerol Jiménez, 2022b: 112).

Si el texto está hecho de memorias que se rompen y se recomponen, y si el escritor avanza a partir del fragmento, ¿cuándo y por qué el fragmento se instala en lo literario? Se consolida con el romanticismo y es a partir de allí cuando puede dar lugar a dos formas, según indica el investigador español Jenaro Talens en *El sujeto vacío* (2000):

a) el *texto fragmentado*: “presupone una tradición previa de cuya trayectoria [el fragmento] es producto y cuya presencia es necesaria, en la medida en que sin su referencia se vuelve incomprendible”.

b) el *texto fragmentario* (al que el escritor y crítico literario español Vicente Luis Mora da el nombre de *discontinuo*). “Su fragmentarismo representa un discurso cuyo centro no es ya la remisión a un pasado explicador, sino la misma ausencia de centro” (Talens, 2000: 80 *apud* Mora, 2022a: 25).

En otros términos, la *escritura fragmentada* alude a algo que se ha roto, cuyas grietas son visibles; la *escritura fragmentaria* nos dice que algo ha sido quebrado a consciencia, con el propósito de mostrar al observador que ese algo nunca fue sólido, monolítico.

Ahondando en el concepto de *fragmento*, Vicente Luis Mora en el capítulo “Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual” ofrece las siguientes definiciones:

a) Texto *fragmentado*: cuando es posible notar aún una reminiscencia del todo en las partes, de una unidad que se ha vuelto fantasmal, pero existió.

b) Texto *discontinuo/fragmentario*: cuando los fragmentos “ya no remiten, ni nostálgicamente, a una unidad rota” (Mora, 2022a: 26).

Y añade Mora: “Un glaciar en proceso de resquebrajamiento es fragmentado. Un archipiélago, o un desierto, son discontinuos. El glaciar, si bien agrietado y en proceso de deshielo, recuerda aún a su forma original. El desierto, [...] hace imposible saber cómo eran las estatuas o piedras de las que provenía su arena” (26).

En lo literario, se puede decir que:

a) las novelas fragmentadas “están compuestas por esquirlas parecidas a secuencias, término que remite a una continuidad o sucesión de cosas que guardan entre sí cierta relación”.

b) en las novelas discontinuas “serán predominantes los pecios exentos, centrípetos, quizás incomunicados, como mónadas sin ventanas” (Mora, 2022a: 37).

A modo de ejemplo, se pueden considerar los siguientes casos:

Si bien no es una obra de ficción literaria, *El libro de los pasajes* (*Das Passagen-Werk*) del filósofo, crítico literario y traductor alemán Walter Benjamin (1892-1940) es un texto fragmentario/discontinuo, por su naturaleza coral, trunca y polifónica.

La novela *Rayuela* (1963), del escritor argentino Julio Cortázar, es un texto fragmentado (no discontinuo): su autor le deja al lector las instrucciones para montar la estructura según formas diferentes a la canónica; cada capítulo es un modelo para armar.

¿Puede haber “subversión” en una escritura fragmentaria/discontinua? ¿Se puede ser *ex-céntricos* (por no decir *comprometidos*) en la brevedad, en la interrupción, en las oraciones rotas? En principio, sí: la subversión está en la ruptura que se da en el plano formal (de ahí el adjetivo *ex-céntrico*, por alejarse del canon impuesto por la grandes editoriales y los grandes premios literarios).

Además: la subversión puede verse como una forma de oponerse a los excesos del neoliberalismo, al desastre ambientalista, a la dictadura del Capital y al control gubernamental de los sujetos y sus cuerpos.

Por eso, esta subversión doble (en forma y temas) es performativa en la medida en que “consigue hacer política a través de la inestabilidad del simulacro, de la escritura en *staccato*, de frases que se rompen y de personajes inestables. Esta literatura performativa [...] piensa la política desde lo estético” (Saldarriaga, Cazares y Noguerol Jiménez, 2022: 208).

Los siguientes textos pueden considerarse ejemplos de fragmentación/brevedad/interrupción, donde abundan frases que se rompen, construyendo una “escritura en *staccato*” (un estilo de escritura caracterizado por frases cortas, directas, separadas por puntos):

Katya Aduai (Perú), *Geografía de la oscuridad* (“Casas con cimientos en el río”) (2021): “Yo sí, montaraz. Me ensuciaba, me embarraba. Vi una flor desdoblarse al peso de una abeja. Metía los pies a la acequia de peces-prisma muertos. Observaba la vida brevísima. [...]. Hormigas león y gusanos araña” (“Casas con cimientos en el río”).

Gabriela Peña-Valle (Costa Rica), *Diario de la histeria* (2020): “A veces la mente coquetea con la muerte. Cree que la seduce. O se seducen. Se imagina que se miran y hasta se besan. Como nunca y hasta siempre. Le dice al oído que es el descanso eterno. A veces la tristeza cansa. Morir no es dormir”.

Melina Pogorelsky (Argentina), *Subacuática* (2018): “Miedo a perderlo. A perderme. A perdermelo. A veces lo abrazo y rezo un conjuro secreto. Uno que inventé para atacar al vértigo. Tobi dice que lo aprieto”.

En estos otros casos aparecen alusiones metatextuales al concepto de *fragmento*:

1) Rodrigo Fresán (Argentina). *El fondo del cielo* (2009): “Fragmentos dispersos, sí, pero parte de un mismo casco y de una misma cabeza que tal vez puedan dar una idea de aquello que se hundió”.

2) Álvaro Bisama (Chile), *Taxidermia* (2015): “Su cabeza solo puede pensar en momentos sueltos, en los fragmentos rotos de las historias. Los fragmentos son, a veces, vidas o remedos de vida. El hombre abre la boca y vemos lo que cuenta. Las historias son lo que queda del incendio de una biblioteca”.

Con el objetivo de sistematizar el complejo panorama de la narrativa escrita en español durante el siglo XXI y para propiciar una mayor facilidad didáctica, se ha estructurado este apartado del manual teniendo en consideración las siguientes siete líneas temáticas, si bien somos conscientes de que es una división tentativa y de que no tiene el ánimo de ser exhaustiva:

1. Literatura y memoria
2. Literatura sin fronteras
3. Las nuevas vanguardias
4. Literatura y nuevas corporalidades
5. El giro autoficcional
6. Utopías y distopías
7. La literatura fantástica

**(G. G. R.)**

## BIBLIOGRAFÍA

ADAUI, Katya (2021). *Geografía de la oscuridad*. Madrid: Páginas de Espuma.

BAUMAN, Zygmunt (2006). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.

BISAMA, Álvaro (2015). *Taxidermia*. Santiago de Chile: Alquimia Ediciones.

BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

ENCINAR, Ángeles (2020). “Aproximaciones al cuento español del siglo XXI: convivencia de autores y heterogeneidad narrativa (Luis Mateo Díez, Cristina Fernández Cubas, Pilar Adón y Jon Bilbao)”. *Boletín Hispánico Helvético*, 39-40, pp. 351-370.

FRESÁN, Rodrigo (2009). *El fondo del cielo*. Barcelona: Random House.

LIPOVETSKY, Gilles (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.

MORA, Vicente Luis (2022a). “Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual: relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa”. En Teresa GÓMEZ TRUEBA y Ruben VENZON (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Berlín: Peter Lang, pp. 21-59.

MORA, Vicente Luis (2022b). “Esbozo de un (imposible) panorama de la narrativa contemporánea en castellano de todas las orillas”. En Borja CANO VIDAL, Marta PASCUA CANELO y Sheila PASTOR (eds.), *Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI*. Berlín: Peter Lang, pp. 35-52.

NAVAJAS, Gonzalo (1996). *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2019). “En defensa de las ruinas: densidad de la escritura corta”. En María MARTÍNEZ y



Carmen MORÁN (eds.), *Pasado, presente y futuro del microrelato hispánico*. Berlín: Peter Lang, pp. 35-47.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2020). “Hacia una poética del tajo: escritura y memorias rotas”. En Ottmar ETTE e Yvette SÁNCHEZ (eds.), *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 49-68.

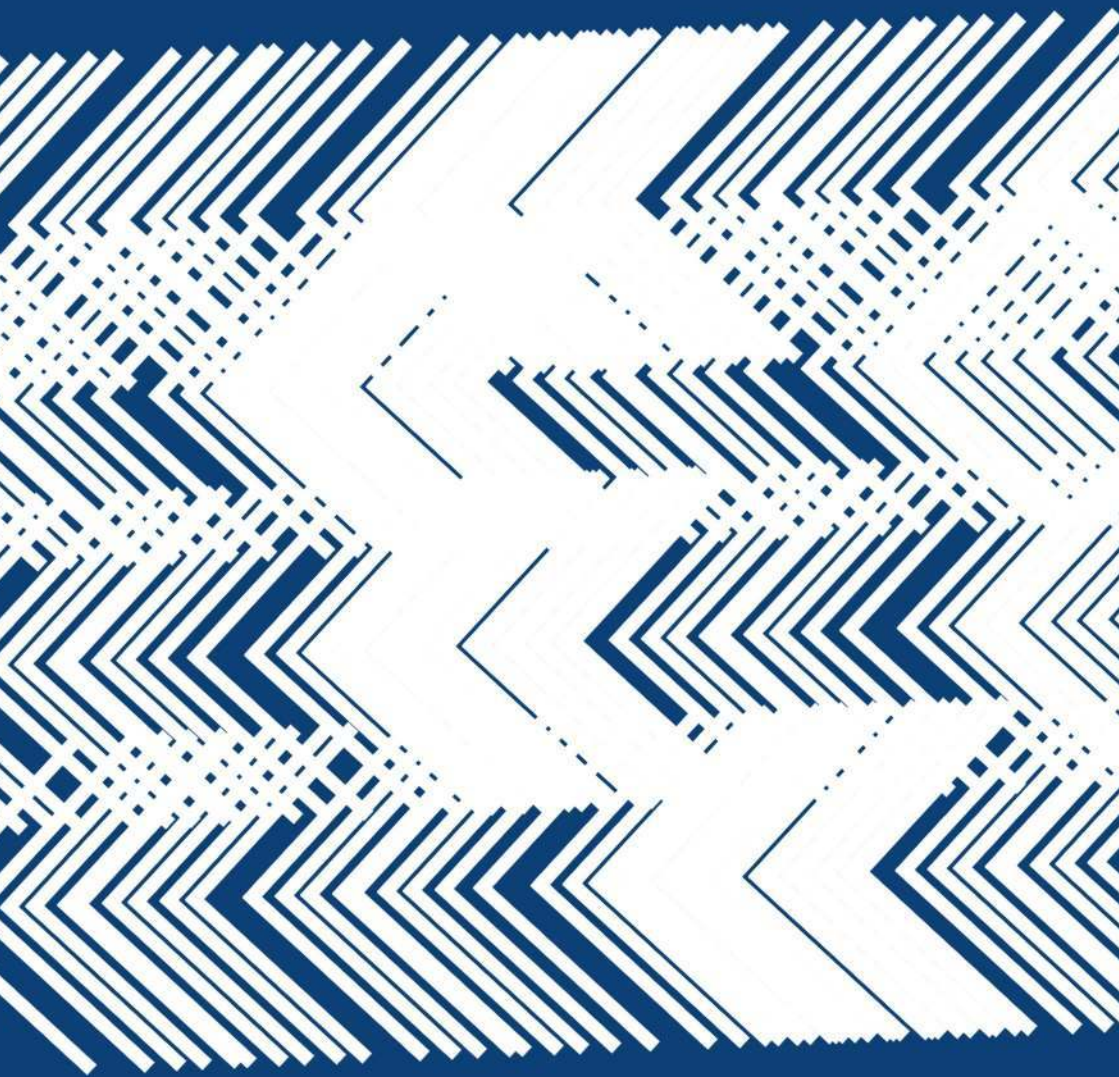
NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022a). “Narradores tra-peros: docuficción, escombros y memoria”, *Cuadernos de Aleph*, 14, pp. 12-30.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022b). “Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas”. En Teresa GÓMEZ TRUEBA y Ruben VENZON (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Berlín: Peter Lang, pp. 111-126.

PEÑA-VALLE, Gabriel (2020). *Diario de la histeria*. San José: Encino.

POGORELSKY, Melina (2018). *Subacuática*. Buenos Aires: Odelia Editora.

SALDARRIAGA GUTIÉRREZ, Sebastián; CAZARES, Carlos Andrés; NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022). “Sobre las escrituras subversivas en la narrativa del siglo XXI: entrevista con Francisca Noguero Jiméñez”. En Sebastián MORENO SANTACRUZ *et al.*, *Desacuerdos, crisis y movimientos: miradas contemporáneas a las expresiones literarias y culturales latinoamericanas*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, pp. 207-215.



**1.1**

# **LITERATURA Y MEMORIA**



## EL SALTO GENERACIONAL CON RESPECTO A LA MEMORIA DEL TRAUMA

*Mi lectura del mundo a los trece años era delinada por las páginas de esas revistas [...]. En el interior de la revista venía una especie de catálogo con las formas de tortura registradas hasta ese momento. Ahí leí testimonios de algunas víctimas y vi gráficos y dibujos salidos como de un libro medieval.*

(Nona Fernández, *La dimensión desconocida*)

### 1. Introducción: diálogo entre la memoria histórica de los padres y la posmemoria de los hijos

En el marco de la compleja relación que se establece entre la literatura contemporánea y los procesos de recuperación de la memoria (tanto colectiva como personal), parece viable plantear la existencia de unas líneas que remiten, con diferentes matices, a la reelaboración de traumas histórico-políticos. De entrada, cabría destacar que el salto generacional con respecto a la llamada “memoria del trauma” afecta a la relación entre padres e hijos porque implica la necesidad de una revisión del diálogo entre memoria (como experiencia directa, proporcionada por los testigos) y posmemoria (como efecto de la reelaboración por parte de las nuevas generaciones sobre la base de recuerdos que no son propios, sino ajenos). En muchos casos, la (re)construcción del pasado pasa por una ruptura con la “casa paterna”, que aún guarda recuerdos anclados a posturas ideológicas no siempre compartidas por las nuevas generaciones; de ahí que —ante las propuestas actuales de los narradores hispanoamericanos y españoles— se esté presenciando la difusión de relatos que

funcionan como parte del proceso doloroso de separación de vivencias traumáticas que han de enfrentarse con la sensación de “orfandad político-cultural”.

No está de más insistir en que tales formas de escritura reinterpretan lo vivido en las épocas de violencia política que han caracterizado el mundo hispano a lo largo del siglo XX; se trata de etapas que, en el caso de España, remiten primero a la Guerra Civil (1936-1939) y después a las décadas del régimen franquista, hasta la muerte del Caudillo (del dictador Francisco Franco) en noviembre de 1975. En lo que se refiere al contexto socio-político hispanoamericano, los relatos de dolorosa separación del trauma aluden a los golpes de Estado y a las experiencias dictatoriales de la segunda mitad del siglo XX. Primero, la violencia política estalló en los países centroamericanos o andinos, tal como ocurrió en Nicaragua (bajo el régimen de la familia Somoza en el periodo 1934-1979), en Haití (François Duvalier, dictadura en 1957-1971), Cuba (primero con Fulgencio Batista entre 1952 y 1959 y después con el régimen de Fidel Castro entre 1959 y 2008), Guatemala (autoritarismo de Carlos Castillo Armas entre 1954 y 1957) o Bolivia (régimen de Hugo Banzer en el periodo 1971-1978). Ya a mitad del siglo el quiebre de los equilibrios democráticos nacionales se había extendido a Paraguay (la larga dictadura de Alfredo Stroessner entre 1954 y 1989), para llegar en los años setenta a sacudir los países del Cono Sur: Argentina (1976-1983), Chile (1973-1990), Uruguay (1973-1985).

A partir de esta primera reflexión, es posible identificar en la producción literaria hispanoamericana actual dos sublíneas principales:

a) la primera, difundida hasta finales del siglo XX, que se suele definir como “literatura de las víctimas directas”, incluyéndose bajo este rótulo a categorías afines, como los hi-

jos de desaparecidos, los hijos de sobrevivientes, los exiliados políticos. A esta vertiente –que puede verse como una verdadera “narrativa de la dictadura”, por proceder de autores que vivieron directamente las distintas manifestaciones/experiencias traumáticas, se suma una “narrativa del desarraigo”, que remite a las peripecias de seres humanos afectados por el exilio político durante la época de los regímenes militares o los varios conflictos nacionales a los que se ha aludido con anterioridad;

b) a medida que la perspectiva histórica se acerca a la actualidad, se observa un fenómeno de sustitución de la “literatura de las víctimas directas” por otro tipo de narrativa, que puede definirse como una ficción interesada en indagar en las narraciones recibidas por las generaciones más recientes. En otros términos, se trataría de una literatura que pretende llevar a cabo una indagación de los silencios, los traumas inconscientes, los recuerdos que proceden de los familiares: suele definirse como “literatura de la posdictadura” o “literatura de los hijos”, siendo estos últimos los que escriben desde una distancia temporal entre el tiempo del referente histórico y el instante en que ocurre la tematización del trauma. En este segundo caso, se trataría de ejercicios literarios que no sólo (re)elaboran los relatos de los testigos, sino que muestran a un sujeto que intenta reconstruir la identidad propia y del entramado social a su alrededor, concentrándose en los relatos ajenos y los objetos encontrados en el proceso de búsqueda, para concederles nuevos significados.

Así, parece viable resumir lo dicho según un esquema diacrónico, identificando en aquella vertiente de la prosa de ficción hispanoamericana preocupada por la memoria las siguientes etapas de desarrollo:

1. en una primera fase, el escritor se encarga de reconstruir hechos históricos relacionados con los traumas so-

ciopolíticos cercanos a su época (ya se ha dicho que esto ocurrió sobre todo con las vivencias ligadas a la Guerra Civil Española y sobre todo a los regímenes militares en América Latina, en especial en el Cono Sur). Así, al producirse el regreso a la democracia, la indagación finisecular por parte de los intelectuales en los traumas históricos empieza a producir una obras que el profesor universitario chileno Rodrigo Cánovas (2002: 273) define con el término de *novelas de proximidad*;

2. con el transcurrir del tiempo, el ejercicio de recreación ficcional de los años del trauma se modifica: se accede a la etapa en que los procesos de rememoración de los “años trágicos” son emprendidos por los hijos. El resultado de este salto generacional es que la ficción da lugar a una tematización de la Historia que no se apoya (o no tanto como antes) en condiciones de verosimilitud, sino que lleva –más bien– a formas de deformación de la Historia, es decir, a una deconstrucción del discurso histórico que ayude a (re)construir la memoria traumática desde una mirada personal, subjetiva y parcial, pero necesaria para poder comprender;

3. finalmente, se aprecia la emergencia de una narración que atestigua experiencias individuales (o de grupos de proximidad como familiares o vecinos) relativas a situaciones de abandono de la patria, rememoración de escenarios geosociales perdidos (y recordados desde la lejanía) y hasta diálogos con sujetos expatriados.

En el amplio panorama de los muchos ejemplos de ficción contemporánea que pueden adscribirse a la narrativa del siglo XXI de esta línea temática, destacan novelas como: *Los topos* (2008), de Félix Bruzzone (Argentina); *Aparecida* (2015), de Marta Dillon (Argentina); *La casa de los conejos* (2007), de Laura Alcoba (Argentina); *Ser rojo* (2020), de Javier Arguello (Chile); *Formas de volver a casa* (2011), de Ale-



jandro Zambra (Chile); *Un comunista en calzoncillos* (2013), de Claudia Piñeiro (Argentina); *Una misma noche* (2012), de Leopoldo Brizuela (Argentina); *Fundido a blanco* (2013), de Manuel Soriano (argentino naturalizado uruguayo); *El espíritu de mis padres sigue subiendo en la lluvia* (2011), de Patricio Pron (Argentina); o *La ballena de Jonás* (2014), de Dina Díaz (Uruguay).

## **2. Formas de reconstrucción ficcional de la memoria traumática: una posible clasificación de las tipologías de acercamiento literario al asunto**

Quedaría pendiente preguntarse de qué manera se acercan –hoy– las nuevas promociones de escritores a motivos temáticos relacionados con la historia y el pasado nacional, cuando ya no buscan apoyarse sólo en los relatos de los padres. Tal inquietud conduce a constatar una evidencia: a día de hoy, la reconstrucción ficcional de eventos históricos ligados a la historia (a menudo traumática) nacional ha empezado a apoyarse en tres fórmulas:

1. una primera variante podría definirse como *hipertraumática*, por atreverse a representar en la ficción lo indecible (lo que, por excesivamente violento, es difícil de expresar);

2. una segunda variante, que apela a una reconstrucción colectiva de la memoria, que remite a una ficción ligada a la genealogía (la búsqueda de lazos familiares es el pretexto para el establecimiento de nuevas vías de comunicación por donde la memoria se interna);

3. una tercera variante que recupera circunstancias de un pasado histórico-cultural común, a menudo ligado a la historia política nacional, planteado desde la voz infantil.

Veamos en detalle estas tres formas de recuperación de la memoria histórica y subjetiva.

## 2.1. Reconstrucción hipertraumática

La primera variante –que se ha caracterizado con el adjetivo “hiper-traumática”– es una narrativa que se encarga de “expresar lo indecible” inherente al horror: propone una *visibilización* de lo monstruoso de la Historia construyendo tramas en las que los personajes vuelven al pasado por medio del acceso a archivos, fotos, recortes de viejos diarios ligados al horror o a traumas. En varios textos de narrativa contemporánea que pertenecen a esta variante se aprecia la presencia de un narrador *antólogo-trapero*, es decir, una figura que se encarga de relatar por escrito lo ocurrido a partir de una acción de recolección de desechos. Esta figura bucea “en los documentos excluidos de la historia –fotografías, recortes de periódico, informes desclasificados, requerimientos burocráticos– para recuperar lo sucedido” (Noguerol Jiménez, 2022a: 114). El resultado de la búsqueda de ese escriba de una violencia que se ha querido olvidar es la construcción de un texto híbrido: el producto de su pesquisa se tambalea entre el género policial (no deja de ser un “investigador” que busca donde los otros ya no quieren cavar) y la docuficción.

A lo largo del proceso que lo conduce a acceder a documentos, carpetas, expedientes y archivos ocultos durante tiempo y/u olvidados, el narrador *antólogo-trapero* logra “destrabar los silencios que asolan a su comunidad. Así, en su condición de ‘chatarrero de datos’, ‘*flâneur* entre quincalla’, se revelará como voz especialmente adecuada para dar cuenta de lo sucedido” (Noguerol Jiménez, 2022a: 114). De entre los autores actuales que han tratado de destrabar esos silencios de sus propias comunidades socioculturales, sobresalen los nombres siguientes: el salvadoreño Horacio Castellanos Moya (*Insensatez*, de 2004, es la novela paradigmática de esta variante y se centra en la representación de la violencia extrema ejercida sobre los campesinos indígenas en Guate-

mala por parte de los paramilitares y el ejército), la colombiana Laura Restrepo (*Delirio*, también de 2004, es una ficción focalizada en la política de intimidación y el ejercicio de la violencia perpetrados por los narcos en Colombia), el chileno, Álvaro Bisama (en *Laguna*, 2018, el autor vuelve al motivo temático de los desaparecidos en Chile durante la dictadura militar de 1973 a 1990) o el guatemalteco, Rodrigo Rey Rosa (en *El material humano*, 2017, recupera memorias y testimonios de torturas en áreas rurales de Guatemala). La elección de tales textos de ficción como ejemplos representativos se debe a la presencia en ellos de una característica común: en todas las obras mencionadas se puede hablar de una *escritura forense*, es decir, de prosas narrativas que se apoyan en la presencia y la centralidad de los objetos para representar y “decir” la herida provocada por la ausencia. En otros términos, el asunto reside en proponer una investigación en los vericuetos de la historia que parte de la materia, para convertir lo tangible en algo inmaterial (como suele ser el recuerdo).

## **2.2. Reconstrucción colectiva: la búsqueda de la genealogía**

La segunda variante, la que se ha definido como *colectiva*, ha sido analizada en particular por la crítica literaria y escritora Nora Catelli en *En la era de la intimidad* (2007) y la escritora argentina Mercedes Giuffré en “La genealogía. ¿Un género contemporáneo? Análisis de una construcción híbrida entre memoria, palabra e imágenes” (2018). Ambos estudios coinciden en que se trata de una prosa que bucea en la historia pasada a partir de reconstrucciones que interpelan a la genealogía y que pasan por el rescate de recuerdos familiares filtrados por diferentes grados de subjetividad. En otros términos: la ficcionalización de la memoria se articula en torno a una “narrativa del yo”, como “relato de la experiencia”.

En la época contemporánea se suele utilizar el recurso a la “genealogía” –de la raíz griega *génos*, linaje– para crear textos narrativos que pueden estar relacionados (pero no necesariamente tienen esta característica) con el trauma histórico y que se sirven de la memoria colectiva –tanto familiar como de la comunidad– con el propósito de “construir un relato de proyección identitaria entrelazando textos e imágenes y apelando a los relatos transmitidos oralmente de generación en generación” (Giuffré, 2018: 65).

En un marco sociocultural como el actual, caracterizado a menudo por la debilidad de la voz del sujeto que habla y por el carácter casi huidizo del *yo* que se encarga del relato autobiográfico, aparece “la búsqueda de una autodefinición del sujeto sólo en su relación con los otros, una autodefinición que bien podríamos interpretar como vía hacia una transformación del sujeto universal en sujeto identitario” (Catelli, 2007: 41). Ahora bien, ¿cuáles son las características comunes de este tipo de ficción que nace de tal búsqueda genealógica? Destacamos aquí:

a) La falta de definición en cuanto al género de pertenencia: son ficciones que pueden adquirir la forma de un diario, una confesión íntima, una investigación en viejos documentos, como es el caso de *Material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa (Guatemala).

b) Como consecuencia de lo anterior, la superposición de distintos “materiales de la memoria”, que proceden de fuentes y voces diferentes y acaban siendo reelaborados por el narrador principal (a su vez, proyección del autor). Esta superposición y esta polifonía de voces informativas suelen provocar, en lo formal, una fragmentación del discurso. Así sucede, por ejemplo, en *Los topos* (2008) del Félix Bruzzone.

c) Un trabajo de (re)construcción colectiva de la memoria (donde “colectivo” no se aplica solo a lo nacional, sino –

sobre todo— a lo familiar, a lo barrial, a relaciones de vecindad, etc.), como en *Formas de volver a casa* (2011) de Alejandro Zambra.

De nuevo, ante el reto de seleccionar ejemplos de textos de ficción hispanoamericana contemporánea que apelan a la genealogía, se comprueba su gran amplitud, destacando —como punto de partida— la centralidad de esta poética de recuperación en la trilogía del guatemalteco Eduardo Halfon (*El boxeador polaco*, 2008; *Monasterio*, 2017; *Canción*, 2021). A este primer modelo se añaden aquí algunos nombres pertenecientes al contexto sociocultural conosureño: Leonor Courtoisie (1990, Uruguay), en cuya reciente novela *Irse yendo* (2021) el motivo de la pérdida se vuelve el eje medular alrededor del que se desarrolla el hilo narrativo, tal como se desprende de la cita que sigue: “Asumo que la casa se pierde, se pierden el barrio, la familia, pero los recuerdos no. [...] debo aceptar que la vida se disgrega y no puedo hacer nada por mantener la unión más que anotar con premura todo lo que vi, todo lo que sé, todo lo que escuché que me contaron” (129).

Imágenes parecidas se aprecian en *jardín* (título en letra minúscula, 2014), del chileno Pablo Simonetti (1961). En la novela, el autor logra, por una parte, construir una historia de alejamientos, reencuentros y pérdidas en el marco de un núcleo familiar de buen pasar en Santiago de Chile y, por otra parte, regresa —enfocando la escena desde un punto de vista sesgado y a la vez metafórico— al eje temático del exilio político generado por los años del régimen de Augusto Pinochet. Así, la novela logra una resemantización simbólica del hogar y el jardín familiar, convertidos en metáfora espacial de la patria amenazada.

Otro narrador chileno, Mauricio Electorat (1960), —en una novela como *Pequeños cementerios bajo la luna* (2017)

construye una trama que bien podría adscribirse al género del relato de serie negra, pero que está orientada hacia la restitución del pasado histórico en el Chile de la postdictadura. La adquisición de datos sobre la historia nacional es el pretexto para construir la figura de un joven expatriado chileno que dialoga, en términos de alegoría, con el motivo de la orfandad de una generación. El impulso del joven de desentrañar misterios ligados a la conducta (y posible colaboración) de su padre durante la época de Pinochet es el punto de partida de una búsqueda subjetiva que debería conducir a un hijo *casi-huérfano* a iluminar áreas oscuras tanto de la Historia chilena de los años 70 y 80 como de la historia familiar.

Finalmente, un enfoque más relacionado con la memoria íntima, de alcance más familiar y/o barrial, se puede vislumbrar en la narrativa de Gonzalo Baz (1985, Uruguay). En *Los pasajes comunes* (2020), el ejercicio de rememoración del yo protagonista reconstruye fragmentos de vidas domésticas, como se puede apreciar en las siguientes citas: “Los cuadernos de mi madre estaban escritos con lapicera roja. Cuando estaba deprimida se ponía a escribir, eso la tranquilizaba” (10). También: “A veces puedo agarrar el hilo de los hechos que pasan en mi vida. Puedo despertar de golpe en mi cuarto de infancia y ver decenas de moscardones verdes en las paredes blancas [...]” (11).

### **2.3. Voces de familia y voces de la infancia: la voz infantil como reconstrucción ficcional de la memoria**

La tercera variante que puede identificarse en esta macrolínea temática es la que le otorga protagonismo a la voz infantil. En la atención al pasado y al rescate de la memoria de los narradores contemporáneos es posible apreciar una vuelta a la infancia que se hace explícita en la diégesis por medio de la conversión de un/a niño/niña en un personaje capaz de de-

cir sin decir; en otros términos, el niño de la ficción actual a menudo adquiere la palabra para volverse “personaje paradigmático para revelar la tensión de lo no dicho; no en vano, *infans* significa el que no habla y el infante se distingue por un discurso lleno de elipsis, imágenes y sensorialidad” (Noguerol Jiménez, 2022b: 4).

La lectura de la prosa de ficción continental de las dos últimas décadas confirma cómo son cada vez más habituales los protagonistas infantiles (o adolescentes) en los textos contemporáneos, siendo, en particular, muy frecuentada aquella variante que prevé la descripción comentada del mundo adulto por parte de voces de niños. Ejemplos destacados en este marco son los siguientes: Giovanna Rivero (1972, Bolivia), en su libro de cuentos *Niñas y detectives* (2009), incluye relatos donde la perspectiva infantil a menudo acude a imágenes de violencia que el narrador-niño no siempre percibe como tal; María José Ferrada (1977, Chile), en la novela *Kramč* (2017), propone un desarrollo de la trama desde el sesgo de la mirada infantil para representar conflictivas dinámicas intrafamiliares y, en particular, la relación padre-hija en un contexto geosocial “al margen” (los pueblos del norte de Chile).

La peruana Karina Pacheco Medrano (1969), en su cuentario *Lluvia* (2018), presenta un relato (“Todo un juego”) centrado en el motivo de la pérdida traumática de la inocencia, sobre un fondo de matices fantásticos. En el cuento, los hechos se transfieren al lector desde la “perspectiva del desamparo”, o sea, desde una visión infantil del mundo, incapaz de entender la violencia ni saber comprenderla. Por su lado, la boliviana Magela Baudoin (1973), en el cuentario *La composición de la sal* (2016), piensa su relato “Sueño vertical” como una confesión infantil en que se narra la experiencia de encierro doméstico de una pareja de niños (hermano y her-

mana) en una casa donde los padres pretenden sustituir la sociedad de afuera.

Finalmente, la chilena de origen yugoslavo Andrea Jeftanovic (1970) –en el volumen de cuentos *No aceptes caramelos de extraños* (2011)– estructura el cuento “Árbol genealógico” alrededor de dos protagonistas que se caracterizan por la subversión de los actos de dominación. Un hombre cuarentón –abandonado por su esposa– y su hija quinceañera crean un mundo doméstico en el que el redescubrimiento del linaje padece una subversión lógica: una relación incestuosa, promovida por la joven, se plantea como el punto de partida para la construcción de una nueva familia, desligada de vínculos previos y capaz –en los planes de la joven– de dar origen a una nueva estirpe.

**G. G. R.**



**SELECCIÓN  
DE  
TEXTOS  
LITERARIOS**



## 1. Laura Restrepo: *Delirio* (2004)

Antes de dedicarse plenamente a la labor literaria a partir de los años 90, la autora colombiana Laura Restrepo (1950) fue periodista y activista en los movimientos sociales y políticos en varios países del continente americano y, en los años 80, desempeñó un papel importante en las negociaciones de paz entre el Gobierno colombiano y la guerrilla (el Movimiento 19 de abril o M-19). El legado de estas dos trayectorias de la autora –la del periodismo y la del compromiso político– da lugar a una literatura socialmente comprometida que parte de las investigaciones sistemáticas de la actualidad (a veces llevadas a cabo por una protagonista periodista) que Restrepo extiende con la ficción para llamar la atención sobre los niveles más secretos de la realidad.

Sus primeras novelas son *La isla de la pasión* (1989), *Leopardo al sol* (1993), *Dulce compañía* (1995) –con la que recibió importantes reconocimientos nacionales e internacionales– y *La novia oscura* (1999), pero es la novela *Delirio*, publicada en 2004 y galardonada con el premio Alfaguara, la que representa su definitiva consagración internacional. Después de *Delirio* y hasta la fecha publicó *Demasiados héroes* (2009), *Hot sur* (2012), *Los Divinos* (2018) y *Canción de antiguos amantes* (2022).

La novela *Delirio*, que combina elementos de la novela de amor, de la novela criminal y del realismo mágico, está enmarcada en la sociedad colombiana de los años 80, que se encuentra sumida en el narcotráfico, la violencia y el lavado de dinero. La historia, cuyo eje central es Agustina Lodroño, se narra en un estilo vertiginoso que entrelaza cuatro perspectivas de sendos personajes y empieza cuando el protagonista Aguilar, profesor universitario de literatura, vuelve de uno de sus viajes y encuentra a su esposa Agustina en un estado de alienación. Sin conocer las causas de este “delirio” de su amada pareja, empieza a indagar en el pasado de la adinerada familia Lodroño, repleto de secretos que se van superponiendo a través de varias generaciones, desde la violencia, traiciones y antecedentes de locura, hasta los negocios con el narcotraficante Pablo Escobar. Valiéndose de la investigación realizada por el protagonista, Laura Restrepo logra trazar de modo indirecto y metafórico el pasado traumático de Colombia.

El episodio elegido anuncia la revelación de uno de los secretos familiares –o, más bien, de un conglomerado de secretos, ya que “todos los secretos están guardados en un mismo cajón, el cajón de los secretos, y [...] si develas uno corres el riesgo de que pase lo mismo

con los demás”– que se remonta a la adolescencia de Agustina y presenta un giro decisivo en la existencia de los miembros de la familia. Se puede observar la complejidad de los mecanismos con los que la autora va construyendo la narración –múltiples saltos entre las voces narrativas y entre diferentes períodos de tiempo, la forma de dar paso a cada uno de los personajes, los puntos de giro, por un lado y, por el otro, la sintaxis y ortografía peculiares, la jerga colombiana, el humorismo y la ironía–, que a su vez da fe de las complejidades de la memoria y la verdad. Se alude a una combinación de razones que desencadenaron esta “bomba atómica familiar”: los actos de los personajes (el adulterio, los maltratos), una sucesión de circunstancias casuales (“si no se le hubiera roto esa correa, a lo mejor no nos ponemos a conversar”), los innumerables silencios al amparo de los cuales se recurre “cuando está por aflorar la verdad”, o el mero destino (“aquello lo estaba orquestando el destino desde mucho tiempo atrás”). Todas ellas mantienen al lector en permanente estado de inquietud.

### ***Delirio (fragmento)***<sup>1</sup>

Cuándo fue la última vez que vio a su hermana Eugenia, le pregunta Aguilar a la tía Sofi, una pregunta más bien de rutina que no sospecha el calibre de la respuesta que va a suscitar, ¿La última vez? Pues fue ese día de juicio final en que se nos acabó la familia, De qué me está hablando tía Sofi, De eso Aguilar, del día en que de la familia no quedó sino el recuerdo, y a decir verdad, recuerdo más bien duro fue el que quedó, te estoy hablando de un Domingo de Ramos de hace trece años, Un domingo, comenta Aguilar, un domingo, por qué será que todo nos tiene que ocurrir un domingo. Agustina era una muchacha de diecisiete y terminaba ese año su bachillerato, le cuenta la tía Sofi, Joaco que tenía veinte ya estaba en la universidad y el Bichi había cumplido los quince pero todavía era un niño, muy alto eso sí, ya por entonces había alcanzado el metro ochenta y siete que mide ahora pero en su manera de ser era todavía un niño, muy tímido además, desesperadamente apegado a la casa y en particular a su hermana Agustina, un niño de pocos amigos, eran las seis y media de la tarde, le dice la tía Sofi a Aguilar, cuando aquello sucedió. Como todos los domingos cuando se quedaban en la casa de

---

<sup>1</sup> RESTREPO, Laura (2004). *Delirio*. Madrid: Alfaguara, pp. 239-245.

la ciudad, habían almorzado con sorbete de curuba, un ajiaco con todas las de la ley y postre de natas, cuando dieron las tres de la tarde estaban todos en casa, cosa bastante inusual, Joaco llevaba zapatos tenis y pantaloneta blanca porque había pasado la mañana haciendo deportes en el club y los otros dos niños, Agustina y el Bichi, estaban todavía en pijama, los domingos en la casa de La Cabrera Carlos Vicente padre les hacía la concesión especial de dejarlos sentar así a la mesa del comedor, Mi hermana Eugenia y yo habíamos llevado las palmas a bendecir a misa de doce en Santa María de los Ángeles y regresábamos a casa caminando, paramos en un mercadito callejero a comprar aguacates para el ajiaco y como la tarde estaba hermosa nos sentamos un rato en una tapia bajita a solearnos un rato, aunque en realidad nos sentamos en esa tapia porque a mi hermana Eugenia se le rompió la correa de un zapato, fíjate cómo es la vida, muchacho, Aguilar, si no se le hubiera roto esa correa a lo mejor no nos ponemos a conversar, que era cosa rara entre nosotras pese a que salvo breves intervalos habíamos vivido juntas toda la vida, ¿Recuerda de qué conversaron?, le pregunta Aguilar, Sí, claro que recuerdo, empezamos por lo de la correa, cruzamos unas cuantas frases sobre cómo podría arreglarse el zapato aquel, Mañana, si quieres, cuando vaya hacia el dispensario de Areneras te lo puedo dejar en una remontadora de calzado, entrego de una vez el par para que les cambien las tapas a los tacones, eso le dije a mi hermana Eugenia, Por ese entonces, le informa la tía Sofi a Aguilar, yo llevaba algunos años trabajando como enfermera voluntaria en un dispensario para los hijos de los trabajadores de las areneras del norte, y no sé por qué caminos tomó la conversación entre nosotras, pero fue a parar a Sasaima, un tema que por lo general evitábamos porque era un campo minado de tantas cosas inconfesadas que sucedieron allá, pero ese día quiso la suerte que termináramos comentando el misterio que siempre había sido el paso de Farax por nuestra infancia, ¿Farax?, pregunta Aguilar, suena a nombre de perro, No, le contesta la tía Sofi, no era ningún perro, era un muchacho joven y guapo, rubio él, aprendiz de piano, se llamaba Abelito Caballero pero lo llamábamos Farax, De dónde salió el apodo, preguntó Aguilar, Eso no te lo sé decir, los apodosos son como los refranes, nunca sabes quién se los inventa. En cualquier caso esa tarde, por

primera vez en nuestras vidas, Eugenia y yo empezamos a acercarnos juntas a los bordes a ese pozo de misterio que es el paso de Farax por nuestra casa paterna, la forma brutal en que cambiaron las cosas entre mis padres desde que apareció Farax, su aparición misma, que nunca he sabido explicarme, íbamos poco a poco acercándonos Eugenia y yo al corazón de la alcachofa, le cuenta la tía Sofi a Aguilar, y fui yo quien levantó la sesión apremiándola a ella con el asunto del ajiaco, yo impedí que siguiéramos adelante, Tal vez por miedo, dice Aguilar, Sí, tal vez, tal vez por la convicción de que todos los secretos están guardados en un mismo cajón, el cajón de los secretos, y que si develas uno corres el riesgo de que pase lo mismo con los demás, Y usted sí que mantenía un secreto gordo con respecto a su hermana, le dice Aguilar, Sí, bueno, ése ya te lo confesé, Aguilar, no volvamos allá, De acuerdo, asiente él, sigamos más bien con las dos hermanas sentadas conversando tras la bendición de los ramos y demorando un poco el regreso a casa. Vamos, le dijo Sofi a Eugenia, tu marido y tus hijos ya deben tener hambre y ella sonrió, ahora pienso que con tristeza, Cuántos años llevas viviendo con nosotros, le dijo Eugenia a Sofi, y siempre te oigo decir así, tu marido y tus hijos, tu marido y tus hijos, me pregunto si alguna vez te voy a escuchar decir mi cuñado y mis sobrinos, y era precisamente por esas palabras, para mí ardientes, que siempre evitaba las conversaciones con mi hermana, le dice la tía Sofi a Aguilar y le confiesa que tenía miedo de lo que pudiera pasar, Por un lado sentía el impulso de revelar todo a Eugenia y pedirle mil veces un perdón que sabía que no me podría dar, pero por el otro lado algo se insubordinaba en mí y me nacían unas ganas horrendas de decirle en la cara Mi marido y mis hijos, Eugenia, mi marido y mis hijos porque son más míos que tuyos, pero se fueron por las ramas y no pasaron de allí ni el tema de Farax ni el otro, que era aún más espinoso, de ese tamaño se quedó todo aquello porque ya nunca más tuvieron oportunidad. Ha sido como una ley de nuestras vidas, le dice la tía Sofi a Aguilar, eso de recurrir al amparo del silencio cuando está por aflorar la verdad, Bien cara estamos pagando esa recurrencia, le dice Aguilar, Ya lo sé, le dice Sofi, te refieres a los nudos que tiene Agustina en la cabeza, Así es, tía Sofi, me refiero justamente a eso. De todas maneras el día seguía radiante y en lo que quedaba de ca-

mino a casa Eugenia y yo nos reímos, y eso sí que era todavía más inusual, oír reír a mi hermana, nos reímos porque ella iba rengueando a causa de esa correa reventada, y luego ya durante el almuerzo Eugenia se sentó en la cabecera, así como era ella, bella, silenciosa y distante, mientras yo me ocupaba de servir el ajiaco, entrando y saliendo de la cocina para asegurar que estuvieran dispuestas las bandejas con el pollo y las mazorcas y en sus respectivos tazones la crema de leche, las alcaparras y los aguacates, y el ajiaco con guascas bien caliente en la gran sopera de barro, porque los domingos servíamos con cucharón de palo en una vajilla de barro negro de Ráquira, tal como se hizo toda la vida en casa de mi madre pese a que la comida típica nunca fue del agrado de mi padre, que a la hora de componer bambucos se volvía colombiano pero que seguía siendo alemán a la hora de comer, pero te decía, Aguilar, que en presencia de Carlos Vicente, mi hermana Eugenia se volvía silenciosa. ¿Y Agustina?, pregunta Aguilar, Agustina también, esa niña contemplaba a su padre tan arrobada que no podía musitar palabra. Después del almuerzo cada quien se perdió por un rato para dedicarse a lo suyo, Carlos Vicente y Eugenia se encerraron en su dormitorio, Jaco partió en el automóvil, de Agustina no sé, Trate de recordar, tía Sofi, me gustaría saber qué hizo Agustina después del almuerzo, No lo sé, Aguilar, cualquier cosa que te diga es mentira, en cambio recuerdo perfectamente que yo salí al antejardín a podar los rosales, como también que el Bichi se colocó sobre la piyama un suéter, unas medias y unas botas y dijo que montaría en bicicleta por el vecindario, aunque en realidad sólo daba vueltas alrededor de la manzana, una y otra vez y siempre en el sentido de las manecillas del reloj, lo vi pasar frente a la casa por lo menos siete y ocho veces, tan alto que la bicicleta le quedaba cómica de tan chica y la manga del pantalón de la piyama le daba una cuarta por encima del tobillo, con sus rizos negros aún sin peinar y su cara tan hermosa, unos ojos que ya desde entonces eran profundos y una finura de facciones casi femenina, e inclusive recuerdo haberme preguntado Cuándo irá a crecer esta criatura, qué muchacho tan solitario, debe ser el temor al padre lo que no le permite crecer ni tener amigos, todo eso pensé y lo recuerdo con una nitidez atroz, le dice la tía Sofi a Aguilar, he leído que cuando cayó la bomba atómica en Hiroshima las sombras

quedaron grabadas en los muros sobre los que se proyectaban, pues todo lo que ocurrió durante nuestra bomba atómica familiar también ha quedado grabado con cincel en mi memoria, hasta retengo en la pupila la imagen de las rosas amarillas de tallo largo que corté esa tarde para los floreros del comedor. Hacia las cinco y media de la tarde las sirvientas llevaron el chocolate con almojábanas y pandeyucas a la salita del televisor y poco a poco allá fuimos llegando todos, inclusive Joaco que los domingos no solía regresar hasta tarde en la noche, y más raro aún, estaba presente Carlos Vicente padre, eso sí que era extraño porque aparte de las horas de comida, o se hallaba fuera de casa o se encerraba en su estudio, nunca fue hombre de dedicarle mucho tiempo a la vida en familia, pero te digo, Aguilar, que todos estuvimos allí como si nos hubieran convocado, como si un director de teatro que dirigiera la escena se hubiera asegurado de que no faltara nadie, con eso te quiero decir que estaba escrito que ese domingo todos cumpliríamos la cita, a lo mejor habíamos ido llegando a la salita del televisor atraídos por el olor de los pandeyucas recién horneados pero ésa sería una interpretación fácil, la única de fondo es reconocer que aquello lo estaba orquestando el destino desde mucho tiempo atrás, La tía Sofi servía el chocolate, los dos niños menores estaban enfrascados en una discusión sobre cuál canal de televisión sintonizar, Carlos Vicente y Joaco empezaron una partida de ajedrez y Eugenia tejía un chal de lana color lila, Preguntarás qué importancia pueden tener esos detalles menores y yo te repito que la tienen toda, porque ésa fue nuestra última vez. [...]



## 2. Sebastián Ocampos: “La caperucita roja” (2021)

Sebastián Ocampos (1984) es escritor, editor, maestro y agitador cultural paraguayo. El relato se publicó en el volumen de cuentos *Espontaneidad* (2014). La segunda y la última obra de Sebastián Ocampos es *Poliedro* (2023), que es una antología de 19 relatos entrelazados. El autor describe una sociedad marcada por la prostitución, la inseguridad, la explotación laboral, el trato peyorativo a los indígenas y la violencia contra la mujer. Ocampos también ha antologado el libro *Paraguay cuenta. Cinco siglos en cuarenta ficciones* (2019) y *Poemas europeos en castellano, guaraní, toba qom y manjui* (2021). Es coordinador general del Foro Internacional del Libro de Asunción 2018, y director fundador de Proyecto Y, donde están integrados la RevistaY.com, una editorial, un club de lectura virtual y un taller de escritura anual. Toda la labor que ejerce como editor, agitador cultural y escritor, sensible y crítico ante las injusticias, está reflejada en su explicación de qué representa para él la literatura. Dice el autor en una entrevista para el periódico *La Nación*:

La literatura es el arte que nos salvará de la ignorancia supina, la incomprensión del otro, la desmemoria colectiva y la indiferencia que nos rodea. Porque sin literatura no hay lectura, sin lectura no hay ciudadanía y sin ciudadanía la minoría mediocre y criminal que ejerce el poder nos oprime, negándonos hasta los derechos básicos. (Ocampos, 2023)

El cuento “La caperucita roja” narra la historia de un hombre adulto que revive los años de su niñez en el Paraguay de los años de la dictadura militar de Alfredo Stroessner (1954-1989) al descubrir en el estacionamiento del mercado la silueta oxidada de lo que fuera el “coche del horror”, es decir, la caperucita roja del título, auto de la policía que se encargaba de llevarse a los sospechosos a las cárceles del régimen: “El simple hecho de verla y tocarla por vez primera me devolvió los años compartidos con el maestro que vivía al lado de la casa. En esos años difíciles [...] don Luis supo cómo aproximarse al niño tímido que yo era...” (Ocampos, 2014: 72). Así, en el relato se dan cita no sólo el tema de la violencia de Estado y la narración por medio de la voz adulta que recupera fragmentos de aquellos años, sino que también se logra incluir la voz infantil, a la que se le concede espacio a partir de la inmersión en el recuerdo *a posteriori*.

## La caperucita roja<sup>2</sup>

Hace tiempo me había puesto el objetivo de hallarla, tanto en memoria del maestro como por su esposa, pero nunca imaginé que la vería abandonada y oxidada en el sucio estacionamiento del mercado. Apenas la vi, llamé entusiasmado a mamá. ¡Encontré el coche! ¿Qué? ¡La caperucita roja!, exclamé como si hubiera hecho el mayor hallazgo de la historia. En los primeros segundos no comprendí mi alegría inusual, pero cuando mencioné a don Luis unió las ideas y fue rápido junto a doña Celestina para darle la aguardada noticia que se había convertido en una de sus causas de vida.

El simple hecho de verla y tocarla por vez primera me devolvió los años compartidos con el maestro que vivía al lado de casa. En esos años difíciles, sin sobreponer jamás su tragedia constante a su vida diaria, don Luis supo cómo acercarse al niño tímido que yo era, explayándose sobre infinitos temas fascinantes. Sabía todo de todo. Hablaba, gesticulaba y sus manos daban forma a las palabras fluidas, cálidas, cristalinas. Su talento era innato y se mostraba con tanto amor a la vida que generaba respeto y admiración en sus oyentes, incluso en mi mamá, quien lo ayudó las veces necesarias, como el resto de los vecinos solidarios. Debido a eso yo también me puse en campaña para retribuirle su generosidad, sin saber cómo exactamente lo haría hasta que, después de mucho pensar, me topé con mi labor humanitaria de manera fortuita.

Sucedió durante una tarde calurosa a punto de escabullirse del sol, a pocas horas del toque de queda, cuando vi el coche rojo pasando frente a nuestras casas, yendo derecho unas cuadras más y retornando al rato por la misma calle empedrada. Eso me llamó la atención y fui a contárselo a mamá. Ella, apenas me escuchó, corrió hacia el patio y pasó a la casa de al lado. Nuestras casas tenían un portoncito para cruzar de una a otra en cualquier momento. Yo la seguí por puro curioso. Mamá habló con doña Celestina, la esposa de don Luis. La señora se sobresaltó y entró en su habitación. Minutos más tarde vi por primera vez al maestro siendo obligado a subir a ese raro vehículo, aunque en varias ocasiones ya había oído —a escondidas— a los mayores hablar de sus idas y vueltas, pero

---

<sup>2</sup> OCAMPOS, Sebastián (2021). “La caperucita roja”. *Esportaneidaa*. Asunción: Editorial Y, pp. 73-78.

sin entender lo que decían. Hablaban en voz baja, casi imperceptible, como si cometieran un delito. En esos años pueriles yo no comprendía nada de la realidad adulta.

El día siguiente fue bastante normal a primera vista. Don Luis estaba en el frente de su casa. Fui a saludarlo con el apretón de manos matutino y él sólo hizo una mueca, algo así como una sonrisa sin mostrar los dientes. Miré sus manos y vi los dedos cubiertos con gasa. ¿Qué le pasó? ¿Preguntas por esto?, dijo el maestro y me mostró sus manos, con las palmas abiertas hacia mí. Sí. ¿Por qué lo llevaron ayer? No te preocupes, mi hijo, que esos pobres policías sólo cumplen órdenes. ¿Y, adónde lo llevaron? A un lugar feo para preguntarme algo, pero como no tienen pruebas de nada, sólo me acariciaron un poquito en los dedos. Después me trajeron de vuelta. ¿Ves? Sus manos, a pesar del dolor, se movían del mismo modo de siempre, dando formas bonitas a las palabras. ¿Y tú qué hiciste? ¿Leíste? El maestro era un experto en cambiar de tema cada vez que yo empezaba a profundizar en su vida. Respondía más o menos y luego dirigía la conversación hacia mis cosas y la literatura, el arte de la existencia imposible, según él. En esa ocasión me había prestado *El Principito* y yo no avancé de la quinta hoja por pereza o distraído. Al final, conocí ese bello cuento gracias a la lectura del propio don Luis, que después de leerlo con voz de actor dijo: Eres un principito trigüeño y yo soy un piloto sin avión. ¿Qué? ¿Acaso no lo entiendes? Es simple: tú siempre preguntas y yo soy incapaz de satisfacer toda tu avidez..., me dijo y sonrió con un dejo de tristeza en la mirada.

Luego de unas semanas, ya bien de noche, con las calles en completo silencio, volví a ver el coche rojo. Yo estaba en el patio, frente a casa, mirando la nada, cuando lo vi a lo lejos, acercándose lentamente. Fui rápido a contárselo a mamá y ella hizo lo mismo de la vez anterior. Me volvió a llamar la atención el movimiento inusual y la seguí. Conversó con doña Celestina y al rato don Luis era sacado de nuevo de su casa por dos policías y obligado a entrar en el coche. La diferencia entre esa y la otra vez es que me acerqué a mamá para intentar comprender la extraña situación. Ella, bajando la voz a lo mínimo, me contó: La policía lleva al maestro para preguntarle si está haciendo algo malo. Es muy importante que me avises si ves ese coche rojo de nuevo, mi hijo. Cada vez que lo veas,

podés venir a decirme: ¡Viene la caperucita roja! Así voy a saber de qué se trata. ¿Entendés? Sí, por supuesto, respondí contento. ¡Por fin había encontrado mi labor para ayudar a don Luis! Me gustó la idea de ser el vigilante de la caperucita roja, aunque, como ya saben, ese coche en realidad era el lobo feroz colorado.

El maestro regresó a su casa al día siguiente, como si nada hubiera sucedido, claro, si dejamos de lado las caricias sufridas. No te preocupes, que es poca cosa. Hay gente aguantando peores dolores, repetía don Luis a quien se lo preguntaba sin mostrar rencor hacia quienes le habían hecho daño. Esa perspectiva de vida se me pegó durante las muchas charlas compartidas, en las que él hablaba entusiasmado por todo o leía algo lindo y yo cebaba el tereré o el mate, generalmente derramando el agua fuera de la guampa por prestarle más atención a las palabras del maestro que a mi trabajo momentáneo.

En los meses siguientes cumplí al pie de la letra mi labor de avisar la llegada inminente de la caperucita roja. Apenas la veía a unas cuadras, corría hasta donde se encontraba mamá y gritaba: ¡Ahí viene la caperucita roja! Ella, a su vez, hacía lo suyo. Y el maestro siempre era llevado por dos policías. Esa rutina no se mencionaba ni analizaba en el barrio. De hecho, ni siquiera doña Celestina y don Luis tocaban el tema, menos frente a los niños. Y si hablaban, generalmente de madrugada, lo hacían en voz baja y con la radio encendida. El tiempo transcurría lento y cada suceso de nuestras vidas se volvía normal.

Durante un par de años continuamos de la misma manera. La caperucita roja venía de vez en cuando, llevaba al maestro y después de algunas horas lo regresaba a su casa, donde doña Celestina aguardaba con unas velas prendidas en la ventana. Los vecinos también lo esperábamos, sobre todo mamá y yo, que apreciábamos mucho a don Luis. En mi caso, si la espera se prolongaba demasiado, como la mayoría de las veces, me quedaba dormido. Por eso, sólo lo veía regresar cuando llegaban de mañana temprano. Pero, sin importar la hora, apenas pisaba la vereda, su esposa y mi mamá salían para ayudarlo a entrar en su casa. Él contaba qué había sucedido en pocas palabras y ellas le preguntaban qué partes del cuerpo le dolía. El maestro sonreía y decía tranquilo: Es poca cosa. Voy a acostarme una horita. Dentro de un rato me sentiré bien. Siempre

era así. Dormía de mañana y cuando despertaba ya se dedicaba de lleno a sus trabajos diarios.

La vida se nos vino abajo cuando lo llevaron durante una madrugada festiva y no lo trajeron más. Doña Celestina no sabía qué hacer ni a quién recurrir. Maldecía de impotencia a toda hora. Mamá y los vecinos la acompañaban en su dolor, mientras que un abogado trataba de consolarla diciéndole: No se preocupe, señora. Su esposo se encuentra bien. Seguramente van a soltarlo en cualquier momento. Ese momento no se vislumbraba en el futuro inmediato. Con el correr de los días todo comenzó a decaer hasta llegar al terrible temor de que sucedería lo peor en el instante menos esperado. Incluso yo empecé a comprender la trágica realidad y a sufrir de impotencia como los demás. Pero doña Celestina no se quedó de brazos cruzados, no, ella hizo caso omiso de las sugerencias del abogado y fue a suplicar ver a don Luis. No le permitieron verlo ni escucharlo, a pesar de sus ruegos y sollozos. Sólo le repitieron las palabras vacías del abogado.

Durante las mañanas y las tardes de los siguientes meses ella hizo el esfuerzo de sobrellevar la ausencia de su esposo, pero esa fuerza sobrenatural desaparecía de noche. Las horas nocturnas volvían visible la soledad y el miedo. La incapacidad de siquiera salir a la calle la mantuvo en su habitación, con las velas prendidas y el llanto finísimo, percibido en la distancia a causa del silencio absoluto de esos días oscuros, quietos. Ese llanto finísimo rompió en llanto trágico cuando recibió una llamada anónima y escuchó a don Luis gritando de dolor inmenso. Mamá fue de inmediato a ver qué sucedía y, como yo estaba en camino detrás de ella, me obligó a quedarme. No sabemos qué está pasando, mi hijo. Quedate acá. No quería empeorar más la situación y decidí no mover un pie fuera de casa, pero me mantuve atento a lo que ocurría.

Apenas amaneció, doña Celestina, mi mamá y el abogado fueron a ver al maestro. Ni siquiera se les permitió traspasar la puerta principal, pero insistieron tanto, acompañadas de varias personas, que al final uno de los policías de mayor rango se le acercó a doña Celestina y le dijo: Esta misma mañana van a soltar a su esposo, señora. Le doy mi palabra. Ella, tomándole las manos, le agradeció con la mirada rebotante de esperanza. Regresaron al barrio y los vecinos se alegraron mucho con la respuesta. Habían pasado varios meses desde la úl-

tima vez que había visto a don Luis subiendo a la caperucita roja. Mamá, cuando me vio, se acercó y me pidió que estuviera atento. Salí con la pelota a la calle. Mientras la pateaba contra la muralla y hacía unas picaditas, observaba a ambos lados. No hubo novedades durante esa mañana. A la hora del almuerzo salí a comer en el frente de mi casa, siempre a la espera de la maldita caperucita roja. En esos momentos me di cuenta de que nunca la había visto a plena luz del sol y pregunté a mamá si en verdad iban a traerlo de día. Ella, con cara de duda, dijo: Sí, es cuestión de esperar, mi hijo. Continué en mi labor de vigilante. Jamás imaginé que llegaría el día donde estaría ansioso por la llegada de semejante vehículo. Pasaban las horas, la luz del sol se disipaba de a poco y mamá perdía las esperanzas, pero se mantenía de pie para dar fuerzas a doña Celestina, tal como los demás vecinos. Mi trabajo no daba sus frutos y mientras acababa el día e iniciaba el siguiente, con la gente aún a la espera, tuve el extraño pensamiento de que don Luis lo sabía... Sí, él sabía que su último viaje era en realidad un viaje sin retorno. Luego pensé más en eso y comprendí en qué exactamente consistía mi trabajo. ¿Por qué lo hacía si él nunca intentó huir o siquiera esconderse? En ese preciso instante se me iluminó la cabeza: el maestro aprovechaba esos escasos minutos para despedirse de doña Celestina, pues siempre supo que cualquiera de los viajes podría ser el último. Y nada en su vida sería peor que ser llevado a la fuerza sin la debida despedida de su amada esposa, quien durante días y noches continuó firme en su hogar con las velas prendidas en las ventanas para que él supiera, apenas llegase, que ella estaba ahí, aguardándolo, ansiosa por ver frente a su casa la maldita caperucita roja... por lo menos una vez más.

### 3. Eduardo Halfon: *Canción* (2021)

Eduardo Halfon (1971) nació en Guatemala, creció y se educó en Estados Unidos, aunque actualmente vive en Berlín. Es nieto de un judío polaco y uno sirio-libanés. Su narrativa refleja esta multiplicidad y fragmentación del sujeto, de las perspectivas y de las geografías: el nomadismo de un sujeto desarraigado. Sus novelas breves se pueden leer como series de un mismo relato. A todas les une el mismo narrador: Eduardo Halfon. Ambos son un sujeto fragmentado, fluido, huido, nómada que está en constante movimiento y cambio. Esta confusión deliberada entre persona y personaje ha sido reclamada por el escritor: “Y yo quiero que se confunda al narrador con el escritor. Hago muchos esfuerzos para que eso pase” (Orosz, 2022). En su obra indaga en el pasado para reconstruir la genealogía familiar. Para ello, se rescatan recuerdos familiares parciales y se construye un “relato de experiencia”, una autobiografía ficcionalizada, necesaria para ese “yo” que está en búsqueda constante de su identidad fluida y cambiante.

Sin embargo, este *yo* puede establecerse solamente en diálogo con el otro/los otros (diferentes voces, diferentes objetos de memoria, diferentes recuerdos, diferentes geografías, etc.). Las novelas *El boxeador polaco* (2008), *La pirueta* (2010), *Monasterio* (2014), *Signor Hoffmann* (2015), *Duelo* (2017), *Canción* (2021), entre otras, se complementan entre sí, comparten personajes, obsesiones, temas: infancia, historias familiares, muerte, desarraigo, creación literaria o su relación con Guatemala. Sobre esta última, precisa:

Tengo con Guatemala una relación más estrecha de la que me gustaría tener. Es un país complicado. Difícil. Pero sigue una relación de lejos. Vivo fuera desde hace muchos años. Casi que nací ahí por accidente. Y siempre he visto el país desde fuera. Aunque esté allá, lo vivo desde fuera. Aunque escriba sobre mi infancia en la década de 1970 o la guerra civil, lo hago como alguien que lo vivió todo desde la extranjería. No tengo una sensación de pertenencia con Guatemala, sino de ser siempre alguien que está de paso. Algo similar a lo que me pasa con Guatemala es lo que me sucede con el judaísmo. Me empiezo a interesar por el país cuando empiezo a escribir. (Halfon, 2022)

Su obra ha sido traducida a muchos idiomas. En 2018 recibió el Premio Nacional de Literatura de Guatemala.

Se ha elegido un fragmento de la novela *Canción*, que se centra en el personaje del abuelo del narrador, secuestrado por los guerrilleros durante la guerra civil guatemalteca. Sin embargo, este hecho es solamente un punto de partida para reconstruir la vida de su abuelo, judío polaco, encarcelado en campos de concentración nazis. Se trata de una narrativa que reflexiona sobre diferentes momentos históricos y personales, sobre la violencia, la identidad, el exilio. Junto con la recuperación, a partir de fragmentos heterogéneos, de la vida del abuelo se recompone el mosaico de la vida familiar y la historia del país. La corroboración de la memoria histórica oficial y la memoria personal con el fin de acercarse a la verdad se ilustra en el fragmento presentado.

El fragmento nos traspone al año 1967, en plena guerra civil. En ese momento, la guerrilla guatemalteca secuestra a su abuelo, un empresario que durante su cautiverio establece una amistad con su secuestrador, apodado Canción. Como en otras de sus novelas, Halfon entretiene varias historias ubicadas en tiempos y espacios diferentes, pero que se iluminan y complementan entre sí.

### ***Canción (fragmento)***<sup>3</sup>

La guerrilla guatemalteca fue creada al inicio de los años sesenta, en la montaña, por un fantasma y un caimán.

El 13 de noviembre de 1960, un centenar de oficiales organizaron una sublevación contra el servilismo del gobierno a los estadounidenses, quienes secretamente, en una finca privada del país llamada La Helvetia, habían estado entrenando a exilados cubanos y mercenarios anticastristas para la invasión de Cuba, en la Bahía de Cochinos (en aquella finca privada, cuyo dueño era socio del presidente de Guatemala, la CIA estableció una central de radio para coordinar la futura y fracasada invasión). La mayoría de los oficiales del levantamiento fueron rápidamente condenados y fusilados, pero dos de ellos lograron huir a la montaña: el teniente Marco Antonio Yon Sosa, y el subteniente Luis Augusto Turcios Lima. Ambos, como militares, habían sido entrenados en técnicas de combate

---

<sup>3</sup> HALFON, Eduardo (2021). *Canción*. Barcelona: Libros del Asteroide, pp. 39-51.



antiguerrillero por el ejército de Estados Unidos; uno en Fort Benning, Georgia, y el otro en Fort Gulick, Panamá. Y ya ahí, en la montaña, en la clandestinidad, Yon Sosa y Turcios Lima empezaron a organizar el primer movimiento —o frente, en caló local— guerrillero del país, el Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre. Un año después, en 1962, tras la matanza ejecutada por un grupo de militares de once estudiantes de la facultad de derecho, mientras éstos colocaban rótulos y carteles de denuncia en el centro, el Movimiento Revolucionario 13 de Noviembre se uniría al Partido Guatemalteco del Trabajo para así formar las Fuerzas Armadas Rebeldes. Se estima que para cuando fue secuestrado mi abuelo, en enero de 1967, había ya alrededor de trescientos guerrilleros en el país. Edad media: veintidós años. Tiempo medio en la guerrilla antes de morir: tres años.

Turcios Lima lograba sobrevivir en la montaña, decían sus compañeros, porque en realidad era un fantasma. Yon Sosa engañaba por las noches a los militares, decían sus compañeros, porque en realidad era un caimán que dormía dentro del vientre de otro caimán negro y colosal. Hasta la noche que fue emboscado y asesinado en Tuxtla, México. Y el cadáver del fantasma que era Turcios Lima apareció una madrugada en la capital, carbonizado dentro de su propio carro.

\*

Un hombre de mediana edad se detuvo afuera en la noche, del otro lado de la puerta de vidrio. Estaba trajeado completamente de negro y nos miraba a todos adentro del bar, de uno en uno, acaso buscando a alguien. De repente cerró los ojos y alzó un libro con la mano derecha. Pecadores, gritó rabioso a través del vidrio de la puerta, con los ojos aún cerrados. Luego gritó algo más, una oración larga, a lo mejor una cita bíblica que no entendí o que no quise entender, y guardó silencio. Daba la impresión de estar rezando en silencio. Se hamaqueaba un poco. Nadie más en el bar parecía verlo o siquiera advertirlo del otro lado de la puerta, y se me ocurrió que él también llegaba cada noche, que él también, cada noche, era uno más entre los clientes frecuentes del bar. De pronto, con el libro aún elevado, y sin llegar a abrir los ojos, el señor se inclinó hacia delante y colocó sus labios sobre el vidrio. Como be-

sando el vidrio. O como besándonos a todos los pecadores adentro del bar.

\*

Mi abuelo salió de su Mercedes color crema. No apagó el motor. No cerró la puerta. Ni siquiera se había molestado en estacionarlo bien en el carril auxiliar de la avenida Reforma, enfrente de la famosa heladería; era temprano, aún había muy pocos carros y peatones. Se le acercó el policía, y mi abuelo, quizás porque notó que tenía cara de niño, quizás porque notó que su uniforme le tallaba cómicamente grande, empezó a hablarle con insolencia. Que moviera la patrulla de la entrada al callejón (su índice en el aire). Que no lo tocara (sacudiendo el brazo). Pero el policía sólo le dijo con tranquilidad que tenía una orden para su captura, por contrabando. Mi abuelo, que solía hablarle recio y tajante a todos, con su pesado acento árabe, se puso a hablarle aún más recio y tajante a aquel policía con aspecto de niño que no quería o no podía darle una explicación clara, y que no le mostraba esa supuesta orden de captura oficial. Pero de repente el policía le dijo algo en murmullos, sus palabras apenas un hilo blanco de neblina, y mi abuelo caminó con él hacia la patrulla y entró sumiso al asiento trasero. Ya sentado y custodiado por otros dos policías, lo último que vio a través de la ventanilla fue que venía corriendo por el callejón la hermana mayor de mi padre, su hija. Luego todo se tornó negro.

\*

Los dos hombres de la mesa vecina llamaron al cantinero y le pidieron otro octavo de ron. Sus rostros estaban rojizos y sudados. Uno de los hombres, con la cabeza torcida hacia abajo, parecía a punto de dormirse. El otro hombre estaba sosteniendo la botella vacía, casi acariciándola con exagerada añoranza. Noté que había otro octavo también vacío sobre la mesa y pensé en preguntarles por qué no habían pedido al inicio una botella más grande, en vez de ir bebiendo pequeñas botellas de un octavo de litro, pero preferí intentar adivinarlo. Opción A: los dos hombres, al llegar al bar, acordaron que sólo beberían un octavo entre los dos, pero ya rendidos a la fie-

bre del ron decidieron alargar la noche y compartir un segundo octavo, y ahora un tercero. Opción B: los dos hombres, al llegar al bar, le pidieron al cantinero una botella de un litro de ron, pero éste les informó que lo sentía mucho, que sólo le quedaban octavos de litro. Opción C: los dos hombres eran de la filosofía que el ron sabe mejor en dosis de ciento veinticinco mililitros. Opción D: los dos hombres no tenían filosofía ni proyecto alguno y bebían ron con la liviandad de dos hombres ciegos parados al borde de un abismo. Y yo seguía buscando una quinta opción, cuando de pronto el hombre que estaba a punto de dormirse alzó la mirada hacia mí —una mirada miope y lacrimosa— y espetó: Sáquele el diablo a esa mierda. Demoré unos segundos en comprender que no estaba mirándome ni hablándome a mí. El otro hombre, entonces, el que sostenía el octavo vacío, estiró una mano y tomó su mechero de la mesa y lo encendió y colocó la llama en el fondo de la pequeña botella, como calentándola. Después, con cuidado, sostuvo la llama en la boca de la botella. Por la apertura salió un fogonazo azul y sin duda maligno.

\*

Mi abuelo había llamado a su hija mayor esa mañana, antes de salir de la casa, para decirle que se reunieran en la construcción, que quería mostrarle el avance de la obra. Y ella, entonces, ya esperando en el callejón, observó desde lejos cómo su padre dejaba el Mercedes color crema mal estacionado en el carril auxiliar de la avenida Reforma, con el motor aún encendido y la puerta del conductor abierta; cómo su padre le gritaba y alegaba a uno de los policías; cómo ese policía de pronto susurraba algo que ella no llegó a escuchar (sólo vio el vaho blanco de las palabras), pero que calmó y calló a su padre de inmediato. Y sin pensarlo, ella había salido corriendo por el callejón.

Ahora estaba de pie ante la patrulla, desafiando a los policías, insultando a los policías, gritándoles a los policías que se negaba a moverse de ahí hasta que no le explicaran por qué se estaban llevando a su padre, encapuchado de negro.

Uno de los policías abrió la puerta. Salió despacio de la patrulla. Igual de despacio, y apenas sonriendo, le apuntó su ametralladora.

Quítese, seño, o la parto en dos.  
El policia, bien disfrazado de policia, era Canción.

\*

Tenía cara de niño. Eso decían sus compañeros. Que su cara era la cara de un niño. En parte debido a la forma ovalada de sus ojos. En parte debido a su rostro completamente terso y lampiño, sin la menor necesidad de afeitarse, como pintado con polvo de talco. Y en parte porque parecía deambular por la vida con una expresión de perplejidad —la frente fruncida, la mirada opaca y turnia, la boca semiabierta—, una expresión de no entender nunca nada. Aunque Canción, decían sus compañeros, lo entendía todo. Y ese aspecto de niño, ese aire infantil, era aún más pronunciado por su baja estatura, o lo que daba la impresión de ser baja estatura: en realidad tenía las extremidades demasiado cortas para su torso, como si fuesen los brazos y las piernas de un enano. Pero a pesar de su aspecto de niño, o tal vez a causa precisamente de él, Canción no se marchaba de una fiesta o de un bar, según sus compañeros, sin una mujer a su lado, de su brazo. No es que fuese guapo (era hermoso de la misma manera tierna y andrógina en que un niño es hermoso), sino que sabía cómo hablarles a las mujeres. Y ésa, según sus compañeros, era una de las características más peculiares de Canción: su forma de hablar, su manera de expresarse en frases cortas, crípticas, casi poéticas. Rara vez decía una oración larga o completa, y rara vez el significado de sus palabras era el significado literal. No es que hablara en dialecto callejero, sino en un código propio. Decapité gallo, decía Canción cuando había asesinado a un militar de alto rango. Mi armadillo, decía al referirse a su arma, a su ametralladora o su fusil. Dame chicharra, decía cuando se le antojaba un cigarrillo, y dame quequexque, cuando quería marihuana (de adolescente había pasado tiempo en la cárcel por posesión de narcóticos). Eché probón o eché chapuzón, decía al haber sentido la urgencia de visitar uno de sus dos prostíbulos favoritos, La Locha y La Maruja, llamados así por sus respectivas matronas. Y es mi preñe, decía con orgullo y propiedad, que significaba es mi rehén, es mi secuestrado. Pero el temperamento de Canción, según decían sus compañeros, y acaso para compensar su marcado aspecto infantil, tenía la frialdad y el temple de un

asesino profesional o de un soldado (que viene a ser lo mismo). No cedía. No se conformaba con menos de lo acordado. Nunca lo vieron rendirse ni perder con gracia. Podían confiar en que ejecutaría cualquier orden sin cuestionarla y sin emoción alguna, fuese la orden burocrática, o nefasta, o criminal.

\*

Operación Tomate: nombre secreto dado por los guerrilleros al operativo de secuestro de mi abuelo, debido a su piel tan roja o rosada que todo él parecía un tomate.

\*

El Espinero: nombre secreto dado por los guerrilleros a la residencia clandestina ubicada en el Mariscal, un barrio periférico de la zona once, adonde aquella fría mañana de enero del 67 se llevaron prisionero a mi abuelo. En el techo de la residencia, sobre una torre de hierro y cemento, había un depósito de agua claramente visible desde lejos, en todas direcciones, y del cual pendía una pequeña bombilla roja: encendida señalaba a otros guerrilleros de que había un prisionero adentro.

\*

El Turco: nombre secreto dado por los guerrilleros a mi abuelo durante la etapa de planificación de su secuestro. Aunque mi abuelo no era turco, sino libanés (en aquellos años, en Guatemala, se les decía turcos a todos los árabes y judíos, indistintamente de su país de origen). Aunque en realidad mi abuelo libanés tampoco era libanés. O no exactamente.

Lo terminé de entender o confirmar hace poco, mientras buscaba documentos en la Biblioteca Nacional de París del tiempo que él pasó allá, viviendo y trabajando en la rue du Faubourg Saint-Honoré, al final de los años veinte.

Mi abuelo había salido huyendo de Beirut en 1917, cuando tenía apenas dieciséis años, con su madre y sus hermanos, en plena gran hambruna del Monte Líbano: de los cuatrocientos mil habitantes, moriría la mitad en menos de tres años. Vivió un tiempo en Nueva York, en Haití, en Perú, en México, antes de tomar un barco de regreso a Europa y llegar a París,

donde estableció un pequeño negocio en la rue du Faubourg Saint-Honoré, en sociedad con un judío francés de apellido Gabai, para comprar y vender y enviarles telas a sus hermanos repartidos por varios países de América (uno de sus hermanos abrió una pequeña tienda de telas en el Portal del Comercio de Guatemala; mi abuelo llegaría en 1930 para ayudarlo, conocería a mi abuela y terminaría quedándose). Société Halfon Gabai, se llamaba el negocio en París. Hasta hace pocos años, de hecho, según la leyenda familiar, ahí seguía el rótulo: Sociéte Halfon Gabai, en letras negras y opacas sobre un local en la esquina de la rue du Faubourg Saint-Honoré y rue de Berri. Y también así, Sociéte Halfon Gabai, decía el anuncio que finalmente encontré en la parte inferior de una página de periódico titulada Annonces Legales, tras semanas buscando con la ayuda de un bibliotecario ya mayor y muy amable llamado monsieur Patellier. Nunca supe su primer nombre, y tampoco terminé de entender si trabajaba ahí o si era voluntario. Sentados ante una mesita del salón L, y viendo a través de un inmenso ventanal cómo cinco cabras se comían la maleza del jardín del atrio (introducidas por el director de la biblioteca, me había explicado monsieur Patellier, para podar orgánicamente la maleza), leímos juntos que, debajo del nombre de mi abuelo y su fecha de nacimiento, decía, en diminutas letras cursivas: De nationalité syrienne. Y es que mi abuelo, a pesar de que se llamaba a sí mismo libanés, era legalmente sirio, pues Líbano, como país, no se estableció hasta después de que él y sus hermanos salieran de Beirut. Y listo. Le agradecí a monsieur Patellier, me despedí de él y de las cinco cabras del jardín y me marché satisfecho con haber sostenido en las manos ese papel del pasado (como si fuera necesario encontrar y tocar la evidencia de esta historia). Pero pocos días después me llamó el amable bibliotecario, quien aparentemente se había tomado mi búsqueda como un reto personal. Me dijo que había logrado ubicar otro documento, aunque no me especificó cómo ni dónde, y que quizás podría interesarme. Llegué esa misma noche y nos volvimos a sentar ante la misma mesa del salón L (las cabras del jardín, supuse, ya dormían). Era una copia de un acta del gobierno francés, gastada y amarillenta, con fecha 26 de abril de 1940, autorizando la salida del país al antiguo socio de mi abuelo, el señor Gabai. Algo muy difícil de conseguir para un judío en aquellos años, me explicó el bibliotecario en

susurros, entre discreto y confundido, y yo de inmediato comprendí o creí comprender que hablaba por experiencia propia, que algo había vivido o sufrido él mismo en los años de la ocupación alemana. Pero el documento del gobierno no decía más. Y yo entonces, con la copia amarillenta en las manos, y también susurrando para no molestar a los demás lectores e investigadores del salón L —aunque de todas las paredes del edificio, a manera de solución acústica, colgaban largos tapetes de cota de malla, como si la biblioteca entera fuese un inmenso caballero medieval—, le conté a monsieur Patellier el resto de la historia.

Mi abuelo, que llevaba ya una década viviendo y trabajando en Guatemala, había logrado conseguir un salvoconducto para su antiguo socio francés, firmado por el general Jorge Ubico, presidente y dictador de Guatemala desde 1931, también conocido como El Pequeño Napoleón del Trópico (le gustaba vestirse y posar igual que Napoleón), o como Número Cinco (por la misma cantidad de letras en su nombre y apellido), o como El Hitler de Guatemala (Yo soy igual que Hitler, se ufanaba en público). Monsieur Gabai, le expliqué a monsieur Patellier en mi mal francés, logró salir de París unas semanas antes de la ocupación alemana gracias a un salvoconducto que le había conseguido mi abuelo, con firma y sello oficial del Hitler de Guatemala.

**(Selección de textos e introducciones: U. G., M. Š.)**

## BIBLIOGRAFÍA

BAÉZ, Gonzalo (2020). *Los pasajes comunes*. Montevideo: Criatura Editora.

CÁNOVAS, Rodrigo (2002). “Nuevas voces en la narrativa chilena”. En Karl KOHUT y José MORALES SARAIVIA (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

CÁNOVAS, Rodrigo (2019). *Escenas autobiográficas chilenas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica.

CATELLI, Nora (2007). *En la era de la intimidad*. Rosario: Beatriz Viterbo.

COURTOISIE, Leonor (2021). *Irse yendo*. Madrid: Continta me Tienes.

GIUFFRÉ, Mercedes (2018). “La genealogía. ¿Un género contemporáneo? Análisis de una construcción híbrida entre memoria, palabra e imágenes”. *Revista de Literaturas Modernas*, 48(2), pp. 65-82.

HALFON, Eduardo (2021). *Canción*. Barcelona: Libros del Asteroide.

HALFON, Eduardo (2022). “Tener un hijo cambió la manera en que veo a mi padre” / Entrevistado por Demian Orosz. *La voz*, 11 de diciembre de 2022.

<https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/eduardo-halfon-tener-un-hijo-cambio-la-manera-en-que-veo-a-mi-padre/>

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022a). “Trazos y trazas de la forclusión: poéticas del tajo contemporáneas”. En Teresa GÓMEZ TRUEBA y Ruben VENZON (eds.), *Grietas. Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Berlín: Peter Lang, pp. 111-126.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022b). “Derroteros del cuento latinoamericano: 2008-2022”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, mayo.

<https://cuadernoshispanoamericanos.com/derroteros-del-cuento-latinoamericano-2008-2022/>



OCAMPOS, Sebastián (2021). *Espontaneidad*. Asunción: Editorial Y.

OCAMPOS, Sebastián (2023). “La literatura es el arte que nos salvará”. *La Nación*, 14 de mayo de 2023.

<https://www.lanacion.com.py/gran-diario-domingo/2023/05/14/laliteratura-es-el-arte-que-nos-salvara/>

RESTREPO, Laura (2004). *Delirio*. Madrid: Alfaguara.



**1.2**

**LITERATURA SIN  
FRONTERAS**



## ESCRITORES TRANSTERRADOS Y SUPRANA- CIONALES

*... la apuesta por una estrategia de normalidad  
pasmosa: volar muy lejos como si fuera posible  
olvidar, la distancia como recurso para dejar  
atrás lo que uno lleva consigo hasta que pueda  
soltarlo.*

(Julián López, *La ilusión de los mamíferos*)

### 1. Introducción: identidades inestables

A lo largo de los primeros veinte años del siglo XXI, y no solo en el contexto occidental, uno de los rasgos socioculturales y estéticos más característicos de la sociedad contemporánea parece ser el rol central que ha vuelto a desempeñar el espacio físico en las dinámicas sociales. El *spatial turn* –como forma de rehabilitación del espacio para acercarse a la comprensión de la complejidad del mundo contemporáneo– significa el fin de la primacía del tiempo en la historia, o sea, “el espacio parece tomar su venganza por imponerse como condición de posibilidad y factor constitutivo de nuestra acción y de nuestro concreto, corporal *estar-en-el-mundo*” (Marramao, 2014: 16). En un contexto sociocultural como el actual, en el que el tiempo *se espacializa*, la actividad de creación artística comienza a ofrecer al mercado obras pobladas por figuras relacionadas con el desplazamiento espacial, obligadas a recorrer territorios que no ofrecen un asidero y que se asemejan cada vez más a lugares transitorios, uno de cuyos rasgos es la precariedad de los que ahí se instalan. Ejemplos de tal espacialización del tiempo se pueden apreciar en esta nueva tipología de encrucijadas: no se trata simplemente de subrayar el incremento cuantitativo y cualitativo de la movilidad física asociada a la velocidad del desplazamiento, sino de constatar

la condición de permeabilidad de las fronteras físicas, culturales y lingüísticas. En particular, al día de hoy, los cruces de fronteras

se refieren a las prácticas transfronterizas de negociación cultural, los procesos de transculturación e hibridación, tanto como a las simbólicas intersecciones y encrucijadas de categorías sociales, culturales e identitarias de género, clase, orientación sexual, raza y etnia. A ello se debe añadir la movilidad económica y virtual de las telecomunicaciones, así como los procesos interculturales y transculturales resultantes de dichas movilidades transnacionales, particularmente exacerbados con la globalización política, tecnológica, económica y cultural. (Colmeiro, 2021: 7)

No está de más recordar aquí cómo en las ciencias sociales todo proceso de transculturación arranca del intercambio de dos culturas igualmente complejas hasta desembocar en el proceso de creación de una nueva identidad cultural, ya sea, voluntaria o forzada. En la sociedad contemporánea, la velocidad de las movilidades transnacionales y las continuas intersecciones de categorías sociales, culturales y económicas desatan un conjunto de dinámicas por las que todo es procesado, utilizado y después desechado a un ritmo tan elevado que el sujeto –y su espacio de acción individual y colectiva– se vuelven líquidos, inestables y moldeables.<sup>4</sup> El resultado de esta versatilidad social es que la figura más re-

---

<sup>4</sup> Sostiene el filósofo y psicoanalista esloveno Slavoj Žižek que el sistema capitalista mundial “favorece claramente una subjetividad caracterizada por identificaciones múltiples y cambiantes” (2002: 19), lo que –a su vez– remite a una idea de inestabilidad en la que “las teorías *queer*, la cultura *MySpace* y los avatares de *SecondLife* [se vuelven] los aliados objetivos de una sociedad llevada por la novedad perpetua” (Bourriaud, 2009: 92).

presentativa de la contemporaneidad remite a una identidad inestable, en un contexto ecléctico y pluralista; en suma, en palabras del sociólogo francés Michel Maffesoli, el ser humano de los primeros veinte años del nuevo siglo sería “una identidad en movimiento, una identidad frágil, una identidad que ya no es, como fue el caso en la modernidad, el único fundamento de la existencia individual y social” (2004: 109).

El propósito de nuestro enfoque reside en tratar de comprender de qué manera la identidad en movimiento e inestable de la actualidad influencia la producción artística y, sobre todo, literaria. También –desde una perspectiva diacrónica– cabría preguntarse si la identidad inestable y el “nomadismo como elección” todavía impactan en la tercera década del siglo XXI del mismo modo que hace quince o veinte años. Si a lo largo de las décadas centrales del siglo XX se hacía referencia a términos como “exilio” o “transculturación” para aludir a la condición de aquellos escritores que habían tomado el camino del nomadismo, ahora –más de veinte años después del cambio de siglo (y de milenio)– sería más adecuado preguntarse hasta qué punto y en qué grado estos conceptos siguen siendo operativos en el contexto sociocultural contemporáneo.

## **2. El cosmopolitismo actual y el problema de la identidad: perfiles del nómada contemporáneo**

En lo puramente literario, la consagración del desarraigo como condición nómada característica del intelectual contemporáneo parece ser un rasgo que no sólo ha marcado la narrativa del siglo XX, sino que se presenta como una tendencia que se ha agudizado en este nuevo milenio y que tiene sus peculiaridades en América Latina, donde la literatura *transfronteriza* multiplica escenarios y amplía los puntos de vista: en otros términos, el escritor redacta sus obras desde

un sesgo de la mirada desvinculado de la noción unívoca de identidad y de patria. La tendencia actual al nomadismo introduce el concepto de *desterritorialización* que suele asociarse tradicionalmente con condiciones como la pérdida de la identidad y el progresivo debilitamiento de las relaciones que el sujeto establece con su propio territorio.

Tampoco se puede olvidar que la desterritorialización mantiene un vínculo con el concepto de *posnacional* que el filósofo y sociólogo alemán Jürgen Habermas empezó a teorizar después de las grandes diásporas de la Segunda Guerra Mundial: en la segunda mitad del siglo XX lo *posnacional* se empezó a relacionar con los efectos de la globalización, como consecuencia del conjunto de cambios que afectaron la perspectiva monolítica del *Estado-nación*. Lo que es importante entender para nuestro enfoque es que la posnacionalidad al día de hoy, en el contexto hispanoamericano, no debe ser vista sólo desde el punto de vista político, como una perspectiva de gobernabilidad supraestatal consistente en que los organismos ubicados por encima de los Estados logren adquirir poco a poco autoridad y capacidad de decisión administrativa por sobre las naciones mismas. Al contrario, lo *posnacional* debe entenderse también —en un plano más amplio— como una forma de construcción de lo sociocultural que remite a los avances de la integración regional y global, principalmente en el área del libre desplazamiento físico (nomadismo del artista) pero también, en pleno siglo XXI, de las telecomunicaciones.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Los estudios que han intentado reflexionar acerca de la superación de lo nacional propia de la narrativa de las últimas décadas son muchos y heterogéneos, si bien no proporcionan una unicidad de criterios ni de propuestas. Si se quisiera intentar ordenar las propuestas bibliográficas más centradas en este tipo de estudios, podría argüirse que la escritura transnacional ha sido estudiada y sistematizada, con particular atención, en textos de reflexión crítica como: *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*, de Birgit Mertz-Baumgartner y Erna Pfeiffer (2005); *Literatura más*



Según afirman Pablo Brescia y Oswaldo Estrada (2018: 17), la transculturación derivada del nomadismo de mediados del siglo pasado parece haber sido reemplazada por otros términos-conceptos que aluden a la superación de fronteras en la literatura escrita en español y que son el resultado de procesos articulados en el marco de la globalización. Así, en una primera instancia se afirman términos como *transatlántico*, *posnacional* (en el modelo conceptual de Habermas) o *transnacional*, dando lugar al surgimiento de un área de estudio donde entran en contacto las dinámicas de la globalización y el concepto de *literatura mundial*. En el marco de la amplia y variada nomenclatura que se ha utilizado en el nuevo siglo para aludir al fenómeno del quiebre de las fronteras en lo literario, la idea de lo *transnacional* es la que más peso ha ido adquiriendo en los estudios críticos.<sup>6</sup> Su elección

---

*allá de la nación. De lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, de Francisca Noguero Jimémez, María Ángeles Pérez López, Ángel Esteban y Jesús Montoya Juárez (eds.) (2011); *Palabras nómadas. Nueva cartografía de la pertenencia*, de Fernando Ainsa (2012); *Atlas portátil de América Latina. Arte y ficciones errantes* de Graciela Speranza (2012); *El mundo entero como lugar extraño*, de Néstor García Canclini (2014); *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*, de Jesús Montoya Juárez y Ángel Esteban (eds.) (2014); *Miradas locales en tiempos globales. Intervenciones literarias sobre la ciudad latinoamericana*, de Jorge J. Locane (2016); o *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*, de Eva Valero Juan y Oswaldo Estrada (eds.) (2019). Tampoco deben olvidarse algunas importantes antologías que siguieron la publicación de *McOndo* (1996) de Alberto Fuguet y Sergio Gómez, destacando en particular *Líneas aéreas* (1999), de Eduardo Becerra, y *Se habla español* (2000), antología de treinta y seis autores editada por Edmundo Paz Soldán y Alberto Fuguet. Publicada en los EE. UU. en el año 2000, *Se habla español* incluye textos de autores latinoamericanos ambientados en los Estados Unidos, como una forma de ver cómo funcionaba aquel país en el imaginario del escritor hispanoamericano. Otras antologías destacadas de la misma época son: *Las horas y las hordas: antología del cuento latinoamericano del siglo XXI* (1997), de Julio Ortega; *El futuro no es nuestro* (2007), de Diego Trelles Paz, o las distintas ediciones de *Bogotá 39* (2007–2018), hasta desembocar en las antologías nacionales, como la que Elsa Drucaroff propuso en 2017 bajo el título de *El nuevo cuento argentino*.

<sup>6</sup> A partir del cambio de siglo, han surgido los llamados “estudios

como concepto más abarcador de estas dinámicas se justificaría por varios factores: a) la cantidad de territorios que estos autores acumulan (lo que remite a lo multiterritorial); b) la voluntad de traspasar esas nacionalidades, para colocarse en un lugar ajeno al propio y así adquirir una mirada globalizadora. En otros términos, el concepto de *transnacional* se utilizaría no sólo para expresar el fenómeno de la superación de las fronteras, sino también para reflejar las distintas formas de interacción que caracterizan las nacionalidades puestas en juego en la ficción contemporánea en español de los escritores alejados de lo nacional.

En un mundo como el actual, en el que el concepto de espacio ha adquirido más importancia frente al eje temporal, la centralidad de lo espacial impone una reflexión continua por parte de los escritores sobre sus propias coordenadas territoriales. De este modo, los escritores están ligados a una realidad de corte identitario –su nacionalidad– y a su lugar de residencia, pero estos elementos no son los únicos que impactan en la espacialidad de sus contenidos literarios. En otros términos, la creación del territorio descrito en la ficción se relaciona con (y depende de) factores como las geografías culturales del lugar de creación del texto, o la erradicación del propio autor, que se refleja (o puede reflejarse) en los lugares donde se ubican las historias.

Ahora bien, alejados de todo posicionamiento esencialista con respecto a la idea de identidad nacional y reacios

---

transatlánticos”, con el propósito de rebasar las limitaciones geográficas y conceptuales que habían caracterizado los estudios del hispanismo peninsular. Se trata de estudios cuyo objeto “es examinar las interrelaciones y prácticas culturales desarrolladas entre las orillas del Atlántico desde una perspectiva teórica poscolonial que abarca lo europeo, lo africano y lo americano. Los estudios transatlánticos suponen un importante descentramiento epistemológico del hispanismo tradicional, resituándose en marcos transnacionales que dialogan con otras disciplinas y tradiciones discursivas y cuestionan el concepto monolítico de cultura” (Colmeiro, 2021: 11).

a conformarse con unos ideales nacionalistas restrictivos y ya anacrónicos, los escritores hispanoamericanos activos en los comienzos del nuevo milenio parecen distinguirse, en particular, por ciertas características comunes:

En primer lugar, son intelectuales cuyo perfil se aleja –con toda evidencia– del modelo canónico de los exiliados políticos latinoamericanos que, entre los años 60 y los 80 del siglo XX, se vieron obligados a cruzar fronteras, dejando sus países por efecto de los golpes militares, las guerras civiles y la instauración de los regímenes dictatoriales que sacudieron las naciones hispanoamericanas. Es paradigmática de esa condición de desarraigo una reflexión que la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi publicó en 1978 en la revista española *Triunfo*; en su artículo “Estado de exilio” analizaba críticamente la difícil situación de los escritores latinoamericanos exiliados en España:

Argentina, Chile, Uruguay, *diasporados* a causa de las terribles dictaduras fascistas que padecen, arrojan a España un contingente cada día mayor de exiliados y de emigrantes. Las puertas de casi todos los países están cerradas, o los admiten con cuentagotas. [...] A veces, al poco tiempo de desembarcados, por un asunto cualquiera de papeles se les echa a la frontera, y rebotan de país en país como sobrantes, como exceso industrial. (Peri Rossi, 1978: 24)

A esta primera condición debe añadirse otro factor, que es un complemento de lo que se acaba de exponer: ante las difíciles condiciones de supervivencia que caracterizaron la vida diaria de la mayoría de los exiliados políticos de aquella época, los escritores hispanoamericanos de comienzos del nuevo milenio sienten su propia condición de “individuos

transnacionales”, es decir, son sujetos capaces de habitar espacios entre naciones y culturas, colocándose en intersticios desde los que les resulta menos complicado llevar a cabo procesos de redefinición identitaria. Si bien, tal como se acaba de decir, históricamente el perfil transnacional ha sido asociado a la condición propia de los inmigrantes y de los exiliados, al día de hoy las nuevas formas de transnacionalidad “en las que se desarrollan en la actualidad las vidas de los ciudadanos globales, en su variada condición de viajeros, inmigrantes, expatriados, refugiados, turistas, científicos, estudiantes, trabajadores desplazados y consumidores, representan una nueva fase del capitalismo internacional postcolonial” (Colmeiro, 2021: 9). Los escritores de las primeras dos décadas del siglo XXI perciben en su propio *yo* la presencia de identidades varias, fenómeno que no significa la disolución de la identidad nacional, sino que se resuelve en un ejercicio de integración entre las distintas identidades.

Muy representativas de esta postura son —entre muchos ejemplos posibles— dos manifestaciones de conciencia identitaria que proporcionan el guatemalteco Eduardo Halfon (1971) y el peruano-español Fernando Iwasaki (1961), respectivamente. En la novela *Canción* (2021), así se expresa Halfon acerca de la pluralidad de identidades que se suman en su trayectoria biográfica:

Había abierto el armario y había encontrado ahí el disfraz libanés —entre mis tantos disfraces— heredado de mi abuelo paterno, nacido en Beirut. Nunca antes había estado en Japón. Y nunca antes me habían solicitado ser un escritor libanés. Escritor judío, sí. Escritor guatemalteco, claro. Escritor latinoamericano, por supuesto. Escritor centroamericano, cada vez menos. Escritor estadounidense, cada vez más. Escritor español, cuando

ha sido preferible viajar con ese pasaporte. Escritor polaco, en una ocasión, en una librería de Barcelona que insistía –insiste– en ubicar mis libros en la estantería de literatura polaca. Escritor francés, desde que viví un tiempo en París y algunos aún suponen que sigo allá. Todos esos disfraces los mantengo siempre a mano, bien planchados y colgados en el armario. (Halfon, 2021: 11)

Inquietudes muy parecidas en cuanto a los elementos identificativos de una identidad múltiple se pueden apreciar en la inscripción de Iwasaki en una tradición cultural en que se superponen y se integran la raíz peruana, la tradición oriental de sus ancestros y la cultura occidental-española en la que se ha zambullido deliberadamente: “Aparte de latinoamericano, me siento muy español y sentirse español es también una manera de sentirse europeo y siendo europeo, te sientes occidental. Pero con un apellido Iwasaki, sospecho que soy también un poco oriental” (en Broeck, 2011: 40).

Las reflexiones procedentes de los propios escritores acerca de la categoría de “cosmopolitas”, utilizada para referirse a una literatura migrante producida en un mundo globalizado, acaban coincidiendo con las que se generan en el mundo de la crítica, puesto que para reflexionar sobre la literatura hispanoamericana actual parece necesario:

partir de la idea de no pertenencia a un lugar, de una realidad hecha de fronteras difuminadas, viajes de ida y vuelta, vagabundeos iniciáticos, cultura del camino, callejeo impenitente, impulsos de vida errante, nomadismo asumido como destino, aspiraciones a estar en otro lugar y de salir de sí mismo que favorecen también los mundos virtuales del espacio cibernético. (Aínsa, 2010: 3-4)

### 3. Dos vertientes de la literatura en español más allá de la nación: literatura de nómadas

La coincidencia entre creadores y críticos acerca de los efectos de los procesos de mundialización, capaces de reducir las diferencias culturales, territoriales y étnicas, permite identificar dos actitudes principales en el panorama heterogéneo de la escritura en español que traspasa las nacionalidades.

#### a) Escrituras que se distancian de la realidad local

Una primera línea parece ser la que siguen (o han seguido, en los primeros años del nuevo siglo) aquellos escritores cuya prosa resulta exenta de referencias directas a la experiencia personal de la migración y cuyos temas toman distancia de la realidad sociocultural latinoamericana. En este primer desarrollo temático es posible vislumbrar la presencia de aquellos planteamientos contrarios a la idea de nación y fundamentalmente antiesencialistas que se alimentaron del empuje polémico contenido en las propuestas rupturistas del manifiesto del *Crack* mexicano y de los integrantes del grupo de *McOndo*.<sup>7</sup> A partir de la constatación de una condición híbrida (no

---

<sup>7</sup> El manifiesto del Crack hace referencia a la Generación del Crack, movimiento literario mexicano de finales del siglo XX formado por Ignacio Padilla (*Si volviesen sus majestades*), Jorge Volpi (*El temperamento melancólico*), Eloy Urroz (*Las rémoras*), Pedro Ángel Palou (*Memoria de los días*), Ricardo Chávez Castañeda (*La conspiración idiota*) y Vicente Herrasti, unidos por un año común de la publicación de sus obras (1996) y un manifiesto común (*Manifiesto Crack*). En dicho manifiesto, hay un firme deseo de ruptura con la tradición literaria (el *postboom* latinoamericano) en una búsqueda de una literatura menos complaciente y más compleja y con una mayor exigencia formal (estructura no lineal, polifonía narrativa, cronotopo cero como propuesta espacio-temporal...), en un claro deseo de regreso a las raíces del *boom* (estaban interesados, en particular, en autores como José Emilio Pacheco y Sergio Pitol).

El grupo de McOndo surge a finales de los noventa y su origen lo podemos cifrar en la publicación del libro de relatos *McOndo* (1996), publicado por los autores chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez. En su prólogo "Presentación del país MacOndo", dichos autores plantean una suerte de manifiesto que entra en ruptura con los movimientos del boom y post-boom y cuya narrativa aboga por

son exiliados políticos ni inmigrantes y no se reconocen en los modelos culturales del *boom*), los escritores antinacionalistas de finales del siglo XX imponen en el espacio cultural latinoamericano la necesidad de desarrollar historias desligadas de todo cronotopo nacional, eligiendo el *no lugar* y el *no tiempo* como coordenadas básicas de su quehacer creativo. Son, en suma, autores que entran de lleno en la experiencia de la llamada *mundialización capitalista*, en una época en que se vuelve frecuente utilizar términos como *diáspora* o *desterritorialización*, y se agudiza la escisión del ligamen con la *tierra* (entendida como patria, o nación de pertenencia), lo que provoca una pérdida del valor simbólico del concepto mismo de *raíz* como lugar de origen.

Una década después de las declaraciones del grupo *McOndo* y de la generación del *Crack*, el escritor peruano, Santiago Roncagliolo (1975) publica el artículo “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI”, centrado en la experiencia cultural de escritores hispanoamericanos que residen (o residían en la época de publicación del texto) en España y parece argüir que aún sigue activa –y productiva en lo literario– aquella generación que en los noventa había pretendido dejar afuera de su narrativa los temas de la identidad y de la pertenencia. Subraya Roncagliolo, en particular, cómo novelas y cuentos de esos narradores están escritos “como si fueran de cualquier momento y de cualquier lugar” (Roncagliolo, 2007: 157). Expresado de otra forma, sigue siendo central –en cierta vertiente de las letras hispáni-

---

nuevos rasgos estéticos alejados del mundo mágico real representado por Macondo. Para este grupo, la narrativa ha de regresar a una realidad cotidiana: urbana, realista, llena de elementos de la cultura popular global y de las nuevas tecnologías informáticas (de ahí que se relacione con McDonald’s y los ordenadores Mac). Ya desde el nombre se percibe el juego entre Macondo, el pueblo mítico de la novela *Cien años de soledad*, y la cultura popular de los EE. UU. (Mac y McDonald’s).

cas– la pulsión hacia contenidos culturales ligados a la experiencia de la transnacionalidad global. Como efecto de lo anterior, no resulta difícil imaginar el tipo de críticas que se han levantado contra un modelo de literatura demasiado anclado a los efímeros éxitos del neoliberalismo exasperado, críticas que pueden resumirse en el hecho de que:

el desarrollo tecnológico y financiero, la revolución digital y de las comunicaciones, y las estrategias *low cost* aplicadas a todas las facetas de la realidad social, han promovido la movilidad física y virtual de personas, capitales, productos y manifestaciones culturales [...]. Estos cambios han provocado la crisis de los paradigmas clásicos, del Estado-nación, de la memoria colectiva, de la cultura letrada y, a su vez, nuevas realidades transnacionales como la crisis económica mundial y la crisis global del medio ambiente. (Colmeiro, 2021: 9)

Es menester observar, sin embargo, que la producción narrativa en español posterior a 2005 muestra signos de distinción con respecto a la prosa de ficción de los noventa, como consecuencia de las diferencias apreciables en el nuevo sistema-mundo del siglo XXI ante las anteriores fases de mundialización capitalista. En particular, el espacio sociocultural y económico-político global de los tres lustros más recientes (2008-2023) parece caracterizarse por:

1) la extrema velocidad (rasgo ya presente con anterioridad, pero ahora más marcado aún),

2) la condición de virtualidad de muchas experiencias

y

3) su implantación a escala verdaderamente planetaria. Ejemplos literarios de esta condición podrían rastrearse en novelas como las siguientes:



- *Perros de ojos negros* (2018), de la escritora peruana María José Caro (1985), un texto en que la joven protagonista, Macarena, se refugia en la “escritura tecnológica”. Al deber desplazarse por motivos de estudio entre Lima y Madrid, elabora una forma de comunicación que se vuelve auténtica sólo cuando está lejos de sus afectos: la mujer no se atreve a establecer con C (el compañero de curso del que está enamorada) un diálogo franco y transparente cuando lo tiene cerca y elige una modalidad de comunicación más aséptica, a causa de la distancia y la impersonalidad del intercambio telemático que le permite difuminar su identidad y hacerse impalpable;

- *El exilio según Nicolás* (2004), del uruguayo Gabriel Peveroni (1969). En este texto el protagonista elige una especie de autoexilio doméstico, por medio del que expresa su deseo de hacerse invisible aún sin abandonar las fronteras de su país. En su propósito de desaparecer del espacio social y laboral que le rodea se propone adquirir un “estado de ausencia simulada”, que desemboca en una invisibilidad autoimpuesta y en una comunicación con el mundo que se limita al intercambio de correos electrónicos.

### **b) Escritura sobre experiencia de la migración**

La segunda línea temática que puede apreciarse en las letras hispánicas parece más abarcadora, pues se extiende –con matices diferentes– desde los años ochenta hasta la actualidad; sin alejarse radicalmente de la primera línea, tiende a matizar los efectos de la globalización y plantea un tipo de literatura migrante donde es posible observar referencias concretas a la experiencia de la migración (reconstrucción del territorio de origen a partir de la rememoración, revisión de lo que se ha abandonado, medición de lo ganado y lo perdido, etc.), lo que significa un menor distanciamiento de la realidad sociocultural latinoamericana. En esta segunda categoría se

incluirían, pues, escritores “que adoptan el cosmopolitismo derivado de la experiencia migrante [...] pero que no entran en los parámetros de un *ethos* apátrida o en la voluntad de obviar referencias a lo nacional o identitario” (Valero Juan, 2019: 199). Esta segunda forma de representación de la relación entre la literatura y la vida parece establecer un diálogo a la distancia con varios subgéneros: por un lado, con la “novela de la familia”, una tipología en la que se supone un regreso a la casa familiar, un retorno buscado y deseado (o necesario) al espacio hogareño; por otro lado, siempre en el marco de la negación de lo apátrida, los movimientos relacionados con lo familiar pueden desembocar en otro tipo de “experiencia diaspórica”, lo que da lugar a la que el crítico literario y escritor español Vicente Luis Mora identifica con el término *novela del desarraigo*. El investigador español la define así: “es también una novela territorial, pero opuesta, donde la experiencia que se cuenta es la de la carencia o la pérdida del territorio” (Mora, 2022: 38). En esta reconstrucción de la memoria que supone un regreso conflictivo al espacio del hogar, se incluyen novelas como *Diario pinchado* (2020) de la argentina Mercedes Halfon o, en el contexto español, *Hilos de sangre* (2010), de Gonzalo Torné, y *Desencajada* (2020) de Margarita Yakovenko, entre muchos otros ejemplos posibles de esta segunda vertiente.

Ambas líneas no sólo subrayan la evidencia de las actuales facilidades en las comunicaciones y en los viajes, sino que ponen de relieve también cómo la literatura contemporánea incorpora en sus páginas una condición nueva: los personajes viven la experiencia de la visión simultánea e instantánea de acontecimientos que ocurren en referentes espaciales y temporales diferentes (dos ciudades, dos continentes, etc.). Lo mismo ocurre en el plano de la realidad: los escritores viven interconectados, saben lo que ocurre en sus países

aun viviendo en el extranjero o conocen culturas distintas aun sin salir de su propia patria. Ante la evidencia de que la ausencia de fronteras y de una base territorial única en la que arraigarse deriva no sólo de la globalización de los mercados, sino –sobre todo– de los progresos de los medios de comunicación y de la posibilidad de coexistencias permanentes, se puede afirmar que el escritor de hoy vive una condición de “permanencia líquida”.

¿Qué significa esta definición? Significa que tanto la experiencia de la erradicación como la del profundo arraigo de los escritores provoca resultados textuales sorprendentes: es posible que autores que nunca han vivido en el extranjero escriban novelas extraterritoriales, o que escritores expatriados desde hace décadas vuelvan a interesarse por ficciones ambientadas en su país de origen, o que autores que viven en permanente tránsito renieguen en su literatura de su vocación nómada, o también que escritores nacionalistas se apoyen en la historia o las historias de otros países.

Lo transnacional en la literatura vendría a ser, en suma, el resultado del tránsito por espacios vividos (en términos del filósofo Michel de Certeau) o por lugares de la imaginación, pero sería también el efecto de una:

condición de lo actual y lo inmediato como vivencia [que] está estimulada en forma provocativa por circuitos y redes interculturales de todo tipo. En la intimidad de la pantalla de ordenadores y gracias a los *web on-line*, los *chats* y *blogs* de Internet, se desarrolla una cultura del ciberespacio, cuyo territorio de relaciones es interactivo y fundacional de verdaderas comunidades virtuales transnacionales, donde en una especie de club mundial de la realidad virtual se vive tanto en la *realidad-real* como en la ilusión una nueva dimensión de la centralidad creativa. (Aínsa, 2010: 6)

#### 4. Posibles desarrollos en la experiencia del sujeto transnacional

Sobre la base de los alineamientos estéticos y temáticos descritos, que muestran la expansión de la narrativa hispanoamericana contemporánea siguiendo un movimiento centrífugo en busca de un sesgo de la mirada universal, es posible identificar –sin ninguna pretensión de exhaustividad y sólo con el propósito de darle un orden a la multiplicidad de las tendencias actuales– tres ámbitos de desarrollo de la literatura transnacional. Se trata de áreas puestas en relación con el derrumbe de los grandes relatos de la Modernidad –según la lectura que el crítico literario, filósofo y sociólogo francés Jean François Lyotard propone en su obra *La condición posmoderna* (1979)–, y caracterizadas por la desestructuración por parte del intelectual de la idea misma de “patria de origen”. Desarrollos, en fin, que son el resultado de un conjunto de factores socioculturales, históricos y económicos que producen dispersión y brotes identitarios, tal como señala el crítico e historiador del arte francés Nicolas Bourriaud:

Según el *International Migration Report 2002* de la Organización de las Naciones Unidas, desde 1970 el número de migrantes se ha duplicado. Unas 175 millones de personas viven fuera de su país natal [...]. La intensificación de los flujos migratorios y financieros, la banalización de la expatriación, la *densificación* de las redes de transportes y la explosión del turismo de masas dibujan nuevas culturas transnacionales que desencadenan violentos repliegues identitarios, étnicos o nacionales. (2009: 17)

En el nuevo espacio transnacional, tomarle el pulso a las dinámicas actuales en la literatura latinoamericana sin fronteras permite identificar tres áreas, o actitudes estéticas:

### **a) Escrituras desplazadas**

Es una narrativa escrita desde una posición de nomadismo espacial del artista; se trata de una escritura desplazada, así como desplazados suelen ser los héroes ficcionales. Es, pues, una narrativa producida desde el extranjero que se consolida como tradición ya en los años setenta del siglo XX. Pensemos en autores del post-*boom* como Jorge Edwards, que redactó *Persona Non Grata* (1973) nada más salir de la isla de Cuba o su novela *El museo de cera* (1981) escrita durante su estadía en Barcelona); o también en el peruano Alfredo Bryce Echenique, cuya novela *La vida exagerada de Martín Romaña* (1981) fue escrita durante sus peregrinaciones europeas (Francia, Italia, Alemania). En conjunto, se trata de ficciones que tratan “sobre la experiencia y situaciones de personajes transterrados, o desplazados temporalmente, que, al igual que sus propios autores, viven la inmigración a ciudades europeas en una era global, marcada por nuevos condicionantes socioeconómicos y culturales” (Valero Juan, 2019: 197). En lo que va del nuevo siglo, se mencionan aquí algunos ejemplos como:

- la recopilación de cuentos *Manías migratorias* (2006), de la uruguaya Silvia Larrañaga, centrada en las trabas y atropellos que experimentan los migrantes en los espacios de tránsito que dan acceso al llamado “Primer Mundo”;

- el cuentario *Pajarito* (2015), de la peruana Claudia Ulloa Donoso, cuyas historias están ubicadas en el extremo norte de Noruega, lugar donde la autora ha vivido, trabajado y redactado los textos presentes en el volumen;

- el cuento “Así conocí la nieve”, del escritor de Santo Domingo Frank Báez (1978), centrado en la experiencia del primer contacto de migrantes latinos con la realidad estadounidense (el cuento, presente en la antología *Bogotá 35*, forma

parte de la selección de textos que se incluyen en el presente manual);

- el cuento “La tragedia de Regina”, del escritor hondureño Roberto Quesada (1962); el relato, seleccionado en la antología *Líneas aéreas* muestra un episodio doméstico que vive una mujer latina en los EE. UU. como sinécdoque de la condición del migrante (in)documentado.

### **b) Escrituras desligadas de lo autóctono**

Se trata de una narrativa de escenarios universales que plantea para sus personajes una nueva forma de nomadismo: la ausencia de fronteras en cuanto a la ubicación de sus hazañas fictionales y a los temas tratados es una elección, así como es deliberado el alejamiento de todo tipo de exotismo ligado a lo autóctono. Como ya se observó, se trata de una modalidad de representación que se afirma a partir de los años noventa del siglo pasado y que remite al concepto de *literatura posnacional*. En esta línea se habían colocado, en particular, los autores mexicanos que firmaron el manifiesto del *Crack*; confirmaría tal inclinación una reciente reflexión del novelista y ensayista mexicano Pedro Ángel Palou, quien sostiene que “lo que el *Crack* abrió fue un renovado cosmopolitismo. Se puede escribir de lo que sea, desde donde sea. Desde Tacámbaro se puede escribir una novela sobre Kenia. Lo mexicano, y lo latinoamericano, no tiene por qué ser exótico” (2018: 30).

En la época que nos interesa para nuestro estudio, cabe destacar la labor literaria de autores como:

- el colombiano Juan Gabriel Vásquez, en cuyo cuentario *Los amantes de Todos los santos* (2008) se presenta una serie de relatos que se ambientan en Francia y Bélgica, y que optan por no hacer referencia alguna a la herencia cultural de su país de origen;

- también destaca el guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, cuya novela *Fábula asiática* (2016) desarrolla su trama en lugares tan diferentes como Patmos, Tánger, Mountain View y Estambul y reflexiona sobre problemas como la “captación de cerebros” –i.e. la reclutación de los jóvenes más dotados de los países pobres en las universidades norteamericanas– y, de aquí, los inevitables defectos de la integración cultural.

### **c) Escrituras de desplazamiento cultural y/o lingüístico**

Es esta tercera una narrativa que propone una nueva dimensión de alejamiento del centro, aplicada siempre a los personajes de la ficción, que involucra la dimensión anímica de los actores ficcionales; pensemos en la experiencia vital del escritor polaco Witold Gombrowicz (1904-1969), quien, tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, se vio obligado a un largo y casual exilio en Argentina en el que debió entrar en contacto con otro idioma, otra cultura y otro *modus vivendi*, un conjunto de experiencias que le hicieron replantearse su manera de estar en el mundo, alejado de Polonia hasta la década de 1960. Durante este periodo, tuvo lugar uno de los más interesantes experimentos contemporáneos de traducción al español, como fue el caso de su novela *Ferdydurke* (1937). Entran aquí en juego dinámicas complejas que involucran la percepción de la lengua como elemento que provoca la extranjería existencial, hasta desembocar en ese territorio-umbral que coincide con la sensación de *insilio*, o exilio interior, que se produce en el individuo sin que éste abandone su hogar, tal como recuerda Gloria da Cunha-Giabbai en *El exilio: realidad y ficción*. Esta tercera modalidad de superación de lo identitario se ubica en una posición intermedia con respecto a las dos primeras pues, aun apelando a la multiterritorialidad, no por ello elude temáticas nacionales si bien a menudo “trándolas desde procedimientos paródicos para derivar en la

presentación de la identidad como entelequia anacrónica y, además, falaz” (Valero Juan, 2019: 197).<sup>8</sup>

En tal vertiente podríamos colocar a manera de ejemplos:

- la novela de Silvia Hopenheyn *Ginebra* (2018), centrada en la representación de la experiencia de la extranjería física y lingüística que una niña argentina, exiliada política en los setenta, experimenta en Suiza;

- el cuento “El color de los lagos” (2017) de la ecuatoriana Melanie Márquez Adams; en el relato –presente en la antología *Del sur al norte* así como en la selección de nuestro manual. *Narrativa y poesía de autores andinos*– se describen las dificultades que encuentra la joven protagonista, sometida a los prejuicios sobre el mundo latino que manifiestan sus compañeros de curso en el norte del mundo.

### **3. El retorno del nómada a lo autóctono en un contexto globalizado: recuperación del territorio y des-urbanización de la ficción**

Frente al movimiento centrífugo descrito en las páginas anteriores, se propone ahora un breve análisis de las dinámicas relacionadas con el retorno –temporal o definitivo– a los espacios de origen, que remite a una tendencia que se desarrolla

---

<sup>8</sup> Las tres líneas que reúnen las dinámicas de escritura supranacional entran en relación con la traslación al ámbito de la producción literaria de la condición social asociada al pensamiento posmoderno, consolidado por el deconstructivismo del filósofo francés Jacques Derrida o el *pensiero debole* del filósofo y político italiano Gianni Vattimo. Como observa el antropólogo argentino Néstor García Canclini, se ha llegado a proponer la desaparición de toda frontera política y la sustitución de las naciones y de los Estados nacionales por “el nomadismo” que produce culturas híbridas. Sería posible, incluso, vislumbrar en estas nuevas tendencias la posibilidad de abrir un espacio de reflexión acerca del llamado *poscolonialismo* y de la oportunidad de leer la hibridación de las culturas como una forma de ser dueño del propio lugar de enunciación, tal como sugiere el teórico del poscolonialismo Homi K. Bhabha en varios pasajes de *El lugar de la cultura* (1994).



paralela a la de la narrativa extraterritorial, pero en sentido contrario. Tal orientación centrípeta se aprecia sobre todo a partir del bienio 2008/2010, cuando empiezan a manifestarse en las letras hispanoamericanas formas de regreso a lo local (que puede asumir también los rasgos de la pervivencia y rescate de lo autóctono).

Dos parecen ser las líneas que marcan la salida de las dinámicas globalizadoras:

### **a) Retorno a motivos locales**

Un primer “recorrido narrativo” parece ser hijo del regreso a su patria de varios autores hispanoamericanos, quienes retoman el camino de su tierra —y allí vuelven a instalarse— después de transcurrir largas temporadas en el extranjero. En los textos ficcionales, el regreso que acontece en el espacio físico desemboca en un retorno a (y redescubrimiento de) motivos locales; son ejemplos paradigmáticos de esta tendencia las novelas mexicanas *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos y *Trabajos del reino* (2010) de Yuri Herrera que tematizan motivos ligados a los cárteles del narcotráfico local. Lo mismo ocurre en el caso de Colombia, con el regreso a espacios y temas locales por parte de escritores como Santiago Gamboa (*Perder es una cuestión de método*, 1997; *Colombian Psycho*, 2021), Juan Gabriel Vásquez (*El ruido de las cosas al caer*, 2011; *La forma de las ruinas*, 2015), Juan Cárdenas (*Zumbido*, 2010; *Los estratos*, 2013) o Pablo Montoya (*La escuela de música*, 2018; *Tríptico de la infamia*, 2015).

¿Cuáles pueden ser las causas de este retorno? Si —a lo largo de los años noventa, hasta el primer lustro del nuevo milenio— la preocupación se centraba más en temas de carácter global que en lo local, ahora parece haberse asentado la certeza de que el comienzo de la tendencia centrípeta ha coincidido con las crisis financiera y económica que estalló en

2008, momento a partir del que la generación marcada por la globalización y el neoliberalismo –aun disfrutando de la posibilidad de moverse por un mundo calificado por la ausencia de fronteras– empieza a volver la mirada hacia adentro.

Siguiendo por este camino conceptual, es posible incluir en este marco unas ligeras variantes:

Por un lado, debe mencionarse aquella ficción que pone en relación la literatura transnacional con la experiencia del “recuerdo desde afuera”: esto ocurre cuando el regreso del sujeto-cuerpo al lugar de origen no es posible o sólo se da durante una etapa breve, siendo ya imposible para los protagonistas reinstalarse definitivamente en su propia patria. Entran en esta línea títulos como: *Los años invisibles*, 2020, del boliviano Rodrigo Hasbún, donde se aprecia una rememoración compartida desde la distancia, al no haber retorno; *La desaparición del paisaje*, 2015, de Maximiliano Barrientos, también boliviano; *Pequeños cementerios bajo la luna*, 2017, del chileno Mauricio Electorat; *La procesión infinita*, 2017, del peruano Diego Trelles Paz. En todos los títulos mencionados las experiencias de los protagonistas remiten a una condición de desarraigo emocional que se representa según patrones que se repiten:

a) desde la lejanía, los personajes recuerdan su pasado en sus respectivas ciudades;

b) a veces regresan durante una breve temporada a su tierra solo para establecer fugaces diálogos con amigos y/o conocidos que se han quedado en el país;

c) todos acaban sintiendo que ha habido un desprendimiento ya insalvable de su hogar.

Por otro lado, parece adecuado incluir en este bloque temático también aquellas prosas de ficción en las que el regreso a las inquietudes locales (y *localistas*) acontece de una forma sesgada, o sea, desde la ciencia ficción y la crea-

ción de mundos distópicos. Resulta paradigmática de esta vertiente la producción de dos narradores bolivianos: Edmundo Paz Soldán (en una novela como *Iris*, 2014, el tema de la contaminación se traslada a la existencia de cinco sujetos en un planeta lejano), y Liliana Colanzi, en cuyo volumen de relatos *Nuestro mundo muerto* (2016) –fundado sobre una perspectiva mítica de fondo–, el cuento homónimo ofrece otra historia de abandono de la Tierra.

**b)** El segundo camino temático se desarrolla a partir de otra forma de regreso, o sea, un retorno a espacios rurales que ya no parece estar tan relacionado con los efectos de la globalización: se hace aquí referencia al nuevo interés que muchos narradores activos desde 2008 atribuyen a los espacios rurales del interior, despojando la gran ciudad de su rol de escenario principal de la ficción continental. Se plantea una suerte de dualismo entre urbe y provincia por el que muchas obras denuncian el malestar social y político desde el campo, a partir de motivos que se repiten, pero que llegan a ser absolutamente novedosos en las formas actuales. En el panorama literario argentino –campo intelectual particularmente prolífico en este marco temático– no se puede olvidar un texto ya “canónico” como *Distancia de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, una novela ambientada en la Argentina rural donde la armonía aparente de la vida en el campo choca con los desastres ambientales que se vislumbran. En la misma línea se coloca la trilogía de Selva Almada compuesta por *El viento que arrasa* (2012); *Ladrilleros* (2013); *No es un río* (2020), ambientadas en el monte chaqueño. Junto a estas prosas, que ya han alcanzado éxito y difusión supranacionales, destacan también títulos como *Rosario y la serenata* (2008), de Enrique Gamarra; *Serpientes* (2014), de Daniel Krupa; *Vacas* (2018) de Belén Sigot; *La Ripley* (2018), de Analía Giordano; *Era tan oscuro el monte* (2020), de Natalia Rodríguez

Simón. Se trata de un conjunto de novelas cuyo elemento unificador es la presencia de rasgos como: la centralidad de los espacios rurales; un apartamiento radical y deliberado de la capital; la búsqueda de escenarios que –además de alejarse de Buenos Aires– toman también distancia con el mundo patagónico (otro espacio nacional canonizado por la cultura de masas), para ubicarse en la provincia de Santa Fe, en la selva de Misiones, en el Chaco, etc.

Un proceso parecido se aprecia en la otra orilla del Río de la Plata, al ser posible detectar también en Uruguay una tendencia centrífuga respecto de la capital: varias ficciones “orientales” abandonan la narrativa urbana, para buscar escenarios que –devaluando en parte el papel de Montevideo como espacio privilegiado de las tramas novelescas– se arraigan en la costa del este del país o en los arrabales. Destacan, entre muchos ejemplos posibles, novelas como *Herodes* (2018), que Damián González Bertolino ambienta en las afueras de Punta del Este; *Viralata* (2018), cuya trama Fabián Severo coloca en la frontera con Brasil; *El fondo del quilombo* (2019), donde Martín Bentancor regresa a la Tercera sección, en la periferia urbana de la capital.

**(G. G. R.)**

**SELECCIÓN  
DE  
TEXTOS  
LITERARIOS**



## 1. Frank Báez: “Así conocí la nieve” (1999)

El cuento “Así conocí la nieve” de Frank Báez (1978) refleja las características de la escritura de este poeta, narrador y cronista dominicano: un estilo sensible, lenguaje sencillo y evocador, una mezcla de humor, habla popular, cultura pop e imágenes de la experiencia cotidiana de la vida de un emigrante en EE. UU. Este cuento también está incluido en el libro *Bogotá39. Nuevas voces de ficción latinoamericanas* (2017), que reúne la nueva narrativa de 39 escritores menores de cuarenta años de América Latina. Algunas de sus obras de poesía son: *La Marilyn Monroe de Santo Domingo* (2017), *Este es el futuro que estabas esperando* (2017) o *Llegó el fin del mundo a mi barrio* (2019). Entre sus volúmenes de crónicas, podemos mencionar *Lo que trajo el mar* (2017).

El relato narra cómo dos amigos de la República Dominicana llegan a Chicago para estudiar, alquilan un piso y lo amueblan. Los elementos de Chicago (el frío, las estatuas, los rascacielos, los barrios de gente de todo el mundo: Little Italy, Greek Town, restaurante tailandés, palabras en inglés, etc.) se contraponen y se fusionan con los recuerdos y objetos del Caribe (el calor, Sammy Sosa, la solidaridad, el ron, la bachata, palabras en español, etc.) creando un mundo de nostalgia y vivencias nuevas, un nuevo mundo. La nieve al final del cuento es una sorpresa, algo insólito para ambos amigos, que despierta emociones y una experiencia nueva. En cierto sentido, se podría interpretar también como un símbolo de transformación y adaptación.

Báez en una entrevista habla precisamente de este potencial renovador de los emigrantes caribeños:

Me gusta decir eso de que la idea del Caribe debe ser renovar el mundo por la idea de la vanguardia que muchos no necesariamente asocian con la zona, en la que en realidad están pasando muchas cosas. Es una región con una de las poblaciones más jóvenes del mundo y de mucha emigración, de gente que se lanza al mundo. Así que puede que no sea aquí, en estas islas, donde se está dando un cambio —aunque también—, pero sí está pasando con caribeños en Nueva York, en París, en Madrid, y está ocurriendo a partir de nuestra tradición, de nuestra identidad. Ese proceso migratorio está activando ese proceso vanguardista. (Báez, 2023)

## Así conocí la nieve<sup>9</sup>

La noche en que arribé a Chicago la temperatura estaba en veinte grados bajo cero. Acababa de dejar la soleada República Dominicana para estudiar diseño de encuestas en la University of Illinois. En esa época trabajaba como supervisor de encuestadores y había recorrido el país haciendo estudios e investigaciones, pero hasta que me dieron la beca no tenía idea de que eso se estudiará.

También becaron a Diógenes Lamarche, un colega junto al que colaboraba en varias ONG. Ninguno de los dos habíamos estado antes en Chicago. Quien sí había estado era mi ex, que repetía que en medio de la ciudad había un frijol gigantesco. Por lo que cuando el piloto anunció el descenso, subimos la ventanilla e intentamos distinguirlo, pero apenas alcanzamos a ver los rascacielos y la ciudad que resplandecía como oro. Antes de apearnos del avión volvimos a mirar y esta vez vimos a varios empleados abrigados como esquimales que caminaban por la pista, y nos preguntamos si habíamos aterrizado en el polo norte.

Ya en la cinta recogimos las maletas, sacamos nuestros abrigos y esperamos a Nora Bonnin, una argentina que sería nuestra anfitriona. Al vernos hizo señas con un brazo y lo primero que nos preguntó es si habíamos traído ropa de invierno.

—La llevamos puesta —le dijimos.

Ella no pudo disimular la risa al examinar las chaquetas y los *sweaters* que habíamos comprado en un *mall* de Santo Domingo.

—Chicos, eso no les va a servir para el frío. No es que esté mal, pero es que aquí el frío es bárbaro. Traje conmigo unos abrigos de mi marido para que los usen hasta que consigan otros.

Además de las chaquetas, habíamos traído medias de lana, jeans de pana, bufandas, gorros y esos largos calzoncillos que los gringos llaman *long johns*. Confiábamos en que esas prendas nos servirían para sobrevivir al invierno en la ciudad de los vientos.

---

<sup>9</sup> BÁEZ, Frank (2018). "Así conocí la nieve". En Bogota 39, Margarita Valencia y Claudia Cadena (eds.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 349-353.



—Espérenme en esa parada con las maletas en lo que corro a buscar el auto.

Antes de salir disparada, Nora se puso los guantes, se subió el *zipper* de su esquimal más arriba del cuello y se ajustó la capucha. La vimos hacer un *sprint* hacia los parqueos. Imitando su ejemplo, atravesamos la puerta automática y apenas salimos el frío nos dio un mazazo que estuvo a punto de derribarnos.

—Bienvenidos a Chicago —dijo Nora con sarcasmo cuando cerramos las puertas del Audi.

Al día siguiente nos llevó a visitar varios apartamentos y terminamos alquilando uno de tres habitaciones ubicado en Little Italy. El arrendatario era Pete, un digno representante *wasp*, que además del apartamento nos mostró la azotea y el área de lavado y secado. Adquirimos dos colchones en una compraventa de Greek Town que trajimos a duras penas en el Audi de Nora. Recogimos, limpiamos y desinfectamos. Después subimos a la azotea y nos deleitamos con la vista del barrio y de los rascacielos del *loop* que daban la sensación de estar fumando y tosiendo.

Cenamos en un restaurante tailandés mirando las jevitas que pasaban con bufandas coloridas y abrigos costosos. Cuando retornamos al apartamento parecía como si hubiéramos entrado al congelador de una carnicería. A pesar de que prendimos el vetusto calentador como nos había indicado Pete, el apartamento seguía helado y no parábamos de tiritar. A mitad de la noche optamos por mover los colchones a la sala, próximos al calentador que cada media hora se activaba como por arte de magia.

Al amanecer nos percatamos de que el frío se estaba filtrando por tres ventanas rotas. Ya que al mediodía íbamos a la oficina de Pete a firmar el contrato, aprovecharíamos para exigirle que arreglara las ventanas. Pero este estaba irascible y no hizo más que hablar de Sammy Sosa, específicamente sobre su incidente con el bate de corcho. Aunque había ocurrido hacía años, la fanática de los Cubs de Chicago seguía molesta con el pelotero dominicano, sobre todo después de que anunciara que abandonaba el equipo. Pete, usando de ejemplo un bate de madera que tenía debajo de su escritorio, estableció la diferencia entre un bate con entrañas de corcho y uno reglamentario. Después repasó el famoso partido de los Cubs contra Tampa Bay, donde a Sammy Sosa se le rompió el bate. Nadie le dio mucha

importancia al asunto. En los partidos de grandes ligas los bates se rompen a cada rato. No obstante, cuando uno de los árbitros verificó que entre los pedazos del bate había corcho, convocó a los demás árbitros y juntos decidieron expulsarlo del juego. Luego un comité lo sancionaría y él se disculparía y explicaría que había sido producto de un desliz, pues en vez de utilizar su bate reglamentario había bateado con el de las exhibiciones de jonrones.

Pero Pete no le creía, y había traído toda esa historia a colación porque seguramente tampoco nos creía a nosotros que éramos compatriotas de Sammy Sosa y además sus nuevos rentistas. Antes de firmar el contrato le mencionamos el asunto de las ventanas y él aseguró que esa misma tarde las repararía. Sin embargo, cuando esa noche volvimos de clase, las ventanas seguían sin cristales. Aunque las sellamos con plástico, el viento seguía filtrándose y no teníamos otra que dormir al lado del calentador.

Tuvimos que esperar dos semanas para que instalaran las ventanas faltantes. Una mañana vino un nuyoricán cincuentón que se subió a una silla y fue arrancando los cristales quebrados para después, con ayuda de un destornillador, instalar los nuevos. Al terminar le ofrecí jugo.

—¿De qué tienes? —preguntó.

—De arándano.

—¿De qué?

—De *cranberry*.

—Ah, puñetas. Dame.

Se lo bebió de dos tragos.

—¿Y la furniture? —preguntó.

—¿Furniture?

—Sí, la mesa, las sillas y el *couch*.

—Ah sí, tenemos que comprarlos.

Lo volvimos a ver una semana después.

—¡Quisqueyanos! ¡Quisqueyanos! —nos voceaba desde la acera.

—¿Qué pasa? —le grité cuando logré abrir la ventana.

—Tengo una mesa. Bajen por ella.

Al agradecerle el gesto, explicó que Pete nos la había mandado y que de ninguna manera lo tomáramos como un favor ya que estaba incluida en el contrato. Con la mesa y unas sillas que habíamos conseguido, el *look* del apartamento fue mejoran-

do. Sin embargo, aún nos faltaba el *couch* que el nuyoricano había mencionado. Fuimos a tiendas de segunda mano y contactamos con estudiantes que vendían sus cosas por Craigslist. Pero los precios sobrepasaban nuestro limitado presupuesto. Hasta que una mañana en que estaba imprimiendo un trabajo en la oficina de Nora, Diógenes me llamó para anunciar que había encontrado un *couch*.

Se dirigía a la universidad cuando lo vio en el callejón. Fue amor a primera vista. Era negro, de piel genuina y estaba prácticamente nuevo. Le preguntó a un estudiante que merodeaba si el mueble pertenecía a alguien y este le contestó que si estaba ahí era porque lo habían botado.

Así que me olvidé de lo que estaba imprimiendo y corrí a ayudar a Diógenes con el mueble. Con tal de contrarrestar el frío polar salí dando zancadas. Atravesé las calles, los dormitorios de estudiantes, el parque lleno de ardillas y la estatua de un Colón obeso como John Goodman. Al cruzar la Loomis, alcancé a ver el callejón y más allá a Diógenes recostado en el mueble. Era descomunal. Comprendí que sería como cargar un hipopótamo. Y estábamos a más de cuatro cuadras de nuestro edificio.

—En la isla uno de estos sale por veinte mil pesos —dije antes de dejarme caer sobre él.

—¡Tú *ta loco*, mucho más! —replicó Diógenes—. ¡Cuarenta mil pesos!

Procedimos a llevarlo. Antes de tomarlo cada uno por un extremo, estiramos y flexionamos los músculos.

—Un, dos, tres —gritamos al unísono.

Apenas lo cargamos unos cuatro metros.

—Nos va a tomar una semana llevarlo hasta el edificio.

—Eso parece —respondí sin aliento.

Después de muchos intentos, llegamos hasta la entrada del callejón que conducía a nuestro edificio. Estábamos a casi noventa metros. Extenuados, jadeábamos y discutíamos sobre dónde lo colocaríamos en el apartamento. En esas estábamos, cuando se aproximó una pareja de ancianos, de seguro descendientes de los inmigrantes italianos que fundaron este barrio.

—Los dueños —murmuró Diógenes.

La anciana mantuvo la distancia pero el viejo golpeó el mueble con su bastón y preguntó, mirándonos con unos ojos verdosos de loco:

–*You guys aren't gonna leave that there, are you?*

Le explicábamos que lo llevábamos a nuestro apartamento cuando a la anciana le entró un ataque de tos. Tomamos eso como señal para cargarlo de nuevo. Esta vez lo movimos siete metros. En eso, oímos una ranchera a todo volumen, seguida de un frenazo y un bocinazo. Cuando la bocina volvió a sonar, soltamos el mueble y nos volvimos.

–Este sí debe de ser el dueño –le dije a Diógenes.

El conductor de la furgoneta apagó la radio, bajó el vidrio y nos preguntó en español si necesitábamos ayuda.

–Lo llevamos hasta el edificio que está al final del callejón –le explicó Diógenes.

–¡Sale y vale! ¡Súbanlo!

Nos ayudó a montarlo en la parte trasera. En menos de un minuto, lo habíamos descargado frente a nuestro edificio.

–Mi nombre es Jesús –dijo el conductor.

Pero no vislumbramos una señal religiosa en su nombre ni en el modo en que nos había auxiliado. Más bien lo que nos llamó la atención era su parecido con Quico, el personaje del *Chavo del ocho*. En vez de un gorro de invierno se había encasquetado una cachucha de los White Sox. Apenas le contamos que éramos dominicanos comenzó a mencionar sus bachatas favoritas.

–¿En qué piso viven? –preguntó de pronto.

–En el tercero –le dijo Diógenes.

–Caray, les ayudaría, pero tengo un *delivery* que entregar. Trabajo en el restaurante mexicano.

–¿El Pancho Villa? –le pregunté.

–Ese.

–Pues nos vemos allá –dijo Diógenes.

Dejamos el mueble en la sala a eso de las cinco. Del minuto en que Diógenes tropezó con él en el callejón, al momento en que logramos meterlo en el apartamento, habían transcurrido unas siete horas. En el ínterin hicimos una pausa para comer y, como Diógenes le había prometido a Jesús, fuimos al Pancho Villa, donde pedimos unos burritos gigantes que bajamos con Coca-Cola. Cuando le preguntamos a la mesera por Jesús, esta contestó que se encargaba del *delivery* y ayudaba en la cocina.

–Mi nombre es María, para servirles.

–Estamos teniendo un día bíblico –dijo Diógenes entre dientes.

—¿Mande?

—Nada —le dije—. Por cierto, Jesús nos ayudó a llevar un mueble a nuestro apartamento.

—Ah, ¿ya lo subieron?

—Apenas vamos por el segundo piso.

En vez de traernos la cuenta, María volvió con los burritos que sobraron envueltos en un paquete. Cuando la cuestionamos al respecto, dijo que mejor ahorráramos ese dinero para comprar nuestros libros.

—Son requetecaros —añadió.

Antes de llevarse los platos nos advirtió que debíamos subir el mueble lo más pronto posible, ya que Telemundo había anunciado la primera nevada del año para esa noche. Así que lo cargamos y tras varios intentos infructuosos, alcanzamos el tercer piso. Pensamos que sería imposible meterlo por la puerta de la cocina, pero con mucha determinación y la ayuda de los vecinos hindúes, lo logramos.

Ya de noche, me senté en el mueble con una botella de ron en la mano. Era la última que quedaba. Había traído varias para obsequiar, pero como no había conocido a nadie digno de ellas, me las había ido bebiendo. Diógenes freía algo en la cocina. Desde allí señaló el mueble y comentó que éramos como esos cavernícolas que se pasaban el día cazando y que retornaban a la cueva arrastrando su presa. Así me sentía, como uno de esos lejanos antepasados, bebiendo ron a pico de botella y mirando la sala, la cocina y el piso que recién había barrido y resregado con una esponja para quitarle la mugre. A pesar de la falta de adornos y de cuadros en las paredes, experimenté por vez primera la sensación de que tenía un hogar en Chicago. Fui a mi cuarto y busqué la música que había traído, pero solo di con un cedé regrabable de Raulín Rodríguez que mi tío había metido en la maleta para que, según dijo, no olvidara mis orígenes.

Al sonar la primera bachata empezó a nevar. Era la primera vez que Diógenes y yo veíamos la nieve. Al principio cayeron unos cuantos copos, pero cuando Diógenes abrió la ventana, caían de a montones. Pronto se acumularían en las aceras, en las calles y en los tejados. Cuando Diógenes propuso que saliéramos a jugar con la nieve, ya me había acabado la botella. Fui en busca de mi abrigo y lo acompañé.

## 2. Melanie Márquez Adams: “El color de los lagos” (2019)

Melanie Márquez Adams (1976) es una escritora ecuatoriano-norteamericana que reside en Nashville (Tennessee), Estados Unidos cuya población hispanoamericana ascendía en 2022 a 63 millones. Allí emigró por estudios. Escribe en español y en inglés.

Por años viví en la región de los Montes Apalaches (ahora me encuentro cerca de Nashville) así es que esa querencia de mis crónicas vibra con imágenes de las montañas azules, de los lagos y del *bluegrass* propios de la región. (Márquez Adams 2021)

Además de escritora es también traductora, profesora y editora. Forma parte de #NewLatinoBoom, un movimiento literario en español que –según su página web <https://www.newlatinoboom.com/movimiento>– está localizado en Estados Unidos y surgió en el siglo XXI. Su contribución al mismo se ha expresado, por ejemplo, a través de su trabajo de editora, ya que publicó la antología *Del sur al norte: narrativa y poesía de autores andinos* (2017). En ella se recogen obras contemporáneas de escritores sudamericanos que viven en Estados Unidos. Además, fue coeditora, junto a Gizella Meneses, de *Ellas cuentan. Antología de Crime Fiction por latinoamericanas en EE. UU.* (2019), donde se reúnen las voces de trece diferentes autoras que escriben sobre narrativa criminal. Su obra literaria ha aparecido en varias revistas literarias y antologías. Entre las más recientes se encuentran: *Incurables. Relatos de dolencias y males* (2020) y *Escritorxs Salvajes: 37 Hispanic Writers in the United States* (2019). Sus libros de cuentos son *Mariposas negras: cuentos extraños* (2017), *Querencia* (2020), *El país de las maravillas: crónicas de mi sueño americano* (2021).

Su narrativa, como también el cuento que se presenta, problematiza la experiencia de ser una migrante extranjera en Estados Unidos, de la diáspora y de la identidad en movimiento, de ir y venir, de habitar espacios entre naciones y culturas, y de tratar de conciliar diferentes identidades y lenguas. En varias entrevistas se reconoce como *latina writer* / escritora latinoamericana:

Empecé a encontrar interseccionalidades en los temas que me interesaba contar en mis crónicas personales con aquellos que preocupan a los autores *latinx* que escriben en inglés y por

eso la identidad de *latina writer* se acomodó a esas búsquedas y cuestionamientos. Hoy en día he llegado a la realización de que mi identidad es totalmente fluida, flexible. Puedo ser latina writer y escritora latinoamericana. Escritora feminista también. Tanto mi identidad como mi escritura son demasiado complejas para atarme indefinidamente a una sola etiqueta. (Márquez Adams 2021)

El cuento “El color de los lagos” trata sobre la experiencia del sujeto transnacional. La narradora, del mismo nombre que la autora, se encuentra por sus estudios de posgrado en Tennessee, donde se enfrenta a prejuicios y una visión idealizada y simplista de lo latino en el mundo anglosajón. Paralelamente, conoce, poco a poco y con ironía, el mundo anglosajón, en el que acabará arraigándose.

### El color de los lagos<sup>10</sup>

—¿Cuál es tu verdadero nombre?

Como si inventarse una identidad fuera parte de la rutina.

—No entiendo lo que quieres decir.

Tal vez durante la década que he dejado de ser estudiante, se han establecido nuevas reglas para sobrevivir la experiencia universitaria anglosajona.

—Pasa que los estudiantes internacionales que conozco suelen escoger un nombre *americano* ya sabes, los de ellos son difíciles de pronunciar.

Sonríe y sus dientes perfectamente alineados casi se pierden en la piel vampiresa.

Devuelvo la sonrisa. No es la primera vez que alguien insinúa que no tengo cara de Melanie.

—En mi caso, es mi verdadero nombre. Más bien, de pequeña, era en mi país donde a veces no sabían cómo pronunciarlo.

—¿En serio?

---

<sup>10</sup> MÁRQUEZ ADAMS, Melanie (2019). “El color de los lagos”. En Hernán VERA ÁLVAREZ (ed.), *Escritorxs salvajes. 37 Hispanic Writers in the United States*. Editorial Hypermedia, pp. 203-207.

Frena la risa con su mano mientras le bailan los hombros. Ese gesto, sumado a su barbilla puntiaguda, dibujan en mi memoria un villano de caricatura.

\*

Aquellas primeras semanas, exhausta luego de mis clases nocturnas de postgrado, Cindy espera a escuchar mi rumeo ansioso por nuestra sala-cocina para salir de su cuarto. Aparece con una ofrenda de galletas, extendiendo la misma a los brillantes caramelos que adornan el centro del mesón. Tiene mil preguntas acerca del lugar de donde vengo. Siente curiosidad sobre el clima, la comida, la música; le intriga más que nada la gente en aquel sitio que se insinúa como exótico y misterioso. La expresión de su rostro mientras le cuento sobre Ecuador, es como la de un niño embelesado por el descubrimiento de una nueva serie de personajes animados.

Mi compañera de apartamento nunca ha viajado fuera de su país. En realidad, nunca ha estado más allá de un par de estados vecinos a Tennessee. La curiosidad por lo extranjero se remonta a sus vivencias en una escuela rural. Fue allí donde ocurrió su primer encuentro con estudiantes internacionales. Recorre los callejones angostos de la memoria; gruesas lágrimas enturbian el azul marino de sus ojos encendiéndolos en una tonalidad colorada. Pregunto consternada si si alguno de aquellos estudiantes murió.

—No, no es eso.

Desliza las yemas de sus dedos por el rostro, limpiándose la nostalgia.

—Siento pena, una terrible pena al hablar de ellos. Eran chicos tan dulces... tan tiernos.

Recuerdo al personaje infantil de alguna serie a quien le toca llorar inconsolable por una camada de cachorros. Aquellas criaturas *tan* indefensas. Lástima que solo haya alcanzado a cuidarlas por unos días.

\*

Paso buena parte de mis ratos libres con Cindy. Vamos de compras Wal-Mart o caminamos por uno de los cientos de senderos montañosos que nos rodean. Una tarde ociosa de pri-



mavera, exploramos un camino pedregoso de pinos y arces. Encuentro fascinante el espectáculo de ardillas hiperactivas que corren por todos lados.

—Imagina que estamos en un acto de magia; todas ardillas se transforman en enormes iguanas que prefieren estirarse perezosas bajo el sol en lugar de brincar como desquiciadas a través de las ramas. ¿Puedes verlo Cindy?

Anticipo los aplausos al caer el telón.

—¿Sí? Pues ahora estás en mi ciudad. Guayaquil.

Sus pupilas se expanden hasta convertirse en dos perfectos globos azules. Nunca había sido tan fácil emocionar a alguien con mis historias.

\*

Me invita acompañarla a su iglesia. Es miércoles y explico con delicadeza que mi tolerancia hacia los sermones está reservada para los domingos.

—Es noche universitaria. No hay sermones. Te vas a divertir.

A pesar de que me cuesta relacionar una iglesia con la palabra diversión, me rindo ante la mirada anhelante de gato. Es así como aparezco en el medio de un auditorio saturado de efervescentes veinteañeros. Una banda organiza equipos y cables sobre el atractivo escenario. Antes de alcanzar a preguntar si estamos en una iglesia o en un concierto, la oscuridad me interrumpe. Unas luces de neón rompen la negrura haciendo coro a las notas del bajo y de la guitarra eléctrica.

Cindy cierra los ojos, levanta el brazo derecho con la palma de la mano extendida; percibo el movimiento sutil de aquella ola de jóvenes cuerpos meciéndose al ritmo de *Jesús nos ama*. Qué fácil es dejarse llevar por la melodía es pegajosa y la letra repetitiva. Poseídas por el espíritu embriagante, mis caderas se menean contentas.

\*

Nos encontramos en la cafetería del centro estudiantil a la hora del almuerzo. Es entretenido fisgonear alrededor de la mesa de los estudiantes internacionales. Un muchacho en particular llama la atención de Cindy. Alto, piel canela, sus ojos os-

curos hacen juego con su generosa melena. Semanas más tarde, le doy la sorpresa. He coincidido y conversado con el chico de la cafetería. Se llama Eduardo, es de México.

—¡Yo sabía que era latino! ¡Tienes que presentármelo, por favor!

Sus manos no se deciden entre agarrarse el rostro o aplaudir. Resulta que siempre ha querido tener un novio latino.

—Me parecen tan sensuales, tan románticos...

Tuerce la boca mientras piensa qué más decir.

—Además, los chicos de aquí, qué aburridos. Yo quiero algo distinto... Algo apasionante.

El cielo de sus ojos se ilumina en una constelación de posibilidades.

\*

Curioseando en su página de Facebook seis años después, me encuentro a Cindy comprometida con un chico que podría pasar por su hermano. La fantasía del novio latino no incluía un feliz para siempre. Tampoco así nuestra amistad, la cual no sobrevivió las fricciones de la convivencia. Supongo que la diferencia de edad no ayudó. Tal vez existen amistades deben acabar junto a las clases del semestre.

Cuando pienso en aquellos días simples de primavera, que me revelaron entre historias y senderos los secretos de las montañas, imagino a Cindy conversando sobre su compañera de apartamento extranjera; sus ojos del color de los lagos empañados de un ocaso rosa; dibujando en las aguas tranquilas, dulces recuerdos de ardillas, iguanas y novios latinos.

### 3. Margaryta Yakovenko: *Desencajada* (2020)

El tercer fragmento que elegimos pertenece a una escritora ucraniana, periodista, Margaryta Yakovenko (1992), que reside en España y escribe en español. Nos parece importante dar visibilidad en el marco de este capítulo dedicado a la literatura sin fronteras a esta cada vez más presente comunidad de escritoras y escritores de las más variadas procedencias nacionales. En Ucrania (como en muchos otros países), la emigración masiva se produjo en los últimos treinta años, sobre todo por motivos económicos. La escritora pertenece a la segunda generación de inmigrantes. La novela breve, con un título revelador de su contenido, *Desencajada*, es su debut.

En ella se narra en primera persona la historia de Daria Kovalenko, quien con siete años emigró con sus padres a España en busca de una vida y un futuro mejores. La novela se construye a partir de la combinación de la ficción con su propia historia y los planos de su vida personal (la ruptura con su pareja Carlos). Gracias a ello, se reconstruye el relato familiar, que está marcado por las dificultades económicas, el sacrificio y la sensación de no pertenencia a un lugar en concreto. Todo ello se pone a dialogar con el contexto social e histórico: el desarrollo y la caída de la Unión Soviética, que pertenece al pasado siglo XX, y el devenir de la sociedad española, asociado con el presente y el futuro, es decir con el siglo XXI. Además de tratar temas como el desarraigo, la búsqueda de identidad, la sensación de no pertenecer ni *allí* ni *aquí* o el significado de ser una hija de emigrantes, también explora los traumas personales y sus consecuencias, así como el duelo migratorio y el racismo institucional (y social). Su literatura muestra de forma palmaria en qué medida la pertenencia a una determinada clase social condiciona la vida de un individuo. La autora tuvo que esperar diez años para que se le otorgara la nacionalidad española. En la novela la protagonista paga para agilizar el trámite<sup>11</sup>:

Quando presenté la solicitud de nacionalidad tenía dieciocho años. No me planteé si era lo correcto o no, solo me pareció que estaba siguiendo las instrucciones del juego. Llegas. Te integras. Te legalizan. Te naturalizas. Cambias de identidad

---

<sup>11</sup> En una entrevista la autora confirma este hecho como real diciendo: “Cuesta 1.500 euros agilizar un trámite de nacionalidad. Hay bufetes de abogados que están especializados en esto. Cuando pagué, tardé exactamente 40 días en recibirla, después de haber estado esperando diez años. Es una prueba más de que pagando llegas a cualquier sitio” (Yakovenko, 2020b).

para ser como los demás. [...] No hace falta que te vayas al mercado negro para comprar una identidad, la puedes comprar al Estado mismo. Solo hace falta dinero. (Yakovenko, 2020: 89-90)

Los fragmentos elegidos ilustran estos temas tratados en la novela. Además, ejemplifican un estilo de escritura al que se ha aludido en la introducción de este capítulo: “una ‘escritura en staccato’ (un estilo de escritura caracterizado por frases cortas, directas, separadas por puntos)”. Con ella logra crear una narración que incomoda y duele. En fin, estamos ante un relato de tristeza y nostalgia, pero también de denuncia.

### *Desencajada (fragmento)*<sup>12</sup>

7

[...] Si el lugar en el que nacemos y nos criamos forja nuestro carácter, ¿qué dicen de mí los conceptos *antes de la migración* y *después de la migración*? *Antes de la migración* comía puré de guisantes secos y me negaba a levantarme de la cama cada mañana hasta hacer enfadar a mi madre porque íbamos a llegar tarde al colegio y ella iba a llegar tarde al trabajo. *Después de la migración* me levantaba de la cama en cuanto sonaba el despertador para evitar llegar tarde al colegio. En la mesa de la cocina había plátanos y mandarinas y un bocadillo listo para que me lo llevara en la mochila. Mi madre ya estaba en el trabajo. *Antes de la migración* mi madre era enfermera. *Después de la migración* mi madre trabajaba en un almacén empaquetando limones. *Antes de la migración* tenía siete años y me cogían de la mano para cruzar la carretera de camino al colegio. *Después de la migración* seguía teniendo siete años pero debía ir al colegio sola y volver del colegio sola y comer sola y hacer los deberes sola porque mi madre trabajaba empaquetando limones. Si los lugares en los que nacemos y nos criamos forjan nuestro carácter, a mí me ha forjado la soledad. A los ocho años mis padres me compraron un móvil. Era el año 2000. Ningún niño tenía móvil en el año 2000. Mis padres me compraron un móvil como sustituto de su propia presencia. Cada día, mi madre me llamaba a las dos y media de la tarde para preguntarme qué tal estaba. En

---

<sup>12</sup> YAKOVENKO, Margaryta (2020). *Desencajada*. Barcelona: Caballo de Troya, pp. 25-30, 45-48.

el almacén en el que empaquetaba limones le daban media hora para comerse el bocadillo, media hora que ella aprovechaba para llamar a casa. A esa hora, yo ya había llegado del colegio para comer y tenía una hora y media antes de volver a las clases de la tarde, que duraban hasta las cinco. Recuerdo a los padres apelonados a las puertas del colegio esperando a sus hijos para llevarles de la mano a comer a casa. Recuerdo la prisa que me daba para evitar sus caras. Yo no tenía a nadie a quién buscar entre ese pelotón de amor paternal y sopa de acelgas de primero. Apretaba el paso e intentaba llegar lo más rápido posible a casa. Hacía carreras de reloj conmigo misma para ver qué camino era el más corto. Me esperaba un tupper con comida en el microondas que mi madre me había dejado allí. Me habría comido incluso la sopa de acelgas con tal de comérmela con ella al lado. Poder quejarme de que estaba asquerosa y que alguien lo escuchara. Por supuesto, la comida del microondas estaba buena. Por supuesto, cuando mi madre me llamaba a las dos y media yo no me quejaba y le contaba cómo habían sido mis clases del día. Luego me sentaba a ver los dibujos que ponían en la dos y hacía tiempo antes de volver al colegio.

De pequeña era una niña enfermiza. La enfermedad se me pegaba a la piel como la savia viscosa y dulce de abedul que atrapa a las moscas. Lo recuerdo: los días en la cama, el vómito, las consultas de los médicos, las agujas y los análisis de sangre. La sangre. Nunca pude soportar ver mi propia sangre, sentía que las agujas me succionaban la vida entera y que ese líquido tan oscuro no debía estar fuera sino dentro. Sentía que debían devolvérmelo. Que no era natural que con mi sangre llenaran tubos y más tubos transparentes. Que esos tubos nunca tendrían que haberse pensado transparentes porque nadie debería poder ver su propia sangre.

Los días que enfermaba, mi madre me llevaba a dormir a su cama. No recuerdo a mi padre esos días. Su presencia era irrelevante, simplemente desaparecía de todo lo que me rodeaba. Dormía en otra habitación, no sé dónde, quizá en el sofá, no me importaba. El mundo entero se reducía a mi madre y sus cuidados. A veces creo que me enfermaba tan a menudo para que mi madre estuviera conmigo. Para que me llevara de la mano a dormir con ella. Se me antojaba la única forma de hacer que se quedara en casa. Obligarla a cuidarme durante mi enfermedad. La sola idea me repugna. La peste invocada por una pequeña terrorista, una chantajista emocional, la secuestradora de su propia

madre. La enferma que era una mala enferma porque rechazaba todos sus esfuerzos para conseguir que yo me recuperara pronto. Vomitaba el jarabe, escupía las pastillas, me negaba a hacer gárgaras con agua templada y bicarbonato. Yo no me quería curar. Prefería la gripe a ser arrojada de nuevo a los brazos de la soledad. Necesitaba seguir enferma para que ella siguiera a mi lado.

Todo eso ocurrió *después de la migración*. Toda esa soledad crónica, todo ese abandono que yo no comprendía, que mi cuerpo rechazaba y contra el que mi mente confabulaba. El aislamiento. El desamparo radical. La fruta fresca en la mesa de la cocina y el tupper preparado en el microondas. El pelotón de padres a las puertas del colegio de color melocotón con polluelos muertos y ciegos entre la gravilla al lado de la pista de fútbol.

Paco se ha hecho un ovillo en el sofá y respira tranquilamente en sueños. Apago la lámpara del salón y me siento a su lado en la oscuridad. Aún no me quiero dormir pero tampoco quiero seguir con la luz encendida. Toda esa soledad no era muy diferente a la soledad que siento ahora, sentada en el sofá del piso de Celia, muy quieta, las manos sobre las rodillas y la espalda recta, la puerta del balcón abierta y los ruidos de la calle reverberando contra las paredes. Ruidos de la calle que parecen estar produciéndose dentro de la casa. Y yo estoy en medio. En medio de esta casa. En medio de la calle. En medio de la soledad. *Después de la migración*. Después de la integración. Después de haber mudado de piel y haber abandonado mi exoesqueleto seco y vacío, seco y marrón, marrón y transparente. Los días de cuando era extranjera y estaba sola. Los días de cuando empecé a ser española y me quedé sola. Los días en los que nunca dejé de estar sola.

[...]

## 12

Cuando conocí a Carlos me preguntó si era hija de diplomáticos. Fue junto a la máquina de las patatas fritas y bollería industrial de la redacción. Un día de mayo. Carlos me dijo: “¿Sabes tantos idiomas porque eres hija de diplomáticos?”. Con tantos idiomas se refería a ruso, inglés y español, que ni siquiera son tantos. Creo que me reí. Creo que durante un momento contemplé la idea de decirle a Carlos que sí, que lo era, que mi padre fue embajador en Rusia.

Carlos estudió en un colegio de curas. Carlos creció en un barrio en el que cierran con llave las puertas de los bancos

por la noche para que los sintecho no entren a dormir. Carlos estudió ADE y él y todos sus amigos van a heredar una casa con portero.

Para Carlos yo soy una farsante. He roto un techo de cristal a base de becas y buenas notas y he acabado a su lado enfrente de la máquina de vending dudando entre si comprar un KitKat o unos Doritos. Represento toda esa meritocracia en la que él no cree pero que defiende porque es lo que se espera de alguien liberal y educado en buenos colegios. Carlos cree que se ha hecho a sí mismo y le pagan por saber usar un excel. Nunca ha realizado trabajos manuales, sus padres estaban en casa por las tardes y si su madre llegaba una hora tarde del trabajo, había una cuidadora esperándole a la puerta del colegio. Para Carlos soy una impostora, y yo estoy de acuerdo con él.

Lo mejor del sistema es que es infalible. Es lo más parecido a un novio con problemas, crees que con tu amor vas a salvarlo pero cuando os peleáis te manda fotos de sus muñecas cubiertas de vendas empapadas de sangre oscura. En ambos casos, la única que sufre y piensa que todo irá a mejor porque puedes cambiarlo eres tú. La infalibilidad es orden y seguridad. Es inmovilismo y por eso Carlos sabe que yo no debería estar allí. Su pregunta me recuerda que he saltado varios escalones en la estructura social. Asumimos que hay espacios libres de inmigración no por falta de costumbre sino porque somos unos clasistas. Carlos no es un racista de manual, lo que ocurre es que la única ucraniana que conoce es la que viene a limpiarle el piso una vez por semana. Esa ucraniana podría ser mi madre. La distancia social que hay entre nosotros es en realidad un abismo. Me doy cuenta de ello muy pronto pero no me alejo sino que me enamoro de él. Salimos a cenar. Nos vamos de viaje a lugares que requieren visados y vacunas y cuentas corrientes saneadas. Compramos comida fuera para no cocinar porque estamos demasiado ocupados paseando de la mano por la playa. Me enamoro de Carlos sobre todo porque mis padres me han enseñado a querer la vida que tiene él. Mi padre llegando a casa a las seis de la mañana después de trabajar y diciéndome que tenía que estudiar, que tenía que sacar buenas notas, que yo debía ser capaz de trabajar solo con el cerebro. “Ya estoy trabajando yo con las manos para que tú no tengas que hacerlo”, decía mi madre. “¿Ves esto que hago? Te estoy enseñando justo lo que tú no debes hacer”, decía mi padre. Me pagué la carrera con becas a la excelencia y los ahorros de mis padres porque para ellos era una vergüenza

que yo sirviera copas en un bar. Era una vergüenza que yo trabajara de lo que ellos trabajaban. Mi padre decía: “No he estado yo sirviendo bocadillos para que ahora tú lo hagas”. Un suspenso, un despido, el desempleo se convirtieron para mí en ofensas al honor de mis propios padres. Tras la crisis de 2008, mi generación pasó a tener una vida peor que la de sus padres a su edad. No era mi caso. Los hijos de migrantes siempre viven mejor que sus padres porque sus padres son la clase más baja de la escala social. Son los plebeyos de los obreros, los que llegan sin nada a un país, sin familia, sin amistades y sin patrimonio. Los desheredados. Si yo no tenía una carrera impecable, entonces su esfuerzo, sus años limpiando váteres y enyesando paredes no habrían servido de nada. Yo tenía que ser perfecta porque ellos habían soportado toda clase de degradaciones por mí. Lo habían apostado todo a una carta. Se sentían culpables por estar trabajando todo el día y dejarme en casa sola. Yo me sentía culpable por sus empleos precarios y sin contrato, porque sabía que todo esto, la migración, era solo para que yo tuviera la vida que Carlos había heredado al nacer.

En ningún momento a mis padres se les pasó por la cabeza que las dinámicas sociales no eran como ellos creían. La ingenuidad de la perestroika les decía que en el mundo occidental el esfuerzo era recompensado. Y ellos se estaban esforzando. Las cosas me tenían que ir bien a la fuerza porque yo cumplía con mi papel de sacar buenas notas y ellos cumplían con su deber de trabajar para que yo solo me preocupara de estudiar. Mi madre quería que yo tuviera una mujer que me limpiara la casa. Quería que comprara comida para llevar y me dedicara a pasear por la playa en vez de cocinar. Quería para mí todo eso que ella no había tenido. Había demasiado en juego para que yo me permitiera fallar.

Así que ese día sonreí a Carlos al lado de la máquina, eché un euro, elegí una palmera de chocolate y le dije: “No, solo soy inmigrante. Por eso hablo ruso. Nací en Ucrania”.

**(Selección de textos e introducciones U. G., M. Š.)**



## BIBLIOGRAFÍA

AÍNSA, Fernando (2010). “Palabras nómadas. Los nuevos centros de la periferia”. En Ángel ESTEBAN *et al.* (eds). *Narrativas latinoamericanas para el siglo XXI: nuevos enfoques y territorios*. Zurich: Georg Olms Verlag, pp. 1-27.

BÁEZ, Frank (2018). “Así conocí la nieve”. *Bogota 39*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 349-353.

BÁEZ, Frank (2023). “Los caribeños tenemos el Caribe adentro y tendemos a comportarnos como ese mar que estalla” / Entrevistado por Leire Ventas. *BBC Mundo*, 15 de mayo de 2023. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-65407591>

BOURRIAUD, Nicolas (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BRESCIA, Pablo; ESTRADA, Oswaldo (eds.) (2018). *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros ediciones.

BROECK, Sophie van der (2011). “Ironía y transnacionalismo en España, *aparta de mi estos premios*, de Fernando Iwasaki”. Aliante: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/ironia-y-transnacionalismo-en-espana-aparta-de-mi-estos-premios-de-fernando-iwasaki/> [11/7/2022]

COLMEIRO, José (2021). *Cruces de fronteras: globalización, transnacionalidad y poshispanismo*. Madrid: Iberoamericana.

DA CUNHA-GIABBAI, Gloria (1992). *El exilio: realidad y ficción*. Montevideo: Arca.

HALFON, Eduardo (2021). *Canción*. Barcelona: Libros del Asteroide.

LYOTARD, Jean François (1987 [1979]). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Madrid: Ediciones Cátedra.

MAFFESOLI, Michel (2004). *El nomadismo: vagabundeos iniciáticos*. México: Fondo de Cultura Económica.

MÁRQUEZ ADAMS, Melanie (2019). “El color de los lagos”. En Hernán VERA ÁLVAREZ (ed.), *Escritorxs salvajes. 37 Hispanic Writers in the United States*. Editorial Hypermedia, pp. 203-207.

MÁRQUEZ ADAMS, Melanie (2021). “Mi escritura es resultado de una amalgamación de dualidades y contradicciones” / Entrevistada por Mariza Bafile. *Viceversa*, 16 de febrero de 2021. <https://www.viceversa-mag.com/melanie-marquez-adams-escritura-resultado-amalgamacion/>

MARRAMAIO, Giacomo (2014). “Metamorfosis de la filosofía: del *linguistic turn* al *spatial turn*”. En Emanuela FORNARI, *Heterotopías del mundo finito. Exilio, Transculturalidad, Poscolonialidad*. Córdoba: Argentina, Edivim, pp. 13-25.

MORA, Vicente Luis (2022). “Discontinuidad y fragmentarismo en la prosa hispánica actual. Relectura de dos modos de entender la estética de la disgregación narrativa”. En Teresa GÓMEZ TRUEBA y Ruben VENZON (eds.), *Grietas: Estudios sobre fragmentarismo y narrativa contemporánea*. Berlín: Peter Lang, pp. 21-59.

PALOU, Pedro Ángel (2018). “20 años no es nada (sólo en el tango)”. En Pablo BRESCIA y Oswaldo ESTADA (eds.), *McCrack: McOndo, el Crack y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatros ediciones, pp. 29-35.

PAZ SOLDÁN, Edmundo; FUGUET, Alberto (2000). *Se habla español. Voces latinas Estados Unidos*. Miami: Alfaguara.

PERI ROSSI, Cristina (1978). “Estado de exilio”. *Triunfo*, 4 de febrero de 1978, pp. 24-26.

REY ROSA, Rodrigo (2016). *Fábula asiática*. Madrid: Alfaguara.

RONCAGLILOLO, Santiago (2007). “Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI”. *Quórum: revista de pensamiento iberoamericano*, 19, pp. 151-158.

VALERO JUAN, Eva (2019). “Escrituras transnacionales en la literatura peruana última: Fernando Iwasaki y Grecia Cáceres”. En Eva VALERO y Oswaldo ESTRADA (eds.), *Literatura y globalización. Latinoamérica en el nuevo milenio*, Barcelona: Anthropos, pp. 197-216.

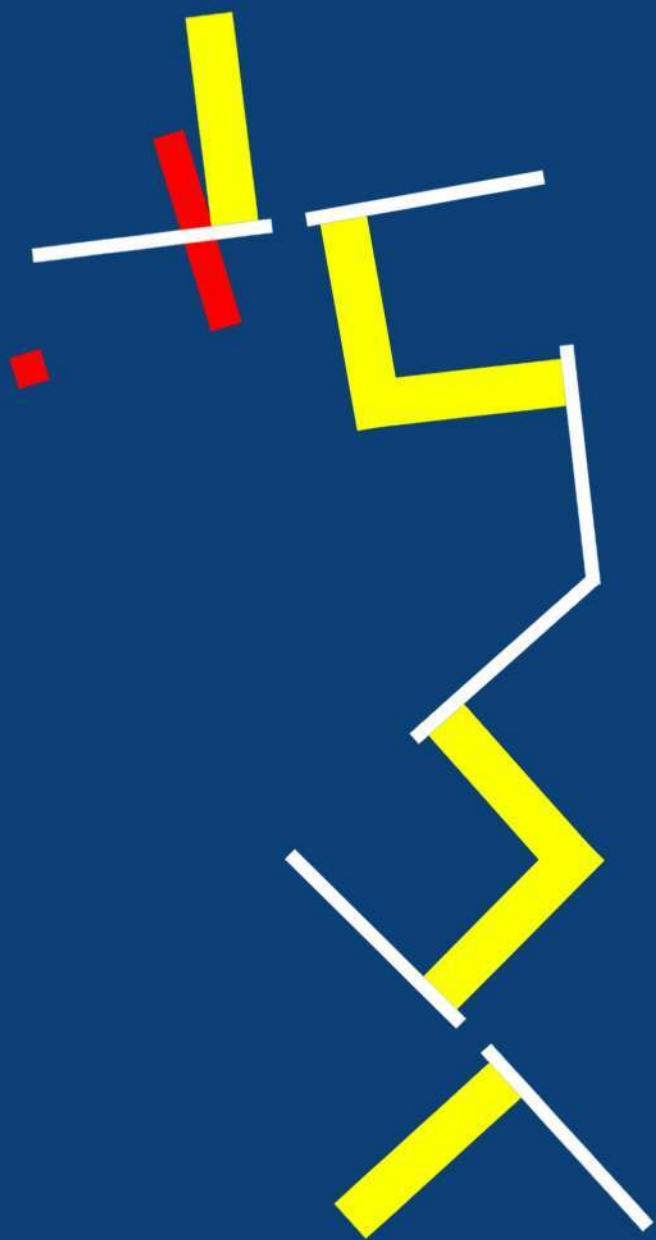
YAKOVENKO, Margaryta (2020). *Desencajada*. Barcelona: Caballo de Troya.

YAKOVENKO, Margaryta (2020b). “Estuvimos viviendo de forma ilegal un año. Es lo que le pasa a casi todos los migrantes” /

Entrevistada por Marina Velasco. *Huffingtonpost*, 2 de octubre de 2020.

[https://www.huffingtonpost.es/entry/margaryta-yakovenko-estuvimos-viviendo-de-forma-ilegal-un-ano-es-lo-que-le-pasa-a-casi-todos-los-migrantes\\_es\\_5f7457a0c5b6374c5587071a.html](https://www.huffingtonpost.es/entry/margaryta-yakovenko-estuvimos-viviendo-de-forma-ilegal-un-ano-es-lo-que-le-pasa-a-casi-todos-los-migrantes_es_5f7457a0c5b6374c5587071a.html)

ŽIŽEK, Slavoj (2002). *Le spectre rôde toujours*. París: Éditions Amsterdam.



**1.3**

# **LAS NUEVAS VANGUARDIAS**



## 1. Introducción

La acepción en que tomamos en este capítulo del término de *vanguardia* se refiere al espíritu libre, creativo e irreverente hacia la tradición que animó los movimientos artísticos y literarios de las primeras tres décadas del siglo XX en Occidente y que se conocen como *la vanguardia histórica*. Surgidos del malestar social y político determinado por las tensiones que se manifestaron en torno a la Primera Guerra Mundial, los “ismos” (dadaísmo, cubismo, futurismo, ultraísmo, suprematismo, surrealismo, etc.) se caracterizan por la actitud provocadora, lúdica, experimentalista y una radical inaceptación de las creaciones del pasado. Entre las proclamas de los futuristas de que hay que demoler los museos y las bibliotecas (supuestamente por encerrar objetos desfasados, inútiles y fastidiosos) y la promoción deliberada de lo absurdo y el sinsentido de los dadaístas, la vanguardia histórica impuso una actitud artística basada en la falta de conformismo, la inconveniencia y la creatividad sin límites. Este espíritu, desde luego actualizado, rige también los atrevidos experimentos artísticos y literarios de la así llamada *neovanguardia* de los años sesenta, así como se infiltra, de forma más o menos manifiesta, en una gran parte de la producción cultural del siglo XX y sigue animando la creación contemporánea. En este capítulo nos proponemos evidenciar la pervivencia del espíritu vanguardista en la creación literaria en español en el siglo XXI, observar las transformaciones del propio concepto de *literatura* enfrentado a la revolución digital producida por Internet y destacar los rasgos de un tipo de producción textual actual que se reivindica como heredera de esta radical “tradición de la ruptura” –según la expresión del escritor y pensador mexicano Octavio Paz (1914-1998)– representada por las vanguardias. Se desprenderán dos direcciones principales de la literatura vanguardista del siglo XXI: la así llamada literatura

*mutante* (transformada bajo el impacto de las nuevas tecnologías de comunicación) y las *tecnografías* (la producción textual en soportes diferentes del libro tradicional, como los blogs, posteos, tuits, etc.). Asimismo, con respecto a la primera dirección, destacaremos tres formas principales –“la narrativa del barroco frío”, la prosa “de temas lentos” y la escritura conceptual– y resaltaremos algunos elementos clave de estas, como el apropiacionismo y el conceptualismo. Finalmente ilustraremos este tipo de literatura a través de tres textos emblemáticos.

## **2. Pervivencias de las vanguardias en el siglo XXI**

El concepto de *vanguardia* entendido como movimiento artístico multigenérico basado en el afán de aniquilar el pasado con el fin de instaurar lo nuevo ha llegado a considerarse con bastante suspicacia desde hace medio siglo. No es difícil entender las razones de esta reticencia cuando se considera por un lado la rápida obsolescencia de lo nuevo y, por otro lado, la plena aceptación de las reclamaciones vanguardistas por una sociedad contra la cual la vanguardia se rebelaba. Con todo eso, la reserva ante las obras de la actualidad que deliberadamente transgreden las convenciones usuales y su acusación de repetir un gesto destructivo ya banalizado se debe a la identificación del impulso vanguardista con los “ismos” de principios del siglo XX. Según uno de los principales teóricos de estos, el filósofo alemán Peter Bürger, la vanguardia es un momento histórico acabado, dado que si se admite que su propósito fue “la liquidación del arte como una actividad separada del praxis vital” (Bürger, 1974: 112), ya a mediados del siglo XX los productos artísticos vanguardistas estuvieron plenamente integrados en la institución social del arte: el ejemplo más ilustrativo es que los *objets trouvés* (objetos encontrados o arte encontrado) del artista vanguardista francés Marcel Du-



champ entran en los museos, perdiendo así su “efecto de *shock*” (115). La “vanguardia histórica” se ha transformado en un producto cultural de tanto éxito que se ha convertido en “la ‘vanguardia crónica’ del arte” (Calinescu, 2003 [1987]: 151) y así “tanto la retórica de la destrucción como la de la novedad han perdido cualquier indicio de atractivo heroico” (151).

Además de esta confusión cronológica, el cuestionamiento de la validez de la actitud vanguardista en la actualidad se debe a la confusión de sus dos aspectos mejor puestos en evidencia por el filósofo francés Jacques Rancière:

Por un lado, la vanguardia es el movimiento que ha venido a transformar las formas del arte, a hacerlas idénticas a las formas de construcción de un mundo nuevo, donde el arte ya no existiría más como una realidad separada. Pero por otro lado, la vanguardia es también el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística de todo compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista. (2007: 44)

En la literatura escrita en español existe una vigorosa línea de escritura subversiva, impulsada por un espíritu vanguardista atemporal, destructivo de las formas anquilosadas, irreverente con el canon constituido y contestatario de las normas usuales, incluidas las normas de las “vanguardias crónicas” museificadas en el siglo anterior así como de los atrevidos experimentos formales de la neovanguardia de los años 1960 y 1970. En su caso, la resistencia ante “las prácticas del poder” y “las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista”, a las cuales se refería Rancière, se manifiesta principalmente en relación con el mercado cultural neoliberal, que ha conseguido apropiarse de los conceptos cardinales de

la modernidad – *novedad, originalidad, sorpresa* – y rebajarlos a nivel de *trend*, moda, estrellato, etc. Los autores de la vanguardia del siglo XXI, incluidos los autores publicados por los grandes sellos editoriales, son conscientes de las trampas tendidas por la industria cultural. Su reticencia proviene del hecho de que esta está regida por la lógica neoliberal de la sobreabundancia, que produce a un ritmo desquiciado lo que se ha denominado literatura *kleenex*, la cual “responde a un consumo rápido [y] representa la lógica del capitalismo puro aplicada a la producción editorial” (Nogales *apud* Becerra Mayor *et al.*, 2013: 34).<sup>13</sup>

También es importante señalar que, dado que más que una línea temática, se trata aquí de una postura artística: muchos de los rasgos de la narrativa discutida en esta sección se aplican también a las obras estudiadas en otros apartados de nuestro manual (el giro autoficcional, nuevas corporalidades, etc.), así como los autores mencionados en otros bloques podrían figurar también en este, si se estudiaran ciertas obras desde la perspectiva de su carácter vanguardista.

---

<sup>13</sup> Puede parecer contradictorio o incluso hipócrita que aquellos escritores cuyas obras se publican en cuantiosas tiradas por los grandes sellos editoriales internacionales sigan reivindicando una postura subversiva y marginal. No obstante, conscientes de las trampas tendidas por el mercado cultural, estos autores despliegan un amplio abanico de estrategias para perseguir su marginalidad con respecto al canon vigente y preservar un territorio de exploración excéntrico. Al estudio de estos fenómenos se dedica el proyecto dirigido por el docente e investigador español Daniel Escandell Montiel y titulado *Exocanónicos*, cuyo corpus –según se lee en la presentación del proyecto– está formado por “autores y autoras que se han visto expulsados definitivamente del polisistema canónico, y cuyas obras no son recogidas en nóminas, colectivizaciones o grupos” (<https://exocanon.usa.es/>). Entre estos autores se puede nombrar a Jorge Carrión, Verónica Gerber, Luis Chitarroni, Alejandro López, Belén Gache, César Gutiérrez, Alejandro Zambra, Luis Sagasti, Vivian Abenshushan, Alicia Kopf, Agustín Fernández Mallo, Vicente Luis Mora, Sebastián Bianchi, Daniela Bojórquez, Miriam Reyes y Pablo Katchadjian.

### 3. Hacia un nuevo concepto de literatura

La reactivación del espíritu subversivo vanguardista es, para los escritores que lo convierten en el motor de sus producciones, aún más necesario en un momento como el actual, cuando, por una parte, las nuevas tecnologías de la comunicación, por la ilimitada conectividad, el virtual cooperativismo científico y creativo y la potencial solidarización política, crean las premisas de un cambio trascendental de la sociedad humana y, por otra parte, se asiste a una agudización nunca vista de la desigualdad, una erosión imparabile del espíritu cívico y a una precarización galopante en todos los ámbitos vitales. Así, por una parte, dada la tecnofilia propia de la vanguardia, es natural que Internet provoque un replanteo radical de la escritura, al menos de igual envergadura a las transformaciones producidas (para referirnos solo al ámbito visual) por el cine a principios del siglo XX y la televisión en los años 1960 y 1970.<sup>14</sup>

Por otra parte, las tensiones sociopolíticas contemporáneas tienen un sugerente paralelismo con las que vieron florecer las anteriores manifestaciones vanguardistas:

El siglo XXI se ha revelado como un período de profundas convulsiones socio-históricas –caída de las Torres Gemelas en 2001, crisis económica de 2008 y del covid-19 en 2020, creciente fragmentación y polarización ideológica– y cambios geopolíticos –Occidente cristiano/

---

<sup>14</sup> Kenneth Goldsmith, uno de los más influyentes escritores-artistas-pensadores conceptuales de Estados Unidos, observa con perspicacia la forzosa renovación de la escritura ante el reto representado por Internet: “Con el surgimiento de Internet, la escritura se ha encontrado con su fotografía. Con esto quiero decir que la escritura se encuentra en una situación similar a la de la pintura cuando la fotografía se inventó: frente a una tecnología tanto más apta para replicar la realidad, es decir, para poder sobrevivir la pintura tuvo que alterar su curso de manera radical” (2015: 40).

Oriente musulmán, resurgimiento de la “guerra fría”– parangonable en su crispación al momento de la aparición de las vanguardias históricas –revoluciones mexicana y soviética, período de entreguerras mundiales, ascenso de los totalitarismos, crisis económica del 29– y de las neovanguardias –protestas contra las guerras de Corea y Vietnam, ascenso y desmoronamiento de la utopía castrista, Teología de la Liberación, Primavera de Praga, protestas juveniles del mayo del 68 en Francia y octubre del 68 en México, crisis del petróleo del 73–. (Noguerol, 2022: 155)

Heredera pues del espíritu de las vanguardias del siglo XX, la literatura actual que asociamos con este marbete agudiza y lleva hasta sus últimas consecuencias dos elementos clave, el constitutivo nihilismo vanguardista y la simbiosis con la tecnología, cuyos efectos más ostensibles son la mutación del concepto tradicional de *literatura*.<sup>15</sup> En su vertiente tecnificada, por otro lado, al amparo de Internet y gracias a las posibilidades ofrecidas por el campo digital no dejan de surgir, continuamente, nuevas formas (post)literarias, como blogoficciones, tuitteratura, e-literatura, audiopoemas, etc. Consideraremos en breve estos dos aspectos:

### **3.1. Literatura mutante**

Las vanguardias del siglo XXI se manifiestan en un campo cultural muy distinto del de sus predecesores, principalmente

---

<sup>15</sup> Esta mutación ha sido discutida, desde finales del siglo hasta hoy, en términos diversos, de mayor o menor longevidad: literatura “de conciencia mediática” (Paz Soldán y Castillo, 2001), “metacción virtual” (Carrera, 2001), “literaturas ergódicas” (Aarseth, 2004), “pangéicas” (Mora, 2006), “afterpop” (Fernández Porta, 2007), “literatura mutante” (Ortega y Ferré, 2007), “fuera de campo” (Speranza, 2006), “postautónoma” (Ludmer, 2010) o incluso “no-literatura” (Posada, 2021).

porque han dejado de tener la importancia de antaño, por lo cual sus exponentes no pueden sino partir desde la asunción sin dramatismo del actual papel marginal de la literatura con respecto a “la actividad humana productiva”, en contraste con “un largo período en que la literatura fue central a la cultura” (Ferré en Ortega y Ferré, 2007: 13). En contraste con los lamentos nostálgicos propios de los tardomodernos, estos escritores ven la actual situación como una liberación y una oportunidad de actuar con la irreverencia propia del espíritu vanguardista transepocal.<sup>16</sup> Practicada desde la periferia cultural y cargada de un alto potencial subversivo con respecto a la institución literaria y sus instancias de consagración (éxito, vendibilidad, popularidad, etc.), en la literatura de este tipo se da una deserción no solo de la literatura institucionalizada, sino de la literatura a secas. Se puede hablar entonces de una postliteratura que *muta* del concepto tradicional (artístotélico) basado en la unidad, estilo del autor, mimesis, verosimilitud, convención genérica, etc. Es una literatura “postautónoma” (Ludmer, 2010) formada por obras que, aunque preserven todas las trazas formales asociadas en el mercado cultural con la “literatura”, no pueden leerse “con los criterios o categorías literarias como autor, obra, estilo, escritor, texto y sentido”, al ser marcados “totalmente por la ambivalencia: son y no son literatura, son ficciones y realidad” (2010: 150). Es

---

<sup>16</sup> A esta conciencia —que supone a la vez humildad y sentimiento de alivio— se refiere el crítico literario y escritor peruano Julio Ortega en su prefacio a la antología *Mutantes: narrativa española de última generación* de 2007: “Esta poética inicia la denuncia del circuito de lectura dominante, y descubre un horizonte de promesa, en cuya ruta se alivia la prosa del mundo y sus valores de cambio. Sería, claro, un tardío romanticismo anticapitalista creer que el campo cultural (hoy día ocupado por la práctica globalizadora, por el modo de producción homogénea) puede ser subvertido por un libro o por un escritor. Pero un libro puede, eso sí, confirmar un espacio no-sistemático, libre de la polaridad dominante, y abrir un margen, un lugar deshabitado por la angustia de influir, casi un horizonte de relevos” (Ortega en Ortega y Ferré, 2007: 27).

una “antilitrerura” (literatura escrita en contra de la institución literaria), en la línea practicada por los vanguardistas del siglo XX, pero llevada hasta el extremo de convertirse en *no-literatura*, esto es, “una nueva literatura más allá de la literatura carente de figuraciones, referencialidades, símbolos, semántica, por la cual se desliga por completo el arte verbal de la poética *ex nihilo*, de la genialidad y originalidad, del concepto de *belles lettres*” (Posada, 2021: 1193). Para ser más precisos, si se compara con la experiencia del arte plástico, esta literatura exige ser pensada más bien como una obra de arte conceptual que como una obra basada en la representación figurativa.

Incluso más que la literatura comercial que se asume como tal, el tipo de escritura que rechazan los autores vanguardistas es la que mima la subversión, finge el experimentalismo y, ante la supuesta demanda del público por una literatura asequible, informativa y clara, vuelve, con el previsible éxito editorial, a unas normas ya superadas por el devenir de la literatura actual.<sup>17</sup> Por eso, en paralelo a unas producciones de tipo conceptual y siempre de factura metaliteraria, muchos de los practicantes de este tipo de literatura son al mismo tiempo importantes ensayistas y críticos literarios, investigadores y docentes universitarios, como es el caso de Vicente

---

<sup>17</sup> Es lo que señala la escritora y profesora mexicana Cristina Rivera Garza (1964) en un significativo hilo de Twitter lanzado en julio de 2012 bajo la etiqueta #escriturascontraelpoder: “Dices que el pasado se instauró en el poder pero sigues hablando de la originalidad como baluarte literario? [...] Estás dispuesta a transformar el mundo, pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? [...] En resumen: Estás contra el estado de las cosas, pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada?” (*apud* Noguero, 2022: 18-19). Por su parte, el escritor argentino Damián Tabarovsky (1967) señala el mismo fenómeno en la literatura argentina practicada por los “jóvenes serios [que] proponen la sensatez como valor literario supremo” (2010: 45) y cuya actuación en el campo cultural resume de esta forma: “Es como si la literatura de los *jóvenes serios* dijera: ‘El nuevo canon está a punto de convertirse en norma? Entonces volvamos a la norma pura y dura’” (47).

Luis Mora, Germán Sierra, Jorge Carrión, Alexandra Saum-Pascual, Daniel Tabarovksy, Daniel Link, etc. El refinamiento de los instrumentos críticos para entender la literatura de hoy se ve —en una línea belicista propia de la vanguardia atemporal— como una de las pocas formas capaces de contrarrestar el efecto de allanamiento producido por la industria cultural: “Cuando la crítica deja de hacer su trabajo, el mercado hace el suyo. A conciencia” (Mora, 2014: 36).

Finalmente, este tipo de práctica artística que roza los confines de la no-literatura es la que con mayor eficacia consigue poner de relieve “el giro ético” de la literatura posterior a la crisis de 2008, dado que la desobediencia, la subversión y el posicionamiento crítico ante un estado de cosas marcado por la desigualdad y la injusticia sistémicas son incompatibles con el conservadurismo formal, así como lo apunta la escritora e investigadora Irmgard Emmelhens: “Decirle la verdad al poder y dar visibilidad son formas de acción política. Sin embargo, confrontar al espectador con sus propios prejuicios y reiterar verdades que todo el mundo sabe son gestos vacíos y perfectamente acoplados al mercado” (*apud* Noguero, 2020b: 56).

### **3.2. Tecnografías**

Internet propicia la exploración de nuevos espacios para la escritura, abriendo un campo fértil para todo tipo de “tecnografías”, esto es, “escritura[s] en cuyo proceso de composición interviene un medio tecnológico, ya sea un software (literatura electrónica, novela interactiva), ya sea la arquitectura y formato de las redes sociales (blognovela, tuiterratura, audio-poemas)” (Posada 2020: 118). La expansión de la escritura en la Red afecta el estatuto del “escritor” (todo el mundo emite “posts”, memes, comentarios), el del “autor” (el impacto del texto prevalece sobre el renombre de su emisor), el del texto

mismo (que puede ser copiado y pegado, “sampleado”, reformateado, etc).

Comparada con la revolución que la invención de la imprenta de Gutenberg produjo a finales del siglo XV, la revolución provocada por Internet ha tenido consecuencias no solo en el crecimiento exponencial de la información, sino, y sobre todo, en la forma de procesarla y comprenderla. El texto “hallado a un click de distancia”, el virtual acceso al saber en su integridad, la disposición del texto ya no en una página con límites tipográficos fijos sino en la pantalla que soporta una potencial infinidad de “ventanas”, así como la conectividad ofrecida por las redes sociales, todo eso cambia la relación con un mundo aprehendido a velocidades y escalas ajustables *ad libitum*, un mundo que permite una “ciberpercepción”, o sea, “la obtención de un sentido de conjunto, la adquisición de una perspectiva a vista de pájaro sobre los acontecimientos, del punto de vista del astronauta sobre la Tierra, del punto de vista del cibernauta sobre los sistemas” (Roy Ascott *apud* Mora, 2008: 49). Por eso, se puede considerar que la mayor transformación producida por Internet en calidad de “metáfora fundamental” de aprehender el mundo es la disolución de los límites de la realidad y de la ficción, lo que ratifica el triunfo absoluto del *simulacro* teorizado por el sociólogo, filósofo y poeta francés Jean Baudrillard en los años 1980, pero que desde aquellos años inaugurales de la posmodernidad no ha cesado de agudizarse y expandirse por la difusión de las *fake news*, la reelaboración de las experiencias vitales a través de las redes sociales, el fenómeno de los *avatares* en las mismas, la manipulación de la información, los *reality shows*, etc.



## 4. Formas neovanguardistas

En un artículo que se propone demostrar “la espléndida salud que disfrutaban las vanguardias en nuestros días” (Noguerol, 2020a: 162), la investigadora española sugiere los siguientes ámbitos privilegiados en que se manifiesta la literatura vanguardista actual:

1) “la narrativa delirante, maximalista, frecuentemente satírica y opuesta a los estados permanentes” (157), la que la misma profesora española Francisca Noguerol había llamado “narrativa del barroco frío” (2013);

2) la narrativa “difícil”, conscientemente “hermética”, de “temas lentos” (Pauls) “tan exigente en su estilo como hostil a los realismos chatos” (2020a: 157);

3) la escritura conceptual, asociada con el apropiacionismo y el reciclaje de larga tradición vanguardista, y que de hecho está “profundamente imbricada con las anteriores” (158), pudiéndose así considerar el rasgo más característico de esta producción textual.

### 4.1. Narrativa del “barroco frío”

Francisca Noguerol enumera unos diez rasgos fundamentales del barroco frío, introduciendo conceptos como *realidadficción* y *simulacro*, *histeria*, *vida en citas*, *fractalidad*, etc.,<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Citando textualmente a Noguerol, los rasgos del “barroco frío” serían:

- La voluntaria renuncia a establecer límites entre realidad y ficción, con el consiguiente triunfo del simulacro.
- La simbiosis en sus páginas de teoría y ficción, y la atención a las ciencias *duras*.
- La manifiesta velocidad impresa a las historias, unida a la interconexión de tramas y personajes para dar idea de un universo cercano a la histeria.
- La propensión a la fractalidad, con atención especial concedida al detalle.
- La apuesta por una visualidad atractiva, lo que conlleva el uso continuado de recursos efrásticos y de diseño.
- La voluntaria asunción de las más diversas fuentes intertextuales

cuyo comentario aplicado sobrepasaría los límites de esta presentación. Asimismo, de hecho, muchas de estas trazas son aplicables a la producción literaria estudiada en otros apartados, dado que, como ya lo señalamos, de lo que se trata no es tanto la atracción por cierto conjunto de temas, sino de la asunción de una postura –más irreverente y más subversiva– que comparten muchos de los autores analizados en esas páginas (Mario Bellatin, Enrique Vila-Matas, Fernanda Trías, Andrea Jęftanovic, etc.).

El primero de los diez rasgos del “barroco frío” –“La voluntaria renuncia a establecer límites entre realidad y ficción, con el consiguiente triunfo del simulacro” (Noguero, 2013: 21)– es, por ejemplo, el tema central de las novelas del boliviano Edmundo Paz Soldán *Sueños digitales* (2000) y *El delirio de Turing* (2003), donde se indaga en el tema de la información manipulada. El atravesamiento mutuo entre los ámbitos ficticios y reales, propio del *reality shows* o del *show biz*, está tematizado en *La mendiga* (2000) del argentino César Aira y *Realidad* (2009) del también argentino Sergio Bizio, o en *Aire nuestro* (2009) del español, Manuel Vilas (2009). Es interesante observar que los autores vanguardistas del siglo XXI toman este *continuum realidad/ficción* con total naturalidad, puesto que en la mayoría de los casos se trata de nativos digitales o de personas que recibieron su educa-

---

en una clara aceptación del concepto de *vida en citas*, lo que explica la importancia concedida al concepto de *homo sampler* y a la traducción.

- La frecuente presencia en los textos de identidades *avatáricas* o *nómadas*.

- La presentación de personajes en espacios *otros*, destacando la importancia concedida en las diversas tramas a los *no lugares* y al territorio virtual.

- La asunción en los textos de tiempos ajenos a la linealidad, con privilegio de los presentes continuos o superpuestos en varias capas.

- La presencia en muchos textos de una carga tragicómica y satírica, a veces combinada con el aliento apocalíptico (Noguero, 2013: 21-22).

ción en plena expansión de Internet. Son ilustrativas en este sentido unas novelas de autores españoles como *Ejército enemigo* (2011) de Alberto Olmos e *Intente usar otras palabras* (2009) y *Crónica de viaje* (2014) de Jorge Carrión. Estos textos se generan a partir de resultados (reales y ficticios) de las búsquedas en Google, de este modo evidencian, cada uno a su manera, que “Google tiene hoy en día la última palabra respecto a ‘ser o no ser’ de cualquier persona y objeto” (Gómez Trueba, 2018: 119). El núcleo de la última novela mencionada de Jorge Carrión se encuentra en el cuento “Búsquedas (para un viaje futuro a Andalucía)”, incluido en la antología *Mutantes* (2007) de Julio Ortega y Juan Francisco Ferré y que da una imagen clara sobre esta escritura colaborativa con la Red: su texto está formado por entradas de Google relacionadas con las comunidades de andaluces que viven en Cataluña y entremezclado con las notaciones subjetivas del blog de Carrión (que también está en la Red) y plantea desde un ángulo insólito el tema de la identidad regional en un mundo globalizado.

Otro rasgo definitorio del “barroco frío” es “la simbiosis [...] de teoría y ficción, y la atención a las ciencias *duras*” (Noguerol, 2013: 21). Hemos señalado que muchos de los autores que proponen obras de vanguardia también son refinados críticos literarios o autores de esclarecedores ensayos sobre la cultura actual.<sup>19</sup> Los textos de esta índole continúan la subversión de la larga tradición vanguardista del concepto tradicional de *literatura* a través del mestizaje genérico. Un libro de cuentos entrelazados por una temática común y que por lo tanto están a punto de convertirse en una novela, como

---

<sup>19</sup> *Postpoesía* (2009) de Agustín Fernández Mallo, *Contra la Televisión* (2008) de Heriberto Yépez, *La fábrica del lenguaje* (2011) de Pablo Raphael o los lúcidos ensayos de Vicente Luis Mora *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006) o *El lector-espectador* (2012) son solo algunos títulos ineludibles.

*Los exploradores del abismo* (2007), o la fusión entre narración, diario y reflexión metaliteraria de *Dietario voluble* (2008) del escritor español Enrique Vila-Matas son paradigmáticos, según la catedrática española Teresa Gómez Trueba (2018), de la constitución de un nuevo género de novela, *no-vila* (cuyo nombre rememora oportunamente la *nivola* del filósofo español Miguel de Unamuno). Las *no-vilas* son (cuasi/anti/post...) “novelas” sin argumento (por lo tanto imposible de llevar a la pantalla), de estructura fragmentaria (en concordancia con la forma actual de recibir la información), aptas para acoger una multitud de contenidos heterogéneos y escritas en primera persona para evitar la impostura del narrador clásico. Se inscribirían en este (trans)género, según Gómez Trueba, unos textos de escritores españoles como *No ficción* (2008) de Vicente Verdú y *España* (2008) de Manuel Vila. Un libro como *El nervio óptico* (2014) de la argentina María Gainza, que aúna la autoficción y el ensayo de tema pictórico dentro de un texto con mucha carga metanarrativa, también se podría inscribir en esta línea.

Más allá de la denominación propuesta, no se puede dejar de observar la expansión de los límites de un género de por sí tan proteico como la novela, lo que de hecho es solo un caso entre muchos de la referida *mutación*, la cual permite una porosidad total del texto literario que se deja atravesar por multitud de discursos exteriores. Uno de estos discursos, el científico, es de especial importancia, no solo por causa de la fascinación producida por el ritmo vertiginoso en que se desarrolla la ciencia actual en unos campos tan diferentes como la medicina, la neurobiología, la astrofísica o la inteligencia artificial, sino también por los dilemas sobre el estatuto de lo humano que proyectan estos descubrimientos científicos, a veces cuestionados en su calidad de “avances” y otras veces saludados como anticipaciones de un mundo posthumano

visto como más tolerante e igualitario, en la línea optimista de la filósofa italo-australiana Rosi Braidotti (2013). En este orden de ideas, *Un verdor terrible* (2020) del escritor chileno Benjamín Labatut es ilustrativo tanto para la total transgresión genérica operada como por el trabajo sobre la temática científica (en este caso vista desde una perspectiva alarmada y angustiada), amén del trabajo sobre los límites borrosos entre la realidad y la ficción.

Por fin, para comentar un último rasgo de los expuestos por Nogueroles acerca del “barroco frío”, el relacionado con la “aceptación del concepto de ‘vida en citas’” y el “concepto de *homo sampler*”, se puede observar que en la literatura vanguardista del siglo XXI la intertextualidad tiende a identificarse con la hipertextualidad en sentido informático, o sea, referencias cruzadas, hipervínculos que enlazan estructuras de significado asociadas a través de nodos conectados y que son las que permiten la “navegación” a través de la web. Los experimentos del escritor argentino Julio Cortázar en la novela *Rayuela* (1963) (que con la perspectiva de las décadas se ven como bastante toscos) o los (un poco más avanzados) del mismo escritor argentino en sus libros-almanaque cobran una nueva relevancia para unos escritores usuarios de Internet desde hace décadas. No sorprende entonces que el escritor que más ha explotado esta nueva forma de intertextualidad, el español Agustín Fernández Mallo, integre a Cortázar en la galería de sus personajes del proyecto *Nocilla*, el cual, como ha observado con razón el crítico literario y escritor Vicente Luis Mora, se puede ver como “un compendio de todas las preocupaciones radicales de la nueva literatura pangeica: sujetos fragmentados hasta la máscara, nuevas tecnologías, no lugares, imposibilidad de comprobación de la verdad, pérdida del valor de la dialogía entre realidad y representación,

cibernética, *continuidad* epistemológica entre la literatura, la sociología, el arte, la música y la ciencia” (2008: 57).

Un elemento curioso, que se puede considerar como un aspecto subversivo no deliberado, casi a la manera de un *objet trouvé* (objeto encontrado) tratado con humor e ironía, es la práctica asidua del sampleo y del *collage* literario en la literatura de este tipo en una época en que una política rígida del *copyright* –que vigila celosamente las apropiaciones y la “piratería” de los bienes culturales comunitarios– se opone al apropiacionismo creativo, creando situaciones embarazosas y/o humorísticas en el caso de algunas obras de clara raigambre vanguardista como *El Aleph engordado* (2009) de Pablo Katchadjian o *El hacedor (de Borges), remake* (2011) de Agustín Fernández Mallo, que, en vez de considerarse un homenaje a uno de los más atrevidos vanguardistas hispánicos, han sido denunciados como plagios y llevados a la justicia por la viuda de Jorge Luis Borges, María Kodama.

#### **4.2. Narrativa hermética o literatura expandida**

La expresión “temas lentos” la toma prestada Noguero del libro homónimo de Alan Pauls y remite precisamente a uno de los textos incluidos allí, una conferencia de 2008 del escritor argentino titulada “El arte de vivir en el arte”. Se trata de una reflexión sobre la *literatura expandida*, práctica que opera con textos y con acciones a la vez y que cumple una de las metas de la vanguardia atemporal: la inscripción de la experiencia en un continuo arte-vida. Este concepto, de rica resonancia, se ilustra por “el arte de actitud” que incluye tanto la obra como unos gestos que lindan con el *performance* de unos autores como Mario Bellatin, César Aira y Héctor Libertella, tan revolucionarios en sus propuestas literarias como excéntricos en su relación con la industria editorial. Precedidos en este sentido por el escritor y filósofo argentino Macedonio Fernán-

dez, “pionero absoluto, al menos en la tradición argentina, del arte de vivir en el arte” (Pauls, 2012: 180), se trata de unos autores que no dejan de cuestionar la literatura, el acto de escribir, la fama y la industria literaria, bajo unos conceptos totalmente opuestos al funcionamiento hiperproductivo y superacelerado del mercado editorial: “la obra no importa absolutamente nada” (Aira), “el verdadero escribir está por encima de lo que se está escribiendo” (Bellatin) o “reescribir un libro es evaporarlo” (Libertella) (Pauls, 2012: 177). A través de estos autores hallados en un interesante limbo entre la popularidad y el anonimato —ya que los tres son autores fetiche para “ciertos” lectores, devotos de literatura “exigente”, experimental—, Pauls indica pues una de las manifestaciones de la vanguardia actual, encaminada a “alienar la literatura, *desensimismarla*, liberarla del cepo de lo propio —piedra de toque del modernismo— para arrojarla a un más allá donde —como lo reclamaron las vanguardias— se disuelva por fin en la vida” (Libertella) (Pauls, 2012: 179).

Por otra parte, la literatura expandida igual se puede entender como una práctica apropiacionista en un sentido amplio:<sup>20</sup> se trata de una (post)literatura que invade territorios diferentes, ya se trate del ámbito artístico (fotografía, pintura, música etc.), del científico, del pedagógico, del administrativo, etc. Lo que resulta son dispositivos textuales desconcertantes, muchas veces llenos de humor, pero igualmente cargados de una fuerza crítica incomparable y que asimismo permiten una reconstrucción del pasado al buscar las raíces identitarias a través de fotos, videos, sonidos, etc. Una serie

---

<sup>20</sup> El término *apropiacionismo* se refiere a las prácticas artísticas y literarias que consisten en emplear elementos —más o menos reelaborados— de obras ajenas, para una nueva creación. Evidentemente, esta práctica siempre ha generado debates en cuanto al derecho de *copyright*. Los libros de Katchadjian y Fernández Mallo escritos a partir de la obra de Borges y mencionados arriba son ejemplos de apropiacionismo.

de este tipo de obras la analiza Nogueroles (2020c): *El pozo y las ruinas* (2011) de la argentina Jimena Néspolo, donde se recurre a la fotografía para recuperar lo que el lenguaje verbal no comunica acerca del trauma de los hijos de desaparecidos; *Facsimil* (2014) de Alejandro Zambra, que estructura su texto sobre el modelo del examen de selectividad practicado en el sistema escolar chileno a fin de indagar los puntos huecos de las relaciones padres-hijos durante la dictadura de Pinochet; *Conjunto vacío* (2013) de la mexicana Verónica Gerber que echa mano de los diagramas de Venn (esquemas usados en la teoría de los conjuntos) para explorar la experiencia del exilio argentino.

Por fin, como literatura expandida se puede entender asimismo de literatura intervenida tecnológicamente, como es el caso de todas las formas de tecnografías. Hernán Casciari, uno de los más renombrados y premiado autores de blogonovelas, apuntaba al aumento de la complejidad en cuanto a la realización en sí de la blogonovela, cuya trama está en permanente fusión con otros muchos elementos que la enriquecen y la complementan, entre estos los más relevantes son el audio, la imagen y el hipertexto: “Por lo tanto, una blogonovela se parece más a un cuarteto de cuerdas que a un solo de guitarra, dado que en ella deben conjugarse íntimamente por lo menos cuatro oficios: el del escritor, el del diseñador gráfico, el del programador informático y el de responsable de marketing de la obra como producto final” (2005: 4).

### **4.3. Escritura conceptual**

El arte conceptual –inaugurado en 1917 por la célebre *Fuente* de Marcel Duchamp, que representaba físicamente un mingitorio y conceptualmente todo un cuestionamiento sobre el estatuto del arte (<https://historia-arte.com/obras/la-fuente-de->



duchamp)– representa un modelo fascinante para la literatura y la era de Internet, que conlleva una redefinición y ampliación del espacio creativo y ofrece una oportunidad incomparable para llevar a cabo este tipo de proyectos. Uno de los más influyentes escritores vanguardistas norteamericanos, Goldsmith –conocido por sus proyectos consistentes en trasladar grandes masas textuales y proponer “libros” para no lectura–,<sup>21</sup> escribe en su interesante ensayo-manifiesto titulado sugestivamente *Escritura no creativa*:

Aun cuando la revolución digital se basa cada vez más en imágenes y movimiento (impulsados por el lenguaje), ha habido un crecimiento inmenso de las formas textuales: desde redactar correos electrónicos a postear en blogs; desde enviar mensajes de texto a actualizar el estatus en las redes sociales, pasando por tuitear en masa, estamos más involucrados con la escritura que nunca. (Goldsmith, 2015: 55)

La práctica de Goldsmith se inscribe en la línea nihilista propia de la vanguardia y consiste en abstenerse tanto de la escritura como de la lectura, puesto que “en un contexto de hiperabundancia textual, carece por completo de sentido infringir nuevos textos al mundo” (Lago, 2014). Por supuesto, esta solución extrema es solo una forma de los muchos tipos de escritura conceptual, que también se puede encontrar bajo otras numerosas formas. Algunos ejemplos serían el ya men-

---

<sup>21</sup> *Soliloquio* (2001) es la transcripción de todas las palabras pronunciadas a lo largo de una semana; *Día* (2003) copia la edición del 1 de septiembre de 2000 de New York Times; en *Trilogía Americana*, formada por *El tiempo* (2005), *Tráfico* (2007) y *Deportes* (2008), se recoge una masa textual de emisiones radiofónicas: partes meteorológicas, boletines sobre la situación del tráfico, un partido de béisbol, anuncios incluidos. Evidentemente, no se trata de libros para ser leídos, sino de libros conceptuales, que desencadenan reflexiones, debates, polémicas, etc.

cionado tipo de producción falsamente abundante de César Aira, que publica sin cesar libros muy cortos, en editoriales siempre distintas; un artefacto literario como *Facsimil* de Alejandro Zambra, que cuestiona por su forma la idoneidad de escribir un nuevo libro sobre la dictadura chilena; un trabajo como *El Aleph engordado* o *Martín Fierro ordenado alfabéticamente* (2007) de Pablo Katchadjian, que ponen en tela de juicio los conceptos de “estilo”, “obra”, “clasicidad” y sobre todo “el sentido” que se puede extraer de una obra literaria, exploración que el autor argentino lleva a cabo también en otros títulos suyos como *Gracias* (2011), *En cualquier lado* (2013), *Tres cuentos espirituales* (2019).

De hecho, el rasgo conceptual es el rasgo definitorio de la literatura de las vanguardias del siglo XXI, independientemente de su medio –tradicional o digital–. Un ejemplo es la escritura en los blogs y su aprovechamiento literario en la blogoficción: además de reflejar una relación con el tiempo basada en la inmediatez, la rapidez del cambio y la transformación continua, las blogonovelas ofrecen la posibilidad de respuesta directa, instantánea, lo cual tiene un componente conceptual evidente: “La revolución que los blogs suponen *no hace referencia a la calidad de esa respuesta o de ese arte, sino a la potencialidad de que existan*, al hecho casi increíble de que un suceso pueda ser transmutado en literatura en cuestión de minutos u horas” (Mora, 2009, *n. subr*).

El impulso conceptual de la literatura vanguardista representa por fin uno de los más vigorosos modos de oposición a la institución literaria, conforme a la tradición vanguardista atemporal, y en particular, en el siglo XXI, a la industria cultural encaminada a convertir la cultura en un *show* mediático. Animada por un afán de provocación y un sentido lúdico propio de la vanguardia, esta literatura aspira a un equilibrio paradójico entre la gratuidad artística (opuesta al pragmatis-

mo y a la seriedad alienante de las estructuras neoliberales) y el carácter militante en la denuncia de los más graves problemas de la sociedad actual (desigualdad, contaminación, irresponsabilidad política, etc.). Este tipo de arte es consciente de que los esquemas narrativos tradicionales son –como ya lo habían demostrado sus antecesores vanguardistas– más bien un aliado del *statu quo* y también sabe que la reducción del texto literario a un mero mensaje formulado en términos directos y sencillos es impotente ante el consumismo generalizado. De esta forma, concuerda con la advertencia hecha en el ensayo de 1934 “El autor como productor” del filósofo alemán Walter Benjamin, uno de los pensadores más revisitados en nuestros días y más cercanos a la concepción literaria y vital de los practicantes de las nuevas vanguardias:

La forma literaria deviene aquí en contenido, pues solo a través de ella, la obra obtiene una capacidad desautomatizante, liberadora. Solo en la originalidad de la técnica, y no en el mensaje, encuentra una obra la posibilidad de contribuir a la recuperación de una conciencia auténtica. El autor como productor, es entonces, el que considera la obra literaria en cuanto técnica. (*Apud* Noguero, 2020a: 68)

(I. I.)



**SELECCIÓN  
DE  
TEXTOS  
LITERARIOS**



## 1. Pablo Katchadjian: “El libro” (2019)

El escritor argentino Pablo Katchadjian (1977) ha sido lanzado a la fama por un escándalo provocado por la acusación de plagio, por parte de la viuda y albacea literaria de Borges, en el caso de su obra *El Aleph engordado* (2009). Se trataba de un experimento literario publicado bajo el sello editor IAP (Imprenta Argentina de Poesía), cuya consigna consistía en entretrejer entre las 4000 palabras del cuento de Borges “El Aleph” unas 5600 más que dejarían intacto el texto original y a la vez lo atravesarían por completo. Más allá del cuestionamiento implícito de los pilares de la literatura tradicional (autor, texto, claridad), esta intervención sobre un texto clásico ilustra uno de los motivos centrales de quehacer literario de Katchadjian: la visión doble, “el estrabismo” como lo llama uno de sus personajes de *Qué hacer*, es decir, la posibilidad de ver dos cosas a la vez. En sus entrevistas se refiere a menudo a su proyecto (de clara resonancia patafísica) de introducir en las escuelas un curso de “visión doble” cuya finalidad consistiría en “enseñarles a descubrir qué dos cosas a la vez puede haber en algo. Sería todo muy distinto, todo el mundo sería muy distinto si todos pudiéramos pensar cosas superpuestas y no tener que optar por una, que siempre es como la opción inteligente. Ver las cosas superpuestas es revelador y permite todo un mundo de ambigüedades” (Ares Yáñez, 2020). El fragmento que seleccionamos procede de uno de los tres “cuentos” (la asignación genérica es dudosa e incluso puede considerarse irónica en un autor como Katchadjian) caracterizados en el título como “espirituales” (palabra que – como nos advierte el autor en su prólogo – no tiene ni el significado grave de la tradición ni el “liviano y un poco tonto que es el que la hace circular actualmente en todos los terrenos, incluidos el empresarial y el político”, por lo cual moviliza “la doble visión” anhelada). La razón de esta elección está ligada a la posibilidad de ofrecer una pista para aclarar la poética del escritor argentino, aunque el dispositivo narrativo en el cual está insertada (unos retazos de historias alrededor de una copia de santo) y la magnitud de su ironía inestable hace siempre cuestionable la captación del sentido de esta prosa tan particular.

## El libro (fragmento)<sup>22</sup>

Un día Zafra trajo varias cajas con un libro de su editorial que acababa de salir de imprenta. Era una novela corta de una autora llamada Miga. “Vamos a presentarlo acá este fin de semana”, me dijo. “¿Presentarlo?”, le pregunté. “Claro, una reunión, un brindis por la publicación”. Esa noche, cuando me senté a leer el libro y vi la foto en la solapa, me di cuenta de que la autora era una chica que venía a menudo a la librería. “Así que se llama Miga y escribe”, me dije. El libro me gustó mucho, y, contento de que ese día no hiciera tanto frío, salí a dar una vuelta y a pensar, porque había notado que todos los libros que me gustaban tenían algo en común: una tensión entre dos cosas contrapuestas. Al leer el libro, uno leía la tensión, y en ese sentido también leía las dos cosas que producían la tensión: las dos cosas a la vez, superpuestas. Había notado también que ver las dos cosas superpuestas creaba confusión, y que por eso muchos lectores se negaban a hacerlo y elegían una sola de las cosas. Y, entonces, aunque el libro les había gustado por la tensión que habían intuido, decidían leerlo como si no hubiera tensión y quedarse con un libro más pobre y estático. Cuando uno aceptaba la tensión, en cambio, podía ver más claramente cómo se producía la fuerza explosiva que, cada tanto, liquidaba esa tensión momentáneamente. Es decir, los momentos en los que el texto usaba la fuerza de la tensión para aparecer en otro lado. Entonces pensé en este libro de Miga: la tensión era entre algo trágico y excesivamente desesperado, por un lado, y algo cómico y ridículo, por el otro. Sin lo cómico, el libro habría resultado insoportable; sin lo trágico, liviano, vano. Pero al mismo tiempo uno sentía que si había sentimiento trágico no debía haber risa, y que si había risa no debía haber sentimiento trágico. Eso era lo mejor del libro: la tensión era tal que no había otra alternativa, para que el libro no se arruinara completamente, que leer las capas superpuestas sin fundirlas, sin resolver la tensión. Ver doble. Y desde esa tensión, cada tanto, el texto explotaba y llegaba a lugares inesperados. Cuánta fuerza debía ser necesaria para lograr esos momentos, pensé: sostenerse en la tensión esperando la oportunidad para explotar y alcanzar por unos segundos un lugar nuevo. Llegué al arroyo:

---

<sup>22</sup> Katchadjian, Pablo (2019). “El libro”. *Tres cuentos espirituales*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, pp. 100-107.



ya estaba empezando a descongelarse y en algunas partes podía correr alegremente, a veces por debajo del hielo, otras por encima, otras como a través; a veces, por las pendientes caprichosas de las capas de hielo encimadas, el agua helada corría en dirección opuesta al río, o se formaban pequeñísimas cascadas, o escaleras de cascadas; en algunas partes, también, el río parecía correr por el aire, pero no era aire sino otra cosa: era como una baba espesa, probablemente baba de pez, que se había llenado de gas, probablemente por la diferencia de temperatura, y producía, cada tanto, mínimas explosiones. La luna llena iluminaba el puente precario y la primera fila de chozas pobres del otro lado. Me quedé mirando la miseria de las construcciones: telas, trapos, alambres, barro, charcos, maderas podridas, chapas oxidadas, ladrillos sin cocer... Y de fondo llegaba una música débil pero alegre, de fiesta, pero a la vez monótona y pesada. Y gritos. No era difícil imaginar a la gente bailando. Algo me asustó y me fui.

La noche de la presentación, la primera en llegar fue Zafra, vestida muy elegantemente, con varias botellas de vino y vasos de cartón. “¿No te afeitaste hoy?” me preguntó enojada. “No, me olvidé, y ayer tampoco me afeité: lo puedo hacer ahora, si querés”. “No, no, ya está, no hay tiempo: mejor preparemos esto”. Acomodamos todo, pusimos sillas y una mesa adelante. “¿Quién va a hablar?”, le pregunté. “Va a hablar un notable pensador, Ragón Lamperna”, me dijo. “Ragón Lamperna...”, repetí. Había leído su libro y me había gustado: escrito con un estilo que oscilaba entre lo delicado y lo cerril, no parecía hablar de nada, sobre nada, pero de repente uno estaba pensando en algo y se daba cuenta de que estaba pensando en eso porque el libro, de alguna manera, se lo había sugerido. Después llegó Miga, también muy bien vestida pero no necesariamente elegante: tenía algo, una forma del cuerpo o de moverse, que la hacía sobreponerse a la elegancia. Saludó a Zafra con un abrazo y a mí, después de dudar un momento, también con un abrazo. El abrazo me produjo una sensación de calor que me perturbó y Miga se distanció enseguida, incómoda. “Felicitaciones”, le dije, “no sabía nada”. “¿De qué?”. “Del libro”. “Ah, no, bueno...”, dijo: “la verdad que me incomoda un poco”. “¿Qué cosa?”. “Haber publicado un libro”. “¿Te incomoda?”. “Sí, como si fuera algo... presuntuoso”. “¿Pero estás contenta?”. “Sí, claro, ¡publiqué un libro!”. Empezó a

llenarse de gente, el ambiente era alegre: muchos amigos jóvenes de Miga, algunos profesores y artistas. “¿Y Ragón?”, me preguntó Zafra, nerviosa. “¿No llegó?”. “No, no”. “Bueno, debe estar por venir”. Pero el tiempo pasaba y Ragón no aparecía. Me acerqué a Miga y le conté que el libro me había encantado. “¡Qué bueno!”, me dijo. “Sí, sí”, le dije, “y me hizo pensar algunas cosas”. “Ah, qué bien, después quiero que me cuenten...”. “Bueno, igual son unas ideas, nada más”. Miga sonrió. “¿Qué?”, le pregunté. “Que yo sé quién son vos”. “¿Que sabés quién soy? ¿Quién soy?”. “Te hacés el tranquilo pero te conectás intensamente con las cosas”. Me asusté. “¿Cómo? ¿Con qué cosas?”. “¿Qué cosas? Libros, literatura... No sé qué más”. “Ahh, sí, bueno, leo mucho acá y tengo tiempo para pensar”. Llegó una persona y se acercó a Zafra y le dijo algo al oído. “¿Qué? ¿Cómo puede ser?”, dijo Zafra furiosa. La persona se fue y Zafra se acercó a Miga y a mí. “Ragón está enfermo, no puede venir”, dijo Zafra. “Uh”, dijimos nosotros dos. “Vamos a tener que pensar en alguien que esté acá para que hable”, dijo Zafra. “Pero no deben haber leído el libro”, dijo Miga. “Algunos ya lo leyeron, y además eso qué importa”, dijo Zafra: “Mirá, ahí está Filón Pegarno, él seguro se anima”. “Ah”, dijo Miga. Yo había leído el libro de Filón Pegarno: era un charlatán. “¿Le digo?”, preguntó Zafra. “No, no”, dijo Miga, “no me gusta, es un charlatán”. “¿Y entonces?”. Miga pensó un rato, me puso una mano en el hombro, sonrió y le dijo a Zafra, señalándome con la otra mano: “Él leyó el libro y tiene algunas ideas”. “Sí, pero...”, dijo Zafra, y yo dije algo parecido. “Voy al baño, ustedes piénsenlo”, dijo Miga. Zafra entonces me dijo que, por un lado, no tenía gracia que el librero presentara el libro, y que, por el otro, no convenía que yo me expusiera así, sobre todo sin estar afeitado. Yo le dije que estaba de acuerdo. Pero llegó Miga del baño, dijo “listo, ¿no?”, me agarró de la mano y me llevó a la mesa. Cuando nos sentamos hubo un pequeño rumor que se disipó enseguida. Zafra habló y dijo que Ragón estaba enfermo pero que yo presentaría el libro de Miga. Se oyó un “uh” decepcionado seguido de un “ah” amable. Entonces Miga agradeció a Zafra, dijo que estaba muy contenta y que era una alegría para ella que yo presentara el libro. Yo agradecí, dije que presentar el libro era un honor que no merecía, sobre todo teniendo en cuenta las cosas interesantes que Ragón Lamperna podría haber dicho, pero que por suerte

había leído el libro y no sólo me había gustado mucho sino que además había pensado algo (ahí alguien dijo “¡epa!” y se oyeron unas risas). Entonces expliqué más o menos lo que había pensado sobre la tensión en términos generales, y después hablé de la tensión específica del libro de Miga: lo dramático, lo cómico, y las explosiones. Cuando terminé, hubo un aplauso raro, y después Miga dijo que le había encantado lo que yo había dicho y Zafra dijo que si alguien quería preguntar algo, ese era el momento. Filón Pegarno levantó la mano y dijo que él no estaba de acuerdo con lo que yo había dicho, que de hecho le parecía una tontería, porque era claro que el libro de Miga no era cómico en ningún sentido, que era dramático y desesperado, y que eso no podía conjugarse con lo cómico. Volví a explicar la idea, pero Filón me interrumpió y dijo que no tenía sentido lo que yo decía, que al leer el libro uno veía que desde la escritura había un desgarró... Lo interrumpí: le dije que él no podía ver nada desde la escritura, que sólo podía ver desde la lectura, y que si quería tener alguna idea sobre el libro que la tuviera, pero no desde la escritura. Hubo algunas risas, algunos enojos, y entonces Zafra, hábilmente, justo antes de que Filón volviera a hablar, le pidió a Miga que contara cómo había sido el proceso de escritura del libro, qué autores le gustaban, cómo veía el panorama actual de la literatura. Miga se rió y habló de manera deliberadamente liviana, haciendo chistes, sin darle importancia a las preguntas. Después alguien retomó el tema y le pidió a Miga que zanjara la cuestión: cómo era el libro *desde la escritura*. Miga me miró, sonrió y dijo que no tenía idea, que la escritura era un momento que no existía: sólo se podía leer. Hubo risas y me pareció que Filón temblaba de furia. Zafra se paró y dijo “muchas gracias por venir, hay vino para brindar en esa mesa”; todos aplaudieron y se pararon. “Gracias”, me dijo Miga y me abrazó con cuidado. “No, de nada, gracias a vos”, le dije. “No, a vos, estuvo buenísimo y además me salvaste: imaginate si presentaban mi libro *desde la escritura*”. Nos reímos. Vino Zafra, la abrazó a Miga y a mí me miró muy seria y me dijo: “Después hablamos”. “Bueno”, le dije.

## 2. Agustín Fernández Mallo: *Nocilla Dream* (2006)

La publicación en 2006 de *Nocilla Dream* del escritor español Agustín Fernández Mallo (1967) –libro que iba a ser seguido por *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009) para integrar el proyecto *Nocilla*– produjo una verdadera conmoción en el escenario cultural español, a tal punto que se habló (es cierto, en términos despectivos) de una “generación Nocilla” que integraría a los autores que se dirigían hacia un experimentalismo de tipo vanguardista y que, de hecho, habían sido reunidos también en la antología *Mutantes* (2007) compilada por Julio Ortega y José Francisco Ferré. En la recepción inicial del primer volumen de esta trilogía se pudo observar la resistencia de cierta parte de la crítica literaria (especialmente la vinculada a la industria cultural) ante una escritura censurada por la supuesta “repetición” de los gestos subversivos y los procedimientos específicos de la vanguardia del siglo XX (intertextualidad, fragmentarismo, sampleo, recurso a la imagen, etc.). *Nocilla Dream* – igual que los ulteriores tomos de este proyecto– no se puede evidentemente desvincular de una larga tradición de ruptura, pero el fragmentarismo en que se basa está supeditado a una profunda reflexión sobre *la red*, vista como “el paradigma que desde finales del siglo pasado ha cobrado fuerza [... puesto que] vivimos sumergidos en una red de redes analógicas y digitales –de las cuales lo que llamamos Internet es tan solo una más, una parte minúscula–” (Fernández Mallo, 2018: 43). El carácter rizomático es esencial en esta obra compuesta de 113 fragmentos que incluyen citas, reflexiones, retazos narrativos localizados en una treintena de lugares, en una temporalidad imprecisa y poblados de más de cuarenta personajes cuya ubicación en espacios y tiempos distintos no impide, en algún momento preciso, la conexión física o mental a través de la red narrativa. Evidentemente, a pesar de la numeración, *Nocilla Dream* no tiene inicio o fin, la(s) historia(s) no avanza(n) hacia un clímax y el azar, como en la física cuántica (Fernández Mallo tiene una formación de físico), gobierna la composición de un conjunto donde caben tanto reflexiones sobre la literatura y la ciencia como microhistorias de burdeles del desierto de Nevada, de habitantes de insólitas micronaciones, de aficionados al surf, de subproletarios norteamericanos fascinados por los casinos de Las Vegas o de admiradores de un monumento conceptual dedicado a Borges.

Heidegger, y desde él toda la filosofía, distingue entre *espacio* y *lugar*. *Lugar* es un espacio que ya está habitado, hecho a la medida de su morador, impreso ya de una historia, personalidad y cultura particulares. Los filósofos posmodernos han calificado a una serie de lugares impersonales, como por ejemplo los grandes centros comerciales o los aeropuertos, como *no-lugares*, espacios idénticos en cualquier cultura y donde quiera que te los encuentres. Por eso Kenny, fugado de la justicia canadiense, vive desde hace 4 años en la terminal internacional del aeropuerto de Singapur. Sin papeles, y harto de que lo repatriaran de un país a otro, decidió quedarse ahí, en ese no-lugar que, legalmente, no pertenece a país ni estado alguno. Ese vacío legal le beneficia. Deambula con un carrito metálico de arriba abajo abarrotado de sus escasas pertenencias. Conocido ya por los dependientes de restaurantes, tiendas, cibercafé, papelerías y servicio de limpieza, éstos le facilitan todo lo que le hace falta para subsistir con lo que va sobrando del ingente volumen de productos que genera un aeropuerto cada día. Nada le perturba, su complexión de boxeador ha desaparecido, y se entretiene mirando los cambios que temporada a temporada sufren los escaparates. Sólo en una ocasión permaneció viendo la tele hasta que terminó una noticia; el canal International Fox decía que en el Estado de Nevada, USA, un incendio estaba arrasando la vegetación y habían tenido que desalojar una ciudad llamada Carson City. Cuando terminó, le dijo a la dependiente del Duty Free que era una pena lo del fuego, que por eso él vivía en un lugar de vidrio, acero y cemento. Hace poco menos de un año por fin el gobierno de Singapur, acogido a una norma excepcional, le dio la carta de ciudadanía, pero entonces él dijo que no la quería, que a sus 57 años estaba cansado de recorrer mundo y que tenía cuanto necesitaba. El asceta ascendió a místico en la imparable agitación que le rodeaba y pronunció estas palabras ante el funcionario que le llevó la noticia, *seré luz en esta carabela*. Sacó unas monedas de una sucesión de bolsas atadas unas

---

<sup>23</sup> FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006). *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya, pp. 170-179.

dentro de las otras e invitó al funcionario a desayunar en el Burger King. Este declinó. En su calidad de habitante de un lugar propiamente frontera, ha tramitado su pertenencia a la micronación Reino de Ergaland & Vargaland ([www.krev.org](http://www.krev.org)). Le han propuesto como embajador de ese Reino para las terminales de aeropuertos de todo el mundo.

### 93

No existe espacio si no existe luz. No es posible pensar el mundo sin pensar la luz [lo dijo Heráclito, lo dijo Einstein, lo dijo el Equipo-A en el capítulo 237, lo dijeron tantos]. Y sin embargo dentro de cada cuerpo todo es oscuridad, zonas del Universo a las que la luz jamás tocará, y si lo hace es porque está enfermo o descompuesto. Asusta pensar que existes porque existe en ti esa muerte, esa noche para siempre. Asusta pensar que un PC está más vivo que tú, que adentro es todo luz.

### 94

Robert, originario de Londres, ciudad de la que se separó en la primera juventud, es el único habitante de la ciudad de Carson City que tiene una avioneta. Pero aparte, en general, los objetos son unas cosas rarísimas: si los acercamos mucho a nuestro campo de visión, por ejemplo con un microscopio, se convierten en estructuras simples, totalmente organizadas y con una geometría matemáticamente tratable. Después, si nos alejamos lo suficiente, entramos en el orden de magnitud del día a día, donde tales objetos se solapan y mezclan para conformar un paisaje de geometría compleja y cotidiana, impura y difícilmente analizable, de la que sólo las teorías del caos y otras afines consiguen dar buena cuenta: es la escala humana. Y si nos alejamos más, como puede ser el caso de la visión de la Tierra desde un avión, volvemos a verlo todo asombrosamente simple y organizado, con una geometría muy parecida a aquella vista al microscopio. Desde la avioneta, Robert ya tiene confeccionada toda una clasificación de figuras urbanas y paisajísticas inspiradas en la *Guía de Campo de la Con-Urbación* de Dolores Hyden. El oficio de Robert es bancario, de

ventanilla, también casi microscópica, pero los fines de semana coge el cacharro de una hélice y sale a sobrevolar Nevada con el único propósito de extasiarse en toda esa geometría urbano-humana que hasta ahora carecía de análisis y cabal clasificación. Para Robert, de entre todas las construcciones que caen dentro del estudio de la Con-Urbación, una de las más bellas son los asentamientos urbanísticos elaborados con *clubresuelos*, edificaciones, según se definen en la Guía, baratas y fáciles de derruir, a menudo unidades de almacenamiento, que se montan para generar ingresos antes de que las promotoras puedan abordar un proyecto más ventajoso económicamente. Nadie pasea por sus aceras teóricas. Ve jugar a unos niños. Se conmueve. Ve una difunta tienda de Toys “R” Us a la que ha incluido dentro de los *toad (sapos)*: lugares obsoletos, abandonados o derruidos, según la definición ortodoxa de la misma Guía. Hace pocas semanas descubrió al sur, en Porter City, lindando con Arizona, la mayor *área de no consecución* del Estado, o lo que es lo mismo, *un área de contaminación urbanística imposible de eliminar y cuya única salida hacia el orden es dejar que crezca sola hacia el caos*. También le atraen las McMansiones, inmensas casas unifamiliares prefabricadas, distribuidas en aparente azar; cada tejado es de un color diferente, y así desde el cielo cada conjunto de McMansiones dibuja su propia y premeditada bandera. Todo está bien calculado, piensa. Pero lo que más le fascina son las *privatopías*, urbanizaciones, de lujo o no, en las que los residentes aceptan restricciones que llegan a extremos casi carcelarios con tal de preservar su seguridad. Hay algo en ellas de seductora autodestrucción controlada. Sun City es una de estas *privatopías*, que sobrevuela con la avioneta lo más alto que le es posible. Casas prácticamente idénticas dispuestas en perfectos anillos concéntricos que a Robert se le antojan los del tronco de un árbol. Con la única diferencia de que en éstas el anillo más exterior es el primero en hacerse y ya no se mueve de su sitio, y el resto se van construyendo hacia dentro; cuando se llega al centro, el proceso urbano toca a su fin y los habitantes se mudan a otro lugar en el que se construye una nueva Sun City, y así, como un orgánico sol, Sun City se mueve. Sus calles son estrictamente circulares, y el tamaño del complejo es tal, 27 km de diámetro, que si vas por uno de los anillos más exteriores no notas que describes un círculo. Más al centro, conducir es un

mareo. Robert sueña con algún día tener el arrojo de irse a vivir a cualquiera de estas *privatopías*, dan movilidad, piensa, y la posibilidad de elegir, de mudarse, así como la intimidad en otro tiempo sólo reservada a los ricos. El recuerdo más vivo de todos los que conserva de Europa: las casas adosadas del Londres Victoriano, hoy icono y orgullo de esa ciudad, que cuando fueron construidas en 1915 también fueron objeto de burla. [Aparte, tiene otro: como la aviación nunca bombardea los parques, cuando Londres era atacado cogía un litro de leche y se iba a Hyde Park a sentarse en un banco por la noche a beberlo y ver esos fuegos artificiales en el cielo. Lo que ocurre es que miente porque en la 2.<sup>a</sup> Guerra Mundial él aún no había nacido.]

## 95

Harto de ir de una pared a la otra de su apartamento, y como pasaban los meses y le parecía imposible recuperar su fe en Borges usando el método introspectivo o la voluntaria reclusión, Jorge Rodolfo decidió la planificación y levantamiento de un templo al Maestro allí mismo, delante del apartahotel. Los de las caravanas, rulotes y contenedores móviles accedieron a cederle la explanada de tierra donde estaban asentados con tal de que una vez construido recibieran un tanto por cien, a determinar, de la explotación del mismo en concepto de visitas de turistas y curiosos. Jorge Rodolfo aceptó. Los siguientes meses fueron de una reclusión si cabe mayor que aquella de la que pretendía escapar: día y noche releendo las obras del Maestro, tomando anotaciones de detalles de la obra que pudieran transfigurarse en símbolos, buscando el material de construcción más ajustado a su orbe simbólico, levantando planos y más planos y sucesivas enmiendas a esos planos, consumiendo, en definitiva, la salud y la vista y el escaso dinero que le quedaba en lo que sería la obra de su vida. Los habituales del Budget Suites of America, pasaban a menudo a dejarle comida, bien fueran cereales o galletas de maíz, y era el momento en que él se relajaba e incluso intercambiaba unas palabras con ellos, pero nunca en lo referente al templo, sino a cómo apostar mejor en la ruleta de tal o cual casino, o a las ventajas nutricionales del arroz respecto a la pasta apoyado en argumentos antropológicos observados en la milagrosa



supervivencia en el Tercer Mundo; despistes, en definitiva, al tema principal que era la construcción del Templo, cuyos detalles no tenía ni la más mínima intención de revelar. Al cabo de seis meses y medio comenzó la construcción. Un único espacio de 20 × 20 metros de planta y 20 de altura, cuya cubierta tendría una forma piramidal. El material a usar serían esos grandes bloques cúbicos de chapa compacta a que quedan reducidos los coches en los desguaces después de que unas máquinas los compriman al máximo por los cuatro costados. La construcción estuvo terminada en 63 días. Tal como lo había concebido Jorge Rodolfo, esos bloques perfectos poseen una textura de brillos aleatorios y destellantes bajo cualquier angulación solar, apoyados por una gama de colores que cambia según el del coche de origen, así como según las partes de éste que hayan quedado a la vista tras la compresión. A veces se distinguía en su superficie, como naciendo de su propia naturaleza, una manilla de una puerta de atrás, o un cuadro cuentakilómetros o, según se dijo, hasta un manojo de cabello de mujer producto de algún accidente. Tal como él lo había visionado, puestos unos sobre otros como ladrillos, forman una composición nunca vista hasta la fecha. Además, tal como corresponde al templo de una divinidad inexistente, ese potaje metálico provoca que en invierno hiciera un frío insostenible y en verano un calor muy por encima de la temperatura media, lo que lo haría un templo invisible, y donde la foto del Maestro, ubicada en el exacto centro, jamás sería mancillada, un templo cuya puerta quedaría reducida a un objeto teórico, pues nunca nadie la querría abrir y menos traspasar, donde el aire quedaría immaculado para siempre en torno a la figura del Maestro. Los habitantes de los carromatos que cedieron la parcela, hasta la fecha jamás han podido explotarlo. La gente se acerca, lo mira extrañada, le toma fotos y se va. Con la última luz de la tarde el templo brilla de tal manera que hace palidecer a los últimos oropeles de Las Vegas Boulevard que le enfrentan en el horizonte, y a Jorge Rodolfo, entonces, la emoción le lleva a verter una lágrima. Tuvo que salir por la ventana de atrás de su apartamento una noche de febrero, cuando los estafados, varias decenas, fueron a por él.

Parece ser que el pianista de jazz Thelonius Monk abandonó una vez el escenario de muy mal humor. Estaba muy descontento con la música que acababa de tocar. Cuando le preguntaron por qué creía eso, respondió: “He cometido todos los errores inadecuados”. Esa observación nos conduce a un nudo filosófico claro, aunque apretado.

EDDIE PRÉVOST

### 3. Alejandro Zambra: *Facsimil* (2014)

En el momento de publicar *Facsimil* el chileno Alejandro Zambra (1975) ya había llegado a la notoriedad por la novela *Formas de volver a casa* (2011) que, entre otros méritos, tiene el de acuñar un término apto de convertirse en un marbete para toda una producción literaria escrita por autores cuya infancia estuvo marcada por la dictadura de Pinochet: “la literatura de los hijos”. La culpa, sentimiento fundamental que marca este tipo de textos, la ambivalencia ante unos padres protectores pero cobardes, la mezcla de ternura y reprobación son pautas que mencionamos en este manual en el apartado relacionado con la literatura y la memoria y *Facsimil*, por su temática, se podría integrar sin problema en él. Sin embargo, por su forma inusual, representa igualmente un excelente ejemplo de literatura expandida, de evidente carácter apropiacionista y conceptual, puesto que reproduce el formato de la Prueba de Aptitud Verbal aplicada en Chile desde 1967 hasta 2002 a los postulantes a las universidades (equivalente del examen de selectividad en España) y sus “capítulos” remedan los cinco tipos de pruebas de este examen: I. TÉRMINO EXCLUIDO; II. PLAN DE REDACCIÓN; III. USO DE ILATIVOS; IV. ELIMINACIÓN DE ORACIONES; V. COMPRENSIÓN DE LECTURA. Más allá de la originalidad incuestionable, del humor teñido de melancolía o sarcasmo, más allá de la crítica implícita contra un sistema educativo que deforma una relación natural con la literatura, *Facsimil* impone una lectura activa, ya que el lector, como el bachiller chileno de otros tiempos, debe elegir entre varias opciones, completar huecos o marcar la solución correcta, lo que en muchos casos tiene como resultado la reconstitución de microrrelatos de la historia personal de Zambra, de modo que se evita “anular y neutralizar la voz del autor” (Posada, 2021: 1194). Sin salirse por completo de los límites de la “literatura”, los ejercicios propuestos no resultan gratuitos, porque debilitan los puntales tradicionales de esta – trama, estructura, género– y además consiguen sugerir los múltiples “huecos” de la memoria colectiva y la multitud de connotaciones subjetivas que ciertas palabras o conceptos tienen para cada comunidad, generación o individuo.

**Facsímil (fragmento)<sup>24</sup>**

**III. USO DE ILATIVOS**

En los ejercicios 37 a 54, complete el sentido del enunciado, intercalando los elementos sintácticos que corresponda. Elija la opción que los contenga

**37.** \_\_\_\_\_ las mil reformas que le han hecho, la Constitución de 1980 es una mierda.

- A) Con
- B) Debido a
- C) A pesar de
- D) Gracias a
- E) No obstante

**38.** Yo muchas veces mentía, \_\_\_\_\_ usaba anteojos oscuros.

- A) pero
- B) a pesar de que
- C) y ni siquiera
- D) por eso
- E) incluso

**39.** Hay muchos que quieren que me muera, \_\_\_\_\_ no estoy \_\_\_\_\_ resfriado.

- A) sin embargo                      tan
- B) pero                                      ni siquiera
- C) a pesar de que                      gravemente
- D) lamentablemente                      de verdad
- E) y eso que completamente

**40.** Los estudiantes van \_\_\_\_\_ la universidad \_\_\_\_\_ estudiar, no \_\_\_\_\_ pensar.

- A)        a                a                a
- B)        a                a                a
- C)        a                a                a
- D)        a                a                a
- E)        a                a                a

---

<sup>24</sup> ZAMBRA, Alejandro (2015 [2014]). *Facsímil*. Madrid: Sexto Piso, pp. 29-35.

41. Los estudiantes van a la universidad a \_\_\_\_\_, no a \_\_\_\_\_.

- A) dormir            morir
- B) tomar            pensar
- C) estudiar        protestar
- D) llorar            leer
- E) comprar        vitrinear

42. Y si les quedan energías, \_\_\_\_\_ eso está el deporte.

- A) para
- B) para
- C) para
- D) para
- E) para

43. Y si les quedan \_\_\_\_\_, para eso está \_\_\_\_\_.

- A) esperanzas            la realidad
- B) frustraciones        el copete
- C) ilusiones            el vacío
- D) piedras            la policía
- E) neuronas            la pasta base

44. \_\_\_\_\_ los hombres esto es imposible, \_\_\_\_\_ Dios todo es posible.

- A) Para            pero para
- B) Para            pero para
- C) Para            pero para
- D) Para            pero para
- E) Para            pero para

45. Para \_\_\_\_\_ esto es imposible, pero para \_\_\_\_\_ todo es posible.

- A) los hombres            las mujeres
- B) la Teresita            la Paola
- C) la derecha            la izquierda
- D) el Capitán Kirk        el señor Spock
- E) los pobres            los ricos

46. Para \_\_\_\_\_ esto es imposible, pero para \_\_\_\_\_ todo es posible.

- A) mi papá      mi mamá
- B) piscis      leo
- C) mí      ti
- D) Claudio      Jorge
- E) mañana      pasado mañana

47. Si lo que había de \_\_\_\_\_ en ti se volvió \_\_\_\_\_, cómo serán tus \_\_\_\_\_.

- |              |           |           |
|--------------|-----------|-----------|
| A) luz       | confusión | tinieblas |
| B) confusión | luz       | linternas |
| C) candor    | lujuria   | piernas   |
| D) amor      | furia     | divorcios |
| E) humor     | amargura  | libros    |

48. Si alguien te pega en una \_\_\_\_\_, ofrécele también la otra.

- A) mejilla
- B) costilla
- C) orilla
- D) camilla
- E) pesadilla

49. Quiero juntar estas palabras, \_\_\_\_\_ nada tenga sentido.

- A) aunque
- B) para que
- C) y que
- D) pero que
- E) hasta que

50. Busco frases que \_\_\_\_\_ salen en los libros.

- A) a veces
- B) nunca
- C) siempre
- D) solo
- E) ni siquiera

51. Fuiste un mal hijo, \_\_\_\_\_ escribes. Fuiste un mal padre, \_\_\_\_\_ escribes. Estás solo, \_\_\_\_\_ escribes.

- |            |         |         |
|------------|---------|---------|
| A) por eso | por eso | por eso |
| B) de eso  | de eso  | de eso  |
| C) pero    | pero    | pero    |
| D) y no    | y no    | y no    |
| E) y       | y       | y       |

52. Fuiste un mal hijo, por eso escribes \_\_\_\_\_. Fuiste un mal padre, por eso escribes \_\_\_\_\_. Estás solo, por eso escribes \_\_\_\_\_.

- |                  |               |               |
|------------------|---------------|---------------|
| A) cartas        | cartas        | cartas        |
| B) novelas       | novelas       | novelas       |
| C) mal           | mal           | mal           |
| D) tu testamento | tu testamento | tu testamento |
| E) tanto         | tanto         | tanto         |

53. Fuiste un mal hijo, pero \_\_\_\_\_. Fuiste un mal padre, pero \_\_\_\_\_. Estás solo, pero \_\_\_\_\_.

- |                  |               |               |
|------------------|---------------|---------------|
| A) votan por ti  | votan por ti  | votan por ti  |
| B) te amo        | te amo        | te amo        |
| C) no tanto      | no tanto      | no tanto      |
| D) lo sabes      | lo sabes      | lo sabes      |
| E) nadie lo sabe | nadie lo sabe | nadie lo sabe |

54. Fuiste un mal hijo, pero \_\_\_\_\_. Fuiste un mal padre, pero \_\_\_\_\_. Estás solo, pero \_\_\_\_\_.

- |                                     |                                 |                    |
|-------------------------------------|---------------------------------|--------------------|
| A) eres feliz                       | eres feliz                      | eres feliz         |
| B) es tan difícil ser hijo          | es tan difícil ser padre        | todos están solos  |
| C) un buen soldado                  | un buen cristiano               | Jesús está contigo |
| D) un excelente lateral derecho     | me prestaste treinta lucas      | o pasas la raja    |
| E) tu padre murió hace tanto tiempo | tu hijo murió hace tanto tiempo | quieres estar solo |

**(Selección de textos e introducciones: I. I.)**

## BIBLIOGRAFÍA

AARSETH, Espen (2004). “La literatura ergódica”. En: Domingo SÁNCHEZ MESA (comp.): *Literatura y cibercultura*. Madrid: Arco/Libros, pp. 117-146.

ARES YÁÑEZ, Berta (2020). “Pablo Katchadjian: la escritura como ofrenda”. *Revista de Letras*, 26 de septiembre de 2020. <https://revistadeletras.net/pablo-katchadjian-la-escritura-como-ofrenda/> [24/6/2023]

BECERRA MAYOR, David; ARIAS CAREAGA, Raquel; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio; SANZ, Marta (2013). *Qué hacemos con la literatura*. Madrid: Akal.

BRAIDOTTI, Rosi (2013). *The Posthuman*. Cambridge: Polity Press.

BÜRGER, Peter (1974). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Editorial Península.

CALINESCU, Matei (2003 [1987]). *Cinco caras de la modernidad*. Madrid: Tecnos.

CARRERA, Liduvina (2001): *La metaficción virtual*. Bogotá: Universidad Católica Andrés Bello.

CASCIARI, Hernán (2005). “Un acercamiento estructural a la blogonovela”. *Telos*, 65, pp. 1-5.

<https://telos.fundaciontelefonica.com/archivo/numero065/>

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006). *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2018). “A qué llamo y a qué no llamo fragmentarismo”. En Mihai IACOB y Adolfo R. POSADA (eds.), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi, pp. 42-44.

FERNÁNDEZ PORTA, Eloy (2007). *Afterpop: la literatura de la implosion mediática*. Córdoba: Berenice.

GOLDSMITH, Kenneth (2015). *Escritura no-creativa*. Traducción de Alan Page; revisión de Mariana Lerner. Buenos Aires: Caja Negra.



GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2009). “Narrativa española del 2008: explorando ‘nuevos’ caminos para la ficción”. *Siglo XXI*, 7, pp. 77-97.

GÓMEZ TRUEBA, Teresa (2018). “*Collage, trash art o ready made*: La práctica del apropiacionismo en el relato mutante del siglo XXI”. En Mihai IACOB y Adolfo R. POSADA (coords.) (2018), *Narrativas mutantes. Anomalía viral en los genes de la ficción*. Bucarest: Ars Docendi, pp. 113-126.

Katchadjian, Pablo (2019). *Tres cuentos espirituales*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.

LAGO, Eduardo (2014). “‘Nuestra relación con el lenguaje ha cambiado’”. Goldsmith conversa con Eduardo Lago”. *El País*, 15 febrero 2014.

<http://www.larota.es/blog/carlos/%C2%ABnuestra-relaci%C3%B3n-con-el-lenguaje-ha-cambiado%C2%BB-goldsmith-conversa-con-eduardo-lago-en-el> [24/6/2023]

LUDMER, Josefina (2010). *Aquí América Latina*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

MORA, Vicente Luis (2006): *Pangea: Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

MORA, Vicente Luis (2008), “El porvenir es parte del presente. La nueva narrativa española como especies de espacios”, *Hofstra Hispanic Review*, 8/9, pp. 48-65.

MORA, Luis Vicente (2009). “Conferencia sobre blogs y literatura”.

<http://vicenteluis mora.blogspot.com/2009/06/conferencia-sobre-blogs-y-literatura.html> [24/6/2023]

MORA, Vicente Luis (2014). “La literatura es una tortuga que se acerca al final de un trampolín”. *Siglo XXI*, 12, pp. 31-41.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2013). “Barroco frío: simulacro, ciencias duras, realismo histérico y fractalidad en la última narrativa en español”. En Jesús MONTOYA JUÁREZ y Ángel ESTEBAN (eds.), *Imágenes de la tecnología y la globalización en las narrativas hispánicas*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 17-32.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2020a). “Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI”. En Selena MILLARES (coord.), *La vanguardia y su huella*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Veruert, pp. 149-166.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2020b). “Contra el capitaloceno. Escrituras subversivas en el siglo XXI”. En Marta WALDEGARAY (ed.), *Anfractuosités de la fiction. Inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*. Reims: EPURE, pp. 51-75.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2020c). “Escrituras expandidas y memoria: continuidad y ruptura”. En Robin LEFERE, Fernando DÍAZ RUIZ y Lidia MORALES BENITO (eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*. Alicante: Universidad de Alicante (*Cuadernos América sin Nombre*, 45), pp. 49-72.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022). “Est(éticas) en español del siglo XXI”. En Borja CANO VIDAL, Marta PASCUA CANELO y Sheila, PASTOR (eds.) (2022). *Formas precarias en las literaturas hispánicas del siglo XXI*. Berlín: Peter Lang, pp. 11-31.

ORTEGA, Julio; FERRÉ, Juan Francisco (eds.) (2007). *Mutantes. Narrativa española de última generación*. Córdoba: Berenice.

OVIEDO, José Miguel (2001). *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial.

PAZ SOLDÁN, Edmundo; CASTILLO, Debra (2001). “Beyond the Lettered City”. En Edmundo PAZ SOLDÁN y Debra CASTILLO (eds.), *Latin American Literature and Mass media*. Nueva York/Londres: Garland Publishing, pp. 1-18.

PAULS, Alan (2012). *Temas Lentos*, Santiago de Chile: Universidad Diego Portales, pp. 166-184.

POSADA, Adolfo R. (2020). “La escritura acelerada: tecnología y turbocapitalismo en la tuitera de Santiago Eximeno”. *Ogigia. Revista electrónica de estudios hispánicos*, 27, pp. 117-142.

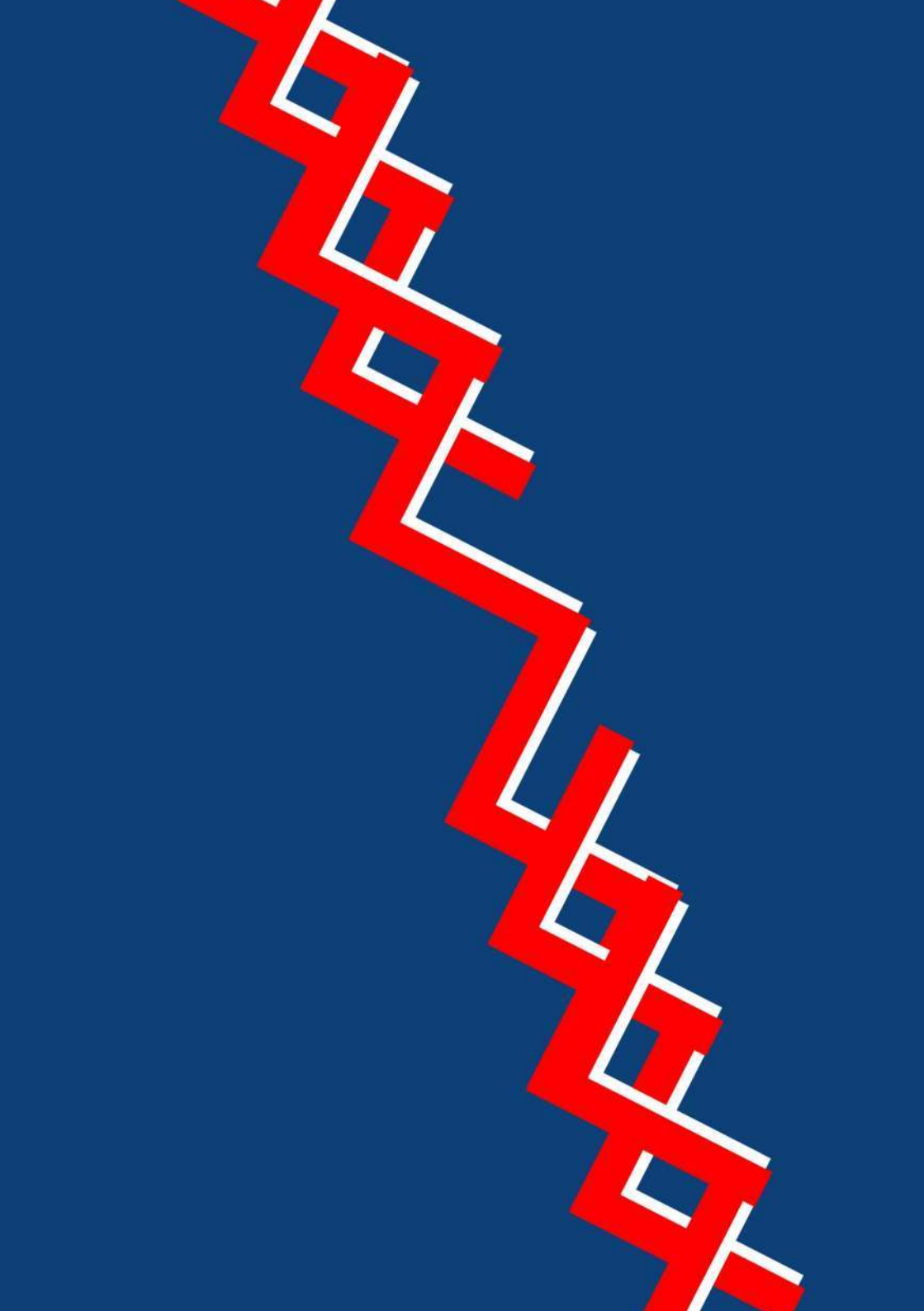
POSADA, Adolfo R. (2021). “No-literatura: aproximación a la ontología débil de la literatura después del fragmentarismo”. *Rilce*, 37(3), pp. 1173-1203.

RANCIÈRE, Jacques (2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra.

SPERANZA, Graciela (2006). *Fuera de campo: literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.

TABAROVSKY, Damián (2010 [2004]). *Literatura de izquierda*. Cáceres: Periférica.

ZAMBRA, Alejandro (2021 [2014]). *Facsimil*. Barcelona: Anagrama.



**1.4**

**NUEVAS  
CORPORALIDADES**



## RELACIÓN ENTRE CUERPO Y TECNOLOGÍA/ CIENCIA

*El hospital completo se enciende en la tosque-  
dad de cada uno de sus volúmenes; incluso  
Sara, cuando se manifieste frente a mí, se en-  
capricha en llenarse de cables y tubos y su pe-  
cho parece casi decidido a no tener corazón.*

(Pablo Casacuberta, *Esta máquina roja*)

### **1. Tecnocultura, *tradición prometeica* y desplazamiento de las fronteras éticas**

En una etapa de la historia del ser humano como la actual, las dinámicas económicas y socioculturales están experimentando un proceso de transformación que ya parece ser irreversible y que produce como resultado una *tecnocultura* en la que los materiales informativos, las herramientas de entretenimiento y los mismos objetos utilizados en (o ligados a) los procesos creativos se digitalizan, desplazando hacia los márgenes los formatos no electrónicos. Tal tipo de proceso produce un impacto notable en la mente del ser humano, visto en su triple rol de individuo, consumidor y usuario: su tarea consiste en reorganizar su propia mente para llevar a cabo un proceso de adaptación a los nuevos medios de lectura, a las nuevas formas de acceso a datos y a las nuevas modalidades de intercambio y de apropiación de esta dimensión humano-virtual. Sin embargo, existe también otra esfera humana que se ve afectada por tales cambios: cabría preguntarse en qué grado y con qué consecuencias este conjunto de fenómenos impacta en la percepción actual que el ser humano tiene del cuerpo y sus posibilidades. La evidencia empírica en estos primeros años del siglo XXI parece demostrar que las

formas más frecuentadas de aproximación al asunto son las dos siguientes:

Por un lado, es posible detectar la que la antropóloga y docente argentina Paula Sibilia (2013) define con el término-concepto de *tradición prometeica*, una línea heredera tanto del espíritu iluminista como del positivismo decimonónico (con rasgos del socialismo utópico), que se propone controlar y dominar técnicamente la naturaleza, empujada por la necesidad de búsqueda de un “bien común” para la humanidad. Es decir:

apostando al papel liberador del conocimiento científico, este tipo de saber anhela mejorar las condiciones de vida a través de la tecnología. [...] Con una firme confianza en el progreso, la *perspectiva prometeica* pone el acento en la ciencia como ‘conocimiento puro’, y tiene una visión meramente instrumental de la técnica” (Sibilia, 2013: 38).

Por otro lado, resulta patente –sobre todo en las tres últimas décadas– que la fuerza de impacto de la *tecnocultura* es capaz de intervenir en la imaginación humana hasta trastocar la idea misma de límite, llevando al ser humano a considerar que “el cuerpo es desechable, un envase frágil que bien podría sustituirse o abandonarse para habitar por siempre en un paraíso infinito de inagotable riqueza, donde el único riesgo sería quizás padecer del síndrome de las extremidades fantasmas extendido a todo el cuerpo” (Yehya, 2015: 13). En otras palabras, se observa un cambio de perspectivas: hace décadas, la fe en aquellos avances científicos capaces de permitir al ser humano un conocimiento más racional y más útil de la naturaleza no conllevaba eliminar el convencimiento de que existen límites para el conocimiento y la creación hu-



manas. Hasta los años ochenta del siglo XX era todavía posible percibir, en los discursos de los devotos del *prometeísmo*, la presencia de “un espacio reservado a los misterios del origen de la vida y de la evolución biológica” que correspondería sólo a lo divino (Sibilia, 2013: 39).

Ahora bien, los avances en el ámbito de la tecnociencia y los cambios en las maneras de percibir los límites humanos en la sociedad occidental han ido modificando esta postura: si antes se aceptaba que los conocimientos y las técnicas de los seres humanos no podían ser todopoderosos y se asumía como natural que toda forma de tecnociencia de inspiración prometeica se detuviera en un determinado punto, ahora la solidez de esta frontera se presenta como mucho más frágil, y es allí, en esa frontera, donde el ser humano parece estar acercándose a la superación del umbral mismo de la vida. A tal conjunto de reflexiones, que involucran cuestiones de carácter ético y desplazan los límites de la potencia generadora antropocéntrica, se suman otras inquietudes relacionadas con el rol de la tecnociencia en el marco de la actividad económico-productiva. Es suficiente pensar en los ataques que ya el filósofo alemán Karl Marx dirigió al sistema de producción capitalista, al señalar y denunciar las consecuencias de la automatización en los grandes talleres mecánicos. Hoy en día, lo que Marx definía como *alienación del trabajador* ya no se encuentra en las primeras páginas de la lista de emergencias de los sociólogos contemporáneos, a diferencia de lo que ocurría a finales del siglo XIX, cuando sociólogos pioneros percibían la monstruosidad de las máquinas responsables de invertir los roles con respecto a la manufactura tradicional.<sup>25</sup> En la actualidad, es la relación entre la tecnociencia y la

---

<sup>25</sup> A pesar de los cambios que se han dado en el siglo XXI en la relación entre la máquina y el ser humano —y pese a las diferencias que se aprecian hoy en día en las formas de extrañamiento y enajenación del ser humano con respecto a los traumas del individuo de la segun-

globalización económica contemporánea lo que genera nuevas inquietudes. El surgimiento del *capitalismo biogenético avanzado* ha generado un proceso de mercantilización de la vida humana. En palabras de Rosi Braidotti: “el capitalismo avanzado, al mismo tiempo, invierte y obtiene provecho del control científico y económico sobre la mercantilización de todo lo vivo” (2015: 76).

Tanto las cuestiones éticas como las económicas – ambas relacionadas con el grado de resistencia de la vida orgánica a la penetración de las herramientas tecnocientíficas– constituyen un tema de gran complejidad cuyo análisis implicaría acceder al campo de las especulaciones filosófico-religiosas, así como entrar en el debate sobre el oportunismo de las fuerzas del mercado: dimensiones cuyo alcance excede nuestro propósito. Por esta razón, en las páginas que siguen intentaremos proponer un conjunto de reflexiones apoyadas en el uso de la tecnociencia y de la importancia del progreso de los saberes y de las herramientas prometeicas, pero sin entrar en profundidad en el perímetro de los límites humanos considerados como infranqueables.<sup>26</sup>

---

da mitad del siglo XIX–, las reflexiones de Marx sobre los peligros ligados a la automatización y serialización industrial siguen siendo objeto de análisis. En *El monstruo como máquina de guerra* (2017), la académica y crítica literaria argentina Mabel Moraña considera a los cibernéticos como el producto de la degradación del encuentro entre el ser humano y la máquina y dedica a la figura del cibernético un apartado en el que sostiene que: “la aleación de elementos y cualidades orgánicas con dispositivos tecnológicos da lugar a realidades nuevas en el campo de la producción tanto de mercancías como de subjetividades colectivas. Marx entiende la maquinización como el elemento clave que pasa a protagonizar la escena de la producción de manufacturas, relegando al trabajador mismo a la función de apéndice que –en el proceso de producción de trabajo muerto– queda supeditado como un autómatas a la tecnología” (Moraña, 2017: 157).

<sup>26</sup> Debe observarse, sin embargo, que la resistencia de la vida orgánica a la penetración de las herramientas tecnocientíficas puede representar también un obstáculo para el conocimiento y para el desarrollo de ciertas potencialidades del ser humano; es suficiente pensar en los recientes avances alcanzados por la biología molecular, disciplina en la que la informática se pone al servicio del desciframiento

## 2. Ciborgs en la era del posthumanismo

Siguiendo los mismos patrones que nos permiten recorrer *dominios* y navegar por *páginas*, la tecnología aplicada al cuerpo puede otorgarnos la posibilidad de percibir estímulos y vibraciones por medio de herramientas *aplicadas a* (o, al menos, *relacionadas con*) lo corporal. Así, mientras soñamos con la posibilidad de “sustituir la carne y desertar de la piel, los huesos y la sangre, nuestros teléfonos inteligentes han pasado a convertirse en prótesis, extensiones del ser que, como los miembros amputados, son capaces de provocar estímulos fantasmas, vibraciones [...] cuando están inertes y en silencio o incluso cuando no los llevamos puestos” (Yehya, 2015: 13). La sustitución de la carne y/o la posibilidad de desertar de piel, huesos y sangre remite, en una primera instancia, al concepto de *homo proteticus*, un ser humano capaz de incorporar en su propio cuerpo artefactos capaces de mejorar sus capacidades, potenciar sus habilidades o incluso otorgarse un más alto grado de placer físico. Al mismo tiempo, el ser humano es también *homo extraversus* puesto que interviene en “funciones naturales de su anatomía para amplificarlas, como sucede con el hacha, que amplifica la fuerza de nuestro brazo” (Rodríguez de las Heras, 2010: en línea). El resultado

---

de la vida. Es precisamente en este conflicto ético donde se coloca la ficción que nace entre los partidarios de la línea prometeica y otra vertiente filosófica de la tecnociencia, la tradición *fáustica*, que se empeña en revelar el carácter esencialmente tecnológico del conocimiento científico. Según la perspectiva fáustica, “los procedimientos científicos no tendrían como meta la verdad o el conocimiento de la naturaleza íntima de las cosas, sino una comprensión restringida de los fenómenos para ejercer la previsión y el control; ambos propósitos estrictamente técnicos. Es inevitable asociar los criterios fáusticos a la tecnociencia contemporánea. Hasta podríamos insinuar que existe una cierta afinidad entre la técnica fáustica –con su impulso hacia la apropiación ilimitada de la naturaleza– y el capitalismo, con su impulso hacia la acumulación ilimitada de capital. Ese proyecto parece estar alcanzando su ápice hoy en día, como se observa en la vertiginosa carrera tecnológica y su inextricable relación con los mercados globalizados” (Sibilia, 2013: 41-42).

de esta duplicidad es una paradójica *artificialidad natural* que compone al ser humano en su esencia y que extiende el alcance de las presentes reflexiones a la figura del cibernético.

Desde comienzos de los años sesenta del siglo XX el término *cibernético* –acrónimo de *cybernetic + organism*–<sup>27</sup> pretende aludir, en su primera acepción, a un organismo que ha vivido un proceso de perfeccionamiento tecnológico que lo ha vuelto capaz de sobrevivir en condiciones extremas como las de una atmósfera extraterrestre o una guerra nuclear. Otras definiciones ofrecen lecturas del cibernético más sencillas, sin alejarse radicalmente de la anterior: según la filósofa estadounidense Donna Haraway, por ejemplo, el cibernético sería simplemente “un organismo cibernético marcado por la presencia al mismo tiempo tanto de rasgos humanos como maquínicos” (1991: 149). Lo que queda claro, con independencia de las distintas posturas terminológicas, es el estatus de *monstruo* del cibernético, por colocarse en un espacio donde se cruzan lo real actual y formas derivadas de la ciencia ficción; en otras palabras, podría afirmarse que “la integración de elementos que pertenecen a distintos registros hace del cibernético un dispositivo que transgrede los límites tanto de la ciencia-ficción como de la realidad social que lo produce. Es la simultaneidad de rasgos contrapuestos, así como el perfilamiento de lo posthumano, lo que define el dominio del monstruo” (Moraña, 2017:162).

Según esta línea interpretativa, el monstruo, y particularmente el cibernético, vendría a ser una forma altamente representativa de lo posthumano, y lo sería desde un doble punto de vista:

---

<sup>27</sup> El término *cibernético* fue acuñado en 1960 por Manfred E. Clynes y Nathan Kline como acrónimo de *organismo cibernético* y la Real Academia Española lo define en la actualidad como “un ser formado por materia viva y dispositivos electrónicos”.

a) Por una parte, el cibernético –por su condición de organismo cibernético que une lo humano y la máquina– desmonta las funciones establecidas de la racionalidad del progreso para integrarse en los imaginarios sociales como una figura donde lo humano está intervenido pesadamente por la técnica.

b) Por otra parte, el cibernético puede percibirse también como una manifestación positiva de la tecnociencia asociada a la contemporaneidad capitalista: podría leerse como un nuevo eslabón en el proceso evolutivo del *homo proteticus* y del *homo extraversus*, puesto que su existencia “se basa en la introducción de tecnologías protésicas en el cuerpo humano para potenciarlo o mejorarlo” (López-Pellisa, 2015: 127).

El anhelo de potenciar y expandir las capacidades humanas conecta, a su vez, con los postulados del posthumanismo, que se interesa, entre otros temas, por la relación que existe entre lo humano y el *Otro tecnológico*. En su ensayo *Lo posthumano*, Rosi Braidotti recuerda cómo “[l]a condición humana es tal que obliga al deslizamiento de las líneas de demarcación entre las diferencias estructurales, o entre las categorías ontológicas, por ejemplo, entre lo orgánico y lo inorgánico, lo original y lo manufacturado, la carne y el metal, los circuitos electrónicos y los sistemas nerviosos orgánicos” (Braidotti, 2015: 108). Para visualizar este desplazamiento, es suficiente pensar, por ejemplo, en las actuales tecnologías de la información y de la comunicación capaces de duplicar de forma electrónica el sistema nervioso humano: una dinámica que es causa de cambios en el campo de las percepciones, puesto que los modelos visuales de representación tradicionales van siendo sustituidos por modelos sensoriales-neuronales de simulación.

Enfocando la relación que se establece entre lo humano y el *Otro tecnológico* desde una perspectiva “no-crítica”,

podría verse la interconexión entre el Hombre y la tecnociencia como una proximidad que se propone una mejora de las condiciones humanas y que considera al *homo sapiens* como el primer eslabón “de una nueva carrera evolutiva que se ha iniciado con las nuevas tecnologías y que pasará por una fase *trans-humana* para llegar a su culminación con el advenimiento de una nueva especie: los *posthumanos*” (López-Pellisa, 2015: 147). Si se acepta que los *posthumanos* no son más que seres humanos mejorados y/o perfeccionados por la intervención de la bioingeniería, debe asumirse que los preceptos del *trانشumanismo* se proponen no sólo una mejora de las capacidades cognitivas del ser humano, sino también la eliminación o reducción del sufrimiento, la cura parcial o total de las enfermedades y la postergación de la vejez. Ahora bien, en el marco de estos postulados que vislumbran la posibilidad de sobrepasar los límites biológicos se colocan tanto la creencia en la generación de máquinas superinteligentes (es decir, redes neuronales artificiales capaces de superar a la mente humana) como la convicción de poder mejorar el bienestar emocional del hombre. Este objetivo podría alcanzarse, según los principios del *posthumanismo*, o bien por medio de un trabajo en “la farmacología (para moldear nuestro carácter, personalidad y estados de ánimo), [o bien] en las posibilidades de la nanotecnología molecular” (López-Pellisa, 2015: 148), o bien mediante el uso de artefactos de la tecnología que se aplicarían al cuerpo sin recurrir a la implantación.

### **3. Muestras de interacción entre el ser humano y la tecnociencia en la ficción contemporánea**

En lo que a la literatura contemporánea en lengua española se refiere, varios son los narradores que se han preocupado por acercarse en sus ficciones a la relación que se establece entre el cuerpo y los productos de la ciencia y la tecnología

que interactúan con los miembros del cuerpo humano. En este marco, guarda un lugar de relieve la obra narrativa del escritor peruano-mexicano Mario Bellatin (pensemos en textos en prosa como *Salón de belleza*, 1994, o *Carta sobre los ciegos para uso de los que pueden ver*, 2017). Otros textos destacados en la América hispana proceden de Argentina, como son los casos de *Cameron* (2018), de Hernán Ronsino, *Wacolda* (2013), de Lucía Puenzo, o *Mona* (2019), de Pola Oloixarac; o de México, como *El cuerpo en que nací* (2011), de Guadalupe Nettel. En España sobresale la obra de Javier Tomeo, un autor considerado “insólito”, en particular en ficciones como *Los amantes de silicona* (2008) o *La mirada de la muñeca hinchable* (2003). Para reflexionar sobre cómo se representa y qué forma adquiere la relación entre el ser humano y la tecnociencia proponemos unos análisis de tres cuentos que consideramos ilustrativos para este tema.

a) “Con un ala rota”, de la escritora paraguaya Milia Gayoso Manzur (1962), es un cuento que forma parte de la colección de relatos *Gorriones bajo la lluvia* (2020). En el texto, el foco de atención se centra tanto en el cuerpo mutilado, como resultado de una operación quirúrgica en que se le amputa una pierna a una joven mujer, como en el largo proceso que lleva a la aceptación progresiva del uso de prótesis. En una primera instancia, en el momento en que el cuerpo pierde una parte de sí, Gayoso Manzur parece querer subrayar la negación del ser humano a aceptar la pérdida; en la diégesis, de hecho, la protagonista del relato afirma que después de la amputación sigue sintiendo su pierna y durante las noches hace el amago de rascarse el pie o ponerse crema. La relación entre el cuerpo mutilado y los artefactos de la tecnología médico-científica se empieza a hacer manifiesta –y dialoga con las reflexiones teóricas que se acaban de exponer– a partir de la primera visita a un ortopedista encargado de reali-

zar una prótesis adecuada para el peso y la altura de la mujer.

En el momento en que la tecnología interviene en el cuerpo para reducir sus carencias, la mujer siente que el resultado del encuentro entre lo orgánico y lo inorgánico es una especie de *cíborg*, entendido como un cuerpo “corregido en sus defectos y carencias y a la vez potenciado en sus facultades, mediante el empleo y la implantación de tecnología en su cuerpo” (Molinuevo, 2003: 167). Sin embargo, la inserción a la altura de la rodilla de la prótesis mecánica se vuelve una intervención que no sólo no es deshumanizante, sino que extiende las posibilidades del organismo afectado: el uso de tal extensión requiere un proceso de entrenamiento y adaptación que se convierte, para la joven, en un nuevo aprendizaje, lo que le devuelve la posibilidad de mantener la posición vertical. En otros términos, la aceptación por parte de la protagonista de la herramienta tecnológica como instrumento indispensable para su vida remite a la idea de fondo que alimenta nuestro enfoque; es decir, en la simbiosis entre lo orgánico y lo inorgánico reside la constatación de que “[l]a innovación tecnológica siempre ha desatado esperanzas y grandes expectativas, sobre todo gracias a su *exterioridad*, al hecho de ser *prótesis*, o sea una extensión de sí, fuera del cuerpo (*prothesis*), en grado de aumentar la portada y la fuerza de la mano humana” (Bordoni, 2022: 9).

b) “Cabeza voladora” y “Slasher”, de la ecuatoriana Mónica Ojeda (1988), son dos relatos que pertenecen al volumen titulado *Las voladoras* (2020). En el primer cuento, la atención se focaliza, tal como ocurre en el texto de Gayoso Manzur, en la imagen del cuerpo mutilado: el punto de arranque es el asesinato de una chica adolescente, decapitada por su propio padre. El sesgo de la mirada desde el que se relatan los hechos es el de la vecina, quien descubre en su jardín



la cabeza cercenada. En el tono característico del gótico andino que frecuenta Ojeda, cargado de denuncias por medio del uso de símbolos y mitos, el cuerpo decapitado va “buscando su propia cabeza en los recovecos de la sala, palpándolo todo como el cadáver ciego que era” (Ojeda, 2020: 36). Cuando la vecina descubre un aquelarre de brujas en el jardín de la casa donde aconteció el homicidio, empieza un proceso de simbiosis que conduce a la joven a integrarse al núcleo de mujeres que se aprietan el cuello como si quisieran separar la cabeza del cuerpo. En el frenetismo impúdico de los cuerpos y en la excitación que transmite el baile, la sensación del desprendimiento de la cabeza se traslada de los cuerpos semidesnudos del círculo de mujeres al cuerpo de la protagonista quien percibe en su cuello el desprendimiento y la separación definitiva y acaba viendo “su cuerpo caído sobre la tierra, flojo y pálido como el capullo roto de una crisálida” (Ojeda, 2020: 42). Hay, en la diégesis, una forma peculiar de “cuerpo desechable”, por la que la inexistencia de límites con respecto al *bios* (la cabeza puede prescindir del tronco) debe leerse como una respuesta metafórica a la agresión que padece el cuerpo.

En “Slasher”, vuelve a proponerse el tema de la mutilación, esta vez expresado por medio de la pulsión que una adolescente, Bárbara, siente hacia su hermana, Paula, una sordomuda que, según la protagonista, no debería ni merecería tener ni orejas ni lengua. Bárbara sueña a menudo con cortar la lengua a la hermana y, mientras confiesa que encuentra excitante esa imagen, se dedica a estudiar los efectos de los sonidos en los seres humanos, descubriendo que algunos pueden provocar placer y otros dolores. Paralelamente al deseo de cortar la lengua de la hermana, la protagonista se alimenta del anhelo opuesto: enseñarle a un sujeto sordomudo lo que es gritar, enseñarle lo que es el verdadero

tamaño de un grito. La relación entre cuerpo y voz y la centralidad de lo corporal se hacen aún más evidentes a partir del momento en que es la propia hermana sordomuda –víctima potencial de la mutilación– quien se encarga de enseñarle a su posible verdugo nuevas palabras: aparecen, así, en el texto términos como *acrotomofilia*, deseo sexual hacia una persona amputada, o *apotemnofilia*, deseo de amputarse un miembro. Ambas jóvenes –que tocan en salas *underground*– se sorprenden de que su curiosidad por el dolor resulta inaguantable para la mayoría de las personas: en su ámbito se las empieza a llamar “las bárbaras”, por explorar entre ellas algo que “era parte de la experiencia de tener un cuerpo” (Ojeda, 2020: 67).

El porqué de la relación que se establece entre la experiencia del cuerpo fallado (no hay plenitud sin la posibilidad de la escucha) y la obsesión de Bárbara por enseñarle a su hermana lo que un sonido es capaz de hacerle a la imaginación se va paulatinamente desvelando en el desenlace: es ahí cuando el lector intuye la existencia de un *nexus* entre los sonidos angustiosos producidos por las *performances* musicales de las dos hermanas y los gritos que emite la madre de las dos, hundida en un estado extremo de depresión, colapso emocional e insomnio. Así, el defecto en el cuerpo de Paula, su sordera, es a la vez lo que la salva del mundo de terror acústico en el que vive Bárbara, sometida a los alaridos maternos; sus capacidades auditivas mermadas son el único factor que la aísla de lo que jamás las dos habían podido compartir (el peso de los gritos y de la violencia materna contra su propio cuerpo). No hay mejoras ni perfeccionamientos debidos a la intervención de la bioingeniería, pero sí una suerte de salvación parcial debida a las limitaciones sensoriales: el cuerpo enfermo actúa como una protección.

El corpus de los textos de ficción que se han seleccionado en nuestro manual será formado por prosas centradas en la representación de ciertos perfeccionamientos del cuerpo, cuyo efecto en es el de desencadenar una profunda reflexión sobre los límites de la “intervención” técnica de la naturaleza y sus efectos sobre la psique y la conciencia humanas. Nos limitamos al ámbito de las “intervenciones” que no pretenden –en su mayoría– quebrar los límites impuestos por la naturaleza humana, puesto que el tema de la extensión *sine die* de la vida humana –que es el proyecto de los transhumanistas asociados en World Transhumanist Association (<https://www.humanityplus.org/>)– forma un corpus literario distinto, del que no nos ocupamos en este capítulo. En otras palabras, en los textos literarios escogidos se intentará analizar de qué manera y en qué grado los seres humanos utilizan artefactos técnicos que constituyen extensiones, proyecciones y amplificaciones de las capacidades corporales –o incluso herramientas para el deleite físico–, acercándose gradualmente a los límites de la transformación completa del ser humano actual en un ser distinto, cuyos trazos por ahora solo podemos adivinar a través de la literatura y los artes en general.

**(G. G. R.)**



**SELECCIÓN  
DE  
TEXTOS  
LITERARIOS**



## 1. Cheri Lewis García: “Verglander XLIII” (2021)

El cuento “Verglander XLIII”, de la panameña Cheri Lewis García (1974), pertenece al volumen *Esto no es vida* (2021), galardonado con el Premio Sagitario Ediciones de Narrativa “Ariel Barría Alvarado” en el país centroamericano.

Desde su íncipit el relato establece un diálogo sesgado con la necesidad postulada por la filosofía del *poshumanismo* de poder mejorar el bienestar emocional del ser humano. Lejos de centrarse en los posibles resultados derivados de los avances en los estudios farmacológicos o en las posibilidades actuales de la nanotecnología molecular, el cuento ensalza –en un tono que mezcla humor y denuncia– el uso de artefactos de la tecnología que se aplicarían al cuerpo sin recurrir a su implantación. La anécdota que da lugar al desarrollo de la trama se apoya en la desilusión de una joven mujer que le ha perdido el gusto a la vida, tanto en el plano sexual como sentimental, y cuyas últimas relaciones han fracasado. Cansada de seguir exponiéndose a más calamidades, acepta entregarse a una misteriosa mujer que la inicia en los secretos del uso de vibradores; la máquina destinada a darle placer es precisamente el Verglander XLIII que da el nombre al relato: “quince pulgadas de cristal de obsidiana, forjado en el magma de la última erupción del volcán Baktur. [...]. Siete velocidades de vibración. [...]. Doce niveles de estimulación, nueve de succión y seis de pulsación” (Lewis, 2022: 45). El uso del Verglander XLIII no sólo se vuelve una necesidad diaria, sino que el aparato empieza a adquirir –a los ojos de la mujer– rasgos humanos, al punto que ella se refiere a su aplicación cotidiana como a una verdadera “relación”, sosteniendo que el vibrador “tenía alma”. El modelo existencial que propone el texto parece remitir a una variante lúdica de aquellas mejoras que la filosofía transhumanista pretende alcanzar por medio de la tecnología, defendiendo el bienestar psico-físico del ser humano.

En el cuento, el *Otro tecnológico* entra en relación con lo humano porque es el sujeto (en este caso, un sujeto femenino) quien busca un encuentro simbiótico entre la carne, la obsidiana, el plástico y los circuitos electrónicos. De este modo, “[l]a función de metáfora o analogía que las maquinarias han asumido en la modernidad, en calidad de dispositivos antropocéntricos que imitan las capacidades encarnadas humanas, es hoy sustituida por una economía política más compleja que conecta cuerpos y máquinas de maneras más íntimas, a través de simulaciones y modificaciones recíprocas” (Braidotti, 2015: 108). El *Otro tecnológico* accede a la esfera de la intimidad sexual y ejercita

una seducción que procede de lo inmaterial (el artefacto en cristal de obsidiana) y que se impone por encima de la fascinación del cuerpo humano. En la diégesis, de hecho, las mejoras en la satisfacción psicofísica del sujeto femenino no se refieren a la consecución de seres humanos con sistemas inmunológicos mejorados, ni a cambios en las capacidades cognitivas humanas, sino a una eliminación del sufrimiento anímico (desilusión amorosa) de la protagonista mediante el empleo de la tecnología en su cuerpo; de ahí que la mujer comience a interactuar con el aparato como si fuera un ser humano, llegando hasta a hablarle, hacerle pedidos y alcanzar el punto de sentir que la máquina “llegó a conocerme como ningún hombre jamás pudo. Ni podrá. Solo quería estar con él” (Lewis, 2022: 48).

### Verglander XLIII<sup>28</sup>

Me topé con Anaís en el mercado de la avenida Central. Yo había ido a comprar un ungüento para mi dolor de espalda. Ella andaba buscando penes. No para ella, aclaró, sino para una amiga. “Le estoy organizando su despedida de soltera”, añadió. Me pidió que la acompañara y, si no tenía nada más que hacer, al final fuéramos a tomarnos unos tragos. Acepté. [...] Terminamos de recorrer las tiendas ya entrada la noche. Jamás pensé que los penes tuvieran tanto material para decoración. Salimos cargadas con bolsas repletas de servilletas, agitadores de bebidas, sombreros, lentes, collares, vasos y una piñata. Todo con forma de falo o algún elemento alusivo al tema.

Va a estar muy animada tu fiesta -le dije cuando entramos al bar.

Se rio. Mencionó con ironía que las despedidas de soltera son la última oportunidad que tienen las amigas de decirle a la novia que no lo haga.

-Al paso que voy, yo no creo que me case nunca. Sé que va a sonar patético, pero eso que hicimos esta tarde ha sido lo más cercano que he estado a algo relacionado con un miembro viril en mucho tiempo.

-Por eso tienes dolor de espalda.

-Prefiero que me duela la espalda a que me duela el corazón.

---

<sup>28</sup> LEWIS GARCÍA, Cheri (2022 [2021]). “Verglander XLIII”. *Esto no es vida*. Panamá: Ediciones de La Ardilla, pp. 39-57.



–Hay formas de arreglar una cosa sin afectar la otra.

–No sé cómo lograr eso con un hombre.

–Lo sé, es complicado.

Le expliqué cómo le había perdido el gusto a todo, tanto en el plano sexual como sentimental. Mis últimas relaciones habían terminado muy mal. Estaba cansada y ya no quería seguir exponiéndome a más calamidades. Podré sentirme sola, pero al menos duermo tranquila sabiendo que ningún pendejo me anda engañando con otra. Nos reímos y brindamos por eso. Luego ella me contó que no hacía mucho su matrimonio había pasado por una crisis terrible que la llevó al borde del divorcio, pero conoció a alguien que le cambió la vida. La describió como una especie de gurú o maestra espiritual del erotismo. Una mujer llamada “*madame Clitoria*”.

–Hay quienes se burlan, otros la tildan de demonio, pero yo la veo como un ángel. No solo salvó la relación con mi marido, también me salvó a mí. Tantas noches sin dormir, pensando que me había condenado para siempre al mal sexo y la infelicidad, pero no, solo tenía que abrirme. En todos los sentidos. Me liberé de prejuicios que no sabía ni que tenía y de ahí en adelante todo se despejó. Creo que hasta me volví una mejor persona.

“Llévame con ella”, le pedí.

Y lo hizo.

No diré que iba ebria porque tampoco había tomado demasiado. Tenía un par de cervezas encima y con solo dos pintas es difícil que me emborrache. Llegamos hasta el barrio chino. Caminamos un buen tramo por la vía principal y luego bajamos por una callejuela que no conocía. Anaís se detuvo frente a un local sin ningún tipo de letrero o señalización. “Es aquí”, indicó. Unas campanitas que colgaban de la puerta anunciaron que habíamos entrado. El lugar parecía la recepción de un consultorio. Una antigua lámpara de mesa, colocada sobre el mostrador, iluminaba la pequeña sala compuesta por un sofá, una mesa de centro y dos sillones. El sitio me pareció agradable. En el ambiente se respiraba un aire exótico, como una combinación de hierbas aromáticas, aceites esenciales e incienso. De lejos, los diseños en el tapiz de las paredes parecían ideogramas. Al acercarme me di cuenta de que eran dibujos de un hombre y una mujer haciendo las poses del *kamasutra*. Una cortina de cuentas de madera nos separaba del resto del lugar y a través de ella

apareció *madame* Clitoria. Alta, corpulenta, de facciones asiáticas, vestía una bata roja con diseños de flores doradas que la cubría hasta los pies. El cabello lo llevaba recogido en un moño sobre la cabeza. Le calculé unos cincuenta años, aunque, cuando abrió la boca y nos saludó, me pareció que bien podría tener diez años menos o diez más.

Anaís se le acercó, la llevó hacia una esquina y le dijo en voz baja algo que no llegué a escuchar. Conversaban casi murmurando. De vez en cuando, *madame* Clitoria me miraba. Asentía, luego volvía a enfocarse en mi amiga y en su plática. No supe si hablaban sobre algún asunto entre ellas o si se referían a mí. Me sentía tranquila y, además, había ido sin expectativas. Su charla no demoró más de unos cuantos minutos. Al terminar, Anaís volvió hacia mí con una gran sonrisa. Me dio unas palmadas en el hombro y me dijo que me deseaba mucha suerte. Se sentó en el sofá y tomó una de las revistas que había sobre la mesa. *Madame* Clitoria me llamó con la mano y desapareció a través de la cortina. La seguí.

Caminamos por un pasillo tan angosto que solo podíamos ir una detrás de la otra. Subimos por unas escaleras y entramos en una habitación. Era un cuarto amplio, iluminado únicamente por la luz de las velas apostadas a lo largo del suelo. Un conjunto de casilleros tallados en madera cubría las paredes. Hice un cálculo matemático general de alto por ancho y deduje que podían ser cerca de ochenta compartimientos. En el piso, sobre un soporte de bambú, descansaba una tetera blanca con una taza y unos cuantos cofres de porcelana de diversos tamaños. Un par de almohadones estaban colocados alrededor y nos sentamos en ellos, mirándonos de frente.

—¿Cómo te llamas?

—Pamela.

—Oh, “dulce como la miel”...

—¿Ah?

—Es muy interesante.

—¿Mi amiga le dijo algo de mí?

—No es lo que se dice, sino lo que se decide.

—¿Y qué debo decidir?

—Por ahora, si estás dispuesta a beberte esto.

La mujer tomó la tetera y vertió un líquido amarillento en la taza. Abrió uno de los cofres, sacó dos tabletas y las tiró en la bebida. Las burbujas que se formaron en la superficie se di-

solvieron de inmediato. Con una pequeña cuchara de madera, *madame* revolvió el contenido y me lo ofreció. El brebaje tenía ahora un tono marrón, o al menos eso me pareció, debido a la escasez de luz. Lo acerqué a mi boca y me lo tragué de un solo sorbo. [...] Luego de que la bebida amarga y caliente pasó por mi garganta, le devolví la taza vacía a *madame*. Ella sonrió para sí y me pidió que me soltara. “Cuéntanos, te estamos escuchando”, agregó. Recuerdo haberme extrañado de que me hablara como si alguien más estuviera con nosotras en la habitación, pero no le di mayor importancia a eso y enseguida empecé a narrarle mis tragedias amorosas como si mínimo esa señora fuera mi amiga de toda la vida. Quizás fueron el té, las cervezas o solo mis ganas de desahogarme con alguien los que me impulsaron a contarle todas mis desavenencias, desde las infidelidades que me hicieron hasta las que yo también hice. Los hombres que me maltrataron, los que me dieron felicidad, en fin, una vez abrí la boca no podía parar de narrar mis aventuras, incluso, con lujo de detalles. Le conté que un gordo cuyas tetas eran más grandes que las mías había sido mi mejor polvo y que, cuando un novio me dejó por otra, me cogió a su papá. *Madame* Clitoria me escuchaba sin interrumpirme, aunque no sé si me ponía mucha atención. Mientras yo hablaba, ella abría frasquitos que sacaba de los cofres y, con un gotero, mezclaba líquidos en un recipiente. Cuando terminé de contarle mis romances fallidos, me preguntó si me masturbaba con frecuencia. Le dije que no mucho. Quiso saber si solo usaba las manos y con mucha vergüenza le respondí que sí. En ese momento no me dio pena su pregunta, sino mi respuesta. Sentí como si hubiera estado haciendo algo en la forma equivocada. *Madame* Clitoria añadió unas cuantas gotas a la mezcla, cerró el frasco, lo agitó y me pidió que sacara la lengua. Al hacerlo, vació el líquido del gotero dentro de mi boca. Tragué. No me supo a nada. Me dijo que era probable que me sintiera un poco mareada después de un rato y que no me preocupara, que eso era normal. Añadió que debíamos empezar por lo básico: encontrar un guía. ¿No te pasa que recorres un camino muchas veces y crees que lo conoces muy bien, hasta que un día vas en compañía de alguien y esa persona te enseña algo que nunca antes habías visto? Un dibujo en la sombra de un árbol, un nombre en una banca, una flor naciendo de una grieta. A veces encuentras pequeños tesoros; otras, solo haces la travesía más amena. Un explorador es eso: un maestro,

un compañero, un amigo. Vas a crear vínculos. Se te abrirán mundos. Debes tener en cuenta algo importante: tú no los escoges, ellos te escogen a ti.

A decir verdad, aún no estoy segura de que *Madame Clitoria* me haya dicho esas cosas o si las dijo de esa manera, pero más o menos eso entendí. Es probable, incluso, que yo misma me las haya inventado porque lo que sea que me dio esa noche me pegó durísimo y, mientras ella hablaba, yo andaba bastante volada. De lo que sí estoy clara es que en algún momento, *madame* me sujetó por el brazo y me dijo que debía levantarme. De no haber estado apoyada en ella, al ponerme de pie, me hubiera caído. “No te asustes, se pasa rápido”, aseguró. En efecto, el mareo no me duró mucho y, en cuestión de segundos, ya podía sostenerme por mí misma.

Me explicó que todo lo que me había dado era natural y no me causaría efectos secundarios. Solo servía para desbloquear yo no sé qué cosa a nivel emocional y que eso me iba a permitir conectar mejor con mis necesidades y deseos reprimidos. Nos paramos frente a los casilleros. Me pidió que cerrara los ojos para que pudiera entrar en contacto con la energía del explorador y sintiera “el llamado”. “Tómame el tiempo que quieras, sin prisa. Puede que suceda de inmediato o que demore más”. Y ahí estaba yo, con los ojos cerrados, sin tener la menor idea de quién me iba a llamar o qué debía hacer. Estaba tan enajenada de la realidad que hasta se me ocurrió que dentro de esos casilleros había teléfonos a punto de sonar en cualquier momento. Le pregunté a *madame Clitoria* si tenía que concentrarme en algo y contestó que no. “Todo lo contrario: relájate y déjate llevar”. Le dije, muerta de la risa, que ya estaba relajada de más y eso le gustó. Añadió que si era así, todo iba a salir muy bien.

Tomé una respiración profunda y sacudí los hombros para que se me fueran las ganas de reírme. Cuando me calmé un poco y estuve más tranquila, sentí algo. No era una voz, ni un sonido. Más bien una fuerza. Como la que ejercen los imanes. Me acerqué a los casilleros. Con la punta de los dedos “iba sintiendo” hacia dónde debía dirigirme. Mi cuerpo se puso muy caliente. Empecé a sudar. Le dije a *madame Clitoria* que me quería quitar la ropa y me dijo que eso era buena señal, pero que aún no era el momento. A pesar de lo extraño de las circunstancias, más allá de la curiosidad por saber a dónde llegaría, también sentía satisfacción en la búsqueda. Estaba ansiosa y excita-

da. Me detuve frente a uno de los casilleros. No me quedaron dudas de que lo que estaba adentro “me llamaba” y se lo hice saber a *madame*. La noté feliz y satisfecha.

Levantó el pestillo de la puerta, la abrió y sacó con cuidado una caja larga y delgada. La sostenía entre sus dos manos con una actitud ceremonial. Como si fuera una espada samurai. Volvimos a sentarnos sobre los almohadones. En el piso se me fue pasando la calentura. *Madame* me dijo que era muy afortunada. “Este explorador lleva años esperando a la persona indicada. De entre toda la gente que ha pasado por aquí, tú has sido la elegida”.

Sus palabras, más que confortarme, me inquietaron. Miraba la caja y me sentía una tonta sobre quien, al parecer, había recaído una responsabilidad importante. Le pregunté qué pasaría si lo hacía mal. Contestó que no había forma de que eso sucediera y, con la misma actitud solemne con la que había sacado la caja de su compartimiento, me la entregó. “Te aseguro que no podrías estar en mejores manos. Compruébalo por ti misma”.

Nerviosa, abrí la tapa. Sobre una base aterciopelada descansaba una figura alargada envuelta en una capa de satén. La descubrí. Como si estuviéramos en un ritual, *madame* Clitoria, con las manos levantadas y los ojos muy abiertos, casi en trance, declaró en voz alta: “¡Es el Verglander XLIII, al que llaman el Magnífico! Quince pulgadas de cristal de obsidiana, forjado en el magma de la última erupción del volcán Baktur. Base inferior reforzada con cuarzo ahumado, magnetita, ojo de buey y granate. Punta flexible engomada con *hevea brasiliensis* sagrada extraída de la selva del Amazonas bajo la energía de tres lunas llenas. Siete velocidades de vibración. Termostato. Ajuste de calor. Temporizador. Doce niveles de estimulación, nueve de succión y seis de pulsación. Resistente al agua. Se amolda a la forma de tu cuerpo. Reacciona a tus estímulos sensoriales. Ningún aparato creado por la mente humana ha sido diseñado con tanta precisión con el único propósito de liberar el instinto de la carne. ¡Oh, Pamela, dulce como la miel! Prepárate para adentrarte en los intrincados caminos del deseo y el placer”.

*Madame* estaba muy exaltada. A veces hasta parecía que se quedaba sin aire. Añadió que debía tener presente que nada que considere mío de verdad me pertenece. Me advirtió

que nunca me aferrara a nadie, mucho menos a un explorador. “Cuando un guía se va, no regresa. ¿Está claro?”.

Le contesté que sí, aunque mi cabeza seguía muy desconectada de la realidad. Mis pensamientos se perdían en detalles tan banales como el baile de la luz de la vela sobre la pared. Nunca nada que me hubiera metido antes me había pegado tan fuerte.

Bajamos por las escaleras. En la recepción, me esperaba Anaís. *Madame* Clitoria se colocó detrás del mostrador, anotó algo en una libreta y me miró con esa sonrisa peculiar que hacen las personas cuando tienen que cobrar. Le di mi tarjeta de crédito sin preguntar el monto. Tampoco recuerdo cuánto pagué. Solo sé que luego de firmar el recibo, metió al Verglander XLIII en una bolsa y me la entregó. Nos despedimos y salí del local junto con mi amiga.

Afuera caía una tormenta. Corrimos hasta el auto. Nos montamos empapadas. El agua y el frío de la lluvia me despabilaron. Con la mente un poco más clara, pude contarle a Anaís lo que recordaba de mi entrevista con aquella mujer. Cuando le enseñé lo que había en la caja, quedó tan asombrada que dejó de mirar el camino y casi nos chocamos contra un árbol.

—He escuchado muchas historias sobre el Verglander XLIII. Hasta este momento, siempre pensé que era solo una leyenda. ¡Qué afortunada!

—Lo mismo me dijo *Madame*.

—Por algo será. Una vez leí que si el perro es el mejor amigo del hombre, el vibrador es el mejor amigo de la mujer.

Nos reímos un montón. A pesar de que llovía muy fuerte, no tardamos en llegar a mi edificio. Le prometí a Anaís contarle cómo me iría con mi nuevo mejor amigo y me bajé de su auto.

Al entrar en mi departamento, lo primero que hice fue desnudarme. Estaba muerta de frío con esa ropa mojada. Aproveché para encender la lavadora. Mientras acomodaba el resto de las prendas, fragmentos de lo que había sido mi conversación con *madame* Clitoria aterrizaban en mi cabeza. Cuando volví a la habitación, el Verglander XLIII me esperaba sobre la cama. De nuevo volví a sentir que me llamaba. Me paré frente a él. Recuerdo que sonreí porque tuve dudas de que, con semejante tamaño, me fuera a caber. Negro, grande y brillante, tal como siempre me han gustado las cosas. Y los hombres.

Me lo llevé al baño. Me daba la impresión de que él también quería estar conmigo. Nos metimos bajo el chorro de agua tibia y, en cuestión de segundos, los dos estábamos calientes. Conectamos de inmediato. De forma natural, como si nos conociéramos de toda la vida. No demoré mucho en disipar mis dudas. Me cupo. Vaya que sí. ¡Y bien! Al salir de la ducha, nos acostamos en la cama y dejé que continuara recorriéndome. El Verglander XLIII durmió conmigo esa noche y todas las demás. A medida que pasaban los días, nuestra relación se hacía más fuerte. Dirán que a lo nuestro no se lo podía llamar así, “una relación”, porque los objetos no tienen sentimientos; pero el vínculo que nos unía era distinto. Él tenía alma. Y su alma congeniaba con la mía. Yo le hablaba, le contaba, le pedía, y él me complacía. Siempre estaba listo para dar placer. Llegó a conocerme como ningún hombre jamás pudo. Ni podrá. Solo quería estar con él. Con “mi Negrote”. Así lo llamaba a veces. También le decía “Verglandis”, de cariño, en nuestros momentos de intimidad. Cuando salía a la calle, pensaba en él. Lo extrañaba tanto que el simple hecho de volver a casa me llenaba de felicidad. [...]

De vez en cuando, me metía en la sección de juguetes de las tiendas y le compraba ropita. Una corbata, un saco de vestir, un sombrero de vaquero. Nos arreglábamos para cenar y, aunque nos quedáramos en casa, disfrutábamos de nuestras citas. Hablábamos y nos reíamos. Luego nos metíamos en la cama. Cada vez era mejor y más intenso. Cogiendo pasábamos horas. Si no fuera porque yo tenía que dormir, comer y trabajar, creo que nunca hubiéramos parado. Jamás hubo una ocasión en la que no me hiciera llegar.

En la oficina decían que me había enamorado, que se me veía en los ojos. Yo respondía con una sonrisa porque obviamente no le iba a contar a nadie mi secreto. Era algo mío y el solo hecho de tenerlo me hacía sentir única, a la vez que me llenaba de morbo. Yo, Pamela, “la elegida”, “la afortunada”. Estaba segura de que solita juntaba más orgasmos que la suma del resto de los que trabajaban conmigo.

Una vez un compañero de trabajo me escuchó decirle por teléfono a Anaís que no veía la hora de llegar a la casa para coger con mi Negrote y ahí se inició el rumor de que andaba con un hombre de color. A mí eso me encantaba porque, en verdad, yo lo sentía así. No era un hombre, pero quién diablos iba a

necesitar uno, teniendo lo que yo tenía. A lo mejor se me veía en la cara o era el producto de mi propia paranoia, pero a veces sentía que la gente me miraba raro, como si sospecharan que andaba en algo extraño. Sobre todo el Ignacio. Ese ni disimulaba. Se me quedaba viendo largo rato como bobo: con la boca abierta y los ojos subiendo y bajando en un *loop* infinito desde mi cara hasta mis tetas. Decían que era un genio de la informática, graduado con honores en una universidad de renombre en Europa. Siempre he dicho que los nerds son los peores. Los nerds y los católicos. Esos viven con culpa y por eso te cogen con desesperación. A veces sale bien, aunque, por lo general, son un desastre.

Ese tal Ignacio era ateo. Lo sé porque lo mencionó en una reunión. Recuerdo que fue de las pocas veces que lo vi interactuar con el resto del equipo y hablar de algo que no fueran computadoras y actualizaciones de programas.

Una tarde, saliendo del trabajo, el Ignacio se me acercó para preguntarme si me podía invitar a tomarnos algo. Le contesté que no y seguí mi camino. Me alcanzó. Volvió a insistir. Me negué aduciendo que tenía mucha hambre y quería llegar temprano a mi casa. Ofreció pagarme la cena. En el lugar que yo eligiera. Podía negarme a muchas cosas, pero un buen plato de comida siempre será mi debilidad. Acepté. Doblando la esquina encontramos un restaurante elegante. Pedimos de comer y de beber. Conversando, y con algunos tragos encima, me cayó mejor. Se me hacía de esas personas con mucho conocimiento a nivel académico, pero demasiado torpes en el trato con la gente. Cuando estuvimos más relajados, me preguntó si tenía novio. Le contesté que no, que tenía algo mejor. Sus ojos se iluminaron. Me dijo que, por favor, no me ofendiera, pero que yo le daba la impresión de ser muy perversa. Le respondí que no se preocupara, que lo tomaría como un halago. Añadí que él a mí también se me hacía un degenerado. Nos reímos. No entré en muchos detalles, pero a grandes rasgos le conté mi relación con el Verglander XLIII. El tipo quedó fascinado. Me dijo que era lo más excitante que había escuchado en mucho tiempo.

-Me encantaría mirarte por un huequito cuando estás con él. Te debes ver increíble.

-Ay, no seas ridículo.

-No lo digo solo para piropear, es decir, no tengo dudas de que desnuda seas hermosa. Lo que pasa es que también



debo confesarte algo: soy voyerista. Me calienta ver a otros. Encuentro más placer en mirar que en practicar el propio acto sexual. Empezó como una simple parafilia, pero ya me he obsesionado. El solo hecho de imaginarme observándote me provoca una erección.

Me asomé por debajo de la mesa y, en efecto, estaba duro.

-¿Alguna vez has dejado que te miren?

-No, nunca.

-Yo he probado las dos: ver y ser visto. Es otro nivel de excitación. Deberías intentarlo, ahora que te estás abriendo a nuevas posibilidades. [...]

Si me lo hubiera propuesto meses atrás, me habría negado, pero mi experiencia con el Verglander XLIII me había cambiado en muchos aspectos. Me empujaba a ir más allá y, con los relatos del Ignacio, la idea se me hacía tentadora.

Le dije que debía consultarlo con mi Negrote. Que la respuesta dependería de él. El Ignacio estuvo de acuerdo. Al salir del restaurante, fuimos a mi departamento. Lo hice esperar en la sala. En el cuarto, le conté a Verglandis sobre la cena y la propuesta. Me contestó que la idea le parecía excelente, que lo hiciéramos enseguida. Lo sentí ilusionado. Eso me dio el empuje para continuar. A mí también me gustaba darle felicidad a él.

Invité al Ignacio a pasar. Se sentó en un sillón frente a la cama. Tan pronto el Verglander XLIII procedió a recorrerme, el Ignacio se bajó los pantalones y se empezó a tocar. Debo admitir que me gustaba tenerlo ahí, mirándonos. El tipo era guapo y saber que no iba a pasar nada más allá de una calentura me permitía concentrarme en disfrutar del momento. No tenía que preocuparme por verme bonita ni agradecerle. Para eso tenía a mi Verglandis, que, además, esa noche estuvo increíble. Se pavoneaba haciéndome de todo, como para presumirle al otro sus dotes. Los tres estábamos muy calientes. El hombre se veía tan excitado que tenía el rostro descompuesto. Lo vi venirse frente a nosotros. Me dijo que de todas sus experiencias previas, la nuestra había sido la mejor. Preguntó si podría volver otra vez. Le contestamos que sí.

A partir de esa noche, el Ignacio nos visitaba con frecuencia. [...]

Algunas veces se quedaba afuera del cuarto, nos espía a través de la abertura de la puerta y se iba sin despedirse. En

otras, se metía a la cama y dormía con nosotros. Cuando eso sucedía, se limitaba a ocupar un espacio sobre el colchón. Nunca intentó propasarse. No sabía si era por respeto o falta de interés. Teníamos una relación extraña. No era mi pareja. Tampoco lo consideraba mi amigo. Aún así, la mayor parte del tiempo, la pasábamos juntos.

Al Verglander XLIII le encantaba que el Ignacio viniera. Me decía que con él podía hacer cosas diferentes. Cosas que a mí no me interesaban en lo más mínimo, como ver películas ánime o jugar videojuegos.

Cuando llegó el cumpleaños del Ignacio, lo celebramos en mi departamento con una pequeña fiesta. Yo me encargué de la comida. Él, del licor. Nos bajamos una botella esa misma noche. Quedamos muy borrachos. Creo que él me cargó hasta el cuarto y, como siempre, se sentó frente a la cama a observar cómo mi Negrote me hacía lo que me gustaba. En algún punto de la noche, mis ojos se encontraron con los suyos y, de repente, le tuve ganas. Por la forma en que me miraba, parecía que él también a mí. Le pedí que se acercara. Ya no recordaba ni cuánto tiempo llevaba sin el tacto de una persona de carne y hueso. El hombre se acostó a mi lado sin dejar de tocarse. Acercó su boca a la mía y me besó. Le correspondí. Con uno arriba y el otro abajo, yo estaba que explotaba. Cuando el tipo se me trepó encima y me lo metió en la boca, no aguanté y me vine. Él también se vino.

El Verglander XLIII nos dijo que teníamos que ir por más. Y lo hicimos. Fue una suerte que esa noche estuviera tan ebria. Por un lado, me sentía muy desinhibida y, por el otro, mi cerebro, como en defensa propia, ha logrado olvidar muchas de las cochinadas que fuimos capaces de hacernos. A veces me llegan a la mente recuerdos esporádicos de esa noche: yo, introduciéndole al Verglander hasta el fondo, los dos penetrándome a la vez, los lengüetazos, las mordidas, fue un exceso en todos los sentidos. Sé que en un momento pensé en lo incómodo que iba a ser volver a verle la cara a ese hombre después de semejantes barbaridades. No recuerdo cuánto tiempo duramos en esa bacanal, pero creo que nos rendimos ya bien entrada la madrugada. Esa fue la única noche en que los tres dormimos abrazados.

Al día siguiente desperté tardísimo, con una goma terrible. Me paré por un vaso de agua antes de que la cabeza me fuera a estallar. Al regresar, noté que el Verglander XLIII se había

ido. Por unos cuantos segundos sentí que mi mundo entero se había detenido. Sucedió muy rápido, pero lo recuerdo en cámara lenta. El silencio fue la primera señal. Luego la inmovilidad. La frialdad. Fueron inútiles mis esfuerzos por tratar de reanimarlo. No se puede levantar un cuerpo sin alma.

El Ignacio se despertó con mis lamentos. Me ofreció su ayuda para lo que necesitara. Creo que ese fue el gesto más humano que tuvo conmigo. Se le veía triste. A su manera, él también quería a mi Verglandis. Acordamos que lo mejor sería enterrarlo en un lugar seguro, donde nadie pudiera encontrarlo. Como él vivía solo, me ofreció el patio de su casa. Acepté.

Apenas alistamos nuestras cosas, nos montamos en su auto y nos fuimos. Me condujo hasta el centro de la ciudad. Nos detuvimos en una casa antigua, en un barrio fino. Cuando entramos, el lugar estaba tan limpio y ordenado que parecía que nadie viviera ahí. En el ambiente se respiraba un aire gélido y gris. Tal como era él. Tenía un patio grande, con el césped bajo y las rejas altas. El hombre tomó una pala y cavó un pequeño hoyo junto al único árbol que tenía. Ahí deposité al Verglander XLIII. Dentro de la misma caja en la que me lo habían entregado. Fue una despedida rápida y silenciosa. Cuando todo terminó, tampoco tuvimos mucho que decirnos el Ignacio y yo. Ofreció llevarme de vuelta a mi casa. Me negué. Le dije que prefería caminar un rato. Tampoco insistió. Nos despedimos con un abrazo.

Volví a casa con la sensación de que nunca más lo volvería a ver. Y así fue.

## 2. Edmundo Paz Soldán: “Doctor An” (2016)

En el cuento “Doctor An” del boliviano Edmundo Paz Soldán (1967), incluido en la recopilación *Las visiones* (2016), el escenario de fondo es un mundo alejado de la civilización, así como la entendemos hoy, donde los cuerpos de los enemigos son intervenidos por un régimen autoritario con armas químicas creadas en laboratorios secretos. Lo mismo se puede afirmar para el cuento “La casa de la Jerere” de la misma recopilación. El telón de fondo de ambos relatos es el que los lectores de Paz Soldán habían aprendido a conocer en su novela *Iris* (2014), ficción en la que se asigna este nombre a un cronotopo crepuscular, donde los personajes actúan en una especie de fin del mundo, en un futuro no muy lejano al actual. En este espacio-tiempo tóxico, pero no muy alejado de ciertas realidades contemporáneas, tiene lugar una guerra entre un régimen opresor y la resistencia. Tanto en *Iris* como en *Las visiones*, la acción en (y contra) el cuerpo del Otro se desarrolla por medio de la creación de armas psicotrópicas que actúan a nivel cerebral, provocando visiones de espanto.

En “La casa de la Jerere” se llega al extremo de que los mismos miembros del proyecto secreto de investigación llegan a inocular en sus propios cuerpos las sustancias químicas a falta de voluntarios o prisioneros. El resultado, cuando hay errores en el cálculo de las dosis, es parecido al de una lobotomía. Puesto que los catorce relatos incluidos en *Las visiones* son autónomos, pero, por la presencia de personajes, lugares y situaciones que se repiten, resultan también interconectados, el mundo onírico de “La casa de la Jerere” se vuelve a manifestar en “Doctor An”. Es en este cuento donde el lector puede aclararse algunos de los conceptos que hasta ese momento sólo se habían insinuado: se hace más manifiesta la guerra sucia perpetrada por el poder autoritario contra los insurgentes, una acción de represión que se manifiesta sobre todo en las prácticas terribles de control de la mente que se llevaban a cabo con los prisioneros en la llamada *Casona*. La lectura del cuento permite vislumbrar –en su arquitectura distópica– una relación entre la ficción y la historia del siglo XX, puesto que en varias ocasiones la crítica ha señalado los parecidos entre la figura del doctor An y el doctor Mengele, estableciendo un inquietante parecido entre el mundo futuro de Paz Soldán y la historia reciente de Occidente.

## Doctor An<sup>29</sup>

El doctor An salió por la madrugada en un jipu rumbo al helipuerto de la base militar en el Perímetro. Durmió poco esa noche. Una misión secreta lo llevaría a lo largo del día por las principales ciudades de Iris, para hablar de sus descubrimientos a oficiales superiores y a un grupo escogido de científicos de SaintRei. Tosió sin parar durante el recorrido al helipuerto. La conductora del jipu comentó: es la época del año. El sacó un spray diminuto para aclararse la garganta.

El piloto del heliavión vio subir al doctor An e hizo un gesto a los técnicos en tierra de que estaba listo para despegar. Una vez en el aire los pensamientos del piloto se dirigieron a lo ocurrido la noche anterior. Se había acostado por primera vez con una irisina. Una de las traductoras de la base lo había invitado a su casa en las afueras del Perímetro. Tuvo que moverse con cautela para que sus brodis no se enteraran. Un par de horas maravillosas.

Solo entonces se percató de que el doctor An le hablaba. El aire estaba muy frío, que lo subiera un poco. El doctor tosió y al poco rato estaba dormido.

Cuando el doctor An llegó a Megara, cuarenta y cinco minutos después, la shan que lo había llevado por la madrugada era admitida en el hospital. Conducía el jipu por la ciudad cuando un hilillo de sangre salió por su boca. Se sintió envuelta por una nube tóxica que le cubría el bodi y le recordaba todas sus cicatrices, las que tenía y las que vendrían: la palma de la mano derecha le ardió y recuperó el mordisco de un bulldog a los seis años, allá en un pueblo del hinterland de Munro; crujió su rodilla izquierda y regresó a ella la rotura del ligamento cruzado a los quince años, mientras jugaba fut21 en su distrito; hubo un dolor punzante en la cavidad abdominal y supo que una hernia inguinal estaba prevista en su futuro. Quiso recuperar el aliento, pero se acercaban cosas extrañas. Extrañísimas. Paró el jipu y el shan que la acompañaba la escuchó gritar que una nave se acababa de posar frente a ellos en medio de la avenida y que de ella descendían cuarenta y nueve aliens de piel verde y máscaras de astronauta. No dejes que me lleven, imploró mientras trataba de arrancarse el uniforme. No dejes que, dijo y se desvaneció

---

<sup>29</sup> PAZ SOLDÁN, Edmundo (2016). "Doctor An". *Las visiones*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 69-79.

contra el volante; sus manos temblaban. El shan la movió a los asientos de atrás y condujo velozmente rumbo al Perímetro, preguntándose por qué cuarenta y nueve y no cincuenta.

La reunión en Megara se llevó a cabo en una sala de la base militar. El doctor An era conocido por su falta de carisma; cuando se dirigía a la gente nunca miraba a los ojos, poseído por una timidez insuperable. Sentado en una mesa redonda frente a oficiales y científicos, en una sala en el octavo piso, se puso a mirar el vuelo de los lánssè a través de la ventana y dijo, con voz apenas audible, que el próximo mes esas aves estarían en África, kilómetros y kilómetros de pequeños aleteos que darían lugar a un gran cambio. Uno de los asistentes lo notó más inquieto que de costumbre. Era amigo de una mujer que durante un tiempo se había acostado con el doctor. La mujer había hecho correr el rumor de que tenía costumbres extrañas como la de dormir en el piso de mármol de su pod y rezarle todas las noches durante una hora a un dios irisino que pregonaba las virtudes del karma. Eso alimentaba su leyenda. Pero nada la alimentaba más que su trabajo.

Muy terco, le había contado la mujer. Y fokin brillante, di. Como si un concepto, una cosa a veces muy simple pa nos lo detuviera, como si no pudiera seguir sin explorar su complejidad. Al principio pensé q'era denso. Me equivocaba. La capacidad pa la maravilla ante cosas q'el mundo acepta como normales suele ocurrir nuna mente superior. Probó ser dotro nivel cuando descubrió esos efectos inesperados de la conversión de la serotonina. Una pena que SaintRei le haya prohibido continuar. Den llega la contraorden y le encargan un proyecto más arriesgado, quién los entiende. Curioso que ideas radicales salgan de alguien tan conservador. Un defensor del statuquo. Le costaba darle la mano a los irisinos. Cuando estaban en su presencia hacía como si no existieran. Las mujeres tampoco a su nivel, di. En realidad fui un fantasma pa él. En su pod holos de la doctora Held, una compañera de equipo que tuvo, te acuerdas, famosa por sus métodos poco ortodoxos, como inyectarse ella misma las sustancias que den probaba en los shanz. No hablaba della mas entendí que su muerte lo había golpeado y estaba dispuesto a seguir con sus investigaciones. Entendí q'era ella la verdaderamente fascinada por los cultos irisinos y transmigraciones y karmas. No sé si él creía, a ratos sospechaba q'él quería creer en homenaje a ella. Una forma de preservarla.

(Si el doctor An hubiera escuchado la conversación les habría dicho que se quedaban cortos al hablar de la doctora Held. Todos se quedaban cortos al hablar de ella, la doctora Miel, ese era su apodo, miel miel miel, tan guapa con ese cráneo brillante, un óvalo perfecto. Si le hubieran preguntado qué había en ella que no era suficiente para las palabras, él habría respondido, asumiendo los límites de cualquier historia que se contara sobre ella, recordando la vez en que ella apareció en una reunión con su equipo, una reunión en la que participaba el doctor An, y se metió a la boca un compuesto que acababan de procesar, tan poderoso que no había voluntarios para probarlo. Un compuesto que debía abducir el cerebro de quienes lo probaban y convertirlos en planta. El doctor An vio cómo se transformaba el rostro de la doctora Held, como si los músculos se hubieran soltado y los ojos se derramaran sobre sí mismos, y se enamoró de ella. Quiso seguirla, y probó el compuesto. Ver el mundo con los ojos de las plantas le había cambiado la vida. A veces charlaba con los arbustos en los jardines del lab. Se molestaba con los que pisaban el césped. Esa primera vez también había podido dialogar con la doctora Held, perdida ella como él en el nebuloso mundo de las plantas. Eran plantas de río, raíces subterráneas en las musgosas Aguas del Fin en el valle de Malhado, y se comunicaban su soledad. El doctor An se acostó poco después con la doctora Held. Fue un día después de que la amenazaran con suspenderla por los riesgos innecesarios que tomaba. Todas las veces que se acostó con ella, los dos eran plantas acuáticas. Se sentía bien estar ahí, meciéndose en la placidez del agua, aunque a veces, cuando no la encontraba, la angustia lo mordía y él pensaba que era el único habitante de un planeta desierto. Doctora Held, doctorita, docdocdoc, susurraba, y no había respuesta. Doctora Held, nos vemos nel otro mundo, decía, pero luego ella aparecía y le tocaba las manos frías, era una planta carnívora decía, eres mío mío, y luego insistía en que no había otro mundo, todo todo es neste).

Durante la reunión en Megara, el doctor An se explicó con conceptos que solo otros científicos podrían entender. Aparecieron diagramas químicos en el holo en el centro de la mesa. Un ingeniero molecular que había trabajado antes con él intentó traducir esas fórmulas a un lenguaje más inteligible para los oficiales, pero el doctor lo cortó y le dijo que podía hacerlo des-

pués de que se fuera. An tosió y se llevó el inhalador a la boca y el ingeniero bromeó:

Cuidado con contagiarnos la gripe.

Ya quisiera, dijo An, y a nadie le gustó la respuesta.

El ingeniero tradujo apenas se fue el doctor: su equipo había logrado crear un arma química potentísima, dijo con voz quebrada por la emoción. El gas tenía un compuesto similar al prohibido MDPV. El doctor An había encontrado cómo usarlo de manera que fuera efectivo. Producía visiones lisérgicas aterradoras: el afectado podía sentir que estaba luchando consigo mismo, que una legión de clones lo rodeaba y quería su muerte. Visiones tan intolerables que el afectado buscaba el suicidio para escapar de ellas. Si tenía un riflarpón a mano, se disparaba o intentaba cortarse. Podía saltar de la parte más alta de un edificio, intentar ahogarse en un río. El gas no dejaba rastros, dato fundamental porque Munro había prohibido cualquier tipo de arma química en Iris. El pasado los condenaba. Los levantamientos irisinos debían ser aplastados con armas tradicionales.

Munro se dará cuenta, dijo uno de los oficiales. Imposible que un gas así no deje pistas.

Palabra de An, dijo el ingeniero. Confío en él. Por eso su equipo tardó tantos años.

Su lab tiene fama de maloso, dijo otro oficial. Ha habido muertes no explicadas.

La que le dio malafama fue la doctora Held, dijo el ingeniero. Murió en su ley y punto. Eso se acabó.

(No se acabó nada, hubiera dicho el doctor An de haber escuchado la conversación. Fue la doctora Held la que nos puso en la pista. Los dioses irisinos le habían enseñado cuál era nosa misión verdadera. Larga vida a ella).

Dos oficiales prorrumpieron en aplausos y otros los siguieron.

El heliavión llegaba a Kondra en el preciso momento en que, camino a su lab, el ingeniero molecular creyó ver que un jipu se le acercaba y le pedía detenerse. Se detuvo y puso una mano en la frente, para cubrirse del sol y ver a los ocupantes del jipu. De pronto apareció otro jipu detrás del primero. Luego otro por la derecha, uno por la izquierda, y dos detrás de él. Los jipus se fueron multiplicando hasta convertirse en una flotilla que bloqueaba las calles de los alrededores; alcanzó a contar veinticinco.



De los jipus descendieron shanz con pústulas en la cara, cuellos largos y labios leporinos. Shanz con largos colmillos y dedos de uñas retorcidas.

El ingeniero se quedó sin aire en el estómago. Tosió, y cayeron gotas de sangre.

La conductora del jipu internada en el hospital de Iris había fallecido. Sus órganos internos parecían haber explotado. Uno de los doctores le dijo a un oficial en el Perímetro que se trataba de un caso extraño, que antes de cremar el bodi debía hacerse una investigación. El oficial asintió.

El heliavión que llevó al doctor An a Kondra no era conducido por el mismo piloto que partió de Iris. El piloto original se había sentido indispuesto y se quedó en la base aérea de Megara. Estaba sentado en un banco en una sala, pálido, esperando que llegaran los médicos, cuando sintió arcadas. Quiso controlarlas pero no pudo. Algo que no era líquido salía incontenible por su garganta. El piloto vio que su boca expulsaba enormes zhizes de bodi azulado y ojos saltones, y gritó despaivorido. Se rasguñó la cara y se sacó el uniforme como si le quemara. Se puso a correr desnudo por los pasillos de la base, perseguido por dos shanz. Un dardo tranquilizador lo tiró al piso. Al rato, dormía. Un hilillo de sangre manaba por sus labios.

En Kondra, un grupo de científicos esperaba con ansias al doctor An. Antes de que se iniciara la reunión se acercaron a saludarlo, con el respeto acordado a alguien de su nivel, capaz de iluminar una sala con su presencia. Su cansancio era evidente y también su nerviosismo; no se entendía, el doctor era torpe y retraído pero también se conocía su serenidad en situaciones de alta tensión. Además, estaban las bromas tontas. Dos científicos le escucharon decir que una sustancia muy activa se había perdido hacía un par de días en su lab. Con eso no se jugaba en una base militar.

Uno de los biólogos le dijo que, a pesar de la admiración que le tenía, no estaba de acuerdo con el último proyecto, y lo acusó de manufacturar armas para una guerra química.

Guerra lisérgica, querrá decir, dijo el doctor An.

Es lo mismo, el biólogo pestañeaba como aquejado por un tic. Los irisinos serán las víctimas y no se preocuparán por su nombre exacto.

Hay que ser preciso. Mas nel fondo es cierto lo que dice.

El biólogo no supo qué decir. Estaba preparado para discutir, no para que el doctor le dijera que tenía razón.

Alguien quiso hablar de aplicaciones industriales, pero el doctor An rio. La única aplicación posible es la militar, dijo.

Sus palabras se perdían entre sus dientes, los científicos debían aguzar el oído para escucharlo. An inició un discurso atropellado sobre la evolución y dijo que su curso estaba equivocado.

Las cícadas y los grillos cantaban y nau ya no. Se han adaptado por nos, pa esconderse de nos. Un ejemplo tonto, que podemos multiplicar a todos los niveles. Somos capaces desto. Ni qué decir de lo que hacemos entre humanitos y con los que no creemos que son como nos. Ya no sé si una raza superior nel futuro podrá corregirnos. Yo confiaba nel karma. Si lo hacía bien nesta vida volvería en la siguiente como algo mejor, más avanzado. El premio a mis sacrificios. Mas luego tuve una revelación gracias a ti, doctora Miel. El karma solo ocurre nesta vida. Lo que viene después no importa. Ni siquiera volver a encontrarme contigo. Ya vivimos lo vivido. Suficiente. Merecemos este castigo. Merecemos desaparecer. Querían que nos encargáramos de los irisinos. Por qué, si ellos nos han dado estos dioses. Nos han enseñado a usar plantas mágicas. De gente con estos dioses y plantas solo podemos aprender. No queremos irnos de su isla y dejarlos tranquilos. Por eso, la doctora Miel y yo ayudaremos a que algún día nos esfumemos todos los que formamos parte desta misión.

Uno de los científicos pensó que quizás el doctor An estaba borracho.

El doctor continuó hablando acerca de su trabajo para convertir drogas estimulantes en alucinógenos. Su equipo había logrado sintetizar un compuesto mucho más potente que la efedrona, el MDVP-2, que ellos llamaban Miel. Si el MDVP era diez veces más fuerte que la cocaína, el MDVP-2 o Miel era veintisiete veces más fuerte. Describió sus efectos con sequedad, en cuatro frases, y pocos le entendieron. Uno de los científicos se animó a dar ejemplos más ilustrativos.

Imaginen, dijo, que su cerebro es un lavabo y duna pila gotea agua sin parar. Esas gotas de agua son dopamina y ese noso estado natural. Con las metanfetaminas lo que hacemos es abrir la pila al máximo. Con la coca, ponemos un tapón pa q'el agua se quede nel lavabo. Con el MDVP-2, o Miel, hacemos las

dos cosas al mismo tiempo. El resultado es que la droga inunda el cerebro y los efectos no se pasan. El afectado puede morir en minutos o en cinco, diez días.

El doctor An lo miró como envidiando su capacidad didáctica. Añadió que los animales podían recuperarse en un noventa por ciento pero los seres humanos sufrían los peores efectos; nadie sobrevivía más de tres semanas. La Miel era viable en cualquier medio ambiente y se desplegaba con soltura por el aire. El promedio de contagio era altísimo.

Un oficial hizo una pregunta. El doctor An le pidió que la repitiera. Sacó el spray y apenas lo vieron algunos científicos buscaron la puerta a las carreras. Una silla cayó, un científico saltó sobre ella y salió de la sala. An seguía hablando, como si no ocurriera nada a su alrededor. El biólogo se llevó la mano a la nariz y descubrió gotas de sangre; un oficial sintió que sus dedos le quemaban y vio que el doctor An se convertía en un monstruo con brazos en forma de tentáculos y piel transparente -pudo ver su corazón.

No hay forma de defenderse, dijo el doctor. Muy mal lo que he hecho. Se lo advertí a los oficiales cuando me pidieron que me encargara del proyecto. Todos estamos equivocados y el karma nos llegará. Mas por suerte se termina.

An se dirigía a la puerta cuando dos oficiales lo encañonaron. No trató de resistirse. Los oficiales tenían miedo de acercársele y obligaron a un shan a esposarlo. Murmuró algo acerca de las rutas migratorias de los lánssè. Dijo que era imposible contener algo dentro de los confines de Iris. Todo se iba Afuera. Su voz estaba ronca.

Cerró los ojos como si se dispusiera a dormir. Gotas de sangre salieron por sus oídos. El sudor apareció en la frente, marcas de una fiebre descontrolada.

Caliente caliente, murmuró, hasta que veas las heridas. Mas tú no morirás, Miel. No dejaré que te mueras. El karma nos toca a todos nesta vida mas no a ti. Espero haberte salvado. Has quedado ahí, eras miel y nau eres Miel. Qué verdad más terrible, hija del caos bajo la luz dorada, dando vueltas solos nel espacio.

Uno de los oficiales pidió una camilla. Otro dijo que después de lo que había hecho debían dejarlo morir. Lo llevaron en ambulancia rumbo al hospital. Estuvo diez días peleando por su vida, inconsciente la mayor parte del tiempo aunque a ratos la fiebre lo hacía delirar. Los hombres de SaintRei grababan

todo tratando de encontrar pistas que permitieran entender sus motivos. Para entonces los dos pilotos del heliavión habían muerto, al igual que varios oficiales y científicos que habían entrado en contacto con el doctor An el día de su último vuelo. Habían cerrado su lab y confiscado sustancias altamente tóxicas, analizado la forma en que funcionaba el spray, el antídoto que se inyectó antes de partir y que le permitió seguir con vida más que el resto.

Doctora doc doc, decía la voz atormentada de An en el cuarto en que lo habían aislado. Reina, doctora Held. Nosa vida, tu muerte. Nosa muerte hubiera sido tu muerte, evitemos eso. Ellos no tienen la culpa, no. No son nos mas quién es nos. Reina, doctora, estás muy fría. El Afuera no nos podrá mantener aislados. Las pesadillas están con nos cuando despiertos. Cumplir con el deber, insubordinación y constancia tu. Estabas olvidada mas no lo estabas. Fuiste el veneno remedio. Quisimos que se llamara Held. Pero es mejor miel, Miel. Yo era la abeja y tú la miel. O quizás tú la abeja y yo la miel. Abejamiel, abejamiel. No hay más allá no hay más allá. Todo se paga ki y no hay más.

Su garganta arruinada emitió un gemido. Luego, el doctor An murió.

### 3. Samantha Schweblin: “En la estepa” (2008)

El cuento “En la estepa”, relato que la argentina Samanta Schweblin (1978), una de las autoras contemporáneas más destacadas, incluyó en la recopilación *Pájaros en la boca* (Premio Casa de las Américas 2008), es el que más se acerca a las reflexiones que se habían planteado al comienzo de nuestro análisis acerca del desplazamiento en la base filosófica que caracteriza la tecnociencia occidental, a saber “el impulso insaciable e *infinitista*, que ignora explícitamente las barreras que solían delimitar el proyecto científico prometeico y posee lazos ostensibles con los intereses del mercado. Un impulso ciego hacia el dominio y la apropiación total de la naturaleza, tanto exterior como interior al cuerpo humano” (Sibilia, 2013: 42). En el cuento, la situación inicial (una pareja quiere tener hijos y recurre a todos los métodos conocidos, hasta mostrarse dispuestos a experimentar cualquier novedad de biogenética) da lugar a una trama en que confluyen imágenes de corporalidades disruptivas y mundos tecnocientíficos de base distópica. De hecho, en el momento en que la autora sustituye la palabra *hijo* por la palabra *criatura*, inaugura la posibilidad de que esa pareja estéril en vez de buscar un hijo busque algo distinto, un nuevo ser, casi haciendo gala de una voluntad ontológica. Al empezar los dos los tratamientos de fertilidad, el protagonista masculino, Pol, encuentra a una pareja que sí consiguió llevar el embarazo hasta el final. La cena en casa del matrimonio de afortunados es la ocasión para que –forzando las resistencias de los anfitriones– Pol acceda al cuarto donde descansa la criatura. El clímax del relato se alcanza durante el encuentro de Pol con ese “ser”, un encuentro del que el lector sólo “recibe” las consecuencias: entiende, por la reacción de los personajes, que se está batiendo con la existencia de límites con respecto a lo que el ser humano puede conocer, crear o modificar.

En el desenlace, la huida despavorida de los protagonistas y la afirmación de Pol de que ya no le importaría atropellar a una de esas criaturas si se cruzara en su camino son los elementos que prueban cómo Schweblin –aún sin mostrar explícitamente en el cuento los resultados de los abusos tecnocientíficos– se propone reflexionar sobre los anhelos contemporáneos: si hasta los años ochenta del siglo XX para los devotos del *prometeísmo* existía todavía un espacio reservado a los misterios del origen de la vida y de la evolución biológica, ahora los excesos científicos de tipo fáustico desean la superación de todas las limitaciones derivadas del carácter material del cuerpo humano y desbordan hacia aspiraciones transcendentales, manifiestas en el deseo de crear nuevas vidas.

## En la estepa<sup>30</sup>

No es fácil la vida en la estepa, cualquier sitio se encuentra a horas de distancia, y no hay otra cosa más para ver que esta gran mata de arbustos secos. Nuestra casa está a varios kilómetros del pueblo, pero está bien: es cómoda y tiene todo lo que necesitamos. Pol va al pueblo tres veces por semana, envía a las revistas de agro sus notas sobre insectos e insecticidas y hace las compras siguiendo las listas que preparo. En esas horas en las que él no está, llevo adelante una serie de actividades que prefiero hacer sola. Creo que a Pol no le gustaría saber sobre eso, pero cuando uno está desesperado, cuando se ha llegado al límite, como nosotros, entonces las soluciones más simples, como las velas, los inciensos y cualquier consejo de revista parecen opciones razonables. Como hay muchas recetas para la fertilidad, y no todas parecen confiables, yo apuesto a las más verosímiles y sigo rigurosamente sus métodos. Anoto en el cuaderno cualquier detalle pertinente, pequeños cambios en Pol o en mí.

Oscurce tarde en la estepa, lo que no nos deja demasiado tiempo. Hay que tener todo preparado: las linternas, las redes. Pol limpia las cosas mientras espera a que se haga la hora. Eso de sacarles el polvo para ensuciarlas un segundo después le da cierta ritualidad al asunto, como si antes de empezar uno ya estuviera pensando en la forma de hacerlo cada vez mejor, revisando atentamente los últimos días para encontrar cualquier detalle que pueda corregirse, que nos lleve a ellos, o al menos a uno: el nuestro.

Cuando estamos listos Pol me pasa la campera y la bufanda, yo lo ayudo a ponerse los guantes y cada uno se cuelga su mochila al hombro. Salimos por la puerta trasera y caminamos campo adentro. La noche es fría, pero el viento se calma. Pol va adelante, ilumina el suelo con la linterna. Más adentro el campo se hunde un poco en largas lomas; avanzamos hacia ellas. En esa zona los arbustos son pequeños, apenas alcanzan a ocultar nuestros cuerpos y Pol cree que esa es una de las razones por las que el plan fracasa cada noche. Pero insistimos porque ya van varias veces que nos pareció ver algunos, al amanecer, cuando ya estamos cansados. Para esas horas yo casi siempre

---

<sup>30</sup> SCHWEBLIN, Samanta (2017 [2008]). "En la estepa". *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Literatura Random House, pp. 159-166.

me escondo detrás de algún arbusto, aferrada a mi red, y cabeceo y sueño con cosas que me parecen fértiles. Pol en cambio se convierte en una especie de animal de caza. Lo veo alejarse, agazapado entre las plantas. Puede permanecer de cucullas, inmóvil, durante mucho tiempo.

Siempre me pregunté cómo serán realmente. Algunas veces conversamos sobre esto. Creo que son iguales a los de la ciudad, solo que quizá más rústicos, más salvajes. Para Pol, en cambio, son definitivamente diferentes, y aunque está tan entusiasmado como yo, y no pasa una noche en la que ni el frío ni el cansancio lo persuadan de dejar la búsqueda para el día siguiente, cuando estamos entre los arbustos, él se mueve con cierto recelo, como si de un momento a otro algún animal salvaje pudiera atacarlo.

Ahora estoy sola, mirando la ruta desde la cocina. Esta mañana, como siempre, nos levantamos tarde y almorzamos. Después Pol fue al pueblo con la lista de las compras y los artículos para la revista. Pero es tarde, hace tiempo que debió haber vuelto, y todavía no aparece. Entonces veo la camioneta. Ya llegando a la casa me hace señas por la ventanilla para que salga. Lo ayudo con las cosas, él me saluda y dice:

—No lo vas a creer.

—¿Qué?

Sonríe y me indica que entremos. Cargamos las bolsas pero no las llevamos hasta la cocina, no una vez que algo sucede, que al fin hay algo para contar. Dejamos todo a la entrada y nos sentamos en los sillones.

—Bueno —dice Pol; se frota las manos—, conocí a una pareja, son geniales.

—¿Dónde?

Pregunto solo para que siga hablando y entonces dice algo maravilloso, algo que nunca se me hubiera ocurrido y sin embargo entiendo que lo cambiaré todo.

—Vinieron por lo mismo —dice. Le brillan los ojos y sabe que estoy desesperada por que continúe—, y tienen uno, desde hará un mes.

—¿Tienen uno? ¡Tienen uno!, no lo puedo creer...

Pol no deja de asentir y frotarse las manos.

—Estamos invitados a cenar. Hoy mismo.

Me alegra verlo feliz y yo también estoy tan feliz, que es como si nosotros también lo hubiéramos logrado. Nos abra-

zamos y nos besamos, y enseguida empezamos a prepararnos. Cocino un postre y Pol elige un vino y sus mejores puros. Mientras nos bañamos y nos vestimos me cuenta todo lo que sabe. Arnol y Nabel viven a unos veinte kilómetros de acá, en una casa muy parecida a la nuestra. Pol la vio porque regresaron juntos, en caravana, hasta que Arnol tocó la bocina para avisar que doblaban y entonces vio que Nabel le señalaba la casa. “Son geniales”, dice Pol a cada rato y yo siento cierta envidia de que ya sepa tanto sobre ellos.

—¿Y cómo es? ¿Lo viste?

—Lo dejan en la casa.

—¿Cómo que lo dejan en la casa? ¿Solo?

Pol levanta los hombros. Me extraña que el asunto no le llame la atención, pero le pido más detalles mientras sigo adelante con los preparativos.

Cerramos la casa como si no fuéramos a volver durante un tiempo. Nos abrigamos y salimos. Durante el viaje llevo el pastel de manzana sobre la falda, cuidando que no se incline, y pienso en las cosas que voy a decir, en todo lo que quiero preguntarle a Nabel. Puede que cuando Pol invite a Arnol con un puro nos dejen solas. Entonces quizá pueda hablar con ella sobre cosas más privadas, quizá Nabel también haya usado velas y soñado con cosas fértiles a cada rato y ahora que lo consiguieron puedan decirnos exactamente qué hacer.

Al llegar tocamos bocina y enseguida salen a recibirnos. Arnol es un tipo grandote y lleva jeans y una camisa roja a cuadros; saluda a Pol con un fuerte abrazo, como un viejo amigo al que no ve hace tiempo. Nabel se asoma tras Arnol y me sonrío. Creo que vamos a llevarnos bien. También es grandota, a la medida de Arnol aunque delgada, y viste casi como él; me incomoda haber venido tan bien vestida. Por dentro la casa parece una vieja hostería de montaña. Paredes y techo de madera, una gran chimenea en el living y pieles sobre el piso y los sillones. Está bien iluminada y calefaccionada. Realmente no es el modo en que decorarí mi casa, pero pienso que se está bien y le devuelvo a Nabel su sonrisa. Hay un exquisito olor a salsa y carne asada. Parece que Arnol es el cocinero, se mueve por la cocina acomodando algunas fuentes sucias y le dice a Nabel que nos invite al living. Nos sentamos en el sillón. Ella sirve vino, trae una bandeja con una picada y enseguida Arnol se suma. Quiero preguntar cosas, ya mismo: cómo lo agarraron, cómo es,



cómo se llama, si come bien, si ya lo vio un médico, si es tan bonito como los de la ciudad. Pero la conversación se alarga en puntos tontos. Arnol consulta a Pol sobre los insecticidas, Pol se interesa en los negocios de Arnol, después hablan de las camionetas, los sitios donde hacen las compras, descubren que discutieron con el mismo hombre, uno que atiende en la estación de servicio, y coinciden en que es un pésimo tipo. Entonces Arnol se disculpa porque debe revisar la comida, Pol se ofrece a ayudarlo y se alejan. Me acomodo en el sillón frente a Nabel. Sé que debo decir algo amable antes de preguntar lo que quiero. La felicito por la casa, y enseguida pregunto:

—¿Es lindo?

Ella se sonroja y sonrío. Me mira como avergonzada y yo siento un nudo en el estómago y me muero de la felicidad y pienso “lo tienen”, “lo tienen y es hermoso”.

—Quiero verlo —digo. “Quiero verlo ya”, pienso, y me incorporo. Miro hacia el pasillo esperando a que Nabel diga “por acá”, al fin voy a poder verlo, alzarlo.

Entonces Arnol regresa con la comida y nos invita a la mesa.

—¿Es que duerme todo el día? —pregunto y me río, como si fuera un chiste.

—Ana está ansiosa por conocerlo —dice Pol, y me acaricia el pelo.

Arnol se ríe, pero en vez de contestar ubica la fuente en la mesa y pregunta a quién le gusta la carne roja y a quién más cocida, y enseguida estamos comiendo otra vez. En la cena Nabel es más comunicativa. Mientras ellos conversan nosotras descubrimos que tenemos vidas similares. Nabel me pide consejos sobre las plantas y entonces yo me animo y hablo sobre las recetas para la fertilidad. Lo traigo a cuenta como algo gracioso, una ocurrencia, pero Nabel enseguida se interesa y descubro que ella también las practicó.

—¿Y las salidas? ¿Las cacerías nocturnas? —digo riéndome—. ¿Los guantes, las mochilas? — Nabel se queda un segundo en silencio, sorprendida, y después se echa a reír conmigo.

—¡Y las linternas! —dice ella y se agarra la panza—. ¡Esas malditas pilas que no duran nada!

Y yo, casi llorando:

—¡Y las redes! ¡La red de Pol!

—¡Y la de Arnol! —dice ella—. ¡No puedo explicarte!

Entonces ellos dejan de hablar: Arnol mira a Nabel, parece sorprendido. Ella no se ha dado cuenta todavía: se dobla en un ataque de risa, golpea la mesa dos veces con la palma de la mano; parece que trata de decir algo más, pero apenas puede respirar. La miro divertida, lo miro a Pol, quiero comprobar que también la está pasando bien, y entonces Nabel toma aire y llorando de risa dice:

–Y la escopeta. –Vuelve a golpear la mesa–. ¡Por Dios, Arnol! ¡Si solo dejaras de disparar! Lo hubiéramos encontrado mucho más rápido...

Arnol mira a Nabel como si quisiera matarla y al fin larga una risa exagerada. Vuelvo a mirar a Pol, que ya no se ríe. Arnol levanta los hombros resignado, buscando en Pol una mirada de complicidad. Después hace el gesto de apuntar con una escopeta y dispara. Nabel lo imita. Lo hacen una vez más apuntándose uno al otro, ya un poco más calmados, hasta que dejan de reír.

–Ay... Por favor... –dice Arnol y acerca la fuente para ofrecer más carne–, por fin gente con quien compartir toda esta cosa... ¿Alguien quiere más?

–Bueno, ¿y dónde está? Queremos verlo –dice al fin Pol.

–Ya van a verlo –dice Arnol.

–Duerme muchísimo –dice Nabel.

–Todo el día.

–¡Entonces lo vemos dormido! –dice Pol.

–Ah, no, no –dice Arnol–, primero el postre que cocinó Ana, después un buen café, y acá mi Nabel preparó algunos juegos de mesa. ¿Te gustan los juegos de estrategia, Pol?

–Pero nos encantaría verlo dormido.

–No –dice Arnol–. Digo, no tiene ningún sentido verlo así. Para eso pueden verlo cualquier otro día.

Pol me mira un segundo, después dice:

–Bueno, el postre entonces.

Ayudo a Nabel a levantar las cosas. Saco el pastel que Arnol había acomodado en la heladera, lo llevo a la mesa y lo preparo para servir. Mientras, en la cocina, Nabel se ocupa del café.

–¿El baño? –dice Pol.

–Ah, el baño... –dice Arnol y mira hacia la cocina, quizá buscando a Nabel–, es que no funciona bien y...

Pol hace un gesto para restarle importancia al asunto.

—¿Dónde está?

Quizá sin quererlo, Arnol mira hacia el pasillo. Entonces Pol se levanta y empieza a caminar, Arnol también se levanta.

—Te acompaño.

—Está bien, no hace falta —dice Pol ya entrando al pasillo.

Arnol lo sigue algunos pasos.

—A tu derecha —dice—, el baño es el de la derecha.

Sigo a Pol con la mirada hasta que finalmente entra al baño. Arnol se queda unos segundos de espaldas a mí, mira hacia el pasillo.

—Arnol —digo, es la primera vez que lo llamo por su nombre—, ¿te sirvo?

—Claro —dice él, me mira un momento y se da vuelta otra vez hacia el pasillo.

—Servido —digo, y empujo el primer plato hasta su sitio—, no te preocupes, va a tardar.

Sonríó para él, pero no responde. Regresa a la mesa. Se sienta en su lugar, de espaldas al pasillo. Parece incómodo, pero al fin corta con el tenedor una porción enorme de su postre y se la lleva a la boca. Lo miro sorprendida y sigo sirviendo. Desde la cocina Nabel pregunta cómo nos gusta el café. Estoy por contestar, pero veo a Pol salir silenciosamente del baño y cruzarse a la otra habitación. Arnol me mira esperando una respuesta. Digo que nos encanta el café, que nos gusta de cualquier forma. La luz del cuarto se enciende y escucho un ruido sordo, como algo pesado sobre una alfombra. Arnol va a volverse hacia el pasillo así que lo llamo:

—Arnol. —Me mira, pero empieza a incorporarse.

Escucho otro ruido, enseguida Pol grita y algo cae al piso, una silla quizá; un mueble pesado que se mueve y después cosas que se rompen. Arnol corre hacia el pasillo y toma el rifle que está colgado en la pared. Me levanto para correr tras él, Pol sale del cuarto de espaldas, sin dejar de mirar hacia adentro. Arnol va directo hacia él pero Pol reacciona, lo golpea para quitarle el rifle, lo empuja hacia un lado y corre hacia mí. No alcanzo a entender qué pasa, pero dejo que me tome del brazo y salimos. Escucho la puerta ir cerrándose lentamente detrás nuestro y después el golpe que vuelve a abrirla. Nabel grita. Pol sube a la ca-

mioneta y la enciende, yo subo por mi lado. Salimos marcha atrás y por unos segundos las luces iluminan a Arnol que corre hacia nosotros.

Ya en la ruta andamos un rato en silencio, tratando de calmarnos. Pol tiene la camisa rota, casi perdió por completo la manga derecha y en el brazo le sangran algunos rasguños profundos. Pronto nos acercamos a nuestra casa a toda velocidad y a toda velocidad nos alejamos. Lo miro para detenerlo pero él respira agitado; las manos tensas aferradas al volante. Examina hacia los lados el campo negro, y hacia atrás por el espejo retrovisor. Deberíamos bajar la velocidad. Podríamos matarnos si un animal llegara a cruzarse. Entonces pienso que también podría cruzarse uno de ellos: el nuestro. Pero Pol acelera aún más, como si desde el terror de sus ojos perdidos contara con esa posibilidad.

**(Selección de textos e introducciones: G. G. R.)**

## BIBLIOGRAFÍA

BORDONI, Carlo (2022). “Incantesimi digitali”. *La lettura*. Milán, 22 de diciembre de 2022, pp. 8-9.

BRAIDOTTI, Rosi (2015 [2013]). *Lo posthumano*. Barcelona: Gedisa.

HARAWAY, Donna (1991). *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*. Nueva York/Londres: Routledge.

LEWIS GARCÍA, Cheri (2022). *Esto no es vida*. Panamá: Ediciones de La Ardilla.

LÓPEZ-PELLISA, Teresa (2015). *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.

MARX, Karl (2017). *El capital*. Obra completa. Madrid: Siglo XXI.

MOLINUEVO, José Luis (2003). “Entre la tecnoilustración y el tecnoromanticismo”. En Domingo HERNÁNDEZ SÁNCHEZ (ed.), *Arte, cuerpo, tecnología*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, pp. 31-108.

MORAÑA, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana.

OJEDA, Mónica (2020). *Las voladoras*. Madrid: Páginas de Espuma.

PAZ SOLDÁN, Edmundo (2016). *Las visiones*. Madrid: Páginas de Espuma.

RODRÍGUEZ DE LAS HERAS, Antonio (2010). “Cultura digital”. En línea:

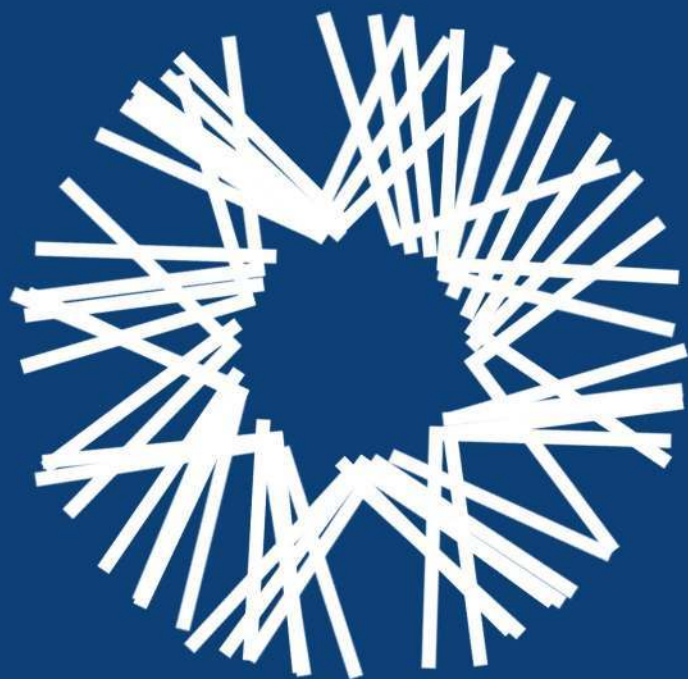
<https://web.mac.com/rodriguezdelasheras/culturadigital/cultura.html>.

SCHWEBLIN, Samanta (2017 [2008]). “En la estepa”. *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Literatura Random House.

SIBILIA, Paula (2013 [2005]). *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

YEHYA, Naief (2015). “Diagnósticos, epidemias y síntomas de nuestros malestares digitales”. En Teresa LÓPEZ-PELLISA, *Patologías de la realidad virtual. Cibercultura y ciencia ficción*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-16.







**1.5**

**EL GIRO  
AUTOFICCIONAL**



## 1. Definición del subgénero. Autoficción vs. autobiografía ficticia y novela autobiográfica

Acuñado en 1977 como subtítulo del libro *Fils* (Hijos) del escritor y crítico literario francés Serge Doubrovsky, el término *autoficción* ha conocido un enorme éxito, probablemente por haber conseguido dar el nombre más adecuado a un subgénero narrativo que por aquellos años empezaba a despuntar y que desde entonces no ha dejado de expandirse. Según la más sucinta descripción, debida al propio Doubrovsky —que además de escritor es también un importante crítico literario—, la autoficción es “la recreación completa y total de lo vivido en el orden del discurso” (2011: 441-42, nuestra traducción). En términos más detallados y precisos, se definiría como la variante posmoderna de la autobiografía, puesto que:

Al contrario de la autobiografía, explicativa y unificante, que quiere recuperar y volver a trazar los hilos de un destino, la autoficción no percibe la vida como un todo. Ella no tiene ante sí más que fragmentos disjuntos, pedazos de existencia rotos, un sujeto troceado que no coincide consigo mismo. (Doubrovsky, traducido y citado por Pozuelo Yvancos, 2010: 12)

Es interesante observar que la obra *Fils* de Serge Doubrovsky aparece a muy poca distancia de un libro teórico fundamental, *El pacto autobiográfico*, publicado en 1975 en el mismo ámbito parisino, por el profesor y ensayista, especialista en la autobiografía Philippe Lejeune. En él no solo se ofrece una definición funcional de la autobiografía, sino también se establece la diferencia, aparentemente insalvable, entre esta y la novela. Lejeune clasifica los textos biográficos en términos de pactos entre el autor y el lector, reservando para

la autobiografía lo que llama el *pacto autobiográfico*, o sea, un compromiso de honestidad entre el autor y el lector, ya que el autor se compromete ante el lector a contar “su” verdad, con la conciencia de que puede errar, pero sin intención de mentir. La insistencia de Lejeune entre la incompatibilidad entre lo ficcional y lo referencial remonta a la distinción aristotélica entre la poesía que habla de “lo que podría suceder” y la historia que presenta “lo que ha sucedido”, excluyendo así una interpenetración de las dos. Este mismo caso en que se cruzan la autobiografía (honesta, como vimos) y la ficción (libre del compromiso de la veracidad) es el que ilustra la novela de Doubrovsky, llamando así la atención sobre un cambio transcendental que ya había empezado a acusarse en la mentalidad occidental al penetrar en su etapa posmoderna.

Efectivamente, la autobiografía, cuya primera manifestación occidental se considera *Las confesiones* (1782) del filósofo francés Jean-Jacques Rousseau (1712-1778), se basa en dos postulados fundamentales, que la posmodernidad llega a disipar. Por una parte, descansa en la concepción idealista sobre el sujeto, que se remonta al filósofo francés René Descartes (1596-1650): el sujeto cartesiano se autofundamenta por la máxima “cogito ergo sum”, es decir, “pienso luego existo”, lo que le proporciona la convicción de que la realidad objetiva se puede determinar de forma certera por las facultades mentales y estas aseguran una continuidad del yo a través del tiempo. Por otra parte, se fundamenta en una visión sobre el lenguaje como dominable y transparente, o sea, capaz de representar inequívocamente la realidad, ya que la palabra se concibe como expresión directa, inmediata, del concepto al que hace referencia.

La posmodernidad, en cambio, lleva a sus últimas consecuencias el desmantelamiento del sujeto cartesiano acometido por los escritores modernos a comienzos del siglo

XX –Marcel Proust, Robert Musil, Franz Kafka, James Joyce, Italo Svevo, Luigi Pirandello, entre otros– y concibe el yo no solo como alienado y fragmentado (“troceado” decía Doubrovsky), sino prácticamente irrescatable a través de la memoria.<sup>31</sup> En cuanto a su relación con el lenguaje, la posmodernidad está marcada por el giro lingüístico, que resalta el hecho de que la realidad está inevitablemente mediada a través del lenguaje y que los signos tienen preeminencia sobre los conceptos, porque –según lo muestra el filósofo (fundador del pragmatismo) estadounidense Charles Sanders Peirce– la interpretación de un significante no está ligada a un significado preciso y cada interpretación particular se ve sometida a otras interpretaciones, en un proceso de semiosis prácticamente ilimitado. La imposibilidad de captar por completo y cabalmente la realidad a través del lenguaje no es necesariamente una novedad en la literatura, pero es ahora cuando las limitaciones lingüísticas se vuelven un objeto central de reflexión. Se llega así a la concepción de que la escritura no puede captar de forma directa una realidad factual e inevitablemente la recompone, la altera y la transforma, por lo cual todo relato resulta ser, en cierto sentido, una ficción.<sup>32</sup>

La autoficción lleva al extremo esta conciencia de la mediación lingüística, así como la desconfianza en un “yo” estable, y afirma su estatuto ambiguo, en el que los límites de lo

---

<sup>31</sup> La imposibilidad del yo de aprehenderse a través de la memoria está anticipada por Proust en su obra maestra, la cual insiste en el hecho de que la recuperación del yo es en realidad una autocreación (ficcionalización) del yo a través de la literatura. Su novela autobiográfica *En busca del tiempo perdido* (1913-1927) ha sido de hecho analizada desde la perspectiva de su anticipo de la autoficción posmoderna por Jacobi (2016).

<sup>32</sup> Es importante subrayar la matización “en cierto sentido”, porque en caso contrario todo relato de los acontecimientos históricos, por más honesto y documentado que fuera, se consideraría una novela histórica; o bien, las autobiografías que publican actores, políticos, deportistas, *vedettes*, etc., llevarían a confundirse con unas novelas. Si lo último puede ocurrir, eso se da solo de forma involuntaria.

factual y lo ficticio se ponen en entredicho y, con ello, la diferencia genérica entre la autobiografía y la novela se anula. Manuel Alberca, crítico literario español, habla de un verdadero experimento genético, al definir la autoficción como un nuevo tipo de “novela del yo”, resultado de “un experimento de reproducción literaria asistida, que consistió en tomar genes de los dos grandes géneros narrativos, novela y autobiografía, [y] mezclarlos en la probeta” (2007: 29). El estudioso resalta el elemento transgresor, antinatural, presente en las “técnicas de clonación” (29) que modifican el ADN de las “novelas del yo” anteriores. Se refiere, por un lado, a la autobiografía ficticia, cuyo primer ejemplo se encuentra en la novela española anónima *Lazarillo de Tormes* (1554) de Diego Hurtado de Mendoza y, por otro lado, a la novela autobiográfica, que se podría ilustrar con las novelas románticas *Adolphe* (1816) del suizo-francés Benjamin Constant o *Un héroe de nuestro tiempo* (1839) del escritor ruso Mijaíl Lermontov; la modernista *Sonata de otoño. Memorias del marqués Bradomín* (1902) del español Ramón de Valle-Inclán; las modernas *Memorias de Adriano* (1951) de la escritora Marguerite Yourcenar o *La familia de Pascual Duarte* (1942) del español Camilo José Cela; y la posmoderna *Autobiografía del general Franco* (1992) del escritor español Manuel Vázquez Montalbán. Lo que distingue la autoficción de sus “vecinos” literarios mencionados es su inserción en un medio social, cultural e intelectual completamente transformado.

Antes que nada, este género emerge sobre el fondo de una saturación de informaciones que incesantemente se multiplican, se contradicen o se distorsionan, por lo cual su grado de veracidad resulta imposible de determinar y la distinción entre lo factual y lo ficticio desaparece, dando pie a unos conceptos como *posverdad*, *verdades alternativas* o incluso instaurando –en términos del filósofo francés Jean Baudri-

llard— una “era de la simulación” en que los simulacros suplantaban los hechos y borran toda distinción entre la copia y el original.

Haciendo una comparación con los anteriores avatares de la “novela del yo”, observamos que el autor de las novelas autobiográficas decimonónicas podía esconder su biografía real detrás de la de su héroe ficticio y de esta manera evitar la censura dirigida en su contra por sus eventuales transgresiones —morales, religiosas, sociales, etc.—. En cambio, la sociedad actual, además de ir eliminando la mayoría de los tabúes tradicionales, está sometida al poder avasallante de los medios de comunicación, de las redes sociales y de todos los mecanismos que sostienen una “sociedad del espectáculo”, por lo cual “el escondite resulta quizá anacrónico y se impone la transparencia y la visibilidad como regla” (Alberca, 2007: 128).

Asimismo, en las novelas autobiográficas tradicionales la expresión de la individualidad no deja de tener como referencia el conjunto de valores socioculturales comúnmente aceptados y compartidos, ante el cual el escritor se posiciona en general de manera transgresora. Su rebeldía ante la sociedad y sus normas proviene de la aspiración de construirse una personalidad única y extraordinaria, distinta de la del “común de la gente”. En otras palabras, su proyecto de autorrealización consiste en la transformación de su vida y su figura en una obra de arte. Este afán de singularizarse va de la mano con la transgresión cada vez más radical de las normas sociales, pero, a la larga, esta exaltada supremacía de lo individual ante lo colectivo se vuelve contra sí misma: la socavación continua de la esfera pública hace tambalear asimismo lo individual, al desposeerlo de la referencia comunitaria que le conferiría la distinción. Las autoficciones reflejan este callejón sin salida del individualismo sin control.

Por un lado, la sociedad posmoderna, marcada por la obsesión del reconocimiento, prestigio y visibilidad del individuo, es una “era de la intimidad” (Catelli, 2006), donde “cada sujeto es su propio objeto de publicidad [y] todo se mide en su valor de exposición” (Han, 2013: 29). Sin embargo, por otro lado, este narcisismo generalizado, tan acusado y tan fomentado por los medios de comunicación, se acompaña de una tendencia igual de acentuada a la ficcionalización y representación del yo. No se trata, pues, de expresar la esencia única e irrepetible de un yo, de una identidad, sino de producir, exhibir, inventar el yo, continuamente.<sup>33</sup> La sociedad del espectáculo ha integrado en su vocabulario y praxis cotidianas la autorreinención continua, lo que da pie a una errancia continua del yo en la busca de otro yo siempre nuevo. Más que de identidad se podría entonces hablar de una desidentidad (Grossman, 2004), que no indica la identificación con una imagen de sí mismo, sino con el desfile de las diversas imágenes provisionales en que uno se ha reconocido y que insinúa la idea de una psique vacía, como un escenario de teatro apto para acoger las representaciones más variadas. Asimismo, más que de narcisismo se podría hablar de un neonarcisismo: “un narciso desapegado, descreído, distanciado; un sujeto en crisis, escindido, sin énfasis y dubitativo” (Alberca, 2007: 42). Un personaje del escritor español Enrique Vila-Matas (1948) describe perfectamente esta autopercepción subjetiva (pos)moderna:

---

<sup>33</sup> La expresión artística de esta concepción antiesencialista sobre el yo, que no deja de cuestionar y poner a prueba la consistencia de estos yos inventados, es el *performance art*, corriente surgida en los años 1960, que toma como material de la obra el propio cuerpo del artista. Es una de las formas más osadas de poner bajo la lupa esta relación del individuo consigo mismo en un momento en que el cuerpo ha dejado de verse como un receptáculo de una esencia perenne, el alma, y por lo tanto es apto de manipularse a fin de plasmar nuevas identidades, ya que “en el performance lo importante no es tanto conocer la identidad como autoconstruirla” (Alcázar 2014: 269).



el individuo de hoy en día, falto de unidad, no puede ya desear nada, pues no es ya individuo de los de antes, ya no es sujeto capaz de pasiones, ahora sólo es un manotajo de percepciones, una especie de hombre fragmentado, que es nada y al mismo tiempo una carcajada desesperada (2005: 140).

Por lo tanto, en calidad de reflejo de una sociedad tan contradictoria, la autoficción encierra la paradoja de reflejar un interés acentuado por la autobiografía y a la vez manifestar su desconfianza hacia esta.

## **2. Valoración y recepción de la autoficción en la actualidad**

En cuanto a su recepción, si es considerada sin simpatía, la autoficción puede ser acusada de reflejar los rasgos más degradantes de la sociedad actual: el egoísmo, la obsesión por la fama, la exhibición obscena de la intimidad. En cambio, mirada desde la perspectiva de sus propuestas novedosas, la autoficción se puede ver precisamente como una paradójica forma de resistencia al narcisismo generalizado basado en una concepción “realista” empobrecedora del yo: la autoficción cuestiona el realismo convencional, aunque lo mime. En este sentido, se puede acercarse al arte hiperrealista de las últimas décadas que “exalta una apariencia extrema de lo real hasta desrealizarlo” (Alberca, 2007: 70).

También desde una perspectiva favorable, se puede apreciar la capacidad transgresora de la autoficción que deriva de la copresencia de dos tipos de pactos –autobiográfico y ficcional–, lo cual sirve para explorar los límites tanto de la autobiografía como de la novela, produciéndose así “una doble superación: de los límites de la autobiografía por las posibilidades novelescas, ficcionales, y de los límites de la novela re-

curriendo a un discurso no ficcional, el autobiográfico” (Diaconu, 2012: 30).

El interés por la autoficción deriva también del replanteamiento de la figura del autor. Al decretar en 1968 Roland Barthes, crítico literario francés, “la muerte del autor”, recogía una larga tradición de disminución de la figura del autor en tanto origen del texto. Esta tradición se remontaba a la posición del escritor francés y también crítico literario Marcel Proust (1871-1922) contra el crítico literario francés Charles Augustin Saint-Beuve, al poeta y filósofo francés Paul Valéry (1871-1945) y a las vanguardias que revisaron radicalmente los conceptos de *escritura*, de *autoría* y de *originalidad*. En esta declaración de defunción de Barthes, como señala el catedrático de literatura Julio Premat, se transparentan “las utopías de aquellos años: la de excluir al autor del análisis literario, la de fomentar una circulación libre de textos sin un sujeto en su origen, la de borrar la frontera entre autor y lector” (2006: 312). Entonces, la nueva ola de biografismo que se manifiesta poderosamente justo a partir de los años 1970 no se debe leer como una mera impugnación de la declaración barthesiana, sino como una nueva forma de pensar la noción de *autor* y con ella, como señala Premat, del propio lugar del individuo en un período histórico y cultural determinado:

La problemática del autor plantea por lo tanto la concepción colectiva del sujeto: su percepción, su funcionamiento, su estructura, su metafísica. Es uno de los espacios privilegiados para analizar la manera en que una sociedad piensa la individualidad (y en ese sentido sería simétrico a otra vieja instancia problemática, la de personaje). (312-313)

En una sociedad en que se publican millones de libros al año, en que el campo cultural ha perdido su autonomía con respecto al mercado, en que la figura del autor a la vez se ha banalizado y se ha venido convirtiendo en marca, en que el valor literario se juzga en términos pecuniarios, es obligatoria la revisión del concepto de *autor*. Además, cuando se piensa que, a la vez que publicar libros, la persona que escribe mantiene –la mayoría de las veces– una infatigable actividad en las redes sociales con fines de autopromoción y procura por todos los medios convertirse en un personaje público, dando entrevistas, participando en ferias del libro, mesas redondas, eventos literarios varios, el grado de exposición pública se vuelve desmesurado. Por más paradójico que parezca, en este caso justo la autoficción se puede considerar una forma de proteger la intimidad. Como dice un personaje de autoficción del escritor español Javier Cercas en *La velocidad de la luz*: “hablar mucho de uno mismo es la mejor manera de ocultarse” (2005: 152). En una entrevista Enrique Vila-Matas apunta a la misma estrategia paradójica que consiste en exagerar –como en el arte hiperrealista– la apariencia de la exhibición hasta convertirla en el contrario de sí misma:

Después de todo me dedico a las ficciones y sobre todo a las autoficciones y gracias a ellas me enmascaro día tras día. En realidad, no escribo para conocerme a mí mismo sino para esconderme cada vez más. Y si firmo con ese nombre que me han dicho que es el mío es sólo porque, como decía mi amigo Paco Monge, no hay mejor pseudónimo o forma de ocultarse que firmar con el nombre propio (2002a: 24).

Dadas las trazas del campo cultural-mediático de la actualidad, tampoco sorprende que la figura del autor más

frecuentemente retratada en las autoficciones de las últimas décadas sea la del “escritor improductivo, parásito, un misántropo de frágil personalidad, de autocaracterización grotesca y denigratoria, cuando no se conforma con la mediocridad del oficinista o burócrata que gestiona con ombliguismo autista su carrera literaria” (Alberca, 2007: 24). El contraste resulta pues flagrante con respecto al artista que, bajo la máscara del narrador de las novelas autobiográficas, aspiraba a exponer su personalidad extraordinaria, lamentarse por la incompreensión de parte de sus contemporáneos y mostrar el tormento que implica la transformación de su propia vida en una obra de arte duradera. Al contrario, la figura del personaje escritor de las autoficciones contemporáneas aparece disminuida, fragilizada y por lo tanto necesitada de un suplemento de ficción que le dé mayor consistencia.

### **3. Posibles clasificaciones del género**

La ficcionalización del yo permite una libertad prácticamente ilimitada y es por eso que las autoficciones pueden revestir formas tan variadas. Según se acerquen al polo realista o al de la fantasía más libre, las autoficciones se podrían clasificar en autoficciones biográficas y en autoficciones fantásticas, creándose también un espacio para lo que Alberca llama *autobioficciones* –cuyo paradigma se encontraría en *La tía Julia y el escribidor* (1977) del escritor peruano-español Mario Vargas Llosa y *La velocidad de la luz* (2005) de Javier Cercas–.

Por una parte, las autoficciones biográficas difieren de las novelas autobiográficas solo por el hecho de que eluden el compromiso de la honestidad, reclamando para su relato el beneficio de la ficción gracias al cual a la vez se muestran y se ocultan ante sus lectores, incentivando su curiosidad por la autobiografía real del autor. Esta variedad de autoficción es particularmente fértil para las narraciones de infancia. Alberca

avanza para este rubro los nombres de los autores contemporáneos españoles Manuel Vincent, Felipe Benítez Reyes, Francisco García Pavón o Sonia García Sobriquet, aunque también se podrían señalar las afinidades muy evidentes de este tipo de autoficción con la así llamada “literatura de los hijos” latinoamericana, estudiada en el capítulo “Literatura y memoria” de este *Manual*. La novela *Formas de volver a casa* (2011) del chileno Alejandro Zambra (1975), por ejemplo, tiene muchas características de este tipo de autoficción biográfica.

Por otra parte, la autoficción fantástica ha sido teorizada por el crítico Vincent Colonna y definida como relato donde: “El escritor está en el centro del texto como en una autobiografía (es el héroe), pero transfigura su existencia y su identidad, en una historia irreal, indiferente a la verosimilitud” (2004: 75, nuestra traducción). Jorge Luis Borges y el escritor polaco Witold Gombrowicz son en este sentido los anticipadores más destacados de una variedad de autoficción que, como señala Alberca, puede llevar al autor a “burlarse de sí mismo y de su propio pasado, [terminando] por concluir en una realidad imaginaria que sin embargo le compromete también” (2007: 190). El escritor argentino César Aira, el colombiano Fernando Vallejo y el español Enrique Vila-Matas, cada uno en grados diferentes y con sus particulares estilos, intereses y búsquedas creativas, ilustran este tipo de autoficción “fantástica”.

Si bien se ha avanzado bastante en la determinación de sus trazas y características, la autoficción es todavía un subgénero narrativo “joven”, por lo cual su definición sigue siendo materia de debate entre los estudiosos.<sup>34</sup> No se puede

---

<sup>34</sup> En una obra que se propone dar mayor precisión al término, Vera Toro, Sabine Schlickers y Ana Luengo (2010: 9-13) destacan cinco posiciones opuestas en los estudios actuales de autoficción, lo cual deriva de la cercanía de este subgénero con otros tipos de “novelas

cerrar esta presentación sin mencionar, aunque sea de paso, que el florecimiento de la autoficción del siglo XXI está íntimamente relacionado con el cuestionamiento y la negociación de los sentidos de la historia y especialmente de la historia relativamente reciente, en un contexto marcado por el relativismo y la inseguridad epistémica que lleva a poner en duda la posibilidad misma de la verdad. En el ámbito español, de gran notoriedad ha sido la práctica relacionada con la guerra civil española. En este sentido, una novela como *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas ha representado un hito, aunque es debatible si ella se puede incluir en la nómina autoficcional, ya que el autor no se hace presente de forma protagónica.

Por otra parte, tampoco se puede obviar el fuerte vínculo entre el auge de la autoficción y la oportunidad dada a las mujeres escritoras de visibilizar sus particulares experiencias subjetivas en un sistema político todavía lastrado por los fantasmas patriarcales. El premio Nobel otorgado en 2022 a una autora de autoficciones como la francesa Annie Ernaux se puede ver como un símbolo del reconocimiento dado al potencial político de este tipo de ficciones del yo (femenino), que en el espacio de lengua española se ilustra brillantemente por autoras contemporáneas como la española Marta Sanz, la mexicana Cristina Rivera Garza, la peruana Gabriela Wiener o la chilena Lina Meruane.

Finalmente, es destacable la gran afinidad de la autoficción con la escritura de tipo vanguardista, por su inclinación a alterar, junto con la figura del autor, otros pilares tradicionales de la narración, como el género literario, o la noción de

---

del yo”, anteriores o actuales: 1) la autoficción vista como un híbrido entre textos ficcionales y textos factuales; 2) como derivado de la picaresca, género que suplió la larga ausencia de la autobiografía en España; 3) como derivado de la novela autobiográfica; 4) como variante de la autobiografía real, pero donde la ambigüedad entre lo fingido y lo serio resulta productiva; 5) como derivado del antiguo fenómeno de la “autofabulación”.

*personaje* y de *trama*. Este carácter subversivo es particularmente visible en la obra de los “hiperliteratos” Enrique Vila-Matas, el mexicano Sergio Pitol, o el argentino Alan Pauls. En otras palabras, el género autoficcional resulta perfecto para reflejar una postura ante la vida caracterizada por un amor tan intenso por la literatura que puede volverse una verdadera obsesión o incluso una enfermedad, la cual llega a recibir un nombre propio: “*litteratosi*—así calificaba Juan Carlos Onetti a la obsesión por el mundo de los libros—” (Vila-Matas, 2002b: 33). La capacidad de un Vila-Matas de alterar por completo los géneros literarios la comentamos en el capítulo dedicado a las vanguardias del siglo XXI. Solo recalcaríamos aquí que esta manera de desplazar constantemente los límites tradicionales refleja un fuerte afán de poner a prueba e interpelar los poderes de la literatura, con la conciencia de que esta siempre sale reforzada de los experimentos más temerarios.

A modo de conclusión, podemos decir que las autoficciones, como hemos visto, han sido criticadas por reflejar, en nuestra estricta actualidad, dos patologías sociales mal toleradas: por un lado, el egocentrismo exagerado del sujeto neoliberal, que se complace exponiendo el narcisismo de sus “pequeñas diferencias” y desvirtúa así el potencial político y/o experimental de este subgénero; por otro lado, los mecanismos del mercado cultural que está interesado en “vender productos” —libros— y hacen todo lo posible por convertir a los autores en marcas comerciales. Según el editor e intelectual español Constantino Bértolo, en vez de poner en el centro la calidad de las obras, las editoriales “están empeñadas en que se hable de autores” (Oliva, 2022) y entonces su capacidad de entregar al público los detalles de su intimidad no puede sino beneficiarlas. A la prueba del tiempo resistirán sin duda los experimentos más valiosos de este tipo de narración que hace confluír la factualidad autobiográfica y la ficcionalidad

novelesca y cuya principal virtud, por lo tanto, consiste en su capacidad de “problematizar las relaciones entre la escritura y la experiencia” (Casas, 2012: 11).

**(I. I.)**



**SELECCIÓN  
DE  
TEXTOS  
LITERARIOS**



## 1. Mario Levrero: *La novela luminosa* (2005)

*La novela luminosa* forma parte, junto con la *nouvelle* “Diario de un canalla” (escrita entre 1986-1987) y la novela *El discurso vacío* (1996), de una trilogía encaminada a rescatar aquellas experiencias espirituales de las cuales Mario Levrero (1940-2004) afirma que, por ser tan íntimas y delicadas, “es imposible llevarlas al papel” (Levrero, 2005: 13). En 2000, el autor obtuvo una beca de la fundación Guggenheim y decidió retomar unos textos escritos en los años 1980, antes y después de una complicada operación de vesícula que lo enfrentó a la posibilidad muy alta de morir. *La novela luminosa* es una novela integrada por textos de distinta índole y la parte más voluminosa está representada por el “Diario de la beca” (unos tres cuartos del libro). En ella aparece un escritor lleno de dudas acerca de su capacidad de llevar a cabo la novela que recompensaría la generosidad de sus mecenas del Guggenheim. La última parte corresponde a la “novela luminosa” integrada por los capítulos reelaborados durante el período de la beca y que abordan las experiencias espirituales cuya comunicación se considera prácticamente imposible (al menos con el lenguaje literario estándar). En este contexto, esta “novela luminosa” aparece como un mero esbozo o una obra más bien potencial, antes que una obra acabada.

La dualidad es una característica de la obra levreriana y se manifiesta plenamente en esta obra donde “novela luminosa/novela oscura, diario/novela, escritor/(re)lector, escritor/corrector, idea/imagen, psicología/parapsicología son algunas de las oposiciones más evidentes” (García, 2015: 146). Tanto el diario como los capítulos sobre sus experiencias espirituales de la última parte son textos de máxima dificultad a la hora de decidir si el yo que se confiesa es el yo del autor o el de un personaje inspirado más o menos libremente en la propia personalidad de Mario Levrero. Además, este yo interviene en ocasiones de forma compulsiva, interrumpiendo la narración y, con ello, la ilusión ficcional y el placer inmersivo del lector. El fragmento escogido es el principio del segundo capítulo de la parte final e ilustra fielmente esta oscilación entre el impulso a la escritura y la desconfianza en su capacidad de escribir, así como el estatuto ambiguo del yo (¿real?, ¿ficticio?) que toma la palabra.

### *La novela luminosa (fragmento)*<sup>35</sup>

Es inútil: no podré seguir adelante con esta novela. Hoy me he despertado lleno de furia, con los ojos inyectados en sangre, con los dedos temblorosos por el deseo de hacer trizas las dos copias y el original del capítulo primero. No porque me parezca que lo que llevo escrito sea definitivamente malo e irrecuperable, sino más bien por la certeza de la imposibilidad de continuarlo:

A) Porque soy demasiado joven para trabajar sobre materiales autobiográficos; por más que me sienta hecho una verdadera ruina, tanto en el aspecto físico como el psíquico, el moral y el espiritual, y que dentro de muy poco deba enfrentarme, desarmado, desnudo y con los sentidos aletargados, a la cuchilla del cirujano soy, objetivamente, un hombre joven —al menos como para escribir este tipo de cosas—. Debería esperar por lo menos unos treinta años. Estas cosas se escriben cuando la mayoría de los conocidos han muerto o están lo suficientemente deteriorados como para no comprender bien lo que uno escribe, no reconocerse, reconocerse sin sentirse heridos o ni siquiera enterarse de que alguien escribió algo.

B) Porque a pesar de creermelo demasiado joven para este trabajo, soy lo suficientemente viejo como para olvidar y confundir un montón de cosas; por ejemplo, esa historia del perro que conté con tanto entusiasmo está plagada de errores y mentiras involuntarias: no sucedió en la época que dije (un año antes de que el *daimon* se largara a escribir) sino un año después, o eso creo; en realidad, lo que hice fue confundir la historia del perro con la historia de la muchachita de los ojos verdes. Es comprensible, desde un punto de vista psicológico profundo, por el impacto similar que ambas historias tuvieron sobre mí; pero, así y todo, como cronista soy una mierda.

C) Porque, atisbando hacia los materiales que, de continuar escribiendo, debería manejar casi inmediatamente, advierto que no puedo seguir eludiendo ciertas definiciones ideológicas —definiciones que molestarían mucho a ciertos sectores de poder: el gobierno, la oposición, la ultraizquierda, la izquierda, el centro, la derecha, la ultraderecha y aun esa masa flotante y anónima que en las encuestas aparece en el rubro “indecisos” o

---

<sup>35</sup> LEVRERO, Mario (2017 [2005]). *La novela luminosa*. Barcelona: Penguin Random House, pp. 469-473.

“no sabe / no contesta”—. Probablemente también se molestaran la Iglesia católica, los masones, los mormones, los Testigos de Jehová, la ciencia cristiana, las distintas sectas ocultistas, los rotarios y los leones y, probablemente, algunos clubes sociales, deportivos y de bochas.

D) Porque me resulta imposible asumir tan descaradamente mi narcisismo; todo el capítulo primero rebosa de yo, me, mi, conmigo, y nada hace pensar que la cosa pueda cambiar más adelante.

E) Porque, y éste es el ítem principal, sé que es un trabajo inútil; que será impublicable, no sólo porque no interesará a ningún editor, sino porque yo mismo lo ocultaré celosamente.

Pues bien: porque es un trabajo inútil, por eso mismo debo hacerlo. Estoy harto de perseguir utilidades; hace ya demasiado tiempo que vivo apartado de mi propia espiritualidad, acorralado por las urgencias del mundo, y sólo lo inútil, lo desinteresado, me puede dar la libertad imprescindible para reencontrarme con lo que honestamente pienso que es la esencia de la vida, su sentido final, su razón de ser primera y última. Hay un problema: cuando hago algo inútil me siento culpable, y todo mi entorno —familiar y social— colabora activamente para que así me sienta. Para poder continuar, debo estar preparado a resistir tenazmente a este fantasma de la culpa, a atacarlo en sus propios reductos y pulverizarlo —armado apenas con la convicción oscilante de que tengo derecho a escribir.

Una vez decidido este punto, comenzaré el capítulo propiamente dicho corrigiendo algunos errores y completando algunas informaciones del capítulo precedente. Antes que nada: presionado por las urgencias de la línea argumental, no pude en ningún momento detenerme a explicar que ya no estaba escribiendo con tinta china sobre papel de muy buena calidad. Sucedió que, fatigado de leer mi propia letra, en determinado punto del trabajo necesité pasarlo a máquina; y al hacerlo fui corrigiendo, suprimiendo y añadiendo, y finalmente seguí directamente utilizando la máquina para los tramos finales. Así pude llegar a comprender la razón por la cual comencé a escribir a mano, la que será expuesta más adelante si encuentro la forma de hacerlo sin herir ciertas susceptibilidades. Ahora, debo referir de inmediato la historia de la muchacha de los ojos verdes; es muy simple.

Yo iba en bicicleta, no lejos de aquellos lugares donde un año más tarde me encontraría con aquel perro providencial. En aquel tiempo, y aunque parezca mentira, me levantaba diariamente a las siete de la mañana y salía en bicicleta a repartir diarios. Aun si hubiera frío, viento o lluvia. Y lo hacía gratuitamente, sin ganar un centésimo. Ello se debía a que, como ahora, era consecuente con mi manera de pensar —sólo que pensaba de modo muy distinto al de hoy—. Es deplorable que mi pensamiento actual no implique una compulsión madrugadora ni el sano ejercicio de la bicicleta; es deplorable que la voluntad sólo pueda ser desarrollada bajo el imperio de una creencia errónea —como bien lo demuestra la Historia—. Pero no puedo extenderme ahora en estas consideraciones ni explicar ahora cómo pensaba y cómo pienso; estoy pendiente de aquellos ojos verdes, encadenantes, quemantes y liberadores. La muchacha, muy joven, estaba sentada en una cerca (más bien debió de ser un muro, ya que las cercas no son muy cómodas para sentarse, pero lo recuerdo como una cerca), y había otras personas por allí. Bajé de mi bicicleta, atravesé un sector con pasto o un sendero de tierra, y entregué el diario —no recuerdo a quién de los que allí estaban—. Sé que vi a la joven y que la vi muy bien, aunque no recuerdo haberla mirado; uno ve sin mirar y mira sin ver. Sé que la vi porque después soñé con ella.

He dicho que había en mí una prohibición de pensar (en determinada dirección), pero no he dicho que había una prohibición, ligada a aquélla, mucho más terrible: la prohibición de amar.

Me estoy metiendo en un lío tremendo. No puedo seguir honestamente con esta narración sin explicar exactamente cómo había sido mi vida hasta ese momento, pero tampoco me puedo ir del tema ni romper la línea argumental de tal forma que se haga añicos; por otra parte, me produce una enorme fatiga la sola idea de enfrentar nuevamente todo aquello, aunque sea en la evocación. Podría, quizá, mientras intento ir digiriendo todo esto, limitarme a unas líneas sobre el problema de la conciencia.

Uno tiende a percibir las cosas de modo tal que puedan integrarse bien a la rutina de sus días. Si cualquiera de nosotros se detuviera a percibir cualquier cosa que fuere, con la intensidad que cualquier cosa que fuere, merece, no habría rutina posible, ni contrato social posible. La percepción es maneja-

da por la consciencia a su gusto, y cuanto más estrecha es la consciencia, tanto más desvaída es la percepción. La percepción es un acto doloroso, es un acto de entrega, es un acto de desintegración psíquica. Por eso somos cuidadosos en la selección y en los alcances de nuestra percepción. Ciegos porque no queremos ver; y no queremos ver porque sabemos, o creemos, que no tenemos la fuerza necesaria para cambiar todo.

No me convenía, no le convenía a mi estrecha consciencia percibir a aquella muchacha. Mi vista debía resbalar sobre su agradable superficie. Es posible que haya llegado a pensar: “Es hermosa”, pero nada más. Al mismo tiempo, otra enorme cantidad de pensamientos que en ese momento debían necesariamente de agolparse, frenéticos, ante las puertas de mi consciencia, fue bárbaramente reprimida. Recorrí el camino de vuelta hacia mi bicicleta y seguí pedaleando, completamente ajeno a la cosa más importante que me había sucedido en la vida.

Esa madrugada desperté sobresaltado, sudando y castañeteándome los dientes, como si hubiera padecido una pesadilla. Encendí la luz de la portátil y encendí también un cigarrillo. Evoqué el sueño que había tenido y, cuando por fin apagué la luz y me dispuse a seguir durmiendo, yo era, ya, otra persona.

Había soñado simplemente con los ojos de aquella muchacha; no era otra cosa que la percepción que afloraba —tardíamente, pero lo hacía a pesar de todo el riguroso sistema de censura— de lo que había sucedido hacía apenas pocas horas. Muy sencillamente, ella me había mirado con amor.

En el sueño, los ojos parecían acusarme, traspasarme, quemarme, destruirme. Pero la mirada seguía allí, a pesar de estos trucos de la censura; y la censura debió de despertarme, apelando desesperada a los recursos de mi torpe vigilia para detener la cosa. Pero la mirada seguía allí. No había nada acusador, ni traspasador, ni quemante, ni destructivo en ella. Había solamente amor, un amor que yo no estaba preparado para recibir. Un amor que, por otra parte, no estaba necesariamente dirigido a mí, aunque yo formaba parte de lo que ella seguramente amaba —que probablemente fuera todas las cosas del mundo—, porque, a ella, no le habían destruido su capacidad de amar. Hasta ese momento yo no había visto amor en la mirada de nadie. Ni siquiera en el cine. No eran los ojos brillantes de una enamorada —era la mansa mirada del amor—. Y la mirada seguía allí. Y la mirada seguía allí. Y sigue allí. Y sigue aquí, te aseguro que si-

que viviendo en mí, magnífica muchacha; no importa que no te haya vuelto a ver, no importa que seas una gorda cargada de hijos y tu mirada sea bovina: yo te aseguro que aquella muchacha está viva y lo estará siempre, porque existe una dimensión de la realidad donde estas cosas no mueren; no mueren porque no han nacido ni tienen un dueño ni están sujetas al tiempo y al espacio. El amor, el espíritu, es un soplo eterno que sopla a través de los tubos vacíos que somos nosotros. No es tu fotografía lo que llevo en el alma, muchacha sin rasgos: es tu mirada, justamente lo que no era tuyo, lo que no era tío.



## 2. Enrique Vila-Matas: *El mal de Montano* (2002)

Si tenemos en cuenta el criterio, un poco rígido, de calificar como autoficción solo las obras en que el nombre del autor coincide con el del personaje narrador, *El mal de Montano* no entraría en esta categoría, al ser protagonizada por un escritor llamado Rosario Gironde, cuya característica principal es su “trastorno” por exceso de literatura, que define así: “Me asfixia cada día más la literatura, a mis cincuenta años me angustia pensar que mi destino sea acabar convirtiéndome en un diccionario ambulante de citas” (Vila-Matas, 2002b: 9). No obstante, en este personaje se encuentra una multitud de elementos biográficos del propio autor y la negación de Vila-Matas de compartir su nombre con el de su protagonista –y no practicar pues el género autoficcional estándar– se debe a su constante actitud irreverente hacia las convenciones literarias. De hecho, el libro entero es un conglomerado de textos heterogéneos –una *nouvelle*, un diccionario de autores de diarios íntimos, una conferencia, un diario y una crónica de viaje– cuya inclusión en los géneros mencionados se torna totalmente problemática, porque la enfermedad de la literatura, que es el tema central del libro, los altera, modifica y distorsiona irremediabilmente.

El fragmento seleccionado representa la introducción a la segunda parte del libro, en la que el autor (“Rosario Gironde”) pretende explicar las transgresiones a la veracidad que había efectuado en la primera sección, la *nouvelle* titulada precisamente “El mal de Montano”. Es una forma de deconstruir el género de la autoficción, al fingir una sinceridad total, supuestamente en contraste con la ficción de la *nouvelle*. El autor no se llama Rosario Gironde, sino, por supuesto, Enrique Vila Matas (que firma Vila-Matas); tiene una pareja y musa llamada Paula Massot, profesora de literatura, y no Rosa, agente literaria; su libro sobre los escritores que renuncian a la escritura se llama *Bartleby y compañía* y no *Nada más jamás*, etc. Al prometer decir solo la verdad a partir de este momento, evidentemente no hace sino añadir un nuevo nivel de ficcionalidad y de multiplicar así los espejismos provocados por la confusión entre la vida y la literatura. Se podrá observar en este fragmento una multitud de rasgos características del estilo de Vila-Matas y especialmente de esta obra, galardonada con el Premio Heralde de la Novela en el año de su aparición: la profusión de alusiones literarias (por ejemplo, el incipit de *Ulysses* de Joyce), la costumbre de citar compulsivamente, así como la manera de enlazar constantemente las referencias librescas tanto entre ellas como con las vivencias personales, creándose así la ilusión de una transmutación de la vida en la lite-

ratura y de esta en la vida, la cual no deja de ser cuestionada justo por su carácter ilusorio, así como no deja de ser experimentada en general como “un mal”, una enfermedad.

### *El mal de Montano (fragmento)*<sup>36</sup>

El 27 de junio iré a Budapest, a dar una conferencia dentro de un simposio internacional sobre el diario como forma narrativa, iré a Budapest, volveré a su Museo de Literatura — donde ya estuve hace unos años—, pensaré mucho en mi pobre madre, que escribió un ensayo, *Teoría de Budapest*, que escondió dentro de su secreto diario personal: un extravagante ensayo en el que brillaban por su ausencia tanto cualquier teoría como la ciudad de Budapest, que ni ella conocía ni le interesaba. El 27 de junio iré a Budapest y me hospedaré de nuevo en el Gran Hotel de Kakania y pensaré en mi madre y celebraré volver a estar en esa ciudad en la que en mi anterior viaje me encontré muy bien, pues me pareció que pasear por sus calles permitía, aunque él no fuera de Budapest, poder estar más cerca de Robert Musil, al que siempre me gustó sentir cerca.

Me acompañará Rosa a Budapest, y tal vez con nosotros viaje Tongoy, estoy intentando convencerle para que visite el país del legendario Bela Lugosi, pariente lejano suyo. Este último mes he perdido bastante de vista al mal de Montano, ha crecido en intensidad mi obsesiva tendencia a lo literario. Yo diría que he dejado de comportarme como Borges, que actuaba como si a la gente no le interesara otra cosa que la literatura. No he perdido de vista, en cambio, *El mal de Montano*, la *nouvelle* que terminé de escribir en Faial después de un polvo salvaje, la *nouvelle* en la que se entrelazan la ficción con mi vida real. Hay en *El mal de Montano* bastante de autobiográfico pero también mucha invención. No es cierto, por ejemplo —casi no es necesario decirlo—, que Rosa sea directora de cine. Rosa —como muchos de mis lectores ya saben— es agente literaria y, por encima de todo, es mi novia eterna, llevamos veinte años viviendo juntos, no nos hemos casado ni por lo civil, no hemos tenido hijos, tampoco los hemos tenido con terceros. De modo que Montano no existe.

---

<sup>36</sup> VILA-MATAS, Enrique (2002b). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama, pp. 105-110.

Quien sí existe es Tongoy, que es, en efecto, un actor que vive en París y es algo famoso en Francia e Italia, no tanto en España. Y es totalmente verdad que su físico recuerda a Nosferatu, como también es verdad que le conocí en un reciente viaje a Chile, su país de origen. La aviadora Margot Valerí, en cambio, es alguien que no existe, está inventada por mí y cualquier parecido con un ser real es pura coincidencia. No inventé cuando dije que Tongoy, Rosa y yo habíamos viajado juntos el mes pasado a las Azores. Pero, claro está, no fuimos a rodar ningún documental, sólo de vacaciones, pues yo tenía curiosidad por conocer el Café Sport, mítico bar que aparece en *Dama de Porto Pim*, un libro de Antonio Tabucchi.

Imagino que no es necesario que diga que no soy crítico literario, sino un narrador de amplia y conocida trayectoria. Esto es tan cierto como que en Faial terminé mi *nouvelle* y, al regresar de las islas, tuve la idea de darle un giro a este diario y convertirlo por un tiempo en un breve diccionario que contara nada más que verdades sobre mi fragmentada vida y mostrara mi lado más humano y, en definitiva, me aproximara más a mis lectores: un diccionario cuyas entradas vendrían dadas por los nombres de los autores de diarios personales que más me han interesado a lo largo de muchos años de lectura de libros de ese género literario tan íntimo; unos nombres de autores que, al reforzar con sus vidas mi autobiografía, me ayudarían a componer un retrato más amplio y curiosamente más fiel de mi verdadera personalidad, hecha en parte a base de los diarios íntimos de los demás, que para eso están, para ayudar a convertir a alguien, que por sí solo sería más bien un hombre desarraigado de todo, en un personaje complejo y con cierto tímido amor a la vida.

Así pues, voy a darle cierto cambio de ritmo a este diario. Acabo de revisar *El mal de Montano*, me lo he leído de arriba abajo por si le faltaba algo a mi *nouvelle*, no le falta nada, la doy por terminada, sus páginas hasta las veo hoy como ya algo pasado, antiguo. Me acuerdo de Kafka, que un 27 de junio de 1919 cambió de diario y escribió: “Nuevo diario. En realidad solo porque he estado leyendo el antiguo”.

“Mi fragmentada vida”, he dicho. Y me viene a la memoria Ricardo Piglia, que dice que mientras un escritor escribe para saber qué es la literatura, un crítico trabaja en el interior de los textos que lee para reconstruir su autobiografía. Aunque no soy un crítico de libros, voy a actuar a veces en este diccionario

como si lo fuera. Me propongo trabajar discretamente en el interior de diarios ajenos y lograr que éstos colaboren en la reconstrucción de mi precaria autobiografía, que naturalmente será fragmentada o no será, se presentará tan fraccionada como mi personalidad, que es plural y ambigua y mestiza y básicamente es una combinación de experiencias (mías y de otros) y de lecturas.

¡Mi vida! Le sentará bien verse reducida a un diccionario breve, que voy a escribir pensando en el lector, pensando en el derecho que tiene éste a conocerme mejor. Saturado de tanto mezclar la invención con lo autobiográfico y crear así textos de ficción, quisiera yo ahora que el lector conociera mucho mejor mi vida y personalidad, no esconderme detrás de mis textos de creación. Estoy con W. G. Sebald cuando dice que tiene la sensación de que es necesario que quien escriba un texto ficticio muestre sus cartas, es decir, que diga algo sobre sí mismo y se tenga una imagen de él.

En esta tarde de abril en Barcelona me hago el firme propósito de no esconderme detrás de tanto texto de ficción y decirle algo al lector sobre mí mismo, ofrecerle algunas informaciones verdaderas sobre mi vida. Me arrodillo pues en el altar de la vida real y elevo en el aire un cuenco y entono:

—*Introibo ad altare Dei.*

En fin. Que me encomiendo al dios de la Veracidad.

Amiel, Henry Frédéric (Ginebra 1821-1881). Su fama literaria la debe casi exclusivamente al libro *Fragmentos de un diario íntimo*, publicado póstumamente en 1883 y donde este escritor suizo exhibe el duende raro del observador psicológico sumamente sagaz. Se examina muy bien a sí mismo, aunque yo como lector, al terminar su diario, me quedé con la sospecha de que conocerse bien a uno mismo es una pesadez y no lleva a nada, y me acordé de un personaje de Scott Fitzgerald en *A este lado del paraíso* que dice o, mejor dicho, grita: “Me conozco a mí mismo, pero eso es todo”. Por lo demás, siempre me ha hecho reír un comentario de Amiel en su diario: “Estas páginas me hacen las veces de confidente, o sea de amigo y esposa”.

A decir verdad —y no olvidemos que me he encomendado al dios de la Veracidad—, yo jamás habría podido decir, por ejemplo: “Estas páginas me hacen las veces de confidente, o sea de Tongoy y Rosa”.

Este diario nunca me ha sido útil como confidente, ni creo que yo haya buscado alguna vez que lo fuera. Pero en cambio sí es verdad que me ha resultado útil para otros asuntos. El año pasado, sin ir más lejos, me sirvió para refugiarme en él cuando quedé trágicamente bloqueado como escritor tras publicar *Nada más jamás*, mi libro sobre los escritores que renuncian a escribir. Pasé bastantes meses sin ideas para un nuevo libro, como si estuviera recibiendo un castigo por haber escrito sobre los que dejan de escribir. Pero el diario me ayudó a sobrevivir, empecé a anotar en él todo tipo de banalidades tan frecuentes en este género y hasta llegué, por ejemplo, a describir con toda precisión las grietas del techo de mi gabinete de trabajo. Escribía sobre lo que fuera con tal de no sentirme totalmente bloqueado. Y me fue bien, el diario me ayudó.

Alguien pensará ahora que ese bloqueo que me hizo refugiarme en el diario se parece mucho a lo que le pasaba a Amiel, y no es así, ni mucho menos. Amiel se pasó toda la vida bloqueado como artista y refugiado en su diario, mientras que yo fui ágrafo trágico durante una muy breve temporada. Yo escapé pronto de mi problema, escapé en noviembre del año pasado, en la ciudad de Nantes, cuando, movido por un impulso misterioso, empecé a convertir mi diario en una obra literaria que podía fácilmente acabar exigiendo un lector. De hecho, ya fui a Nantes con la idea de que esa ciudad, donde me habían invitado a unos *Rencontres littéraires espagnols* —la ciudad de Jacques Vaché, uno de los héroes de mi *Nada más jamás* y un personaje al que siempre he ligado con la idea de que me trae buena suerte—, podía resultar un lugar apropiado para volver a tener ideas para nuevos libros. Así que viajé a Nantes un tanto esperanzado —tampoco diré que mucho— en que esa ciudad pudiera resultar clave para mi recuperación artística, fui a la ciudad de Vaché con una cierta tímida esperanza, sin perder de vista nunca precisamente una frase de Amiel en su diario y que me hacía mantenerme ilusionado ante posibles nuevos acontecimientos, pero muy cauto: “Cada esperanza es un huevo del que puede salir una serpiente en vez de una paloma”.

### 3. Fernando Vallejo: *El desbarrancadero* (2001)

Para Fernando Vallejo, la autoficción que practica en *La Virgen de los sicarios* (1994, el libro que lo lanzó a la fama mundial) y en *El desbarrancadero* (2001) representa la forma más idónea para mantenerse a distancia tanto de la literatura testimonial –y especialmente de las crónicas de la violencia– como de la ficción novelesca, asociada por el autor con el discurso del poder y (por lo tanto) con la mentira. Además, en el caso de Vallejo, escritor colombiano radicado en México, se aplica perfectamente la asociación de este género narrativo con el arte hiperrealista y su exageración desnaturalizadora de las trazas realistas. Según una excelente exégeta suya: “La seña de identidad que particulariza la *toma de posición* de Fernando Vallejo dentro de la más vasta ‘literatura del yo’ [es] la provocación [que] está detrás tanto de la opción por el pacto híbrido y contradictorio de la autoficción como de la estética ‘hiperrealista’” (Diaconu, 2012: 111).

Fernando Vallejo provoca por las posiciones que defiende con vehemencia –en primer lugar, el antinativismo, pero también el vegetarianismo por respeto hacia los animales– y por su crítica acérrima contra la religión en particular y en contra de los ideales humanistas en general. El escritor colombiano da voz en sus autoficciones a un narrador-personaje (máscara del propio autor) alérgico a toda posición “biempensante”, profundamente pesimista y furioso ante un mundo que ve como corrupto y horroroso, indigno de ser salvado si la salvación fuera posible.

El fragmento que proponemos proviene de *El desbarrancadero*, que representa una incursión en la propia historia familiar, un arreglo de cuentas con su madre (llamada sugerentemente “la Loca”), un homenaje a su hermano menor Darío, víctima del sida, y una desolada reflexión sobre la enfermedad y la muerte. La provocación, la exageración tan desmesurada de lo negativo, la hiperbolización del mal nos advierten que no estamos ante una postura cínica corriente, sino ante una que se remonta a al originario *kynismo*, o sea la posición auténticamente crítica con respecto al poder, a la doble moral y los valores imperantes.

### *El desbarrancadero (fragmento)*<sup>37</sup>

Cuando le abrieron la puerta entró sin saludar, subió la escalera, cruzó la segunda planta, llegó al cuarto del fondo, se desplomó en la cama y cayó en coma. Así, libre de sí mismo, al borde del desbarrancadero de la muerte por el que no mucho después se habría de despeñar, pasó los que creo que fueron sus únicos días en paz desde su lejana infancia. Era la semana de navidad, la más feliz de los niños de Antioquia. ¡Y qué hace que éramos niños! Se nos habían ido pasando los días, los años, la vida, tan atropelladamente como ese río de Medellín que convirtieron en alcantarilla para que arrastrara, entre remolinos de rabia, en sus aguas sucias, en vez de las sabaletas resplandecientes de antaño, mierda, mierda y más mierda hacia el mar.

Para el año nuevo ya estaba de vuelta a la realidad: a lo ineluctable, a su enfermedad, al polvoso manicomio de su casa, de mi casa, que se desmoronaba en ruinas. ¿Pero de mi casa digo? ¡Pendejo! Cuánto hacía que ya no era mi casa, desde que papi se murió, y por eso el polvo, porque desde que él faltó ya nadie la barría. La Loca había perdido con su muerte más que un marido a su sirvienta, la única que le duró. Medio siglo le duró, lo que se dice rápido. Ellos eran el espejo del amor, el sol de la felicidad, el matrimonio perfecto. Nueve hijos fabricaron en los primeros veinte años mientras les funcionó la máquina, para la mayor gloria de Dios y de la patria. ¡Cuál Dios, cuál patria! ¡Pendejos! Dios no existe y si existe es un cerdo y Colombia un matadero. ¡Y yo que juré no volver! Nunca digas de esta agua no beberé porque al ritmo a que vamos y con los muchos que somos el día menos pensado estaremos bebiendo todos el aguamierda de ese río. Que todo sea para la mayor gloria del que dije y la que dije. Amén. Volví cuando me avisaron que Darío, mi hermano, el primero de la infinidad que tuve, se estaba muriendo, no se sabía de qué. De esa enfermedad, hombre, de maricas que es la moda, del modelito que hoy se estila y que los pone a andar por las calles como cadáveres, como fantasmas translúcidos impulsados por la luz que mueve a las mariposas. ¿Y que se llama cómo? Ah, yo no sé. Con esta debilidad que siempre he tenido yo por las mujeres, de maricas nada sé, como

---

<sup>37</sup> VALLEJO, Fernando (2001). *El desbarrancadero*. Ciudad de México: Alfaguara, pp. 7-14.

no sea que los hay de sobra en este mundo incluyendo presidentes y papas. Sin ir más lejos de este país de sicarios, ¿no acabamos pues de tener aquí de Primer Mandatario a una Primera dama? Y hablaban las malas lenguas (que de esto saben más que las lenguas de fuego del Espíritu Santo) de la debilidad apostólica que le acometió al Papa Pablo por los chulos o marchette de Roma. La misma que me acometió a mí cuando estuve allá y lo conocí, o mejor dicho lo vi de lejos, un domingo en la mañana y en la plaza de San Pedro bendiciendo desde su ventana. ¡Cómo olvidarlo! El arriba bendiciendo y abajo nosotros el rebaño aborregados en la cerrazón de la plaza. En mi opinión, en mi modesta opinión, bendecía demasiado y demasiado inespécíficamente y con demasiada soltura, como si tuviera la mano quebrada, suelta, haciendo en el aire cruces que teníamos que adivinar. Como notario que de tanto firmar daña la firma, de tanto bendecir Su Santidad había dañado su bendición. Bendecía desmañadamente, para aquí, para allá, para el Norte, para el Sur, para el Oriente, para el Occidente, a quien quiera y a quien le cayera, a diestra y siniestra, a la diabla. ¡Qué chaparrón de bendiciones el que nos llovió! Esa mañana andaba Su Santidad más suelto de la manita que médico recetando antibióticos.

Toqué y me abrió el Gran Güevón, el semiengendro que de último hijo parió la Loca (en mala edad, a destiempo, cuando ya los óvulos, los genes, estaban dañados por las mutaciones). Abrió y ni me saludó, se dio la vuelta y volvió a sus computadoras, al Internet. Se había adueñado de la casa, de esa casa que papi nos dejó cuando nos dejó de paso este mundo. Primero se apoderó de la sala, después del jardín, del comedor, del patio, del cuarto del piano, la biblioteca, la cocina y toda la segunda planta incluyendo los cuartos, los techos y en el techo la antena del televisor. Con decirles que ya era suya hasta la enredadera que cubría por fuera el ventanal de la fachada, y los humildes ratones que en las noches venían a mi casa a malcomer, vicio del que nos acabamos de curar nosotros definitivamente cuando papi se murió.

—¿Y este semiengendro por qué no me saluda, o es que dormí con él?

No me hablaba desde hacía años, desde que floreció el castaño. Se le había venido incubando en la barriga un odio fermentado contra mí, contra este amor, su propio hermano, el de la voz, el que aquí dice yo, el dueño de este changarro. En



fin, qué le vamos a hacer, mientras Darío no se muriera estábamos condenados a seguirnos viendo bajo el mismo techo, en el mismo infierno. El infiernito que la Loca construyó, paso a paso, día a día, amorosamente, en cincuenta años. Como las empresas sólidas que no se improvisan, un infiernito de tradición.

Pasé. Descargué la maleta en el piso y entonces vi a la Muerte en la escalera, instalada allí la puta perra con su sonrisita inefable, en el primer escalón. Había vuelto. Si por lo menos fuera por mí... ¡Qué va! A este su servidor (suyo de usted, no de ella) le tiene respeto. Me ve y se aparta, como cuando se tropezaban los haitianos en la calle con Duvalier.

—No voy a subir, señora, no vine a verla. Como la Loca, trato de no subir ni bajar escaleras y andar siempre en plano. Y mientras vuelvo cuídese y me cuida de paso la maleta, que en este país de ladrones en un descuido le roban a uno los calzoncillos y a la Muerte la hoz.

Y dejé a la desdentada cuidando y seguí hacia el patio. Allí estaba, en una hamaca que había colgado del mango y del ciruelo, y bajo una sábana extendida sobre los alambres de secar ropa que lo protegía del sol.

—¡Darío, niño, pero si estás en la tienda del cheik!

Se incorporó sonriéndome como si viera en mí a la vida, y sólo la alegría de verme, que le brillaba en los ojos, le daba vida a su cara: el resto era un pellejo arrugado sobre los huesos y manchado por el sarcoma.

—¡Qué pasó, niño! ¿Por qué no me avisaste que estabas tan mal? Yo llamándote día tras día a Bogotá desde México y nadie me contestaba. Pensé que se te había vuelto a descomponer el teléfono.

No, el descompuesto era él que se estaba muriendo desde hacía meses de diarrea, una diarrea imparable que ni Dios Padre con toda su omnipotencia y probada bondad para con los humanos podía detener. Lo del teléfono eran dos simples cables sueltos que su desidia ajena a las llamadas de este mundo mantenía así en el suelo mientras flotaba rumbo al cielo, contenida por el techo, una embotada nube de marihuana que se alimentaba a sí misma. El teléfono tenía arreglo. Él no. Con sida o sin sida era un caso perdido. ¡Y miren quién lo dice!

—Abre esas ventanas, Darío, para que salga esta humareda que ya no me deja pensar.

No, no las abría. Que si las abría entraba el viento frío de afuera. Y seguía muy campante en la hamaca que tenía colgada de pared a pared. ¡Qué desastre ese apartamento suyo de Bogotá! Peor que esta casa de Medellín donde se estaba muriendo. Nada más les describo el baño. Para empezar, había que subir un escalón.

—Y este escalón aquí ¿para qué? ¡Maestros de obra chambones!

¿En qué cabeza cabía hacer el baño un escalón más alto que el resto del tugurio? Me tropezaba con el escalón al entrar, y me iba de bruces sobre el vacío al salir.

—¡Hijueputa dos veces el que lo construyó! Una por su madre y otra por su abuela.

El baño no tenía foco, o mejor dicho foco sí, pero fundido, y cuánto hace que se acabó el papel higiénico. Desde los tiempos de Maricastaña y el maricón Gaviria. Y ojo al que se sentara en ese inodoro: se golpeaba las rodillas contra la pared. Ya quisiera yo ver a Su Santidad Wojtyla sentado ahí. O bajo la regadera, un chorrito frío, frío, frío que cala gota a gota a tres centímetros del ángulo que formaban las otras dos paredes heladas. El golpe ya no era sólo en las rodillas sino también en los codos cuando uno se trataba de enjabonar. ¿Pero jabón?

—¡Darío, carajo, dónde está el jabón!

Jabón no había. Que se acabó. También se acabó. Todo en esta vida se acaba. Y ahora el que se estaba acabando era él, sin que ni Dios ni nadie pudiera evitarlo.

Se incorporó con dificultad de la hamaca del jardín para saludarme, y al abrazarlo sentí como si apretara contra el corazón un costalado de huesos. Un pájaro cortó el aire seco con un llamado inarmónico, metálico: “¡Gruac! ¡Gruac! ¡Gruac!”. O algo así, como triturando lata. Que iba graznando del mango al ciruelo, del ciruelo a la enredadera, de la enredadera al techo, sin dejarse ver.

—Hace días que trato de verlo —comentó Darío—, pero no sé dónde está, se me esconde.

—Ya conozco a todos los pájaros que vienen aquí, menos ése.

En este punto recuerdo que un año atrás había subido con papi al edificio de al lado, recién terminado, a conocer sus apartamentos que acababan de poner en venta, y que vi por primera vez desde arriba el jardincito de mi casa: un cuadradito

verde, vivo, vivo, al que llegaban los pájaros. Uno de los últimos que quedaban en ese barrio de Laureles cuyas casas habían ido cayendo una a una a golpes de piqueta compradas y tumbadas por la mafia para levantar en sus terrenos edificios mafiosos.

—¿Y a quién le piensan vender tantos apartamentos? —le pregunté a papi.

—No hay a quién —me contestó—. Hoy por hoy aquí sólo hay ricos muy ricos y pobres muy pobres. Y los ricos no venden porque los pobres no compran.

—Los pobres jamás compran —comenté—. Roban. Roban y paren para que vengan más pobres a seguir robando y pariendo. Menos mal papi que ya te vas a morir y a escapar de ver tumbada tu casa.

—¡Qué va! El que se va a morir es este siglo que está muy viejo. Yo no. Pienso enterrar al milenio y vivir hasta los ciento quince años. O más.

—¿Ciento quince años bebiendo aguardiente? No hay hígado que resista.

—¡Claro que lo hay! El hígado es un órgano muy noble que se renueva.

Tres meses después yacía en su cama muerto, justamente porque el hígado no se le renovó. ¡Qué se va a renovar! Aquí los únicos que se renuevan son estos hijos de puta en la presidencia. Pobre papi, a quien quise tanto. Ochenta y dos años vivió, bien rezados. Lo cual es mucho si se mira desde un lado, pero si se mira desde el otro muy poquito. Ochenta y dos años no alcanzan ni para aprenderse una enciclopedia.

—¿O no, Darío? Tenemos que aguantar a ver si acabamos de remontar la cuesta de este siglo que tan difícil se está poniendo. Pasado el 2000 todo va a ser más fácil: tomaremos rumbo a la eternidad de bajada. Hay que creer en algo, aunque sea en la fuerza de la gravedad. Sin fe no se puede vivir.

**(Selección de textos e introducciones: I. I.)**

## BIBLIOGRAFÍA

ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ALCÁZAR, Josefina (2014). *Performance: un arte del yo. Auto-biografía, cuerpo e identidad*. México: Siglo XXI Editores.

BAUDRILLARD, Jean (2005). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.

CERCAS, Javier (2005). *La velocidad de la luz*. Barcelona: Tusquets.

CASAS, Ana (2012): “El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual”. En Ana CASAS (ed.), *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid: Arco Libros, pp. 9-45.

CATELLI, Nora (2006). *En la era de la intimidad. seguido de El espacio autobiográfico*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

COLONNA, Vincent (2004). *Autofiction et autres mythomanies littéraires*. Auch: Éditions Tristram.

DIACONU, Diana (2012). *El pacto autoficcional en la obra de Fernando Vallejo: rasgos estéticos y coordenadas axiológicas de un género narrativo*. Universidad de Barcelona. Tesis doctoral. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/660308>

DOUBROVSKY, Serge (2011). *Un homme de passage*. París: Grasset.

GARCÍA, Mariano (2015). “Las dos caras de la autoficción en *La novela luminosa* de Mario Levrero”. *Pasavento* 3(1), pp. 137-153.

GROSSMAN, Evelyne (2004). *La défiguration. Artaud - Beckett - Michaux*. París: Les Éditions de Minuit.

HAN, Byung-Chul (2013). *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder.

JACOBI, Claudia (2016). *Proust dixit? Réception de La Recherche dans l'autofiction de Serge Doubrovsky, Carmen Martín Gaité et Walter Siti*. Bonn: V&R unipress.

LEVRERO, Mario (2005). *La novela luminosa*. Barcelona, Mondadori.

OLIVA, Ángeles (2022). “Los vicios” del yo: la autoficción tensa el debate en el mundo literario. *elDiario.es*, 30 de julio de 2022. [https://www.eldiario.es/cultura/libros/vicios-autoficcion-tensa-debate-mundo-literario\\_1\\_9208288.html](https://www.eldiario.es/cultura/libros/vicios-autoficcion-tensa-debate-mundo-literario_1_9208288.html) [27/4/2024]

POZUELO YVANCOS, José María (2010). *Figuraciones del yo en la narrativa*. Valladolid: Universidad de Valladolid.

PREMAT, Julio (2006). “El autor: orientación teórica y bibliográfica”. *Cahiers de LIRICO* [en línea], 1. <http://lirico.revues.org/824> [1/6/2024]

TORO, Vera; SCHLICKERS, Sabine; LUENGO, Ana (eds.) (2010). *La obsesión del yo. La auto(r)icción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Veruert.

VALLEJO, Fernando (2001). *El desbarrancadero*. Ciudad de México: Alfaguara.

VILA-MATAS, ENRIQUE (2002a). “¿Por qué es usted tan posmoderno?”. *El País-Babelia*, 14 de septiembre. [https://elpais.com/diario/2002/09/14/babelia/1031960358\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2002/09/14/babelia/1031960358_850215.html) [22/2/2024]

VILA-MATAS, Enrique (2002b). *El mal de Montano*. Barcelona: Anagrama.

VILA-MATAS, Enrique (2005). *Doctor Pasavento*. Barcelona: Anagrama.



1.6

# UTOPIÁS Y DISTOPÍAS





# PENSAR AMÉRICA LATINA DESDE EL SUEÑO Y LA PESADILLA

## Introducción

La tensión entre utopía y distopía ha sido uno de los ejes sobre los que ha pivotado el pensamiento latinoamericano desde sus albores. Basta pensar en textos fundamentales y fundacionales como *Del único modo de atraer a todos los pueblos a la verdadera religión* (c. 1537), de Bartolomé de Las Casas; las *Reglas y ordenanzas para el gobierno de los hospitales de Santa Fe* (1538), de Vasco de Quiroga; o *Sueño* (1542, escrito en 1532 probablemente), de Juan Maldonado. Esta tríada testimonia ese anhelo utópico que rápidamente cuajó en ese disparador de la imaginación y la fascinación que supuso América para los recién llegados europeos. Asimismo, estos textos también dan fe de una tendencia que se repetiría con posterioridad: la diversidad de géneros en los que se plasmó esta ideación utópica: “la ficción literaria de Maldonado, la creación de comunidades alternativas de Quiroga y el manifiesto-programa de Las Casas” (Pro, 2022: 3).

Sin necesidad de recorrer en esta introducción de esta línea temática todo el arco cronológico que va del XV al XXI, se puede comprobar cómo el binomio utopía/distopía marcó el siglo XIX y el XX latinoamericanos. De este modo, fue utilizado como una herramienta para reflexionar sobre la creación y el desarrollo de las repúblicas emanadas a partir de la independencia de España. Estas propuestas se extendieron por toda la región y, en muchos casos, fueron elaboradas por algunas de las plumas más destacadas del momento. Así, encontramos propuestas de reconfiguración estatal como *Argirópolis o la capital de los estados confederados del Río de la Plata* (1850), del argentino Domingo Faustino Sarmiento; sublimaciones de ideologías como el liberalismo en *La Na-*

*vidad en las montañas* (1871), del mexicano Ignacio M. Altamirano; o reclamaciones de un americanismo integrador, como la llevada a cabo por el cubano José Martí en *Nuestra América* (1891).

Si avanzamos hacia la segunda mitad del siglo XX, comprobamos cómo la violencia política, las matanzas, las carencias materiales, pero también las esperanzas, los sueños o la solidaridad signaron estas agitadas décadas. De este modo, la irrupción de la Revolución cubana en 1959 estimuló multitud de textos que ensalzaban las posibilidades de romper con las dependencias imperialistas, con las injusticias seculares y de propiciar un nuevo futuro de promisión para las masas de desposeídos latinoamericanos gracias a sus rápidas réplicas en forma de guerrillas. De entre este corpus puede resaltarse *El socialismo y el hombre en Cuba* (1965), donde Ernesto Che Guevara iba más allá de identificar los retos sociales y políticos para apuntar hacia la necesidad de transicionar hacia una forma de humanidad rompedora, revolucionaria, codificada en lo que denominó “el hombre nuevo”.

Sin embargo, el desencanto de muchos intelectuales con este proyecto revolucionario se sumó a una sucesión de ignominiosas y criminales dictaduras que sacudieron buena parte del continente durante las décadas de 1970 y 1980, y que Ricardo Piglia evocó en escritos como la novela distópica *La ciudad ausente* (1992), centrada concretamente en el caso argentino. Antes, el peruano José B. Adolph había sintetizado en *Mañana, las ratas* (1984) otros males endémicos de América Latina como la pobreza o las migraciones forzadas, al tiempo que avizoraba otras amenazas en auge como el narcotráfico o el terrorismo. El caso del Chile de Augusto Pinochet (1973-1990) certifica el giro ideológico ocurrido tras la derrota o, al menos, arrinconamiento de las fuerzas progresistas en la región. La imposición de la dictadura militar y de la

economía neoliberal, junto con la barbarie medioambiental, se censuran ácidamente desde la visión distópica de la novela futurista de Darío Oses *2010: Chile en llamas* (1998).

La literatura latinoamericana del siglo XXI ha continuado creyendo en la potencialidad de las herramientas utópicas/distópicas para narrar y reflexionar sobre la realidad. En este sentido, ha unido su voz a rotundas reclamaciones sociales que recorren desde México hasta el Cono Sur como es la defensa de los derechos de las mujeres. Es más, como se apreciará a continuación, Gioconda Belli en *El país de las mujeres* (2010) va más allá al materializar en Centroamérica una ginecocracia inaudita en cualquier nación del mundo.

Ancestrales temores que, no obstante, se reviven febrilmente en la actualidad encuentran también vías de expresión a través de la novela distópica. Así se aprecia en *Cadáver exquisito* (2017), donde Agustina Bazterrica se adelanta a la epidemia de la COVID-19 para conducirnos a una Argentina atemorizada por la enfermedad conjugada con una deshumanización aberrante, en la que las desigualdades sociales están ligadas a una violencia sanguinolenta.

La ruptura del sueño revolucionario queda, por fin, delineada en la delirante visión distópica de Cuba que es *La autopista: the movie* (2014), de Jorge Enrique Lage. En ella se certifica el distanciamiento de toda una nueva generación de narradores de la Isla frente a los grandes mitos que han sostenido a la Revolución cubana hasta el día de hoy. En cambio, el descreimiento, la parodia o, simplemente, el cansancio se enseñorean en sus textos.

Esta síntesis puede dar buena cuenta de la vitalidad que el pensamiento utópico mantiene en nuestros días en la literatura latinoamericana contemporánea. En cierto modo, esa fuerza es heredera de aquellos textos fundacionales que mencionamos arriba, y de esa capacidad de alentar la enso-

ñación que América Latina ejerció en el pensamiento occidental desde 1492, al punto de influir en el propio Tomás Moro al escribir su seminal *Utopía* (1516) (véase Borges, 1995).

**(E. J. G.-S.)**

**SELECCIÓN  
DE  
TEXTOS  
LITERARIOS**

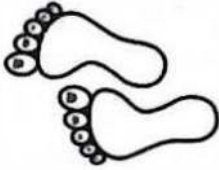


## 1. Gioconda Belli: *El país de las mujeres* (2010)

La escritora nicaragüense Gioconda Belli (Managua, 1948) es una de las principales autoras centroamericanas del siglo XX. Participó activamente en el Frente Sandinista de Liberación Nacional y en el gobierno posterior al derrocamiento de Anastasio “Tachito” Somoza Debayle en 1979. Su narrativa ha sido reconocida internacionalmente gracias a novelas como *La mujer deshabitada* (1988) o *Waslala* (1996). En *El país de las mujeres* delinea una utopía feminista donde un grupo de mujeres en un país que representa un trasunto de Nicaragua, denominado Faguas, consigue hacerse con el poder político tras vencer en unas elecciones a las opciones políticas tradicionales. Al frente de su agrupación política (el PIE o Partido de la Izquierda Erótica), la nueva presidenta y antigua periodista Viviana Sansón y su equipo de gobierno llevan a cabo una serie de creativas y revolucionarias reformas que están destinadas a subvertir los modos de gobernanza usuales, sostenidos por el heteropatriarcado, y a lograr la equidad de género, además del bienestar general de la población del país. De este modo, dinamizan la economía nacional desmontando el ejército y apostando, en cambio, por novedosas actividades empresariales como la exportación de flores. Igualmente, obligan a todos los hombres que trabajan para el Estado a abandonar sus puestos por seis meses para que las gobernantes puedan desarrollar su labor sin cortapisas masculinas y para que ellos conozcan de primera mano los requerimientos del trabajo doméstico. Además, se pone el centro de atención en medidas destinadas a mejorar los cuidados, como romper la ruptura tajante entre los espacios laborales y domésticos, así como en acabar con la violencia contra las mujeres, por ejemplo encerrando en jaulas, a la vista de todos, a los violadores y marcándolos con un tatuaje facial. La estructura de la obra está basada, en buena medida, en los recuerdos que Viviana tiene en un hospital mientras se encuentra en coma tras sufrir un atentado político. En el fragmento seleccionado, se sientan las bases del PIE y se delinearán las líneas maestras que posteriormente conducirán la gobernanza de las conocidas como *eróticas*.

## *El país de las mujeres (fragmento)*<sup>38</sup>

(Materiales históricos)



### MANIFIESTO DEL PARTIDO DE LA IZQUIERDA ERÓTI- CA (PIE)<sup>39</sup>

1. Somos un grupo de mujeres preocupadas por el estado de ruina y desorden de nuestro país. Desde que esta nación se fundó, los hombres han gobernado con mínima participación de las mujeres, de allí que nos atrevamos a afirmar que es la gestión de ellos la que ha sido un fracaso. De todo nos han recetado nuestros ilustres ciudadanos: guerras, revoluciones, elecciones limpias, elecciones sucias, democracia directa, democracia electorera, populismo, casifascismo, dictadura, dictablanda. Hemos sufrido hombres que hablaban bien otros que hablaban mal; gordos, flacos, viejos y jóvenes, hombres simpáticos y hombres feos, hombres de clase humilde y de clase rica, tecnócratas, doctores, abogados, empresarios, banqueros, intelectuales. Ninguno de ellos ha podido encontrarle el modo a las cosas y nosotras, las mujeres, ya estamos cansadas de pagar los platos rotos de tanto gobierno inepto, corrupto, manipulador, barato, caro, usurpador de funciones, irrespetuoso de la constitución. De todos los hombres que hemos tenido no se hace uno. Por eso nosotras hemos decidido que es hora de que las mujeres digamos: SE ACABÓ.

2. De todas es conocido que las mujeres somos duchas en el arte de limpiar y manejar los asuntos domésticos. Nuestra habilidad es la negociación, la convivencia y el cuidado de las personas y las

---

<sup>38</sup> BELLI, Gioconda (2021). *El país de las mujeres*. Barcelona: Seix Barral, pp. 109-110.

<sup>39</sup> Nota de la autora: Este manifiesto fue el primero que publicó el PIE.



cosas. Sabemos más de la vida cotidiana que muchos de nuestros gobernantes que ni se acercan a un mercado; sabemos lo que está mal en el campo y lo que está mal en la ciudad, conocemos las intimidades de quienes se las dan de santos, sabemos de qué arcilla están hechos los varones porque de nosotras salieron aun los peores, esos que la gente libra de culpa cuando los llama hijos de mala madre.

3. Por todo lo anterior, hemos considerado que para salvar este país las mujeres tenemos que actuar y poner orden a esta casa destartada y sucia que es nuestra patria, tan patria nuestra como de cualquiera de esos que mal han sabido llevar los pantalones y que la han entregado, deshonrado, vendido, empeñado y repartido como se repartieron los ladrones las vestiduras de Jesucristo (q.e.p.d.).

4. Por eso lanzamos este manifiesto para hacer del conocimiento de las mujeres y hombres que pueden ya dejar de esperar al *hombre* honrado y apostar ahora por nosotras las mujeres del PIE (Partido de la Izquierda Erótica). Nosotras somos de izquierda porque creemos que una izquierda a la mandíbula es la que hay que darle a la pobreza, corrupción y desastre de este país. Somos eróticas porque *Eros* quiere decir VIDA, que es lo más importante que tenemos y porque las mujeres no solo hemos estado desde siempre encargadas de darla, sino también de conservarla y cuidarla; somos el PIE porque no nos sostiene nada más que nuestro deseo de caminar hacia adelante, de hacer camino al andar y de avanzar con quienes nos sigan.

5. Prometemos limpiar este país, barrerlo, lampacearlo, sacudirlo y lavarle el lodo hasta que brille en todo su esplendor. Prometemos dejarlo reluciente y oloroso a ropa planchada.

6. Declaramos que nuestra ideología es el “felicismo”: tratar de que todos seamos felices, que vivamos dignamente, con irrestricta libertad para desarrollar todo nuestro potencial humano y creador y sin que el Estado nos restrinja nuestro derecho a pensar, decir y criticar lo que nos parezca.

7. Prometemos que, en breve, publicaremos nuestro programa explicando cuanto nos proponemos. Invitamos a todas las muje-

res a apoyarnos y a sumarse a nosotras. A los hombres los invitamos a pensar y recordar quien los crio y a meditar si no les habría convenido más tener una madre que la ristra de padres de la patria que tras todos estos años nunca les cumplieron. Únanse al PIE y no sigan metiendo la pata.

## 2. Jorge Enrique Lage: *La autopista: the movie* (2014)

La nueva narrativa cubana de la denominada *generación cero* está marcada por, entre otros rasgos, un desapego no solo frente a temas tradicionales de la literatura nacional de mediados del siglo XX como el compromiso político y social, sino también frente a los clichés con los que se representó a la Isla en corrientes más propias del fin de siglo y del comienzo del milenio como el realismo sucio. En cambio, estos narradores optan por situar muchas de sus creaciones en mundos que no tienen por qué estar ubicados en el cronotopos cubano actual o histórico, o que lo desfiguran a través de miradas que lo convierten en un lienzo surreal. Uno de los miembros más representativos de esta generación, Jorge Enrique Lage (La Habana, 1979), ha publicado novelas como *Carbono 14. Una novela de culto* (2010), *Archivo* (2015), *Everglades* (2020) o, más recientemente, *Libros raros y de uso* (2023). En la novela *La autopista: the movie* presenta una realidad distópica donde La Habana ha sido borrada debido a la construcción de una inmensa carretera que conecta distintos países desde México a Estados Unidos. Sobre el problema de la mímesis nacional, el autor apuntaba en una entrevista: “Es decir, me interesa que La Habana (y Cuba) estén ahí, que digan presente (aunque sea desde el futuro), que no se me diluyan demasiado y que sean hasta cierto punto ‘crebles’. [...] Es decir: que sí quiero fijar espacios, esencias o privilegios de lo cubano/habanero, porque sin ellos no puedo subvertir esa postal turística, *for export*, de la manera que me interesa hacerlo” (Viera, 2021: 157). En un ambiente que podríamos calificar como surrealismo ciberpunk, los protagonistas de la narración (el narrador y el Autista) transitan por los restos de un país del que se tiene una vaga memoria y en el que ahora conviven criaturas de pesadilla. En un juego metanarrativo, el propio Lage sintetiza muchas de las características de esta nueva ficción cubana en las que tendría la obra de un escritor insertado en la propia novela. Así, alude a rasgos como “géneros borrosos”, “unidad narrativa débil”, “fluidez de contenido” (“Las historias son, básicamente, agregaciones y compuestos”), “ambigüedad animal/humano/máquina”, o “espacio-tiempo surrealista” (Lage, 2014: 150-151). A continuación, antologamos un extracto procedente de las páginas finales del libro, en el que se nos presenta al mecánico ciego y crítico cultural Ray Ban, y se nos explica su proyecto de salvar “el sustento profundo de la cultura cubana”.

### *La autopista: the movie (fragmento)*<sup>40</sup>

Ciego y todo, Ray Ban reparaba todo tipo de carros con la máxima eficacia. Le explicó al Autista que los ciegos desarrollan los demás sentidos hasta límites insospechados. Él escuchaba el sonido que hacía un motor, o tocaba un cable, o simplemente aspiraba el aire que emanaba de un capó levantado, y ya con eso podía establecer un diagnóstico. Los carros, aseguró, *le hablaban*. A continuación, sus manos se ponían a trabajar como si cada herramienta supiera por sí misma lo que tenía que hacer.

—Los extra-sentidos son como superpoderes, ¿no? —le dijo Ray Ban al Autista sin disimular su sonrisa.

Y agregó:

—Por ejemplo, no necesito verte para saber que estás ocultando tu rostro, no necesito ver cómo eres para darme cuenta de que eres un enmascarado.

—Vaya, al fin te quitaste eso de la cara —dice Ray Ban dirigiéndose a mí.

Yo le susurro en la oreja al Autista:

—¿Este es el ciego?

—No te preocupes, tu secreto está a salvo conmigo —dice Ray Ban—. De todas formas no puedo verte, así que no sé quién eres.

—Soy otro —le digo—. No soy con quien crees estar hablando.

—Claro que no —Ray Ban gira de pronto hacia el Autista—. ¡Te pusiste el antifaz de nuevo! ¿Crees que no me doy cuenta?

—Oye, que somos dos —dice el Autista, y señala—: Uno, dos.

—Ya, ya. La doble identidad, la identidad secreta, sí, yo me sé todo eso.

El Autista me lleva aparte, a un rincón del taller, y resume:

---

<sup>40</sup> LAGE, Jorge Enrique. *La autopista: the movie*. La Habana: Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso / Editorial Cajachina, 2014, pp. 160-164.

—Creo que nos percibe como si tú y yo fuéramos una sola persona.

A pesar de sus habilidades especiales, Ray Ban no se consideraba un mecánico, sino más bien un crítico. ¿Crítico de qué?, le preguntó el Autista. De cine, arte, literatura, todo eso, respondió Ray Ban. Él había sido uno de los críticos más importantes de la Isla, y ahora tal vez era el único. Y el último. Estoy solo, me he quedado solo, dijo Ray Ban. De ahí la gran responsabilidad que tengo.

—Un último trago —propone Ray Ban. Destapa un Havana Club y llena dos laticas que contenían aceite. Me extiende una—. Como te quitaste el antifaz supongo que tu trabajo, tu misión aquí, terminó. ¿Me equivoco?

Le sigo la corriente:

—No, no te equivocas.

—Entonces... ¿ya te vas?

—Mañana —dice el Autista ausente—. Estoy cansado... Te preguntarás: ¿cansado de qué?

—Mañana —repito yo.

Ray Ban me escucha solo a mí, y asiente. Sus gafas de ciego oscurecen una expresión de infinita serenidad.

Aunque por el momento era reconocido solamente como mecánico, esa situación iba a cambiar pronto. Ray Ban visitaba con regularidad los establecimientos de la zona: los almacenes, los bares, los quioscos, las tiendas de campaña, los otros talleres... En ambos márgenes de la autopista que llegaba hasta el cielo, dondequiera que paraba un conductor a tomar un café, orinar, escupir, limpiar el parabrisas o estirar las piernas, Ray Ban ya había bombardeado el sitio con copias y más copias de un volante promocional:

## THE CRITIC

¿SABE UD. DÓNDE ESTÁ PARADO?  
¿SABE QUÉ HAY BAJO LA AUTOPISTA?  
¿SABE UD. QUÉ SON «LAS RAÍCES»?

¿QUÉ LIBROS O REVISTAS O DVD<sub>s</sub> O VIEJAS POSTALES  
HARÍA UD. BIEN EN COMPRAR EN EL HIPOTÉTICO  
CASO DE QUE SE VENDIERAN LIBROS O REVISTAS  
O DVD<sub>s</sub> O VIEJAS POSTALES EN ALGÚN MALDITO  
KILÓMETRO ENTRE KEY WEST Y CAYO LARGO?

ESCUCHE A UN ESPECIALISTA

ANÁLISIS

COMENTARIOS

REVIEWS

**\$5 ONLY**

Ray Ban tenía claro cuál era su papel, cuál era su misión: contra la velocidad y la intemperie, la memoria y el conocimiento. Porque nada estaba perdido aún, aunque todo pareciera irremediablemente perdido. Porque lo que había que reconstruir y salvar era, ni más ni menos, el sustento profundo de la cultura cubana.

Un Nissan se detiene en la entrada del taller. Ray Ban sale a su encuentro con la latica de aceite en la mano.

—Algo no anda bien —adelanta el conductor—. ¿Puede echarle una mirada?

—Ya terminé por hoy —dice el ciego.

—Pero...

—Lo siento. Se está haciendo de noche.

Los clientes seguían llegando, uno tras otro, sin haberse tropezado con ninguna copia de *The Critic*, con necesidades mucho menos espirituales. Eso no detenía a Ray Ban. Mientras realiza-

ba su labor, acostado bajo la carrocería o inclinado sobre el motor, le disparaba un monólogo larguísimo y for free al conductor averiado.

El monólogo profundo de la cultura cubana.

Era raro escucharlo, me dijo el Autista.

Al escucharlo, llegado cierto punto, los clientes se desmayaban. Uno tras otro caían desplomados. Entonces Ray Ban transportaba los cuerpos inconscientes a un cuartico que tenía en la parte de atrás del taller. Los tiraba encima de una colchoneta vieja y los dejaba ahí, uno o dos o tres días, hasta que se recuperaban. *Siempre* se recuperaban.

—Me alegra saberlo —dijo el Autista.

—¿Por qué no te quedas hoy? —le propuso Ray Ban —. Se está haciendo de noche... y la colchoneta está libre.

El Autista tenía razones para dudarle. Ray Ban insistió:

—Nunca le he dicho esto a nadie, pero desde hace mucho tiempo... a ver si me entiendes... lo que pasa es que yo... yo... le tengo un miedo terrible a la oscuridad.

En el taller no hay bombillos ni lámparas, no hay ningún artefacto eléctrico que emita luz: un ciego no necesita esas cosas.

El Autista se quedó parado en la puerta del cuarto de Ray Ban sin saber qué hacer, evitando mirar hacia la otra puerta, la del cuarto de los cuerpos en coma.

Ray Ban se metió en su cama a tropezones. Por una pequeña ventana, la última claridad del sol se consumía en un cielo coloreado por los destellos de la autopista.

—¿Cuáles son tus superpoderes? —preguntó con la voz ahogada.

—No tengo ninguno —dijo el Autista.

Y entonces avanzó la oscuridad.

### 3. Agustina Bazterrica: *Cadáver exquisito*<sup>41</sup> (2017)

La autora argentina Agustina Bazterrica (Buenos Aires, 1974) había publicado anteriormente obras como la novela *Matar a la niña* (2013) o el libro de relatos *Antes del encuentro feroz* (2016), pero el mayor reconocimiento internacional le llegó a partir de la aparición de la novela *Cadáver exquisito*. Con ella, logró hacerse con el Premio Clarín de Novela 2017 con esta asfixiante distopía en la que, con gran potencia alegórica, se entrecruzan problemas de orden social, político, ético o ecológico. El origen de este mundo de pesadilla, que tanto se parece al nuestro, se halla en la irrupción mundial de un virus que afecta a los animales impidiendo su consumo humano. A partir de esta premisa, cuya veracidad se cuestiona abiertamente, se legaliza el canibalismo como una forma de sustituir la ingesta animal. Por lo tanto, hombres y mujeres se convierten en el “material” gracias al que se reactiva la potente industria cárnica, la cual los somete a toda suerte de procesos para “mejorar” la producción. El resto de la humanidad adopta con rapidez los nuevos usos culinarios, auspiciados por los Gobiernos y dulcificados por todo un conjunto de eufemismos expresamente ideados para referirse a este pujante sector económico. Paralelamente, surge un mercado negro donde se puede conseguir “carne con nombre y apellido”, fuera de los controles legales y procedente de asesinatos ejecutados fuera de las instalaciones oficiales destinadas a la ejecución y comercialización de humanos. Las brutales diferencias de clase se materializan también en las hordas de los Carroñeros que acechan como buitres los alrededores de los mataderos. El personaje que nos guía en este “holocausto caníbal” es Marcos Tejo, encargado de un frigorífico o sala de despiece, a quien observamos en el fragmento seleccionado junto al dueño de un criadero, el Gringo, y uno de sus clientes. Tejo, un hombre solitario y angustiado por la pérdida de un hijo, se enfrenta al desafío de enamorarse de una “hembra” que le regala el Gringo. En ese mundo que despiadada y alegremente somete a todo tipo de prácticas despreciables a esa parte “comible” de la humanidad está prohibido, en cambio, mantener una relación sentimental y sexual con los “alimentos” o “productos”. Este interés por la construcción de mundos distópicos persiste en una novela más reciente como es *Las indignas* (2023).

---

<sup>41</sup> BAZTERRICA, Agustina (2018 [2017]). *Cadáver exquisito*. Barcelona: Alfabeta, pp. 28-34.



### *Cadáver exquisito (fragmento)*<sup>42</sup>

Entra al criadero. El Gringo, el dueño, le dice que lo disculpe, que vino un alemán que quiere comprar un lote importante, que le tiene que mostrar el criadero y explicarle porque no entiende nada, es nuevo en el negocio, que le cayó de golpe, que no tuvo tiempo de avisarle. Él le contesta que no importa, que los acompaña.

El Gringo es torpe. Camina como si el aire fuese demasiado espeso para él. No mide la magnitud de su cuerpo. Se choca con las personas, con las cosas. Transpira. Mucho.

Cuando lo conoció pensó que era un error trabajar con ese criadero, pero el Gringo es eficiente y es uno de los pocos que resolvió varios problemas con los lotes. Tiene ese tipo de inteligencia que no necesita de refinamientos.

El Gringo le presenta al alemán. Egmont Schrei. Se saludan con un apretón de manos. Egmont no lo mira a los ojos. Tiene puesto un jean que parece recién comprado y una camisa demasiado limpia. Zapatillas blancas. Parece fuera de lugar con la camisa planchada y el pelo rubio pegado al cráneo. Pero Egmont sabe. No dice una palabra, porque sabe, y esa ropa, que sólo usaría un extranjero que nunca pisó un campo, le sirve para poner la distancia exacta que necesita para planear el negocio.

El Gringo saca el dispositivo de traducción automática. Él conoce esos dispositivos, pero nunca tuvo la necesidad de usar uno. Nunca pudo viajar. Se da cuenta de que es un modelo viejo, que sólo tiene tres o cuatro idiomas. El Gringo le habla al aparato que traduce automáticamente todo al alemán. Le dice que le va a mostrar el criadero, que van a empezar por el padri- llo de retajo. Egmont asiente. No muestra las manos. Las tiene en la espalda.

Caminan por pasillos con jaulas tapadas. El Gringo le explica a Egmont que un criadero es un gran almacén viviente de carne y levanta los brazos como si estuviese dándole la clave del negocio. El alemán parece no entender. El Gringo deja de lado las definiciones altisonantes y pasa a explicarle las cosas básicas, como que mantiene a las cabezas separadas, cada una en su jaula, para evitar episodios de violencia, que se lastimen o

---

<sup>42</sup> BAZTERRICA, Agustina (2018 [2017]). *Cadáver exquisito*. Barcelona: Alaguara, pp. 28-34.

que se coman los unos a los otros. El aparato traduce con una voz mecánica de mujer. Egmont asiente.

Él no puede dejar de pensar en la ironía. La carne que come carne.

Abre la jaula del padrillo. En el piso hay paja que parece fresca y dos tachos de metal amurados a los barrotes. Uno con agua. El otro, que está vacío, es para el alimento. El Gringo habla al aparato y explica que a ese padrillo de retajo lo crió de chiquito, que es de la Primera Generación Pura. El alemán lo mira con curiosidad. Saca su aparato de traducción. Un modelo nuevo. Le pregunta qué sería la generación pura. El Gringo le explica que las PGP son las cabezas nacidas y criadas en cautiverio y que no tienen modificaciones genéticas ni reciben inyecciones para acelerar el crecimiento. El alemán parece entender y no hace comentarios. El Gringo sigue con lo anterior, que parece que le interesa más, y le explica que los padrillos se compran por la calidad genética. Que él le dice padrillo de retajo, pero que técnicamente no lo es porque sirve a las hembras, se las monta. Pero le dice que él lo llama de retajo porque le detecta a las hembras que están listas para ser fertilizadas. El resto de los padrillos están destinados a llenar de semen las latas donde lo recolectan para la inseminación artificial. El aparato traduce.

Egmont quiere entrar a la jaula, pero se frena antes. El padrillo se mueve, lo mira y el alemán da un paso hacia atrás. El Gringo no se da cuenta de la incomodidad del alemán. Sigue hablando. Dice que a los padrillos los compra dependiendo de la conversión alimenticia y de la calidad de la musculatura, pero que a su orgullo no lo compró, lo crió, aclara por segunda vez. Explica que la inseminación artificial es fundamental para evitar enfermedades y que permite la producción de lotes más homogéneos para los frigoríficos, entre muchos beneficios. El Gringo le guiña un ojo al alemán y remata: vale la inversión sólo si se manejan más de cien cabezas porque el mantenimiento y el personal especializados son caros. El alemán le habla al aparato y le pregunta para qué usan al padrillo de retajo entonces, que estos no son cerdos, ni caballos, son humanos y que por qué el padrillo se las monta, que no debería, que es poco higiénico. La voz que traduce es de hombre. Una voz que parece más natural. El Gringo se ríe algo incómodo. Nadie los llama humanos, no acá, no donde está prohibido. “No, claro, no son cerdos, aunque genéticamente son muy parecidos, pero no tienen el virus.” Se

hace un silencio. La voz de la máquina se quiebra. El Gringo la revisa. La golpea un poco y la máquina arranca. “Este macho tiene la habilidad de detectarme los celos silenciosos y me las deja óptimas. Nos dimos cuenta de que si el padrillo se las monta las hembras tienen mejor disposición para la inseminación. Pero tiene hecha una vasectomía para que no me las preñe porque hay que tener el control genético. Además, se lo revisa constantemente.

Está limpio y vacunado.”

Él ve cómo el lugar se llena de las palabras dichas por el Gringo. Son palabras livianas, sin peso. Son palabras que se mezclan con las otras, las incomprensibles, con las mecánicas, dichas por una voz artificial, una voz que no sabe que todas esas palabras pueden cubrirlo, hasta sofocarlo.

El alemán mira al padrillo en silencio. Pareciera que en la mirada hay envidia o admiración. Se ríe y dice: “Qué buena vida lleva ese”. La máquina traduce. El Gringo lo mira sorprendido y se ríe para disimular la mezcla de irritación y asco. Él ve cómo surgen preguntas que se atascan en el cerebro del Gringo: ¿cómo es capaz de compararse con una cabeza?, ¿cómo puede desear ser eso, un animal? Después de un silencio incómodo y largo el Gringo le contesta: “Por poco tiempo, cuando no sirva más, el padrillo también va a ir al frigorífico”.

El Gringo sigue hablando como si no pudiese hacer otra cosa, está nervioso. Él mira cómo las gotas de transpiración se deslizan desde la frente y se detienen, apenas, en los pozos de la cara. Egmont le pregunta si hablan. Dice que le llama la atención tanto silencio. El Gringo le contesta que desde chiquitos los aíslan en incubadoras y después en jaulas. Que les sacan las cuerdas vocales y así los pueden controlar más. Nadie quiere que hablen porque la carne no habla. Que comunicarse se comunican, pero con un lenguaje elemental. Se sabe si tienen frío, calor, esas cosas básicas.

El padrillo se rasca un testículo. En la frente tiene marcas con hierro caliente una T y una V entrelazadas. Está desnudo, igual que todas las cabezas en todos los criaderos. Tiene una mirada turbia, como si detrás de la imposibilidad de pronunciar palabras se agazapara la locura.

“El año que viene lo presento en la Sociedad Rural”, dice el Gringo con tono triunfal y se ríe con un ruido parecido al de una rata rascando una pared. Egmont lo mira sin entender y

el Gringo le explica que en la Sociedad Rural se premian a las mejores cabezas, de las razas más puras.

Caminan por las jaulas. Él calcula que en ese galpón habrá más de doscientas. No es el único galpón. El Gringo se le acerca y le pone una mano en el hombro. La mano es pesada. El siente el calor, la transpiración de esa mano que le está empujando a humedecer la camisa. El Gringo le dice en voz baja:

—Tejo, escuchame, el nuevo lote te lo mando la semana que viene. Carne premium, de exportación. Van algunos PGP.

Él siente la respiración entrecortada cerca de la oreja.

—El mes pasado nos mandaste un lote con dos enfermos. Bromatología no autorizó el envasado. Se los tiramos a los Carroñeros. Krieg me mandó a decirte que si pasa otra vez se va a otro criadero.

El Gringo asiente.

—Termino con el alemán y lo hablamos bien.

Los lleva a la oficina. Aquí no hay secretarías japonesas ni té rojo, piensa. Hay poco espacio y paredes de aglomerado. Le da un folleto y le dice que lo lea. Le explica a Egmont que está exportando sangre de un lote especial de hembras preñadas. Le aclara que esa sangre tiene propiedades especiales. Él lee en letras rojas y grandes que el procedimiento reduce la cantidad de horas improductivas de la mercancía.

Piensa: mercancía, otra palabra que oscurece el mundo.

El Gringo sigue hablando. Aclara que los usos de la sangre de embarazadas son infinitos. Que antes el negocio no se explotó porque era ilegal. Que le pagan fortunas porque a las que les saca sangre, invariablemente, terminan abortando porque quedan anémicas. La máquina traduce. Las palabras caen en la mesa con un peso desconcertante. El Gringo le dice a Egmont que ese es un negocio en el que vale la pena invertir.

Él no le contesta. El alemán tampoco. El Gringo se seca la frente con la manga de la camisa. Salen de la oficina.

Pasan por la zona donde están las lecheras. Tienen máquinas que les succionan las ubres, como las llama el Gringo. “La leche que sale de esas ubres es de primera”, le dice a la máquina y les ofrece un vaso mientras aclara: “Recién ordeñada”. Egmont la prueba. Él niega con la cabeza. El Gringo les cuenta que son mañeras y que tienen una vida útil corta, que se estresan rápido y que cuando ya son inservibles esa carne la tiene que

mandar al frigorífico que provee a la comida rápida para sacar algo más de ganancia. El alemán asiente y dice “*sehr schmackhaft*”, la máquina traduce “muy sabrosa”.

Mientras caminan para la salida pasan por el galpón de las preñadas. Algunas están en jaulas y otras están acostadas en mesas, sin brazos, ni piernas.

Él desvía la mirada. Sabe que en muchos criaderos se inhabilita a las que matan a los fetos golpeándose la panza contra los barrotes, dejando de comer, haciendo lo que sea para que ese bebé no nazca y muera en un frigorífico. Como si supieran, piensa.

El Gringo acelera el paso y le explica cosas a Egmont, que no logra ver a las preñadas en las mesas.

En la sala contigua están los críos en las incubadoras. El alemán se queda mirando las máquinas. Saca fotos.

El Gringo se le acerca. Él siente el olor pegajoso de ese cuerpo que transpira algo enfermo.

**(Selección de textos e introducciones: E. J. G.-S.)**

## BIBLIOGRAFÍA

BAZTERRICA, Agustina (2018). *Cadáver exquisito*. Barcelona: Alfaguara.

BELLI, Gioconda (2021). *El país de las mujeres*. Barcelona: Seix Barral.

BORGES, Pedro (1995). “La inspiración americana de la *Utopía* de Tomás Moro”. *Mar Océana: Revista del Humanismo Español e Iberoamericano*, 2, pp. 91-111.

LAGE, Jorge Enrique (2014). *La autopista: the movie*. La Habana: Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso / Editorial Cajachina.

PRO, Juan (2022). “La tradición moderna: utopismo y utopías en la Monarquía española (siglos XVI-XVIII)”. En Juan PRO, Hugo GARCÍA y Emilio J. GALLARDO-SABORIDO (eds.), *Utopías hispanas. Historia y antología*. Granada: Comares, pp. 1-75.

VIERA, Katia (2021). “Insulto al sentimiento-territorio-lengua nacional. Diálogo con el escritor cubano Jorge Enrique Lage”. *Revista CeLeHis*, 42, segundo semestre, pp. 154-162.







**1.7**

**LA LITERATURA  
FANTÁSTICA**



## 1. Fronteras permeables a la hora de ofrecer una definición del género

Hablar de lo fantástico en el siglo XXI y tratar de ofrecer una definición exhaustiva del género imponen desde el principio tomar en consideración dos posiciones contradictorias. La primera se refiere a la tesis de Tzvetan Todorov, el crítico búlgaro-francés, uno de los especialistas de la literatura fantástica más influyentes del siglo XX, que en su libro *Introducción a la literatura fantástica* (1970) declaraba que esta categoría estética tuvo una vida al fin y al cabo bastante corta, desarrollándose entre mediados del siglo XVIII y principios del siglo XX, o sea, por una parte, entre el advenimiento de la Ilustración, que pone fin a la relación con lo sobrenatural basada en la religión y, por otra parte, el descubrimiento del psicoanálisis, concibiéndose así lo fantástico como “la mala conciencia de ese siglo XIX positivista” (Todorov, 1980: 122, *traducción modificada*).<sup>43</sup>

La segunda posición propone ver lo fantástico como el modo literario opuesto al realista, reuniendo pues bajo este rótulo “lo sobrenatural, lo extraordinario, lo maravilloso, lo inexplicable; en definitiva, lo que escapa a la explicación racional” (Rodríguez Pequeño citado por Roas, 2001: 18). Según la primera perspectiva, no se podría hablar de literatura fantástica propiamente dicha después de Franz Kafka, cuya “revolución” consiste en ponernos “frente a lo fantástico generalizado” (Todorov, 1980: 126), o sea, ante una realidad en sí misma extraña e incomprensible a través de los patrones racionales, por lo cual se debería hablar más bien, a partir del siglo XX, de una “literatura de lo insólito” (González Salvador, 1980). Según la otra perspectiva, lo fantástico abarcaría un

---

<sup>43</sup> En el original francés el término empleado es *mauvaise conscience*, que fue traducido por “conciencia intranquila”, sin respetarse así la terminología filosófica asentada en español.

espectro prácticamente ilimitado, desde los cuentos de hadas y las *fantasies* tipo *El Señor de los Anillos*, de J. R. Tolkien, o *Harry Potter*, J. K. Rowling, hasta las obras del realismo mágico o los cuentos de Franz Kafka, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar, etc.

Dos ideas de la teoría del crítico búlgaro-francés Tzvetan Todorov sobre lo fantástico han despertado mayor interés: por un lado, considera que esta categoría estética tiene una posición mediana entre lo “milagroso” (cuyo paradigma son los cuentos de hadas) y lo extraño (ilustrada por *La caída de la casa Usher* del escritor norteamericano Edgar Allan Poe, 1809-1849); por otro lado, vincula lo fantástico a la reacción del lector que, ante los fenómenos inexplicables referidos en el texto, vacila entre la explicación racional y la admisión de que las leyes naturales del mundo han sido infringidas. En su teoría sobre la ficción posmodernista, el académico y crítico literario estadounidense Brian McHale se adhiere a la idea de Todorov según la cual lo fantástico ha sido “absorbido” en la prosa poskafkiana, de forma que todos los textos posmodernos son vacilantes, pero, señala, la vacilación ya no se da entre lo “extraño” y lo “milagroso” (entre las explicaciones racionales y las paranormales), sino que se da entre “este mundo y el mundo de al lado” (2004: 75, nuestra traducción). En otras palabras, no se trata de una vacilación epistemológica, relacionada con el saber, sino de una ontológica, que atañe al ser:

Todorov no ha logrado ver que en el contexto del posmodernismo lo fantástico ha sido cooptado como una de las distintas estrategias de una poética ontológica que pluraliza lo “real” y, por tanto, problematiza la representación. [...] Lo fantástico, en otras palabras, implica una confrontación cara a cara entre lo posible (lo “real”) y lo imposible,

lo normal y lo paranormal. Otro mundo penetra o invade nuestro mundo (como en “Casa tomada”), o algún representante de nuestro mundo penetra en un puesto avanzado del otro mundo, el mundo de al lado (como en “Aura”).<sup>44</sup> (McHale, 2004: 75, nuestra traducción)

Por su parte, el escritor y crítico literario español David Roas impugna la idea de Todorov acerca de la “superación” de lo fantástico en la literatura moderna y postmoderna al mostrar que, si bien nuestra concepción sobre la realidad ha cambiado por completo, seguimos operando con las “regularidades” en nuestro trato diario con lo real y es a partir de estas regularidades que “codificamos lo posible y lo imposible” (2009: 106). Efectivamente, la física cuántica nos ha familiarizado con las ideas de los “universos múltiples”; las neurociencias nos han convencido de que el cerebro no registra, sino que crea las percepciones; finalmente, el postestructuralismo nos ha instalado la idea de que la realidad es mera convención carente de objetividad: el concepto actual de la realidad ya no es el mismo que el del siglo XIX positivista y mecanicista. Sin embargo, lo fantástico sigue vigente porque, como siempre, provoca “un debate con lo real extratextual” (103). Al presentar la irrupción de lo imposible en un marco familiar (o sea, en un marco realista), nos impele a reflexionar sobre nuestra (actual) concepción de la realidad, a saber sobre las herramientas con que procuramos comprenderla y representarla en cierto momento histórico. El filólogo, crítico e hispanista italiano Cesare Segre (empleando el término *maravilloso* para referirse a lo *fantástico*) pone los puntos sobre las íes cuando apunta: “Si lo maravilloso tradicional ponía en duda

---

<sup>44</sup> Es interesante observar que los dos ejemplos provienen de la literatura latinoamericana: se trata del conocido cuento de Julio Cortázar incluido en *Bestiario* (1951) y respectivamente de la *nouvelle* de Carlos Fuentes publicada en 1962.

las leyes físicas de nuestro mundo, lo maravilloso moderno desmiente los esquemas de interpretación que el hombre en su larga trayectoria ha dispuesto para su propia existencia” (*apud* Roas, 2001: 37-38). En otras palabras, lo fantástico siempre está relacionado con el ambiente sociocultural y por lo tanto ha sido modificado, transformado y desarrollado a través de las décadas. Así, una de las tareas de este tipo de literatura consiste en interrogar al lector, convertirlo en un agente activo e involucrarlo en cuestionar su propia percepción de la realidad (cotidiana), hasta el punto de perturbar su sensación de seguridad, su perspectiva de la realidad y el orden de su cotidianidad.<sup>45</sup>

La teoría de Roas sobre lo fantástico permite abarcar un espectro mucho más amplio de textos de esta índole, pero sin abrirlo de forma exagerada. Según él, las historias fantásticas descansan en la irrupción de lo sobrenatural en el mundo real y nos enfrentan a la imposibilidad de explicar este evento de forma razonable, de acuerdo –como vimos– con las normas de racionalidad usuales en cierto momento histórico y de cierta sociedad. Es por eso que el realismo mágico, la ciencia ficción o las historias de milagros cristianos (o religiosos en general) no se inscriben en esta categoría, puesto que en estos mundos ficcionales lo sobrenatural –regreso de los muertos entre los vivos, viajes en el tiempo, ascensión al cie-

---

<sup>45</sup> David Roas insiste con razón en el hecho de que lo fantástico no puede entenderse como una función inmanente del texto: no es suficiente que una instancia textual (narrador o personaje) declare la incompatibilidad de dos códigos textuales (por ejemplo, el código realista y el milagroso); el que debe “validar” esta incompatibilidad al contrastar con su propia concepción de la realidad (extratextual) es el lector. Observa Roas: “Si nos atenemos literalmente a esa concepción inmanentista, cualquier conflicto entre dos órdenes, cualquier transgresión de una ‘legalidad’ instaurada en el texto (ya sea física, religiosa, moral...) podría ser calificada como fantástica. ¿Pero esa transgresión tiene el mismo significado y efecto que la que articula relatos como ‘El gato negro’, de Poe, ‘¿Quién sabe?’, de Maupassant, o ‘El libro de arena’, de Borges?” (Roas, 2009: 104).

lo, etc.— se presenta como perfectamente aceptable e incluso anodino, por lo cual el conflicto entre lo natural y lo sobrenatural en que descansa el efecto de lo fantástico queda anulado. Si no se produce ningún efecto de choque, si la convivencia de lo natural y lo sobrenatural es pacífica, estamos ante un mundo ficcional maravilloso o incluso, paradójicamente, ante uno realista. Podríamos entonces decir que lo fantástico surge de “la convivencia conflictiva de lo posible y lo imposible” (Roas, 2009: 94) y de la “inexplicabilidad del fenómeno” (103), provocando siempre un efecto de inquietud (que puede llegar incluso hasta el miedo) y cuestionando así con máxima eficiencia nuestras concepciones sobre la realidad. Lo que plantea lo fantástico es pues “la falta de validez absoluta de lo racional y la posibilidad de la existencia, bajo esa realidad estable y delimitada por la razón en la que habitamos, de una realidad diferente e incomprensible, y, por lo tanto, ajena a esa lógica racional que garantiza nuestra seguridad y nuestra tranquilidad” (Roas, 2001: 9).

## **2. Formas y temas en lo fantástico**

Refutada pues la visión demasiado limitativa de Todorov, así como la amplificación exagerada de esta categoría hasta su identificación con toda modalidad antirrealista, se puede considerar que lo fantástico sigue siendo muy productivo en el siglo XXI, conquistando un lugar prominente entre la prosa contemporánea. Como observan los antologadores de *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*, el cambio de siglo “ha propiciado un cambio en la recepción del cultivo de lo fantástico que podríamos describir como un proceso de naturalización del género en la tradición cultural de Occidente” (López-Pellisa y Ruiz Garzón, 2019: XXVIII). Es de hecho interesante observar cómo esta categoría, nacida en la periferia de la literatura a mediados del siglo XVIII, ha

transformado tan radicalmente su estatuto. En el momento en que Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares publican su *Antología de la literatura fantástica* (1940), esta categoría transgenérica todavía estaba asociada con las curiosidades literarias.<sup>46</sup> En cambio, actualmente, la multitud de antologías de literatura fantástica que vienen publicándose en las últimas décadas revela el creciente interés por lo fantástico.<sup>47</sup>

Refiriéndose al ámbito peninsular —extensivo no obstante al entero espacio de lengua española—, el escritor español Juan Jacinto Muñoz Rengel consideraba que entre los elementos que contribuyeron a esta vitalidad de lo fantástico entre los autores contemporáneos se encuentran, por una parte, el contacto muy temprano, en sus años de formación, con la televisión, que transmitía series de inspiración fantástica y, por otra parte, la difusión en los años 1960 y 1970 de la literatura latinoamericana y especialmente el éxito de unos autores como Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Adolfo Bioy

---

<sup>46</sup> Como prueba, se puede aducir la declaración de José María Merino que enfatiza la importancia que tuvo esta antología en su formación: “En un panorama donde la crítica más encumbrada solía condenar al silencio toda literatura que no se distinguiese por las inquietudes sociológicas o el enmarañamiento verbal, encontrar unos escritores intelectualmente valiosos que no sólo no menospreciaban, sino que valoraban y difundían historias de intriga, fantasía y terror, fue toparse con una absolución liberadora, aparejada al descubrimiento de que las lecturas, terroríficas o aventureras, que habían alucinado nuestras noches juveniles, no pertenecían solamente al reino de la inmadurez y lo pueril” (*apud* Sardiñas y Morales, 2003: 9).

<sup>47</sup> En el caso de América Latina, se pueden nombrar, entre otras, *La formación de la narrativa fantástica hispanoamericana en la época moderna* de Irmlud Köning (1984), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano. Siglo XX* (1990), *El relato fantástico en España e Hispanoamérica* (1991), *Fundadores del cuento fantástico hispanoamericano. Antología comentada* (1998). En el siglo XXI se destacan antologías como *Relatos fantásticos hispanoamericanos* (2003), *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (2008), *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea* (2016), *América fantástica: Panorámica de autores latinoamericanos fantásticos del nuevo milenio* (2019), o *Insólitas: Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España* (2019).



Casares, Juan Rulfo, etc. Asimismo, un gran papel lo desempeña el cambio de paradigma (referido también por David Roas) debido a la popularización de los descubrimientos científicos en el campo de la física, las neurociencias y las ciencias sociales. Según Muñoz Rengel, conforme se desarrolla nuestro proceso de reconstrucción (o reinterpretación) de la realidad, “se ha dado una paralela reestructuración de los grandes temas de la literatura fantástica [...] de los grandes temas posibles —el mundo exterior, el mundo interior y Dios—, el tercero de ellos ha perdido su posición destacada, y se ha visto reducido a una manifestación más en el mundo del hombre” (2009: 7). Los temas fantásticos tradicionales presentan actualmente variantes que los acercan a unos subgéneros conexos, como la ciencia ficción o lo gótico, así como a modalidades narrativas más abarcadoras, como la metaficción. En lo que respecta a la exploración de la naturaleza del mundo exterior, destacan la teoría de los multiversos, los desórdenes espacio-temporales, el recurso a la metalepsis vinculándola al desplazamiento de un universo paralelo a otro, la reelaboración del motivo de los fantasmas como entidades provenientes de otro plano de la realidad o la proyección de mundos futuros, de lugares imaginarios, de objetos mágicos o de entidades metamórficas.

En relación con el tratamiento del yo en lo fantástico, la pérdida de los asideros firmes, avalados por la tradición, en cuanto a la identidad personal da pie a una larga lista de modalidades de exploración del yo con base en un nuevo catálogo de los desórdenes mentales, como “la personalidad múltiple, los trastornos alucinatorios, las alteraciones del sueño, de la memoria o de la percepción, y todo tipo de perturbaciones” (Muñoz Rengel, 2009: 8). Asimismo, se reelaboran sobre la base de esta debilitación posmoderna de la capacidad de aprehender la propia identidad el tema del doble, de los fan-

tasmas o de las reencarnaciones. Creemos que es edificante este microrrelato del español Miguel Ángel Zapata (n. 1974), titulado “Dos”, en cuanto a la variación sobre el tema del doble:

Me llamo Wu.

Me llamo Wei.

Soy una persona optimista y francamente emprendedora.

Soy una persona pesimista y definitivamente pasiva.

Tengo sueños azucarados de hadas y duendes y  
elefantitos rosa.]

Tengo terribles pesadillas de incestos, suicidios y  
monstruosas deformidades.]

Vivo unido a mi hermano Wei por la nuca, dándonos la  
espalda como en un duelo, mochila  
irremediable el uno del otro.]

Vivo unido a mi hermano Wu por la nuca, dándonos la  
espalda como en un duelo, mochila  
irremediable el uno del otro.]

Mi hermano Wu me roba los sueños.

Mi hermano Wei me roba los sueños.

No soy Wu.

No soy Wei.

(Muñoz Rengel, 2009)

Una mención especial creemos que merece también la reelaboración de los motivos góticos en la literatura en español del siglo XXI, que no solo muestra una vez más la vitalidad de lo fantástico en la actualidad, sino también su capacidad de servir no solo como indagación de nuestra representación del mundo, sino asimismo como modalidad de denuncia social. Mariana Enriquez, una de las más destacadas practicas del neogótico en español, subraya en una entrevista

que “la literatura de terror respeta la iconografía del terror, pero la usa para decir otra cosa”. El ejemplo más ilustrativo, considera ella, es la novela *El resplandor* (1977), de uno de sus autores favoritos, Stephen King, cuya acción está localizada en un hotel que, si bien remite inevitablemente al tópico gótico del edificio “encantado”, en cambio resignifica este sortilegio para hablar de la violencia familiar y de las psicopatías contemporáneas. Por eso, continúa la escritora argentina, este lugar sí que es “un hotel encantado, pero los fantasmas que están ahí no son fantasmas con cadenas y muertos acechando. Son los fantasmas de la violencia contemporánea. [...] Ya no podés hacer nada más una casa con fantasmas. Tienen que ser fantasmas de algo, que en general tienen que ver con la historia, los miedos colectivos o personales” (Ramírez y Enriquez, 2018). Unos cuentos de Enriquez como “La casa de Adela” o “El niño sucio” (de *Las cosas que perdimos en el fuego*, 2014) se pueden leer como una variación actualizada del antiguo tema de la “casa encantada”, en que se aplica perfectamente la idea expuesta en la entrevista que acabamos de citar.

En conclusión, lo fantástico contemporáneo sigue siendo una de las formas más eficientes de explorar nuestra (concepción de la) realidad, entre otras razones porque, como mostraba la especialista Rosemary Jackson, esta categoría estética es una forma eminentemente dialógica (en el sentido que le daba el crítico literario ruso Mijaíl Bajtín), en contraste con la modalidad monológica del realismo, y por lo tanto puede abordar valientemente la alteridad que nunca deja de ser inquietante: “Desde un mundo racional, ‘monológico’, la alteridad sólo puede ser conocida y representada como lo extranjero, lo irracional, lo ‘loco’, lo ‘malo’ [...] Lo ‘otro’ expresado a través de la fantasía ha sido categorizado como una área oscura y negativa –como el mal, lo demoníaco o lo bárbaro–,

hasta que en lo fantástico moderno se lo ha reconocido como lo 'oculto' de la cultura" (Jackson en Roas, 2001: 143-144).

**(I. I., B. K. P.)**

**SELECCIÓN  
DE  
TEXTOS  
LITERARIOS**



## 1. Solange Rodríguez Pappe: “Pequeñas mujercitas” (2016)

El cuento que se propone en las páginas que siguen se publicó en 2016 en el volumen de relatos titulado *La bondad de los extraños*, uno de los títulos más recientes de la escritora y catedrática ecuatoriana Solange Rodríguez Pappe (Guayaquil, 1976). Años después de su primera publicación, en 2019, el cuento fue incluido en una antología temática dedicada a lo fantástico femenino publicada en España por la editorial Páginas de Espuma al cuidado de Teresa López-Pellisa y Ricard Ruiz Garzón bajo el título de *Insólitas. Narradora de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Coordinadora de talleres de escritura creativa desde 2005, hace una década Rodríguez Pappe creó el llamado *Taller de la imaginación* (constituido en 2014) con el que se propuso incorporar lo fantástico y la ciencia ficción al canon de la literatura ecuatoriana contemporánea.

La anécdota de “Pequeñas mujercitas” es sencilla: presenta a una joven mujer que –mientras está limpiando la casa de sus padres después del fallecimiento de ambos– descubre una población de mujeres diminutas y desnudas que han creado una colonia por debajo del sillón de la sala de estar del apartamento. Desde el punto de vista temático, “Pequeñas mujercitas” refleja rasgos de cierta narrativa contemporánea escrita por mujeres donde se vindica el protagonismo femenino frente a una concepción opresora de la masculinidad. Esto se manifiesta a través de una serie de temas recurrentes, que se aprecian a su vez en este relato: 1) existencia de comunidades femeninas donde rige un sistema de sororidad absoluto e inquebrantable, en el que las mujeres renuncian al contacto físico con lo masculino y se deleitan en placeres homosexuales; 2) cuando un hombre aparece (es el caso, en la diégesis, del hermano de la protagonista) su carácter está marcado por algún rasgo negativo (en este caso, es un empedernido mujeriego de enormes músculos fraguados en el gimnasio e incapaz de demostrar responsabilidad afectiva); 3) el final prevé siempre una venganza femenina que pasa, a menudo, por la agresión física hacia el hombre (en este caso la tribu de mujercitas se vuelca encima del hombre dormido y semidesnudo: en el final del relato, queda abierta la duda de si los gemidos del joven son de placer o de dolor).<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> De hecho, varias escritoras se están empezando a cuestionar los reales beneficios para ellas y para el mundo de la cultura letrada de tales posturas socioculturales. Un ejemplo entre muchos es el de la escritora uruguaya Carolina Bello, Premio Gutenberg de la Unión Europea (por *Urquiza*, 2016) y autora incluida en 2022 en el proyecto

El elemento clave del relato es la absoluta falta de extrañeza y de sorpresa que experimenta la protagonista femenina: con toda la naturalidad del mundo, la mujer nos describe –sin muestra alguna de asombro– la vida diaria de esos pequeños seres que han creado un mundo solo femenino donde rigen una sexualidad exhibida y la búsqueda de placeres homosexuales y ejercicios eróticos a la vista de todas las integrantes del grupo. El aspecto más relevante del relato es el hecho de que “lo fantástico está inscrito en la realidad y es plenamente verosímil en la representación de un mundo mimético como el que conocemos en nuestra vida cotidiana” (Anyó, 2013: 45). En otras palabras, a diferencia de lo que ocurre en la mayoría de los relatos fantásticos tradicionales, el salto desde el mundo de las leyes naturales al espacio fantástico no se da mediante el cruce de una puerta, un agujero o cualquier otro portal arquitectónico que suele dar acceso a un “mundo otro”, sino que nos instala enseguida, como si eso fuera lo más natural del mundo, en una realidad alternativa y sin embargo aceptada.

### Pequeñas mujercitas<sup>49</sup>

Mientras llenaba cajas y cajas con basura sacada de la casa de mis padres, vi a la primera mujercita correr hasta el sofá y escaullirse bajo sus patas con un grito de eufórica alegría. Tampoco es que me sorprendiera demasiado encontrarla. Ser hija de una pareja que durante toda su vida no había hecho más que almacenar bolsas vacías de papel y acumular recipientes plásticos y bichos de porcelana aumenta la posibilidad de que, si haces

---

editorial *Mapa de las lenguas* por la editorial Penguin Random House. En ocasión de la presentación del libro *El resto del mundo rima* en la feria del libro de Xalapa, en México, la autora así se expresa acerca de las cuestiones de género en el mundo literario: “[Al enviar el manuscrito al concurso] me aseguré de que mi seudónimo no diera cuenta de mi género porque tenía miedo de que me hicieran ganar por ser mujer y no por ser escritora. Trato de ser muy poco complaciente con esa literatura que –porque este tema está en agenda– va hacia ello, y que hace que se escriba un ‘cierto tipo’ de literatura. Me gusta seguir problematizando el tema, pero no creo que, porque somos mujeres, seamos mejores personas” (transcripción literal de un fragmento de la entrevista a la autora, integralmente disponible en <https://www.youtube.com/live/XgMltG-hKpl?si=5mDs49C4LwSd6DVD>).

<sup>49</sup> RODRÍGUEZ PAPPE, Solange (2014). “Pequeñas mujercitas”. La bondad de los extraños. Quito: Antropófago/ Cadáver Exquisito Ediciones, pp. 24-30.



una exploración profunda en el hogar de tu infancia, des con cosas escondidas muy extrañas.

Una de las actividades preferidas de mi aburrida niñez era revisar cajones para hurgar su contenido, desafiándome a dejar las cosas tal como las encontraba. Así di con una colección de llaveros de la segunda guerra mundial, unos portavasos pornográficos y con el puñal de plata que guardaba celosamente mi padre entre las tablas de la cama. “Ya has estado trasteando entre las cosas”, vociferaba mi madre si notaba algún leve cambio de orden entre alguno de los cientos de objetos recolectados. Luego me daba unos buenos bofetones con la mano abierta o un golpe de cinturón en las palmas. “Aprende de tu hermano, que jamás da que hacer”. Obvio, desde que tenía memoria Joaquín se había pasado la vida jugando en la calle con sus carritos, con su bicicleta, con sus patines, con su pandilla, con sus noviecitas. Se había negado siempre a ser uno de los tantos adminículos de colección de mi madre.

Una vez en el asilo, mis padres no necesitarían nada más que lo esencial, así que llevaba casi una semana separando en pilas lo que donaría a la caridad, lo que regalaría, vendería y subastaría a buen precio, y también con lo que yo iba a quedarme. Pero primero había que deshacerse de toda la suciedad. Entre los cachivaches de la cocina hallé algunas lagartijas, una rata y hasta un murciélago muerto. Si lo pensaba, la rata podría ser el cadáver de un viejo hámster de la infancia que perdimos. Mientras perseguía con el zapato a unas arañas fue cuando vi a la mujercita desnuda atravesar el salón en pleno grito de guerra. Entre todas esas rarezas, una pequeña mujer salvaje corriendo por ahí, no me parecía tan increíble.

Miré bajo el sillón y, tal como había imaginado, descubrí toda una civilización de diminutas mujeres haciendo su vida. Algunas estaban sentadas en grupos muy juntas peinándose el cabello entre ellas, contándose cosas y riendo; otras fumaban tumbadas trozos de hojas arrancadas a un helecho cercano al sofá y las demás se trezaban en guerras de placer lamiéndose el sexo y los pechos por turnos, mientras se mordían los dedos de sus minúsculas manitos o emitían agudos gemidos de gozo. Estos ejercicios que cuento los hacían a la vista de toda la población sin ningún pudor o recato. No vi hijos o embarazos entre las mujercitas, todas jóvenes y magras, y, a mi parecer, bastante hedonistas por no decir indecentes.

A media tarde sonó el teléfono. Contesté con una mezcla de coraje y desconcierto por las mujercitas que ahora dificultaban mi limpieza de la sala. Era mi hermano Joaquín pidiéndome un espacio en la casa para pasar la noche porque su esposa lo había echado otra vez a la calle. “Se dio cuenta que no terminé la relación con Pamela, como le prometí. Tú sabes que mamá siempre me daba una mano en ese asunto y me dejaba dormir en el sofá”. “Estoy aseando la casa, todo está revuelto y lleno de polvo, pero si crees que puedes soportarlo, pues ven”. “Gracias”, me dijo. “No sé qué ha tenido siempre ese sofá, que me hace dormir muy bien”. Sentí escalofríos.

Armada con una escoba fui a barrer la ciudad de las mujercitas. Con la fuerza de mis escasos kilos, le di la vuelta al sillón empleando todo el peso de mi cuerpo y cuando estuvo patas arriba, a escobazo limpio como una ama de casa experta en matar insectos rastreros, dispersé, sacudí y victimé a las que pude. No fue fácil, pelearon lo suyo y tenían dienteitos filudos, pero en menos de una hora ya habían desalojado el sofá. Una que otra que había sobrevivido se escapó en dirección a los dormitorios, pero estaba segura de que solo había sido un pequeño número comparado con todas las que eliminé. Justo cuando volví a colocar el mueble en su posición original, sonó el timbre. Joaquín me sonrió, encantador como un Clark Gable, desde el otro lado de la mirilla. Juntos pusimos en la vereda las fundas llenas de mujercitas que yo ya tenía listas para que se las llevase el camión recolector.

Tomamos una cena rápida hecha con sopa de sobre. De vez en cuando la vista se me iba al piso al ver pasar una que otra mujercita correteando mientras se tiraba de los cabellos o lloraba con la boca abierta, vagando sin rumbo, pero yo procuraba no prestarles atención mientras mi hermano me contaba los detalles de su sofisticada vida como asesor de un político, de los viajes que realizaba, de las personas que conocía. De vez en cuando yo apartaba de un puntapié discreto a las mujercitas que intentaban subirse por mi pierna.

“Yo no quiero tener que elegir a ninguna mujer porque la impresión que tengo es que ellas, más bien, quieren que elija y así tener pretextos para sus batallas. Los hombres somos para las mujeres un motivo más para su guerra. Y no, yo me niego a ese juego: estoy feliz con las dos, con las tres, con las cuatro que hay en mi vida”. Yo fingía un picor en la pierna para espantar a

la mujercita que me clavaba una flecha vengativa en la rodilla. Sí que era miserable Joaquín que había convertido la infidelidad contumaz en una postura filosófica personal. Lo pensé, pero no lo dije. Más bien le sonreí con la paciencia de siempre, muy pa-recida a la complacencia, tal como hacía mamá.

Antes de dormir, mientras yo llevaba los trastos a la co-cina, lo vi sacarse la ropa en la penumbra de la sala, iluminado solo con la electricidad de la calle. Mi hermano era un hombre muy bello. Alto, de musculatura firme, con una sólida nuez de Adán atravesándole el cuello recio, y un par de brazos vigorosos, fraguados en el gimnasio y en las competencias de pulso con otros hombres tan cosmopolitas como él. Mientras se lanza-ba al sofá, semidesnudo, listo para entrar al territorio de los sue-ños, buscando seguir también allá la conquista de mundos y de hembras, las pequeñas mujercitas se agrupaban en el suelo y ar-maban una estrategia de defensa.

Una de ellas escaló temerariamente al sofá y exploró con curiosidad el cuerpo de mi hermano. No sé si había hom-bres pequeñitos en su mundo, pero dar con uno tan grande, la tenía extrañada: olisqueaba y mordía su piel, mientras Joaquín se rascaba aquí y allá. Más mujercitas lograron trepar y fueron a pararse en su pecho peludo, agazapándose y rodando entre el vello, y otras tantas inspeccionaron el bulto que se adivinaba en-tre sus pantalones. Se las veía cómodas en esa tierra reciente que habían descubierto.

Antes de salir, dejé la pila de platos sucios en el lavade-ro y la luz de la cocina encendida. Me acerqué en silencio a Joa-quín, que respiraba con un ritmo pesado, mientras numerosas mujercitas armadas se empeñaban en trepar con escándalo a su entrepierna. Él exhibía con desparpajo una sonrisa de placer que venía desde el fondo de su cerebro de varón satisfecho. Sentí un fastidio profundo. Sin hacer ruido tomé de la mesita las llaves de su coche, mientras más y más mujercitas despelucadas y fe-roces llegaban a revisar el estado de su nueva colonia. Cuando cerré la puerta y eché doble llave atrancando la salida, me pre-gunté si los gemidos de mi hermano, que alcancé a escuchar del otro lado del dintel, serían de dolor o de placer.

## 2. Ángel Olgoso: “Lucernario” (2007)

El escritor español Ángel Olgoso (Cúllar Vega, Granada, 1961), autor de más de una decena de libros de cuentos y microrrelatos, explica en una entrevista su atracción por la prosa fantástica en estos términos: “A mí, por lo menos, la realidad me parece insuficiente, lo cotidiano me resulta banal, casi siempre sórdido y en ocasiones terrorífico [...] Mi forma de luchar contra la tiranía de lo real es intentar alcanzar lo ‘otro’, lo que está más allá de nuestro alcance y de las limitaciones del espacio y el tiempo, mediante ensoñaciones y especulaciones que dejen al descubierto lo que no es obvio, lo que se oculta bajo la fina película de la realidad” (Marques Viana Ferreira, 2013: 248-249). La insatisfacción ante la realidad pedestre acerca pues a Olgoso a una postura con raíces en el romanticismo que caracteriza en su conjunto una Alta Modernidad abrumada por el horror ante lo previsible, lo aburrido y lo repetitivo. Se trata de lo que el poeta francés Charles Baudelaire llamaba “l’ennui” (tedio), revelándolo como una categoría existencial fundamental y que en la literatura en español se ilustra de la forma más patente en la concepción del escritor argentino Julio Cortázar de una realidad esquemática en la cual es preciso encontrar “huecos para entrever algo menos insoportable que todo lo que cotidianamente soportamos” (1998: 11). Para Cortázar, lo fantástico es, evidentemente, una de las principales vías de salirse de una cotidianeidad común y predecible, y por el mismo derrotero avanza Ángel Olgoso.

El cuento “Lucernario”, del libro distinguido con el Premio Internacional de Terror Villa de Maracena *Los demonios del lugar* (2007), permite una lectura en la mencionada línea cortazariana de resistencia por lo fantástico ante una realidad banal, al presentar a un personaje común, satisfecho con una vida carente de grandes ambiciones fuera del plano material, que tiene una experiencia de índole sobrenatural cuando ve en el cielo tres fascinantes lunas en vez del conocido único satélite de nuestro planeta. El objeto que desencadena esta visión no es de tipo mágico, tratándose, al parecer, de sus gafas cotidianas, pero la perspectiva que le abre es tan sobrecogedora que le hace tomar conciencia de su clara inautenticidad (“leí la tarjeta impresa con mis falsas credenciales como si no me reconociera en ella”) y lo transforma para siempre. Es preciso observar que en la preparación de esta epifanía existen múltiples referencias a los relojes: por un lado, la prodigiosa obra maestra de relojería encargada por María Antonieta, que es el móvil material de su viaje a Graz; por otro lado, los relojes hidráulicos en que reconoce una metáfora de su propia vida mecánica,

de “hedonista incommovible”. La contemplación del cielo poblado por tres fascinantes lunas arranca al personaje de una vida ritmada por los relojes ordinarios, le ofrece una experiencia fuera del tiempo (emparentada de cierta forma con la visión del aleph borgeano) y le hace todavía más insoportable “la amargura de no volver a contemplar jamás otra luna distinta de nuestro solitario, momificado y pueril satélite”. La incursión fantástica en un universo alternativo —en este caso, de una incomparable belleza— impugna una concepción estática, unívoca, sobre la realidad, pero también afianza la nostalgia por las realidades alternativas vislumbradas en unos momentos únicos de transportación milagrosa. En otras palabras, el aburrimiento que provoca un mundo presentado por la razón como inalterable se transforma en una honda desesperación cuando, por medio de lo fantástico, se descubre que este carácter inalterable es inequívocamente falso, pero que las vías de acceder a la verdadera realidad quedan para siempre cerradas.

### Lucernario<sup>50</sup>

Hace de esto trece años. Nada me obliga a divulgar aquella increíble visión, ni debo justificar ante nadie que los hechos fueron reales y no un espejismo o un despropósito, pues mi vida transcurre ahora por otro norte, más sereno y permeable. Si recuerdo tales circunstancias es, sin duda, para revivir con minuciosidad la considerable impresión que causaron en la mente de alguien cuyo interés se veía limitado, hasta entonces, a la mezquina superficie del planeta y, sobre ella, a los riesgos y beneficios de la adquisición fraudulenta de antigüedades.

Aún recuerdo que ese lejano atardecer la llamada de Ryszard (nombre supuesto de mi informador) interrumpió una excelente cena en soledad y derrotó las consistentes expectativas de la noche. Si en principio atendí el trámite con pereza, al final de una conversación bastante satisfactoria no deseaba disimular mi excitación.

—Es un Breguet —dijo Ryszard a través del auricular, y continuó atropelladamente—, pero no uno cualquiera. Se trata del encargo que realizó para la reina María Antonieta. El reloj debía ser el más complicado de cuantos existían. El legendario padre de la relojería aceptó el desafío e invirtió nueve años en

---

<sup>50</sup> OLGOSO, Ángel (2007). “Lucernario”. *Los demonios del lugar*. Córdoba: Almuzara, pp. 162-171.

construir aquel ejemplar automático con repetición de minutos, calendario perpetuo, ecuación de tiempo, indicador de reserva de marcha, termómetro y segundos independientes. Para la esfera escogió cristal de roca y oro para la caja. Al final esta obra maestra costó unos 30.000 francos, pero María Antonieta fue ajusticiada antes de poderla ver, y con el tiempo el reloj pasó de herencia en herencia. La última viuda Breguet se lo dio en 1887 a Sir Spencer Brunton por 600 libras esterlinas; una herencia más y la obra maestra fue entregada por M. Murrey Marks al Mayer Memorial Institute de Jerusalén donde, querido amigo, fue robada hace cinco meses. Tengo ante mí la tarjeta con su descripción exacta y una fotografía. La reunión para la puja será el próximo sábado en Graz. Hora y lugar, como de costumbre, en una nota a su nombre en recepción: hotel Schlossberg, habitación 41.

—Un trabajo espléndido, por cierto —admití.

—Escuche, señor Neckelbaum, con esta pieza me la juego.

—Me sentiría agraviado si no fuera así. Tendrá su veinte por ciento, en honorable efectivo. Y, Ryszard, avíseme si alguna vez encuentra un objeto que sea la mismísima encarnación de la honestidad humana. Mataría por una pieza tan valiosa y exótica.

Sólo conocí indirectamente a mi interlocutor, pero aprecié a distancia sus cualidades, su instinto profesional, su habilidad para descubrir piezas genuinas o baratijas fuera de lo común. Nadie brindaba datos tan precisos ni organizaba los preparativos con la puntillosidad y reserva que exigían nuestras operaciones. Y no me importó si al rebuscar y escudriñar en los más oscuros rincones —carecía de sentido imaginarlo en la Feria de Maastricht, la Bienal de París o el mercadillo popular de Bermondsey—, Ryszard había empleado métodos agresivos aunque infalibles. Mientras duró nuestra asociación, me sentí cómodo con él e hizo llover eficazmente sobre mis manos objetos de no poco valor: un alado caballo etrusco de terracota, varios códices y beatos, un “ciborium” de plata, un astrolabio del XVI, uno de los tapices de “La audiencia del emperador de China” según dibujo de Guy Louis Vernansal, una escribanía de la casa de Saboya con resortes secretos... Piezas todas burladas a coleccionistas, a proveedores independientes, a firmas no acredita-

das, y que ya nunca tendrían oportunidad de salir a subasta en Antiquorum o en Habsburg Feldman.

Por mi parte, en aquella época podía incluirme en la categoría de hedonista incommovible, diligente en los negocios e impecable hasta el atildamiento. Hasta cierto punto me consolaba pensar que las mujeres eran mi debilidad, y que mi debilidad me mantenía apartado de las mujeres. Nunca las imaginé tan frágiles como para no comer siempre solo (alegre privilegio del celibato) y no dormir invariablemente acompañado.

Entretanto fumaba mis cigarrillos antillanos y advertía, más bien con indiferencia, la afinidad de mi vida con esos viejos relojes hidráulicos en los que el líquido pasa de un recipiente a otro sin cesar. De cualquier modo, nada hacía pensar en ese momento que el asombro que me acometería días más tarde en Graz, no iba a partir del apetecible Breguet de María Antonieta (sobre cuya adquisición no debía hacerme aún ilusiones), sino del incomprensible fenómeno al que asistiría antes de la subasta clandestina.

Fue el 3 de septiembre —viernes— cuando volé a Viena. Subí luego en la Südbahnhof a un tren que me depositó en Graz al mediodía. Llegué allí como quien trae regalos para la madre pero piensa en la hija, provisto del soplo oportuno, de la suma suficiente y de las credenciales indispensables. Tomé un baño, encargué unos “petit fours” en mi habitación y recogí la nota de la conserjería, preparado para pasear durante el resto de la tarde por las calles antiguas y limpias. Aunque ciertamente el hotel pecaba de deleznable en contados detalles (hojas de acanto, alguna silla dorada, estucados barrocos y los signos de una enérgica restauración que casi había anulado la pátina eduardiana de los salones), la elección de Ryszard fue acertada en términos generales. Salí al empedrado del casco viejo. Compré en el mercadillo un par de gloriosas manzanas de Estiria. Mientras las mordisqueaba, vi una lápida hebrea embutida en la esquina de un sótano gótico y los restos de las cabezas pintadas de Hitler y Mussolini contemplando la flagelación de Cristo en un vitral de la Santa Sangre. Aspiré los olores a sopicaldo y a aceite de pipas de calabaza que escapaban de los patios. Al atardecer, junto a un público entregado, coreé con las manos a cantantes y músicos en una entusiasta representación callejera de “La viuda alegra”. Busqué sin éxito la dirección de un amigo del pasado, ex-

perto perito, al que deseaba saludar, y que años después sería misteriosamente arrojado desde la torre del Reloj.

Comprendí que era tarde para regresar al hotel y, con pocas esperanzas, cené en un diminuto restaurante hindú. No hacía un frío excesivo cuando volví a la calle en busca de cierto lugar que el recepcionista del Schlossberg me había recomendado imperiosamente. A unos metros de la Hauptplatz, ya en las habitaciones del distinguido burdel y un poco enervado todavía por la berenjena rellena, la “tindora” al curry y los pastelillos trapezoidales de almendra, escuché a una de las chicas decir en inglés que estaba tan delgado que sería un excelente abrecartas.

A eso de las dos de la madrugada abandoné el local, manso de impulsos y vísceras. Recuerdo que, en aquella noche apacible, comencé a andar por la acera en busca de un taxi como si me arrastrara, con pasos rudimentarios, sobre el mar o en el interior de un acuario iluminado. Atribuí de inmediato esa especie de estado flotante, de hormigueo y disgregación de fuerzas a las dos tazas de té de cardamomo que coronaron la indigesta cena. Y parecía también bastante probable que el levísimo estertor que producían ahora mis pulmones tenía su causa en los maternales criterios con que fui atendido en el edificio cercano a la Hauptplatz. No sé por qué en ese momento destumbé las patillas de las gafas y me las coloqué. Sólo entonces, al mirar hacia arriba, vi las tres lunas destacándose claramente en el cielo sin nubes. Apreté los párpados de forma ridícula para asegurarme de aquella imagen inverosímil y fantasmal. Durante los primeros minutos no experimenté sensación alguna. Mi mente, inerte por la sorpresa, se limitó a verificar que sólo los planetas exteriores poseían varias lunas y tardó en recibir la extraña sacudida, una mezcla de beatitud y de vuelco horrendo del corazón, de la perspectiva y el pensamiento, una pura oleada de perturbación como no había sentido nunca. Al cabo de cierto tiempo, a despecho de mi perplejidad y con el seductor malestar que imagino dejará en el ánimo lo que se ve por primera vez y es reputado además como imposible (globos de fuego zigzagueando en la habitación de una médium o un barco surcando los aires), procedí a la absorta contemplación de la más grande de las lunas, situada al oeste, sobre los tejados, cúpulas y agujas del barrio viejo de Graz. Parecía la pantalla redonda y verde de una altísima lámpara que derramase en el aire la savia de millones de hojas tiernas. De cuando en cuando, se removían claridades en



su atmósfera y distintos tonos de verde translúcido, derivando a gran velocidad, se condensaban en espiral sobre ella. Cada vez que esto sucedía, la penumbra de la noche reverberaba indescriptiblemente como una suave niebla granular. Podía tocar aquella luminiscencia. Si alargaba el brazo podía tocar también aquella enorme luna verde. Comprometiendo mi cordura, aturdido, miré después en dirección al este, hacia esos dos satélites engastados en el cielo, próximos pero alineados a distinta altura sobre el curso del río Mur, sobre los bosques y pomares que rodean la ciudad. El más pequeño y cercano al horizonte era una crisálida de color miel, una fruta confitada en su propia capa de nubes, aureolada por un nimbo de lividez sutil, vivificante. El mayor, en cambio, hacía referencia a un torturado mundo de cordilleras, fallas y gargantas titánicas, un mundo plenamente púrpura recorrido sin embargo, de un extremo a otro, por cicatrices de color ópalo y vetas de color cinabrio, por un cordaje despavorido de canales y cañones escarpados e incommensurables. Extrañamente, no me sorprendió el hecho de poder apreciar a lo lejos y con detalle todos aquellos trazos: la luz de algún sol —acaso más poderoso que el nuestro— debía estar proyectándose sobre las tres esferas en el preciso momento en que coincidían sus ciclos de rotación y los de este planeta —¿la Tierra?—, iluminándolas por completo. Pero comenzó a intimidarme la idea de un descuido en el delicado mecanismo de relojería estelar, de un extravío de constelaciones o, incluso, la de un plan rigurosamente ejecutado que, por razones desconocidas, falseaba órbitas, fases, latitudes, confines y meridianos. Según pude apreciar, la luz de las lunas, semejante al calidoscopio de una aurora boreal, a una nevada de espectros danzantes y dragones de fuego de color verde, miel y púrpura, caía triplicada en amplias franjas, entrecruzándose sobre los volúmenes de la arquitectura, colándose entre las hojas de los árboles, fraccionándose sus haces sobre las siluetas del mobiliario urbano. Aquella niebla coloreada y variable (brandy, chartreuse y kummel) me impedía medir con precisión las distancias. Parecía, no obstante, la misma ciudad austriaca por la que caminé la tarde anterior, hecho que ahora concernía a un pasado remoto junto a todo lo demás, junto a mi profesión de anticuario desnaturalizado, mi elegante soledad, mis íntimos desencuentros, Ryszard y el fabuloso reloj de María Antonieta. Retomé vagamente el camino del hotel mientras mi interior bullía de preguntas, de hipótesis, de

diagnósticos acerca de transferencias espaciales y temporales, acerca de un firmamento locuaz gobernado por leyes aleatorias e inimaginables, acerca de un sol incubador de huevos luminosos que eclosionan de noche, acerca de los campos magnéticos y el ascendiente de una sola luna sobre tantas cosas, acerca del sentido de mi participación involuntaria en esta escena.

Sombreado continuamente por la luminosa bruma, cobré de pronto conciencia de no haber visto aún a transeúnte alguno hacia el cual correr para advertirlo, para interrogarlo. Esta eventualidad me produjo una comezón más. Pensé entonces en el único ser que podía dar satisfacción a mi curiosidad —el recepcionista del hotel— y anticipé el aspecto más evidente del encuentro entre mi general estado de alarma y su impasible desdén:

—¿Se ha fijado usted en el cielo? —le diría yo.

—Discúlpeme, caballero, si no puedo permitirme pasar tiempo tan extraordinario.

—Hay tres.

—¿Sí?

—Hay tres lunas ahí arriba.

—Todo lo que puedo decirle, señor, es que se trata de una observación encantadora viniendo de un loco.

En medio de un absoluto silencio a excepción del jadeo errátil de mis pulmones, sin ningún perro que me ladrara, avanzaba a través de aquel aire caliginoso y entalcado con una grata impresión de envoltura que ciñe. Reconocí a duras penas las bóvedas del Parlamento, la universidad, el Arsenal y los esgrafios góticos de la calle Kaiser-Franz-Josef. En ocasiones llegaba hasta mí un fortísimo olor yodado a mar, del todo incongruente tierra adentro. Después de este recorrido nocturno, alucinatorio (cuya duración se niega a asentarse en mi memoria), bajo la imagen febril de las tres lunas que recordaba a un diorama de descomunal magnitud situado a la intemperie, alcancé finalmente la puerta giratoria del Schlossberg.

Pasé de largo ante la recepción. Al subir en el ascensor sentí de golpe, para mi considerable sorpresa, la ropa húmeda sobre el cuerpo: parecía cubierta de rocío, empavesada con la leve coloración de millares de fragilísimas lentejuelas de agua. Me cambié y dediqué el resto de la noche a admirar, a tasar las nuevas lunas, acodado en el balcón desde el que se dominaba gran parte de la ciudad imperial —creo no haber mencionado que el hotel lo permite, pues se parapeta en la ladera de una co-

lina que le presta su nombre—. Yo miraba ausente, con una sombría dulzura, como se mira la sustancia de un sueño, aquellas lunas llenas, las vírgulas y pelusas de los densos reflejos que emanaban de sus cortezas, que descendían y se trenzaban espolvoreando largamente el aire. No olvidaré el carácter inefable y desalentador del espectáculo que se sucedió a continuación. Cerca del amanecer, el brillo de las lunas comenzó a menguar, su materia se polarizaba, su penumbra se disolvía, la opacidad de los hemisferios daba paso a una transparencia paralizadora, pavorosa, mientras yo intentaba en vano fijar su fastuosa plenitud nocturna en el cielo de la mañana y no obtenía más que punzadas de desolación.

Guardé las gafas en su funda. Me dolía el cuello y estaba transido de sueño. La obscena claridad del sol y una repentina algarabía de carillones borraban ya los últimos vestigios de aquel episodio. Apenas durante un instante me incomodó la suposición, el delirio de haber vuelto de uno de los innumerables mundos que, según nuestros mitos hebraicos, Dios creó y destruyó porque no le agradaban. Antes de acostarme, y por última vez, leí la tarjeta impresa con mis falsas credenciales como si no me reconociera en ella, como si deseara encontrar allí una explicación al particular misterio que me fue dado presenciar y que me conmovió formidablemente:

Isak Neckelbaum, F.S.A.  
(Fellow of the Society of Antiquaries)

Es lícito referir que no asistí a la subasta clandestina, que la obra maestra de Abraham Louis Breguet no jalonó mi patrimonio, que dejó de oírse el estertor de mis pulmones, que permanecí una semana en Graz desorientado, al acecho de los atardeceres, a la espera de un punto diverso del espacio, temiendo y deseando el enigmático fulgor de aquellos tres cuerpos celestes, intentando ser seducido una vez más por aquella promesa de infinitos infinitos. Admitamos horas de incredulidad y desconfianza, de náusea y abulia, de inmersión en la carnosa espuma de la cerveza local. Admitamos que hace trece años, algo —el orden natural, el tejido de lo previsible— me tomó de nuevo a su cargo, y lo hizo confidencialmente, quizá para que no me dejara arrasar por la amargura de no volver a contemplar jamás otra luna distinta de nuestro solitario, momificado y pueril satélite, aquí, en las tinieblas exteriores del universo.

### 3. Daína Chaviano: “Elogio de la locura” (2016)

Los cuentos de *Extraños testimonios* son los últimos textos que la autora cubana nacida en 1957 escribió en su país antes de irse a vivir a los Estados Unidos, en 1991. Según manifiesta su compatriota que firma la introducción de este cuentario publicado en España apenas en 2016, la entonces joven autora consideraba estos textos “una suerte de pequeños escapes o aventuras creativas, digresiones que se permitía mientras trabajaba en una serie de proyectos de mayor aliento” (Rodríguez, 2016: 5). Efectivamente, Daína Chaviano es conocida –y reconocida por numerosos galardones– sobre todo por sus novelas de tema cubano y enmarcadas dentro de la ciencia-ficción, verdaderos documentos sobre la realidad psicosocial de la Isla. En cambio, la publicación de estos textos de juventud ha dado un nuevo impulso a su fama, al integrarla, junto con autores de generaciones más recientes, en el *revival* de la literatura gótica del siglo XXI. En una entrevista, preguntada si se siente parte de esta corriente *new weird*, la autora reconoce su ignorancia al respecto, pero da unos indicios relevantes acerca de la poética que guió la composición de este cuentario: “prefiero clasificar estos relatos como gótico caribeño, tomando en cuenta que son textos donde se mezclan elementos del horror, el absurdo, el erotismo y cierta dosis de humor cortazariano, en ambientes tropicales y soleados, específicamente del Caribe” (Jurado, 2017). Esta declaración ha sido retomada en numerosas ocasiones como en las sinopsis del libro y en muchas reseñas, pero lo que es necesario observar es que, por la fecha de su composición, estos cuentos de factura “gótica” no representan el efecto de una moda literaria, sino que, al contrario, son una prueba de que el recurso a los temas y motivos de esta subcategoría de lo fantástico resulta totalmente idóneo para indagar en un mundo actual sujeto a unos cambios tan rápidos y brutales. Lo gótico en particular y lo fantástico en general han vuelto a la primera plana de la literatura contemporánea porque ven el mundo desde la perspectiva de su extrañeza, o lo que es lo mismo, desde los miedos provocados en el individuo por las transformaciones galopantes de un mundo que resulta cada vez menos familiar.

El cuento “Elogio de la locura” explora los efectos de una transformación radical, pero a nivel de los afectos, y que marca profundamente la mentalidad contemporánea: la pérdida de fe en el amor, su devaluación cínica a rango de vínculo interhumano transitorio, desprovisto del aura que detentaba en los tiempos de las leyendas y los mitos. El protagonista del cuento, Erasmo, es un enamorado ejemplar,

a la antigua, cuya pareja de toda la vida, “su único amor”, ha decidido abandonarlo en favor de otro. Ante esta pérdida, que siente como un desastre, intenta en vano tranquilizarse recurriendo a una razonable adaptación al espíritu de su época: “En aquella época racional y equilibrada, libre de la barbarie del pasado, la vida transcurría con mayor sosiego. [...] Ya habían pasado los tiempos en que la gente moría de amor”. Sus esfuerzos son inútiles y, desde una perspectiva exterior, se puede decir que Erasmo enloquece. Vista desde dentro, su experiencia es distinta: en el vacío dejado por el gran amor de su vida se infiltra una personalidad extraña, a saber, un caballero de una época incierta que, como en las leyendas de antaño, lucha con el dragón para salvar a su venerada princesa. La disonancia entre el yo racional, que procura resignarse y aceptar sabiamente la pérdida del amor, y el yo “loco de amor”, capaz de dar su vida por la mujer amada, se evidencia a través de una bella metáfora: al personaje le vienen a la mente, como si fueran ideas propias, frases del tratado renacentista *Elogio de la locura* (1511) del filósofo y teólogo holandés Erasmo de Rotterdam (1466-1536). Como se sabe, la obra del humanista neerlandés es un alegato a favor de la razón, el equilibrio y la sabiduría, pero su fama proviene más de la ironía con que se formula este mensaje que del mensaje mismo. En el cuento de Chaviano, la ironía se muerde la cola: el filósofo de Rotterdam recomendaba un sano relativismo basado en la razón en una época en que “la gente moría por amor”; en unos tiempos en los que el amor se ha desvalorizado y el relativismo se ha vuelto la norma, la defensa de la razón contra la “barbarie” de las pasiones resulta como mínimo cuestionable. El recurso de lo fantástico, con su capacidad de volver ambiguas las certezas consuetudinarias, hace más penetrante y emocionante esta reflexión sobre el amor en el mundo actual.

## Elogio de la locura<sup>51</sup>

... *No tienen temor a los fantasmas  
ni a los duendes...*

Erasmus de Rotterdam.

... *for who can escape what he desires?*  
Grupo Génesis.

Erasmus se arrebujo en su abrigo. Las luces de neón brillaban sobre el asfalto espejeante de las calles. Después de tantos años, ella lo había abandonado. “Lo siento mucho. Aún te quiero, pero necesito rehacer mi vida”. O algo así le escribió.

Halló la casa desierta. Solo quedaban los muebles y sus propias pertenencias. Por lo demás, estaba vacía. De ella, de su olor, de su música. Ya no lo atormentaría más aquel desorden de libros y cigarrillos por doquier. Ya no encontraría manchas de *rouge* en su almohada al despertarse.

Erasmus no ignoraba que ella lo había dejado por otro, pero no sabía qué hacer. Tal vez rogarle, aunque sin llegar a la humillación; amenazarla, sin recurrir a la violencia; o quitársela de algún modo a quien se la había robado... Trató de imaginar a su rival: probablemente mirada oscura, torso inmenso como el de una bestia, y brazos hinchados de nervios y músculos, preparados para someter a su víctima.

Sacudió la cabeza para borrar las visiones. Miró en torno, como si quisiera aprehender el mundo gélido y alucinante que lo rodeaba; un universo de letras parpadeantes, bajo las cuales se movían sombras similares a espectros. Ni un alma a quien pedir ayuda: ese no podía ser su mundo.

Sintió frío.

El bosque era cada vez más húmedo porque el invierno se acercaba. Una capa de lodo suave y esponjoso cubría el suelo. Eso le permitió distinguir las huellas. Se removió inquieto sobre su corcel. La armadura se le clavaba en los codos, en el empeine del vientre, en los muslos, y estaba helada a causa del temprano granizo. Allá lejos, un rugido atronante estremeció el valle. Su caballo bufó de miedo, pero el brazo firme del hombre lo obligó a continuar. El sonido del agua y del hielo que caían

---

<sup>51</sup> CHAVIANO, Daína (2017 [2016]). “Elogio de la locura”. *Extraños testimonios*. Madrid: Huso, pp. 29-34.

sobre el casco se reproducía en ecos dentro de su vestimenta metálica. Ahora se mantenía sereno, y recordaba aquellas primeras ocasiones en que el ruido estuvo a punto de hacerlo enloquecer.

“Enloquecer”. Repitió mentalmente la palabra mientras vigilaba su cabalgadura que, a cada instante, resbalaba sobre los guijarros mojados. Sí, la locura sería un dulce camino para el olvido: no más tristezas, no más dolores. Apenas otro estado mental: *un agradable extravío que libera al espíritu de sus preocupaciones y pesares, y lo sumerge en un baño de delicias.*

Tiró de las riendas, intentando recordar el origen de semejante frase. Tal vez en algún pergamino antiguo... Aflojó las correas, y el caballo continuó su viaje. Todavía faltaban algunas horas para que anocheciera.

Erasmo apresuró el paso y entró en una cafetería que solo cobijaba a una pareja de enamorados. Pidió café, y contempló su rostro en el enorme espejo. Quizás estaba perdiendo la razón. Sus facciones se le antojaron extrañamente remotas: eran los rasgos de un desconocido. Por otra parte, ¿qué hacía él vagando de madrugada por aquellos barrios inciertos? Se asustó un poco cuando comprobó que no guardaba memoria de su llegada hasta allí.

“Bueno”, pensó, “todavía estoy a salvo. *Se puede ser todo lo loco que se quiera con tal de tener la virtud de reconocerlo*”. Y enseguida se asustó más, porque de algún modo supo que la frase le pertenecía, y al mismo tiempo, no era suya.

Tomó su café y clavó los ojos en la mirada neblinosa que lo observaba desde el cristal. Era él; y no era. Sospechó que esto último era mucho más cierto que su propio rostro reflejado en el azogue. Tuvo una insólita sensación de infinitud, como si su mente se dividiera en mil seres diferentes, como si todos esos fragmentos constituyeran el recuerdo de vidas pasadas o paralelas. Vio cavernas oscuras, donde se percibía la constante amenaza de las fieras; callejuelas medievales, repletas de monjes y mendigos... Y cada una de estas imágenes parecía nutrirse de su propia confusión, pugando por desplazar a las otras para convertirse ella misma en la única realidad posible.

“No”, se dijo. “No me estoy volviendo loco. Es solo que *el espíritu humano está organizado de tal manera que le es más grata la ficción que la verdad*”.

Se detuvo. La frase anterior tampoco era suya, ¿o sí? Pudo haberla leído en alguna parte, ¿o no? Apuró los restos del café ya frío. Se puso de pie y contempló de nuevo la figura que repetía cada gesto suyo, al otro lado del cristal.

La imagen del espejo se diluyó.

Los gritos lo sacaron de su ensimismamiento. Apagó el fuego y salió de la cueva. No era la primera vez que tomaba un atajo. Tras muchos años de vagar por los bosques, su instinto se había desarrollado como el de las aves migratorias y era capaz de guiarlo sin dificultad a través de parajes ignotos. Ahora enfrentaría al raptor en su guarida, pero no sería fácil.

Aunque la idea de vivir sin ella se le antojaba casi imposible, no le quedaría otro remedio que continuar su existencia. En aquella época racional y equilibrada, libre de la barbarie del pasado, la vida transcurría con mayor sosiego. “*La locura consiste en dejarse llevar por el torbellino de las pasiones*”, reflexionó. Y él, por supuesto, no se dejaría arrastrar por ellas. De algún modo, tendría que sobreponerse. Ya habían pasado los tiempos en que la gente moría de amor.

Sin embargo, mientras apartaba las ramas que goteaban heladamente, no pudo menos que rememorar su primer encuentro en el pasillo del colegio donde ambos estudiaron. Fue su primer y único amor: un sentimiento algo extraño para su época, pero Erasmo nunca se había sentido muy a gusto en ella.

Sus pasos resonaron sobre el asfalto. “*Cuanto más profundo es el amor, más intenso y vehemente es el delirio que produce*”, se dijo. Y volvió a estremecerse de angustia, porque tales pensamientos continuaban surgiendo sin que su voluntad interviniera para nada. En algún rincón de su memoria, se sacudía el polvo acumulado durante siglos. ¿Cuándo había dicho algo semejante? ¿Quizás en otra vida?

Tuvo la certeza de que había dos Erasmos: uno furioso y aturrido ante la pérdida de un amor, y otro oscuro y distante que dictaba extrañas razones filosóficas. ¿Podía el amor destruir la cordura?

Se detuvo a la entrada de un cine y encendió un cigarrillo. El bufido de la bestia lo hizo soltar el fósforo, que se apagó antes de tocar la hierba. Apenas sacó la espada, los matorrales se agitaron para dar paso a una mole escamosa que incineraba los alrededores con su aliento de fuego. Lleno de terror, vio el



cuerpo que el monstruo llevaba entre sus garras: la cabellera abundante, los brazos torneados, la finura del cuello...

La fiera abandonó su presa al pie de una encina, echó humo por las fosas nasales y abrió las alas en actitud amenazante. Sus pupilas parecían carbones enrojecidos. Erasmo tosió convulsamente mientras el aliento quemante de la bestia pugnaba por abrasarle los pulmones. Sin dudarlo arremetió espada en mano, cubriéndose a medias con el escudo cuyos atributos de plata pronto desaparecieron, ahumados por las lengüetas de fuego. El dragón sacudía sus alas, y los árboles se agitaban como barridos por una tempestad. A pesar de su fiereza, el animal no poseía tanta habilidad como su adversario, quien aprovechó un breve gesto suyo para deslizarse bajo su vientre y cortarle un ala. La criatura se volvió para embestirlo. Erasmo tensó los músculos. Sus escarpes de metal tropezaron con un juguete de plástico que algún niño dejara abandonado en el parque.

Levantó el objeto para examinarlo: era un vagón de tren con una pequeña chimenea azul. Dirigió la vista hacia los columpios vacíos, como si esperara encontrar allí a su dueño, mediándose a esa hora de la madrugada en medio de tanta soledad. Luego, mientras lo pateaba a través del césped, recordó escenas casi olvidadas: sus primeras salidas, los besos, la primera noche de amor... No podía comprender lo sucedido.

El juguete rebotó sobre un ala chamuscada que descansaba junto a un latón de basura, antes de escurrirse por una alcantarilla. Entonces Erasmo tomó una decisión. Con la espada desnuda, arremetió contra la fiera en un intento por llegar junto a su dama. Esquivó una mordida de las fauces que destilaban azufre y echó a correr en dirección a la avenida. Una moto le salpicó la camisa con la sangre verde de la alimaña. El granizo volvió a mojar su abrigo, pero él no se detuvo. El monstruo aleteó sobre su cabeza y le cortó el paso. Erasmo se estremeció ante la crueldad hipnótica de aquella mirada que se aproximaba rápidamente. Alzó el escudo para cubrirse y una luz lo encegueció. Sintió el ruido de la armadura al chocar contra la defensa del automóvil, y su espada cayó sobre el asfalto. Aprovechando esa ventaja, el dragón le clavó sus garras.

El hombre se dobló como una hoja seca devorada por las llamas. La lluvia arreció, pero nadie vino a socorrerlo. El dolor era tan agudo que comenzó a anestesiar sus sentidos. No percibía otra cosa que no fuera aquel tormento hirviente en sus

entrañas. Lo invadió una sensación de somnolencia, como si la vida lo abandonara definitivamente, pero se negó a dejarse vencer. De algún modo, tendría que sobreponerse. Ya habían pasado los tiempos en que la gente moría de amor.

**(Selección de textos e introducciones: G. G. R., I. I.)**

## BIBLIOGRAFÍA

ANYÓ, Lluís (2013). “El jugador implicado entre dos mundos: mecanismos de lo fantástico en los videojuegos”. En: David ROAS y Patricia GARCÍA (eds.), *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga: e.d.a. libros, pp. 39-54.

BAZTERRICA, Agustina (2018 [2017]). *Cadáver exquisito*. Barcelona: Alfaguara.

CHAVIANO, Daína (2017 [2016]). “Elogio de la locura”. *Extraños testimonios*. Madrid: Huso.

CORTÁZAR, Julio (1998 [1967]). *La vuelta al día en ochenta mundos*, tomo 2. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

ENRIQUEZ, Mariana (2018). “La indiferencia social me parece un horror contemporáneo” / Entrevistada por Victoria Ramírez. *Ojo en tinta*.

<http://www.ojoentinta.com/mariana-Enriquez-la-indiferencia-social-me-parece-un-horror-contemporaneo/> [10/11/2019]

GONZÁLEZ SALVADOR, Ana (1980). *Continuidad de lo fantástico. Por una teoría de la literatura insólita*. Barcelona: El Punto de Vista.

JURADO, Cristina (2017). “El gótico caribeño de Daína Chaviano”. *Supersonic*, 4.

<https://www.supersonicmagazine.com/no-ficcionacuten/el-gotico-caribeno-de-daina-chaviano> [3/6/ 2024]

LÓPEZ-PELLISA, Teresa; RUIZ GARZÓN, Ricard (2019). *Insólitas. Narradoras de lo fantástico en Latinoamérica y España*. Madrid: Páginas de Espuma.

MARQUES VIANA FERREIRA, Ana Sofía (2013.). “Luciérnagas bajo calaveras: lo fantástico en *Los demonios del lugar*, de Ángel Olgoso”. *Brumal*, 1(2), pp. 245-260.

MCHALE, Brian (2004 [1987]). *Postmodernist Fiction*. Londres / Nueva York: Routledge.

MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (ed.) (2009). *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Madrid: Salto de páginas.

OLGOSO, Ángel (2007). “Lucernario”. *Los demonios del lugar*. Córdoba: Almuzara.

ROAS, David (ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.

ROAS, David (2009). “Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición”. En Teresa LÓPEZ PELLISA y Fernando Ángel MORENO SERRANO (eds.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción* (1, 2008, Madrid). Madrid: Asociación Cultural Xatafi, Universidad Carlos III de Madrid, 2009, pp. 94-120.

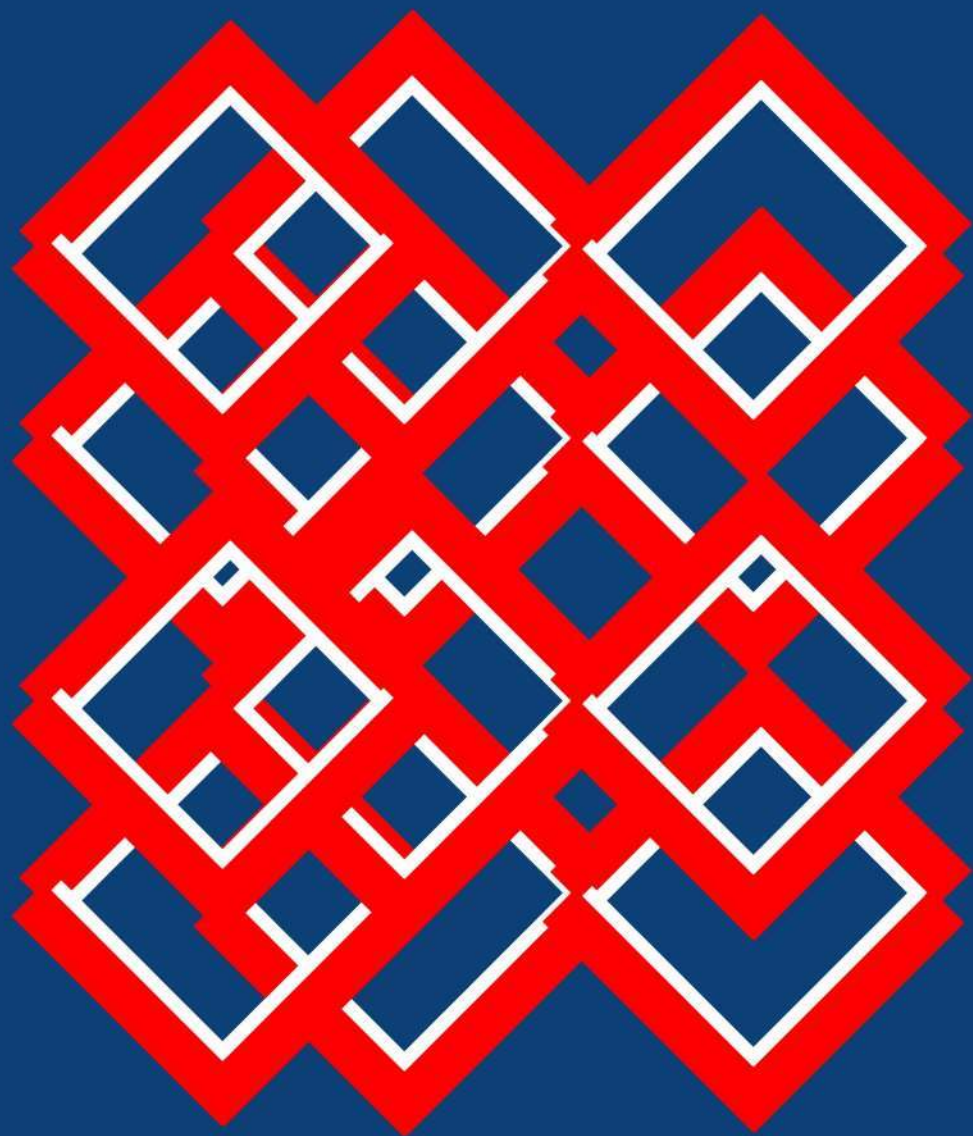
RODRÍGUEZ, Antonio Orlando (2016). “Revelaciones de la extrañeza” [prólogo]. Daína Chaviano, *Extraños testimonios*. Madrid: Huso, pp. 4-11.

RODRÍGUEZ PAPPE, Solange (2014). “Pequeñas mujercitas”. La bondad de los extraños. Quito: Antropófago/ Cadáver Exquisito Ediciones, pp. 24-30.

SARDIÑAS, José Miguel; MORALES, Ana María (2003). *Relatos fantásticos hispanoamericanos. Antología*. La Habana: La Honda / Casa de las Américas.

TODOROV, Tzvetan. (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia.





2.

**RASGOS  
TEMÁTICOS Y  
FORMALES EN LA  
POESÍA EN  
ESPAÑOL DEL  
SIGLO XXI**





## 1. Características temáticas y formales generales

Tanto la simple lectura como todo intento de acercamiento crítico y análisis de la amplia y cada vez más diversificada producción poética vigente a principios del siglo XXI en los países de lengua española debe necesariamente transitar por la aceptación de un dato de fondo: la gran variedad –tanto formal como temática– de la actual poesía española e hispanoamericana, lo que conduce a compartir la visión de la escritora y crítica literaria española, Remedios Sánchez cuando sostiene que “el único acorde que se percibe con nitidez en las obras contemporáneas es la heterogeneidad” (2015: 42). Quizás resulte menos difícil esbozar un primer panorama de la lírica actual en lengua española –necesariamente parcial e incompleto– a partir de la ausencia; o sea, perfilando primero los rasgos de aquellas directrices cuya presencia ha ido menguando en los últimos treinta años.

Por razones que se encuentran enraizadas en el acontecer histórico –desaparición de los regímenes dictatoriales en el continente latinoamericano, fin del conflicto ideológico ligado a la existencia de los bloques Este-Oeste, redefinición de lo trascendente a nivel global, entre otros–, parece haberse reducido la línea temática de la llamada *poesía religiosa apocalíptica*. A pesar de que en ciertos ámbitos de creación lo sagrado se mantiene vigente –pensemos en la poesía compuesta por indígenas–, lo que parece evidente al día de hoy es que la relación simbiótica, propia de parte de la poesía del siglo XX, entre la poesía religiosa apocalíptica y la denuncia de la opresión política se ha esfumado, lo que conduce a comprobar cómo “hemos transitado de lo sagrado hacia la desacralización, tanto de la palabra como del acto de crear, de escribir un poema” (Carvalho, 2015: 42).

Un fenómeno parecido de pérdida de empuje a partir de los años noventa del siglo XX lo ha padecido la llamada *poesía testimonial de la contingencia*, que solía identificarse “con la ideología, los espacios y las situaciones que fueron avasalladas por las dictaduras. Se caracteriza[ba] por su compromiso político y con el tiempo ha tendido a desvirtuarse” (Espinosa Guerra, 2005: 31). Sin embargo, se trata de una poesía que, en parte, todavía pervive en aquellos autores que –obligados a expatriarse durante las etapas autoritarias en sus respectivos países– siguen viviendo y escribiendo le-

jos de su patria, “convirtiendo al verso en la historia prohibida; la poética de la patria articula sentimientos, historia, ideología, saberes y memorias. Sus visiones, ya sean creaciones en la misma patria o recreaciones de la patria en el exilio, son dolidas, trágicas, dramáticas” (Carvalho, 2015: 38).

En el presente panorama cabe también reflexionar acerca de lo que ocurre en la fase de *creación del texto poético* en la actualidad, partiendo de la constatación de un cambio de paradigma –que ya parece incuestionable– en las formas mismas de concebir la escritura: en las dinámicas contemporáneas de desarrollo digital nacen creaciones literarias en las que destacan tanto su tendencia a la brevedad como su concepción fragmentaria. Es algo que en la prosa del siglo XXI ha provocado el surgimiento del llamado *microrrelato hipermedial*. Un fenómeno parecido, si bien con rasgos propios, se observa en cierta oferta poética contemporánea, donde las formas breves han ganado espacio en los nuevos soportes, a menudo jugando con la intertextualidad y hasta la intermedialidad. No obstante, puesto que la escritura en la red atañe sobre todo al *soporte* del texto poético, resulta claro que no podemos asimilar la web-poesía con una línea temática como tal, por lo cual este tipo de producción lírica se irá considerando dentro de las distintas líneas temáticas en este manual.

Sobre la base de estas premisas, nuestra puesta al día respecto a lo que se escribe en ambas orillas del mundo poético en lengua española intenta detectar qué es lo que pervive de la tradición de la pasada centuria, al tiempo que plantea la existencia de artefactos poéticos que ponen de relieve la presencia de al menos dos grandes rasgos comunes. Rasgos íntimamente conectados, que se relacionan más con la forma que con los motivos temáticos y que son aplicables transversalmente a las distintas expresiones poéticas de la actualidad:

a) En primer lugar, es posible apreciar un intento por parte de los autores contemporáneos de regresar a formas expresivas más *líricas*, sin descuidar –en su búsqueda de un lirismo más pronunciado– un trabajo de revisión y nuevo uso del material existente. Ya en el año 2012, la investigadora austriaca Marjorie Perloff había identificado esa postura generalizada, observando cómo ya a partir de los primeros años del siglo XXI se ha “presenciado el regreso a una lírica breve

que depende, para lograr su efecto, del reciclaje del material poético anterior” (2012: 105). En ese mismo artículo, Perloff había vislumbrado también una tendencia hacia la necesidad de *recuperar el lirismo*. Tal afán de rescate dialoga con otro elemento que marca la producción poética actual; se trata de:

b) Una búsqueda lírica que pone el acento en la recuperación del sujeto (el *ego* se vuelve protagonista), y que – a la vez– pretende desatar en el lector la emoción, tal como señala el poeta mexicano Alí Calderón cuando sostiene que “a lo largo y ancho de la lengua española se está escribiendo una poesía que reivindica dos valores fundamentales: el *yo* y la búsqueda de la emoción (*pathos*) [...] Se trata de una poesía que conmueva y, en el mejor de los casos, estremezca, cimbre” (Calderón y Osorio, 2015: 31-32).

## 2. Tipologías poéticas

A continuación se proponen siete tipologías de poéticas, tres de las cuales (las tres primeras, en nuestra representación esquemática) dependen del tipo de posicionamiento que el *yo* asume en relación con el mundo y con el texto. En particular, se propone compendiar la producción lírica actual según el esquema que sigue:

### 2.1. Ruptura del *yo* lírico y del *yo* autorial

Una primera línea vendría a ser la que refleja aquellas poéticas interesadas en plantear una ruptura radical entre el *yo lírico* y el *yo autorial* en el propio entramado discursivo. La investigadora mexicana, Lorena Ventura en su estudio “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética” (2015) identifica como promotor inicial de esta línea al poeta argentino Roberto Juarroz (1925-1995), miembro destacado de los movimientos de posvanguardia. En la obra poética de Juarroz, sobre todo en su gran manifiesto estético *Poesía vertical*, el *yo* que enuncia se separa de las muchas voces que intervienen en el enunciado, rompiendo una condición de coincidencia que se había consolidado hace más de dos siglos en la poesía occidental, tal como señala Ventura cuando observa que

[ ] la lírica moderna tiende a fracturar esta unidad entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado que caracterizó la poesía romántica. El enunciador lírico parece cuestionar esa identidad al desplegarse en múltiples actores del enunciado [...] conviene restringir entonces la noción de sujeto lírico al yo de la enunciación. (2015: 258)

Lo que parece clave en esta línea es, en primer lugar, subrayar el fenómeno de desdoblamiento del sujeto pronominal que se tambalea entre el yo y el nosotros. De entre los muchos poemas de Juarroz que reflejan esta dualidad singular-plural, nos parecen representativos los versos siguientes, que proceden de su poema “Una red de miradas”, que abre la edición de *Poesía vertical* (1958):

[...]  
Mis ojos buscan eso  
que nos hace sacarnos los zapatos  
para ver si hay algo más sosteniéndonos debajo  
o inventar un pájaro  
para averiguar si existe el aire  
o crear un mundo  
para saber si hay dios  
o ponernos el sombrero  
para comprobar que existimos.  
(Juarroz, 2005: 11)

Así como en estos versos el tránsito del *yo* (“mis ojos”) al *nosotros* (“nos hace”, “sacarnos”...) permite la multiplicación de las formas rutinarias de nombrar lo que existe ante el sujeto, debe constatarse cómo esa misma dislocación del *yo* pronominal en varios *yoes* establece también un diálogo con la poesía argentina del siglo XX: pensemos tanto en la obra de Alejandra Pizarnik como de Juan Gelman, autores cuyas poéticas fueron capaces de tensar hasta el extremo la idea de que el yo no es más que una ilusión gramatical. Contestar a la pregunta acerca de quiénes son los poetas que, en la actualidad, siguen por este camino del desdoblamiento del yo conlleva la aceptación de estar pisando un terreno inestable, salpicado de peligros de omisión o lecturas parciales. Aun

conscientes de tales riesgos, proponemos, a modo de ejemplo, el nombre del argentino Carlos Aldazábal (1974). En su poema “Otra vez la luna” se pasa de un yo protagónico (“me digo”, “para devolverme”...) a una tercera persona impersonal (“dejándose estar”, “el que no puede dormir”...) que parece pretender abarcar a la humanidad en su conjunto:

“No deberías resucitar”, me digo,  
pero el redondel  
                                  en lo alto  
  espejea  
para devolverme algo más que un reflejo,  
alucinación  
por un círculo  
que amenaza con caer  
                                  sin aplastarme.

Esa caída blanda  
es lo que asombra,  
ese dejarse estar  
en su luz  
bajo amenaza de abandono,  
dejándose estar  
en la perplejidad despabilada  
del que no puede dormir,  
                                  pero te sueña,  
antes que el círculo  
se apague  
y sea la noche,  
como siempre ha sido.  
(Aldazábal, 2021: s. p.)

## **2.2. De la poesía coloquial y confesional a la lírica intimista del siglo XXI**

Una segunda línea vendría a ser la que encarnan aquellas poéticas que se han preocupado por presentar a su público versos de tono o bien confesional, o bien coloquialistas (lo que algunos críticos definen con el sintagma de “poemas conversacionalistas”). Volviendo la mirada atrás, hacia la historia poética del siglo XX, se puede comprobar cómo se trata de una forma que ha sido adoptada, entre otros, por autores

como los chilenos Enrique Lihn (1929-1988) y Jorge Teillier (1935-1996), el nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020), el uruguayo Mario Benedetti (1920-2009) o el mexicano José Emilio Pacheco (1939-2014). Ahora bien, ¿en qué sentido es posible aplicar el término *coloquialismo* a los versos de esos precursores? No se trata sólo de pensar en la mera adopción de un ritmo que pretende sonar como una conversación, sino de intervenir en la relación autor-lector: el tono utilizado se impone lograr un efecto de identificación empática entre el yo lírico y el destinatario de los versos.

Preguntarse qué es lo que pervive de esta poética en las dos primeras décadas de la presente centuria significa, en primer lugar, constatar su progresivo –si bien no definitivo– desgaste: si a lo largo de la segunda mitad del siglo XX esa orientación había permitido alcanzar una búsqueda de la emotividad pasando por la transmisión al lector de una verdadera “ilusión confesional”, poco a poco tanto la ilusión confesional como la adopción del coloquialismo empezaron a convertirse en fórmulas algo gastadas; en otros términos, de tanto repetirse, muchos de esos modelos comunicativos acabaron integrándose al horizonte de expectativas del público. A la luz de lo anterior, es lícito volver a preguntarse si todavía existe una línea de poetas que, en la actualidad, siguen por un camino cercano al del confesionalismo. Nuestra propuesta es que podrían considerarse sus herederos –si bien no tan directos– los siguientes dos grupos.

1. En primer lugar –en el marco cultural español–, podría detectarse alguna continuidad con la línea del confesionalismo / coloquialismo en ciertos autores que forman parte del grupo de la llamada *estética del fragmento*: se trata de una fórmula estética de corte más bien reflexivo, que apunta hacia una poesía de “matices meditativos”. Sus adeptos –de entre los que destacan los nombres de Juan Carlos Abril, Erika Martínez, Carlos Pardo, el argentino-español Andrés Neuman y Luis Bagué– elaboran textos poéticos centrados en la búsqueda de un espacio intermedio que se sitúa entre la realidad y el silencio, por medio de un lenguaje elíptico que a menudo se sirve de la fragmentación del discurso.<sup>52</sup> Reme-

---

<sup>52</sup> En 2013 ve la luz en la editorial madrileña Visor el volumen *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*, editado por Luis Bagué y Alberto Santamaría, que puede considerarse la

dios Sánchez, en su ensayo *El canon abierto. Última poesía en español* considera que la poética fragmentaria que estos autores proponen es el resultado del estado de crisis –tanto política como económica, cultural y medioambiental– por la que transita la sociedad contemporánea y añade que, en el medio de esta crisis global, tales poéticas amplían la mirada del artista pues se dirigen hacia la carencia. Este enfoque particular queda patente en la creación de un texto poético que resulta sí abierto pero también inacabado, como una conversación que no se cierra.

2. En segundo lugar, del otro lado del Atlántico, parece viable identificar una continuidad –al menos parcial, y muchas veces ambivalente– con la línea del confesionalismo / coloquialismo en la poesía conversacional y hermética, marcada por un evidente prosaísmo, que escriben autores como los argentinos Claudia Masin (1972) y Washington Cucurto (1973), entre otros. Se trata de una línea que, en otras latitudes, siguen autores como el venezolano Luis Enrique Belmonte (1971). En el caso de Uruguay, frente a un progresivo debilitamiento de la línea coloquialista, tan sólida durante décadas, se afirman autores cuyas obras se caracterizan por la presencia de reflexiones esencialistas y/o de sesgo meditativo; entran en esta nómina los nombres de Horacio Cavallo, Claudia Magliano, Ida Vitale, Hugo Achugar, Paula Simonetti y Silvia Guerra. Una muestra de la sutil pervivencia del coloquialismo en una poesía de corte claramente autorreflexivo se puede ver en el poema “No voy a hablar” de Paula Simonetti (1989):

### **No voy a hablar**

voy a hablar de otra cosa  
nunca es eso  
no te voy a decir  
basta  
voy a dibujarte este sutil  
paraíso de papel  
sin contarte los piojos ni los sueños  
la mirada que se abre hacia una infancia breve  
de las hamacas voy a hablar

---

obra teórica coral de esta estética.

de los rosarios  
será que no rezás  
que no te hamacaste  
ayer  
mañana  
nunca  
no voy a retomar la cuenta  
moretones que se van pero hacia adentro  
para volver a estallar en el gesto de los hijos  
de tus hijos y ad eternum  
me olvidaré después cuando esté hablando  
a nadie  
de Picasso  
eso  
duele  
no tu mano firme como  
la rigidez de un loco  
[...]  
voy a hablar de otra cosa  
aunque me vuelvo  
a este abecedario  
que solo habla de vos y de mi infancia  
y sirve para conocer la muerte  
[...]  
no voy a hablar del golpe y de la marca  
de la forma en que tu mano aplasta el gesto  
de tu hijo como si fuera mosca de verano  
voy a hablar de la forma en que tu mano  
se levanta desde adentro del poema  
y lo deshace  
(Simonetti, 2014: s. p.)

### **2.3. Expansión del yo hacia el nosotros**

Una tercera línea que caracteriza ciertos textos líricos contemporáneos es la que se relaciona con aquellas poéticas en las que se busca un punto de contacto, una conexión entre el yo y el mundo. Establecer este enlace significa convertir al yo en una entidad plural: el punto de partida no se encuentra lejos del modelo –ya analizado en la primera línea– que prevé el tránsito del yo al nosotros. En este caso, sin embargo, debe entenderse la aparición del nosotros en otro sentido: ya no se trata de extender la mirada para abarcar la multiplicidad de yoes presentes en el yo lírico, sino de interpretar tal exten-



sión del yo del discurso como el resultado de la voluntad de dialogar con el entorno, según un modelo que, en el panorama de la poesía española contemporánea, sigue la línea trazada por los poetas Luis García Montero (1958) y Fernando Valverde (1980), entre otros. Esta línea estética apunta a “la defensa de un poema que une la ilusión referencial, a veces autofictiva, de falsa coincidencia entre el *yo* lírico y el autoral, con el imperativo ético de una poesía que no renuncie a reflejar el *nosotros* del contexto inmediato que transita el sujeto autoral” (Martínez Pérsico, 2017: 286). La poesía, de este modo –al convertirse en un diálogo con el otro que convoca a una pluralidad/comunidad– busca “camino que puedan sostener una emoción. [...] La poesía acontece en la vida más allá del hecho literario” (Valverde, 2015: 287-288).

Remontarse a los momentos fundacionales de esta estética nos devuelve al año 2011, cuando los rasgos clave de tal poética fueron expuestos en el manifiesto “Defensa de la poesía”, firmado por Alí Calderón, Andrea Cote, Jorge Galán, Raquel Lanseros, Daniel Rodríguez Moya, Francisco Ruiz Udiel, Fernando Valverde y Ana Wajszczuk, que introducía la antología *Poesía ante la incertidumbre*; un año más tarde lanzaron un segundo manifiesto titulado “Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia”. En ambas proclamas se defiende la necesidad de volver a proponer una “poesía entendible”, capaz de conmover. Ahora bien, la conmoción del lector debería lograrse generando una emoción en él por medio del lenguaje: esto significa, por una parte, la renuncia del poeta a utilizar “artificios deshumanizantes” y, por otra, el regreso a una superposición del espacio literario y el espacio social, que –según tales autores– deben volver a ir de la mano.

En España, tal regreso a la dimensión social de la existencia se expresa en un diálogo con la tradición y en una actitud de fondo que, en nombre de la continuidad histórica del arte, reniega de las rupturas radicales con el pasado artístico: el resultado de tal postura es una evidente deuda estético-literaria con la poesía social de los años cincuenta y sesenta del siglo pasado y con la poesía de la experiencia, lo que le da sentido a la reflexión de García Montero cuando afirma que “[e]n la poesía contemporánea hay una difuminación del

yo soy, la poesía es una conversación sobre el nosotros” (2015: 269).

Al otro lado del Atlántico, en la América de lengua española, el poeta chileno, Julio Espinosa Guerra (1974), en su prólogo a una antología a su cargo dedicada a la poesía chilena de finales del siglo XX, señala –dentro del marco de los poetas nacionales que “asumen un discurso urbano” (2005: 28)– la presencia de un grupo de artistas en el que se hace evidente la “tendencia del lenguaje cotidiano” (29); formarían parte de este bloque poetas chilenos como Jorge Montealegre o Eduardo Llanos, entre otros. A estos nombres, ya afirmados, se unen los de los españoles Raquel Lanseros, Fernando Valverde y Daniel Rodríguez Moya, los colombianos Federico Díaz-Granados y Andrea Cote, el ecuatoriano Xavier Oquendo, el mexicano Alí Calderón, el ya citado argentino Carlos Aldazábal, los salvadoreños Jorge Galán y Roxana Méndez y el boliviano Javier Chávez Casazola.<sup>53</sup> En la obra poética de todos estos autores, y en particular en la lírica del bloque hispanoamericano, se hace patente la adopción de una actitud clara en defensa de la supranacionalidad y la exaltación tanto del panhispanismo como del pluricentrismo lingüístico.

En el poema que sigue, “Niños de fin de siglo”, Jorge Montealegre (1954) se propone establecer una conexión entre el yo (autor y voz lírica) y las contingencias que ese yo contempla en el mundo; la creación de ese enlace pasa por la conversión del yo en una entidad plural, que se vuelve un nosotros, una pluralidad preocupada por seres indefensos que viven muy alejados de su día a día. Tal voluntad de dialogar con el entorno confirma, en nuestra opinión, la intencionalidad del regreso a la dimensión social de la existencia típica de esta línea poética. Sigue un fragmento del poema:

En el famoso año dos mil después de Cristo  
seremos niños y viejos del siglo pasado

---

<sup>53</sup> Si bien no forman parte del grupo de poetas que firmaron el manifiesto “Defensa de la poesía” (2011), deben incluirse en nuestra nómina también los nombres de otros/as artistas que muestran en sus escritos evidentes afinidades ideológicas y estéticas con él. Se trata de los mexicanos Mijail Lamas y Álvaro Solís, el costarricense David Cruz, el chileno radicado en Italia Mario Meléndez y las poetas colombianas Lucía Estrada y Catalina González Restrepo.

Salvo los niños de Somalia  
que no están en los planes del milenio que viene  
porque los niños de Somalia no conocerán la próxima  
semana]  
[...]  
Los niños de Somalia no pueden escapar como los  
niños de Sarajevo]  
y los niños son niños así en el hambre como en la gue-  
rra]  
Los niños de Somalia son esqueletos caminando hacia  
ninguna parte]  
recién paridos a la muerte  
Ya nada tienen que pedir  
Nacieron sólo para enviarnos su mirada  
vía satélite  
Un silencio que dura un close-up eterno  
ojitos que sostienen los párpados en una proeza  
irrepetible]  
a la hora de comida  
cuando cambiamos de canal y de milenio moviendo las  
pestañas]  
a control remoto.  
(Montealegre, 2020: s. p.)

#### **2.4. La poesía neobarroca**

La cuarta línea que se vislumbra en este recorrido por la poesía contemporánea es la que coincide con los postulados estéticos de los llamados *neobarrocos posmodernos*; se trata de una poética que –aun inscribiéndose en el marco de la gran heterogeneidad de las tendencias hispanoamericanas contemporáneas– reúne a autores que se han acercado a la experimentación presente en el *neobarroco* del poeta argentino Néstor Perlongher y que se resume en una tendencia estética central: la aversión a la poesía conversacional. Tal hostilidad no es sólo estética, sino también ideológica: los *neobarrocos posmodernos* consideran la poesía conversacional como un producto literario sometido al sistema de la lengua, es decir, excesivamente logocéntrica y que, además, está condicionado por ciertos intereses sociopolíticos. Entre los nombres más destacados de este bloque se encuentran los de los argentinos Arturo Carrera (1948) y Néstor Perlongher

(1949-1992), los uruguayos Marosa Di Giorgio (1932) y Roberto Echavarren (1944), el chileno Raúl Zurita (1950) o el cubano José Kozer (1940).

Un acercamiento al poemario *Veneno de escorpión azul* (2021) de Roberto Echavarren da la medida de la variedad de registros, formas métricas y motivos que caracterizan la obra poética del uruguayo: en sus páginas se da cita un registro amplio “que va del verso a la prosa, de la épica a un diario íntimo o diario de sueños, de la filosofía a la antropología” (Rivero Scirgalea, 2023). En la primera parte del poemario –en la que el autor emprende, en forma de prosa, una hermenéutica del cuerpo, representando los diferentes estados de alegría y dolor, salud y enfermedad– se observa cómo el cuerpo se despliega como una máquina, como un mero autómatas, según un modelo de base cartesiana:

Somos máquinas sintientes, el sistema nervioso transmite el impacto de cada movimiento muscular, pero no nos enteramos del proceso digestivo salvo cuando va mal, partes de la máquina llevan su proceso sin avisar a la conciencia, y el placer muscular, relajamiento y despliegue de las vértebras hace parte de nuestra vida sintiente, apegada a la humedad del cañaveras, al musgo en las paredes. (Echavarren, 2021: 11)

Ese cuerpo, que al principio parece ser sólo un conjunto de engranajes y materia sintiente, acaba convirtiéndose en un procesador de sueños o de experiencias sensibles, que el ojo, abierto como el lente de una cámara, le permite atrapar con la precisión de una máquina: “*Hoy en la puesta de sol vi un anillo verde y dentro del anillo verde casi enseguida un círculo rojo*” (Echavarren, 2021: 17).

En lo que respeta al chileno Raúl Zurita, la crítica señala su pertenencia al bloque de las neovanguardias chilenas, cuyas preocupaciones se centran en “el esquema de comunicación y en los códigos mismos, ya no sólo lingüísticos, pues incorporan imágenes y planteamientos científico-matemáticos en la elaboración de sus textos. También está muy presente la utilización de un lenguaje lógico y el problema del conocimiento versus el problema de la percepción sensorial e intuitiva” (Espinosa Guerra, 2005: 30). En los poemas inclui-

dos en el volumen titulado *INRI* (2003), la alusión en el título a la inscripción colocada en la cruz de Cristo en el Gólgota parece establecer un diálogo con las piedras de los desiertos chilenos que aún ocultan los restos de las víctimas del régimen dictatorial de Augusto Pinochet:

Un país de desaparecidos naufraga en el desierto.  
La proa de los paisajes muertos naufraga hundiéndose  
como la noche en las piedras.  
El sol ilumina abajo una  
mancha negra en el medio del día.  
En la distancia  
parecería solo una mancha, pero es un barco  
sepultándose a pleno sol con su noche en los  
pedregales del desierto.  
Si ellos callan las piedras hablarán.

Mireya dice que todos callaron y que por eso gritan las  
piedras del desierto. Que gritan, que las flores son  
también pequeñas piedras gritando cuando se doblan  
frente a un barco de muertos.

[...]

(Zurita, 2003)

## 2.5. Novísimos y culturalismo

También para abordar la quinta línea conviene volver la mirada atrás, hacia los años de la Transición española (1975-1982), cuando —a partir de las primeras elecciones democráticas en el país (1977); la entrada en vigor de la nueva Constitución (1978) y el regreso de los intelectuales del exilio— surge el movimiento de los *Novísimos*. Se trata de un grupo de poetas que fueron incluidos en la antología del poeta, crítico literario, editor José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), donde se institucionalizan ciertos rasgos comunes como la despreocupación hacia las formas tradicionales de la métrica castellana (con la excepción del escritor Pere Gimferrer); el uso de la escritura automática, de técnicas elípticas o del *collage*; la introducción de elementos exóticos y de artificiosidad. No se puede olvidar, sin embargo, que pese a su importancia, la antología de Castellet no incluyó en la generación de los *novísimos* a algunos poetas que compartían

con ellos análogas preocupaciones temáticas y formales, como Jenaro Talens, Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena, Jaime Siles. Estos poetas, que empiezan a crear sus respectivas trayectorias artísticas en los mismos años en que se afirman los *novísimos*, acaban integrando un grupo de estilo y temas más culturalistas, del que forman parte los mencionados Luis Alberto de Cuenca y Luis Antonio de Villena, junto con otros poetas como Antonio Colinas.

Se desarrollan, así, dos tendencias estéticas que si bien ya están superadas por los actuales postulados formales y las nuevas inquietudes temáticas de la poesía contemporánea, han ido ejerciendo durante años una influencia esencial en la producción lírica de los años posteriores, sobre todo en el marco cultural español:

1. Los *novísimos* (grupo de poetas procedentes en su mayoría de Cataluña, pero no exclusivamente) se habían caracterizado por el deseo de recuperación de las vanguardias históricas, sobre todo del surrealismo. En su trabajo de rescate tuvieron el mérito de construir una suerte de puente cultural con los *ismos* de los años veinte y treinta del siglo XX, llevando adelante una experimentación con el lenguaje y al mismo tiempo una recuperación de la poesía tanto de autores peninsulares (Luis Cernuda y Vicente Aleixandre en particular) como hispanoamericanos de la vanguardia y la posvanguardia, entre ellos Pablo Neruda (Chile), César Vallejo (Perú) u Octavio Paz (México). De manera paralela a este trabajo de recuperación del material poético preexistente, en la poesía de los *novísimos* empezaron a aparecer también nuevos temas contemporáneos que surgieron de ámbitos considerados hasta entonces como paraculturales, como el cine, la música, los cómics o la publicidad.<sup>54</sup>

Hoy en día, la redacción de poemas que buscan el contacto con los productos y objetos de la cultura de masas sigue siendo un fenómeno vigente, si bien lo que parece afirmarse de forma más contundente es sobre todo el diálogo in-

---

<sup>54</sup> Se trataba –sobre todo en los casos de Pere Gimferrer, Guillermo Carnero y Leopoldo María Panero– de pensar en una poesía rompedora, que apuntaba a la provocación y que, por ende, se encontraba alejada tanto de la poesía intimista de las décadas anteriores, como de la llamada *poesía del conocimiento* que impulsaron autores como Ángel González, José Ángel Valente, Francisco Brines o Claudio Rodríguez.

tergenérico o transmedial, por el que lírica, narrativa y teatro se encuentran.

2. Casi paralela a la corriente de los *novísimos* se desarrolla la llamada *línea culturalista*, cuyos miembros más destacados son Antonio Colinas (seguidor de una línea neorromántica), Clara Janés (también novelista y traductora de la lengua eslava), Luis Alberto de Cuenca, Luis Antonio de Villena y Jenaro Talens. Ya se ha adelantado que se trata de una promoción artística que se había encargado de rechazar los excesos de experimentación propuestos por los *novísimos* y que había buscado la inspiración en el amplio bagaje cultural del barroco, sobre todo hispánico, así como en el del romanticismo.

Como herencia de los dos movimientos que animaron las tres últimas décadas de la poesía peninsular, los nuevos autores que sobresalen a partir del cambio de siglo muestran, en sus respectivas obras poéticas, algunos rasgos temáticos que pueden resumirse en una convergencia de tendencias estéticas diferentes. Tal hibridación se expresa en el siguiente conjunto de rasgos:

- la recuperación del yo;
- el compromiso del poeta hacia todo lo humano;
- el nuevo rol que se otorga al realismo y hasta al realismo sucio (un fenómeno parecido al que acontece en el campo de la novela);
- la presencia de elementos culturalistas que conviven con los componentes biográficos.

Podría afirmarse que tales rasgos (sobre todo los dos primeros: la recuperación del yo y el compromiso del poeta hacia lo humano) establecen un diálogo diacrónico con el quehacer poético que había propuesto, todavía en la época de la Transición, *La otra sentimentalidad*, una agrupación que había surgido en Granada en 1983, propugnada por Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador. Ese mismo año, los tres firmaron un manifiesto basado en las teorías del personaje ficticio del poeta Antonio Machado (1875-1939), Juan de Mairena, que defendía una nueva sentimentalidad para llegar a una nueva estética y a una nueva ética. En su manifiesto, los tres fundadores del grupo –al defender la necesidad de buscar una nueva forma de sentir– insisten en denunciar el hecho de que en una sociedad fuertemente indus-

trializada no existe un lugar cómodo para las prácticas que no tienen una utilidad inmediata.

Si, en su momento, esos tres poetas habían afirmado tanto la necesidad de la estilización de la vida como de la cotidianización de la poesía (o sea, la representación poética de vivencias íntimas y cotidianas), cabría preguntarse quiénes son, al día de hoy, sus herederos. En otros términos, habrá que tratar de identificar a aquellos poetas que, en sus versos, no sólo describen objetos no poéticos, sino que también aluden a acciones no poéticas. Como posibles epígonos de esta línea en España, proponemos aquí los nombres de los españoles Blanca Andreu, Joan Margarit o Alfonso Vallejo.

De la obra de Alfonso Vallejo se examinan a continuación algunos poemas procedentes del poemario *Tiempo, silencio y verdaa* (2011). En “Entre biología y ser” se resume un concepto clave para el autor (quien había trabajado en varios hospitales en Alemania y después en el Hospital Clínico de Madrid): la base orgánica del ser. Se trata de proponer al lector una reflexión acerca de la dicotomía clásica entre alma y cuerpo, ya señalada por Platón y recogida por varios tratados filosóficos medievales y del Renacimiento. Sin embargo, sostiene el poeta, esa separación tajante entre lo emotivo, lo intelectual y lo cognitivo respecto a lo material se ha demostrado falsa. *Tiempo, silencio y verdaa* empieza así por la constatación de la sorpresa que produce en el neurólogo el hecho de que las lesiones estructurales del cerebro se manifiesten por una sintomatología de expresión espiritual: se pierde la capacidad de abstracción, el sentido del *yo*, de la fantasía, del humor, de la creación.

Otro poema, “Conciencia sensorial y ser”, remite a la cotidianización de la poesía por medio de la representación lírica de vivencias íntimas ligadas a experiencias cotidianas: el poema puede leerse como una estampa relacionada con el ciclo de las estaciones, íntimamente imbricado con los ciclos de la vida. Inquietudes que no resultan ajenas a las preocupaciones del autor, para quien la vida, en todas sus manifestaciones, es lo que el ser humano debe defender con todas sus fuerzas.

En cuanto a la otra vertiente, la de los autores contemporáneos que cultivan el culturalismo, en España, destaca la obra de Almudena Guzmán. Pensar en un poemario como



*El Príncipe Rojo* (2005) implica regresar a lo que la autora había comentado, en la época de publicación del volumen, acerca del punto de partida de su aventura poética, que se concretó en una cita y en un poema: una cita del profeta Isaías es el epígrafe con que se abre el libro: “Porque el día de la venganza está en mi corazón, y el año de mi redención ha llegado”. El extenso poema está ambientado en la Edad media: en el plano textual, se describe el sitio y el saqueo de una ciudad amurallada, lo que, en el plano metafórico, remite a la pérdida de la pureza sensual de la mujer:

entraron en mi ciudad  
[...]  
todo lo saquearon,  
todo,  
ni una moneda dejaron  
en el arca de la esperanza.  
(Guzmán, 2012)

La autora, además de confesar su pasión por la Biblia y por la cultura medieval, revela que también varios de los poemas posteriores de la recopilación le fueron, de alguna manera, dictados: aparecen de nuevo referencias bíblicas (el significado sexual del verbo *conocer*) y un ambiente medieval (la presencia del halcón o el uso de la palabra *licencia* en su acepción arcaica). Es en el segundo poema donde aparece por primera vez el que sería el protagonista, el Príncipe Rojo:

porque él me conoce como ningún hombre  
ha conocido nunca  
a ninguna mujer  
y es mi beso y su crimen  
el alba de nuestras noches.  
(Guzmán, 2012)

Los elementos culturalistas, ya evidentes en estos primeros pasajes textuales, se hacen más patentes si se toma en cuenta que el personaje del príncipe le vino a la mente a la autora a partir de la rememoración de una escena de la película *Alexander Nevski*, del director ruso-letón Sergej Eisens-

tein, donde se ve a un siniestro caballero teutón tocando un órgano en medio de la nieve.

Pasando a la otra orilla del Atlántico, la línea culturalista parece estar presente – con diferentes grados de difusión y valoración crítica– en la mayoría de los países hispanoamericanos. En Uruguay es la vertiente por la que se mueven autores como Jorge Arbeleche, Jorge Castro Vega o Álvaro Ojeda, quienes además suelen proponer a menudo juegos intertextuales en sus versos. Un ejemplo de esta línea puede detectarse en el poema “La esperanza”, de Ojeda (1958), en el que el poeta recupera situaciones y eventos ligados a la tradición clásica (la cicuta socrática) o la historia bélica del siglo XX, para reflexionar sobre temas trascendentes como el miedo a la soledad y la espera.

## 2.6. Poesía feminista

Para presentar los rasgos más representativos de la sexta línea –que acaba siendo una suerte de bisectriz capaz de abarcar tangencialmente las cinco primeras líneas desde la perspectiva del feminismo– nos parece útil detenernos en la evolución, a lo largo del tiempo, tanto de las antologías como de los estudios dedicados a la poesía femenina en lengua española. En el prólogo que abre el volumen *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetisas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas* (2017), la investigadora a cargo de la edición, Milena Rodríguez Gutiérrez, señala cómo en los acercamientos críticos que habían pretendido estudiar la poesía continental o la producción poética “nación por nación” muy pocos habían sido los nombres femeninos incluidos; del mismo modo, incluso en los Estudios de Género resultaba muy escasa la atención dedicada a las poetisas en comparación con la que habían merecido históricamente las narradoras. Con el tiempo, sobre todo a partir de los años setenta del siglo XX, el interés del público y de la crítica hacia las mujeres poetisas va creciendo y se centra en el análisis de un discurso estético que elige como su eje no ya el yo, entendido como expresión de la subjetividad del ser humano, sino un yo femenino y su corporalidad.

El resultado de tal deslizamiento hacia lo eminentemente femenino es un cambio radical en la perspectiva tanto de los lectores como de la academia y de las propias creado-

ras: se pasa de una fase (que se había extendido, precisamente, hasta finales de los años sesenta del siglo pasado, salvo alguna excepción anterior) en la que se consideraba “mejor no incluir a las mujeres con sus *valores femeninos*, o con sus peculiares perspectivas, o con sus *pesados cuerpos*; en definitiva, con sus *cosas de mujeres*” (Rodríguez Gutiérrez, 2017: XIV), a una etapa en la que la reivindicación de las *cosas de mujeres* en el arte y en la poesía se vuelve central, tanto en la agenda de los académicos como en las fraguas mismas de la escritura poética. Si hasta hace unos años hablar de *identidad* para un/una poeta en lengua española (en particular, en el contexto hispanoamericano) significaba aludir a las construcciones surgidas en torno a la idea de nación, o a conceptos ligados a ideas como independencia, patria, migración, exilio o dictadura, ahora —en una abrumadora mayoría de casos— en la nueva poesía escrita por mujeres en las últimas décadas “las identidades apelan a la construcción de la propia subjetividad femenina y de las distintas relaciones intersubjetivas y vínculos, entre otros aspectos, con el espacio privado y/o doméstico, el amor, el erotismo o la muerte” (Rodríguez Gutiérrez, 2017: XV).

Como efecto de lo anterior, un alto porcentaje de textos poéticos escritos por mujeres en lo que va de la nueva centuria aborda el motivo del yo femenino y su sensación de extravío en el mundo contemporáneo, pero articulando esta reflexión desde composiciones líricas “que enfatizan en la dimensión reivindicativa, subversiva o transgresora de la poesía [...]; en sus cuestionamientos tanto del sistema patriarcal y de los modelos convencionales de mujer, como de su posición como mujeres o como sujetos subalternos, dando cabida a sus propuestas y discursos alternativos” (Rodríguez Gutiérrez, 2017: XVII). El propósito que subyace a estos postulados parece residir en la creación de obras poéticas en las que el uso del verso se vuelve una herramienta política, es decir, un instrumento transformador en busca de “un mundo alejado de verdades purificadas en los filtros de una tecnología manchada en narrativas de supremacías imperialistas, heteropatriarcales y racistas, en historias de (des/re)colonización, y en las estrategias militares y de mercado de la globalización” (García Dauder y Romero Bachiller, 2002: 52).

Es lo que ocurre, por ejemplo, en la obra poética de una autora de trayectoria ya consolidada como la chilena Verónica Zondek (1953), en cuyos poemarios la perspectiva del cuerpo se convierte en un sesgo de la mirada preocupado por *las cuerpas*, con el objetivo de reconfigurar y resemantizar lo corporal femenino “a partir de espacios de producción artística que revelan un profundo cuestionamiento del imaginario cultural en torno a lo femenino” (Pérez López, 2017: 152). En el poema “No hay tu tía”, incluido en *Nomeolvides: Flores para nombrar la ignominia* (2014), la autora opta por incorporar la ortografía fonética de los registros lingüísticos callejeros, con el propósito de denunciar las varias formas de violencia a las que es sujeto el cuerpo de la mujer:

[...]  
arro'illate putita mía  
aquí  
ante mí  
que como ya sabí  
soy tu rey.  
Arro'illate te digo  
que aquí no hay tu tía  
porque no eri na'  
no erí naide  
excepto  
mi portal mío.  
[...]  
(Zondek, 2014: 28)

Una perspectiva igualmente rupturista es la que plantea la narradora y poeta peruana Gabriela Wiener, sobre todo a partir del momento en que se detecta en sus textos la imposibilidad de distanciarse el yo poético de la experiencia real del sujeto que escribe; su figura como artista se define, así, por partir

de la imposibilidad de distanciarse del sujeto u objeto tratado, puesto que vive y se implica al máximo en las historias narradas en las que se adentra desde la primera persona: leyendo cuerpos tatuados en la cárcel de Lurigancho en Perú, vendiendo óvulos como tantas mi-

grantes en Europa, ofreciendo gratuitamente su cuerpo en la calle a quien lo quiera. (Gras, 2017: 164)

Ya en la portada del poemario *Ejercicio para el endurecimiento del espíritu*, de 2014, la línea temático-ideológica de Wiener se hace patente en imágenes como la de una mujer que parece escupir o vomitar sangre, o sus mismas entrañas. Unas condiciones extremas similares aparecen en el díptico “Princesa cautiva (I)” y “Princesa cautiva (II)”, donde el yo lírico femenino parece estar sometido a la agresividad de un amante sádico:

él me compraba ropa  
en el mercado de pulgas  
un pantalón de cuero  
un disfraz de indiecita  
[...]  
cuando salía me encerraba con llave  
[...]  
y abría mi blusa con teatral violencia  
los botones caían como lágrimas  
y yo también caía  
(Wiener, 2014: 23-24)

## **2.7. Poesía de los de los márgenes, etnopoésía, de minorías sexuales**

Finalmente, en lo que respecta a la séptima línea, podría definirse esta como un cajón de sastre en el que confluyen formas de expresión poéticas ligadas a motivos “ubicados en los márgenes”. Esta marginación, o colocación en espacios periféricos, remite a la existencia de un bloque heterogéneo de artefactos poéticos que incluye modelos expresivos “espectrales”, o sea, poco visibles y/o reconocibles al día de hoy. Pensemos, en particular, en la llamada *poesía etnocultural*, más difundida en áreas andinas o de Mesoamérica, capaz de reflejar la interacción de culturas diferentes dentro de un país, “donde se permean espacios rurales y urbanos, continentales e isleños, indígenas, criollos y extranjeros” (Espinosa Guerra, 2005: 31-32). En ese tipo de hibridación, se entremezclan creencias religiosas procedentes de Europa y formas autóctonas de interacción con lo trascendente, tal como se despren-

de del siguiente fragmento del poema en prosa titulado “Mar de fondo”, del mexicano Francisco Hernández (2017: s. p.):

A partir de septiembre el río no ha hecho más que crecer. Se lleva lo que a su paso encuentra: casas, puentes, arrumbadas berlinas y muros de contención. La cola del huracán, envuelta en lluvia, llena mi espacio de pájaros sin nido que irrumpen como malas noticias.

Mi madre se angustia serenamente. Dice que si yo no estuviera todo el tiempo enfermo podría salir y colocar en el corredor, sobre el butaquito de cuero de venado, la imagen de Santo Domingo Sabio. Así quedaríamos a salvo de inundaciones y otros males del agua.

Ayer el río mató a una niña. Le clavó sus colmillos de lodo en el cuello, se metió entre sus piernas hasta salirle por las orejas y la puso a flotar en parihuela de nieve negra.

En esta misma orientación puede colocarse la poesía de la poeta, artista plástica y compositora boliviana Elvira Espejo (1981), indígena orureña nacida en Cochabamba: su obra poética es, por una parte, la voz misma de la tierra y, por otra, un “paradigma del proceso de inclusión social que vive Bolivia, pues [la autora] escribe en aymara, quechua y español” (Carvalho, 2015: 43). En el poema “Cantos”, además de la mencionada mezcla lingüística, se aprecian las referencias reiteradas a la tierra natal, presentado como un espacio ominoso y sin embargo indispensable para el yo lírico:

espinos de muerte  
fronteras de muerte  
ya no me pregunten  
por la casa de la muerte

wañuna khichkita  
llaxta masiypax wañuna  
ama tapuwaychu  
wasi wasiypi wañuna

de las pampas vengo  
de las flores vengo  
recordándome de ti

en los cerros me pierdo  
(Espejo, en Carvalho, 2015: 485)

En parte ligada a la poesía feminista presentada en el bloque anterior, la llamada *poesía de las minorías sexuales* es la que expresa un discurso libertario no tanto (o no sólo) desde lo femenino, sino también desde el sesgo de la mirada de sexualidades alternativas y/o heterodoxas, apuntando hacia una representación del mundo más libre, democrática y desligada de los patrones normativos conservadores. Un ejemplo representativo de esta *poesía de las minorías sexuales* es el poema “Manifiesto (Hablo por mi diferencia)”, un texto marcado por una reflexión de fondo de carácter político que dejó el chileno Pedro Lemebel (1952-2015) pocos meses antes de su fallecimiento:

[...]  
¿Existe aún el tren siberiano  
de la propaganda reaccionaria?  
Ese tren que pasa por sus pupilas  
Cuando mi voz se pone demasiado dulce  
¿Y usted?  
¿Qué hará con ese recuerdo de niños  
Pajeándonos y otras cosas  
En las vacaciones de Cartagena?  
¿El futuro será en blanco y negro?  
¿El tiempo en noche y día laboral  
sin ambigüedades?  
¿No habrá un maricón en alguna esquina  
desequilibrando el futuro de su hombre nuevo?  
¿Van a dejarnos bordar de pájaros  
las banderas de la patria libre?  
El fusil se lo dejo a usted  
Que tiene la sangre fría  
Y no es miedo  
El miedo se me fue pasando  
De atajar cuchillos  
En los sótanos sexuales donde anduve  
(Lemebel, 2011: 219)

### 3. Conclusión

A la luz de lo que se acaba de plantear, se puede resumir lo dicho hasta aquí subrayando cómo la heterogénea realidad de la poesía contemporánea en lengua española se apoya en las siete siguientes líneas principales:

1) Una poesía que propone una ruptura radical entre el *yo lírico* y el *yo autoral* en el propio entramado discursivo. En estos autores la dislocación del yo deja lugar al paulatino traslado hacia un *nosotros* que amplía y completa la mirada.

2) Una vertiente heredera de la poesía coloquial y del confesionalismo, que en la actualidad se expresa en textos de sesgo intimista y meditativo y que no desdeñan el uso del fragmento.

3) Una línea que, de nuevo, vuelve a la expansión del yo hasta convertirse en un *nosotros*, pero desde la voluntad del artista de convertir tal extensión del yo del discurso en una operación de interacción y diálogo con el mundo y el contexto social.

4) Una línea que desarrollan los herederos de la *poesía neobarroca* y que se resume en una sustancial aver-sión a la poesía de rasgos conversacionales. La ruptura que proponen estos poetas apunta a criticar la poesía conversacional en tanto que producto literario excesivamente logocéntrico.

5) Una quinta vertiente que –heredera de la línea culturalista y, en parte, del rupturismo de los *novísimos*– parece interesada en la recuperación del culturalismo. A menudo esta operación acaba planteando una convergencia de tendencias estéticas diferentes, como efecto de una hibridación de contenidos, lo que provoca que –sobre una base culturalista– se instalen poéticas preocupadas por la representación de vivencias íntimas y cotidianas.

6) Una línea poética centrada en la representación del cuerpo de la mujer, su interacción con el espacio social y político; se impone una manera subversiva de reconfigurar ámbitos culturales, desmontando –desde la reivindicación feminista a menudo apoyada en la redefinición de la corporalidad de la mujer– las construcciones hegemónicas históricamente asentadas.

7) Una séptima línea en que confluyen formas poéticas ligadas a motivos “ubicados en los márgenes”, lo que se



resume en: una *poesía etnocultural* y una *poesía de las minorías sexuales*.

En los capítulos que siguen tendremos la oportunidad de estudiar con más detalle cuatro de estas líneas, al tiempo que ofrecemos ejemplos de cada una de ellas. En concreto, nos referimos a “La poesía intimista”, “Expansión del yo hacia el nosotros”, “La poesía neobarroca” y “La poesía escrita por mujeres”.

**(G. G. R.)**

## BIBLIOGRAFÍA

ALDAZÁBAL, Carlos J. (2021 [2019]). “Otra vez la luna”. En Marisa MARTÍNEZ PÉRSICO (sel. y ed.), “Palabras de este mundo. Nueva poesía argentina”, *Revista Altazor*, s. p. <https://www.revistaaltazor.cl/carlos-j-aldazabal-4/>

BAGUÉ, Luis; SANTAMARÍA, Alberto (2013). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor.

CALDERÓN, Alí; OSORIO, Gustavo (eds.) (2015). *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada/Ciudad de México: Valparaíso Ediciones España/México.

CARVALHO, Homero (ed.) (2015). *Antología de la poesía del siglo XX en Bolivia*. Madrid: Visor.

ECHAVARREN, Roberto (2021). *Veneno de escorpión azul*. Montevideo: La Coqueta.

ESPINOSA GUERRA, Julio (ed.) (2005). *Antología de la poesía del siglo XX en Chile*. Madrid: Visor.

GARCÍA DAUDER, Silvia; ROMERO BACHILLER, Carmen (2002). “Rompiendo viejos dualismos: de las imposibilidades de la articulación”. *Athenea Digital*, 2, otoño, pp. 42-61.

GARCÍA MONTERO, Luis (2015). “El oficio (poesía y consciencia)”. En Alí CALDERÓN y Gustavo OSORIO (eds.), *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada/Ciudad de México: Valparaíso Ediciones España/México, pp. 267-286.

GRAS, Dunia (2017). “Gabriela Wiener. Por el camino de Carmen Ollé”. En Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (ed.), *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX - XXI)*. Nueva York: Peter Lang, pp. 163-173.

GUZMÁN, Almudena (2012). *El jazmín y la noche. Poesía reunida (1981-2011)*. Madrid: Visor.

HERNÁNDEZ, Francisco (2017). *En grado de tentativa. Poesía reunida. Vols. I y II*. Ciudad de México: Almadía/Fondo de Cultura Económica.

JUARROZ, Roberto (2005 [1958]). *Poesía vertical I*. Buenos Aires: Emecé.

LEMEBEL, Pedro (2011). “Manifiesto (hablo por mi diferencia)”. *Revista Anales*, séptima serie, 2, noviembre, pp. 218-221.

MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa (2017). “Reseña de *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*”. *Cuadernos del Hipogrifo*, 7, pp. 282-287.

MONTEALEGRE ITURRA, Jorge (2020 [1994]). *Bien común: poemas de Jorge Montealegre*. Santiago de Chile: Editorial ebooks Patagonia/Editorial Asterión. [19/6/2024]

PÉREZ LÓPEZ, María de los Ángeles (2017). “Escritura de I@s cuerp@S. (Re)configuración y aperturas en la poesía de Verónica Zondek”. En Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (ed.), *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX - XXI)*. Nueva York: Peter Lang, pp. 152-162.

PERLOFF, Marjorie (2012). “Poetry on the brink. Reinventing de lyric”. *Boston Review*, 18 de mayo, en línea: <https://www.bostonreview.net/forum/poetry-brink/> [4/6/2023]

RIVERO SCIRGALEA, Sebastián (2023). “El mito y el cuerpo: *Veneno de escorpión azul*”. *La diaria libros*. 10 de enero, en línea: <https://ladiaria.com.uy/libros/articulo/2023/1/el-mito-y-el-cuerpo-veneno-de-escorpion-azul/>. [8/6/2023]

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (ed.) (2017). “Las poetas hispanoamericanas. Introducción”. En *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (siglos XIX - XXI)*. Nueva York: Peter Lang, pp. XIII-XXI.

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2015). *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*. Selección de poemas de Anthony L. Geist. Madrid: Visor.

SIMONETTI, Paula (2014). *En la boca de los tristes*. Montevideo: Lo que vendrá.

VENTURA, Lorena (2015). “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética”. En Alí CALDERON y Gus-

tavo OSORIO (eds.), *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada/Ciudad de México: Valparaíso Ediciones España/México, pp. 243-266.

VALVERDE, Fernando (2015). “El sujeto lírico como sujeto retórico: sobre la enunciación poética”. En Alí CALDERÓN y Gustavo OSORIO (eds.), *Reinventar el lirismo. Problemas actuales sobre poética*. Granada/Ciudad de México: Valparaíso Ediciones España/México, pp. 287-298.

WIENER, Gabriela (2014). *Ejercicio para el endurecimiento del espíritu*. Córdoba: La Bella Varsovia.

ZONDEK, Verónica (2014). *Nomeolvides: Flores para nombrar la ignominia*. Santiago de Chile: LOM.

ZURITA, Raúl (2003). *Inri*. En línea: [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inri-seleccion-de-poemas/html/dca873d4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5\\_2.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inri-seleccion-de-poemas/html/dca873d4-2dc6-11e2-b417-000475f5bda5_2.html) [8/6/2023]





**2.1**

**LA POESÍA  
INTIMISTA**





# DE LA POESÍA COLOQUIAL Y CONFESIONAL A LA LÍRICA INTIMISTA

## 1. Evolución de la poesía coloquial: de la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad

En la segunda mitad del siglo XX, la poesía conversacional, sobre todo en Hispanoamérica, respondió a una necesidad de ruptura con ciertas formas heredadas de la tradición continental posmodernista, si bien no fue tan radical como lo ocurrido con las vanguardias históricas (1915-1935). A comienzos de los años cincuenta del siglo pasado, el coloquialismo y las formas conversacionales se empezaron a imponer en los círculos literarios como una expresión artística derivada del objetivo común de ciertos poetas de lengua española (sobre todo hispanoamericanos) de romper “los estrechos cánones poéticos por los que discurría la lírica desde el Modernismo, ya que reclamaban una mayor atención para la *realidad envolvente* y porque además existían lectores en potencia que deseaban incorporarse al proceso comunicativo de la poesía” (Alpera, 2000).

Así, ante el surgimiento de una nueva clase de lectores deseosos de formar parte del acto poético, convirtiéndose en los verdaderos interlocutores (y no sólo receptores) de la comunicación poética, autores como los chilenos Enrique Lihn (1929-1988) y Jorge Teillier (1929-1988), el nicaragüense Ernesto Cardenal (1925-2020), el uruguayo Mario Benedetti (1920-2009) o el mexicano José Emilio Pacheco (1939-2014) elaboran una poesía caracterizada por los siguientes rasgos de base:

- a) la yuxtaposición de lo convencional con elementos formales y contenidos innovadores;
- b) un cierto tono esencialmente “narrativo”, alejado de las redundancias formales derivadas de los últimos estertores del modernismo tardío;
- c) la presencia de términos y nexos sintagmáticos muy presentes en el habla coloquial.

Un ejemplo de la aplicación de tales recursos al quehacer poético de la línea intimista/coloquial puede evidenciarse en los versos de “Amor, de tarde”, poema que Mario Bene-

detti incluyó en el poemario *Poemas de la oficina*, publicado en 1956. En el texto se describe una suerte de monólogo interior de un oficinista montevideano aburrido de su gris rutina diaria; el hombre comparte con el lector (cómplice de sus fantasías) la esperanza de que su compañera sentimental irá a verlo en la tarde a la oficina, y lo esperará a la salida para salir juntos, una vez terminado el horario laboral. Se presentan a continuación unos fragmentos del poema, donde la sensación del lector es la de estar acompañando al oficinista en sus tareas rutinarias, mientras sueña con el encuentro sentimental.

Es una lástima que no estés conmigo  
cuando miro el reloj y son las cuatro  
y acabo la planilla y pienso diez minutos  
y estiro las piernas como todas las tardes  
[...]

Es una lástima que no estés conmigo  
cuando miro el reloj y son las cinco  
y soy una manija que calcula intereses  
o dos manos que saltan sobre cuarenta teclas  
o un oído que escucha como ladra el teléfono  
[...]

Es una lástima que no estés conmigo  
cuando miro el reloj y son las seis.  
Podrías acercarte de sorpresa  
y decirme “¿Qué tal?” y quedaríamos  
yo con la mancha roja de tus labios  
tú con el tizne azul de mi carbónico.  
(Benedetti, 2000: 576)

A la luz de los cambios que han acontecido en el plano temático y formal en las tres últimas décadas en el quehacer literario en lengua española, los paradigmas asentados de la composición poética se modifican: si con autores como Mario Benedetti se habían afirmado elementos como “el prosaísmo o realismo crítico, [...] el acercamiento del habla coloquial y de la vida diaria a la escritura, la deliberada aproximación a la prosa, la construcción de una épica de lo cotidiano” (Serrat, 2020: 13), a partir de los años noventa del siglo pasado la es-

critura poética de tipo confesional/coloquial da un vuelco y surge una serie de preguntas que podrían resumirse en las tres siguientes:

- a) ¿qué queda en la actualidad de tales poéticas, tan frecuentadas por esos precursores desde los años cincuenta del siglo XX hasta finales de los años ochenta del siglo XX?;
- b) ¿qué sentido adquiere en las letras contemporáneas el término *coloquialismo* aplicado a la escritura en versos?;
- c) ¿no será el coloquialismo una expresión lírica que, actualmente, está siendo sustituida por otras variantes estéticas?

Ante la actual condición nomádica como estado latente de la contemporaneidad, ante la imposibilidad de detener el flujo sin fin de informaciones que acechan al ser humano y ante la tendencia dominante que apunta a practicar en la escritura un “realismo histórico”, hay autores que (tanto en la narrativa como en la poesía) logran alejarse “del tsunami tecnológico y mediático [...] del ruido blanco que condiciona nuestra cotidianeidad, a través del elogio del detalle, el intersticio y la lentitud” (Kamenzain, 2016: 87). Igualmente, en una reciente entrevista, el escritor y poeta argentino-español Andrés Neuman (cuyos versos se analizarán en el apartado que sigue) postula una superposición de lo identitario y lo poético a partir de una pregunta retórica:

¿Es la escritura un reflejo de nuestra identidad y por lo tanto nuestra voz confirma lo que creemos que somos?, o ¿solamente mediante la escritura, –y eso incluye cambios de número, de género, de puntos de vista, de cultura–, se adquiere una voz que no se tenía antes del lenguaje? Creo en la escritura como vehículo de construcción/reconstrucción de la identidad. (Neuman, 2022: 206)

Como efecto de la interacción –declarada desde la propia escritura poética– que se establece entre el texto lírico y el proceso de construcción identitaria, nuestra propuesta es que podrían considerarse herederos de la línea del coloquialismo/confesionalismo un conjunto de poetas de promociones más recientes que –por razones de mera simplificación clasificadora– se podrían dividir en dos grupos, formados a partir de su procedencia geocultural.

### 1.1. Poesía confesional, intimista y coloquial en el marco cultural español actual

En primer lugar, nos hemos referido más arriba a la continuidad que puede trazarse entre el confesionalismo y el coloquialismo con los poetas que se integran en la estética del fragmento (Abril, Martínez, Pardo, Neuman o Bagué). La crítica literaria e investigadora española, Remedios Sánchez (2015) conecta esta veta creativa con el establecimiento de un diálogo con la prosa contemporánea, hija también de un desasosiego generalizado ante el derrumbe del respeto y la interacción entre los seres humanos. Surgen así escrituras que –tanto en la prosa como en la poesía– van en contra de la depredación ejercida por distintas clases de poder (económico, institucional, etc.), y que proponen novedades formales y temáticas capaces de provocar una doble subversión estética que resulta “fundamental en una situación de devastación como la actual y en la que la escritura performa, es decir, consigue hacer política a través de la inestabilidad del simulacro, de la escritura en *staccato*, de frases que se rompen y de personajes inestables” (Noguerol Jiménez, 2022: 208).

En el caso concreto de la producción en versos en lengua española, Remedios Sánchez remata la idea de una reacción del intelectual ante la inestabilidad difusa y considera que, en medio de una crisis global de tal envergadura como la actual, las poéticas del confesionalismo proponen sí un replegamiento del yo, pero –a la vez– amplían también la mirada del artista, pues se dirigen hacia la carencia. Este acto de “dirigirse hacia lo que falta” queda patente en la creación de textos poéticos que resultan *abiertos* pero también *inacabados*, como pretendiendo aludir a una conversación que no se cierra. Paradigmática de esta modalidad de expresión parece ser una parte de la producción poética de Andrés Neuman; pensemos, en particular, en un poema como “Monólogo a dos voces”, en cuyas primeras dos estrofas se condensan los motivos antes mencionados:

- a) la presencia de un tono íntimo, sugerido por el título mismo, que remite a la presencia en la diégesis de dos voces fundidas en un solo *yø*;
- b) la esperanza, algo ingenua, que se renueva cada amanecer de un día luminoso (metáfora expresada por el “vuelven los colores a mis ojos”, que celebra una de las dos voces);

c) la toma de conciencia de que el ser humano ya está frente al fin (la segunda voz del monólogo alude al “final de un gran banquete”).

### **Monólogo a dos voces**

– Como un lento jarabe  
que calienta la bóveda celeste,  
la luz trama su incendio  
y vuelven los colores a mis ojos.  
¡Amanece! Éste es el primer día.

– Pero, idiota, qué asombro va a quedarnos  
siendo el día que es: el siglo de los siglos,  
ya se sabe, final de un gran banquete.  
Miro por la ventana  
y desde mi sensata finitud  
no veo más que el sol  
reemplazando a la noche, como siempre.  
[...]  
(Neuman, 2008: 29)

Tanto el ejercicio confesional como la transmisión – mediante el verso– de los mensajes que pertenecen a la dimensión íntima del sujeto (del *yo* lírico que se dirige al lector) requieren que el mundo diegético alrededor del poeta se caracterice por dos condiciones:

- a) la menor presencia posible de ruidos y distorsiones;
- b) la persistencia de entidades, objetos, entornos naturales y animales cotidianos y reconocibles.

### **1.2. Poesía confesional, intimista y coloquial en el marco cultural hispanoamericano actual**

El tono intimista, casi de diálogo con su propio yo, es un elemento recurrente en los versos de un autor como el venezolano, Luis Enrique Belmonte (1971), cuya indagación artística se centra en profundizar en la esencia íntima del ser humano. Así, el punto de partida para acercarnos a su obra reside en confirmar cómo “su mirada de lo doméstico, o los vuelos de su imaginación, pasaban por lo íntimo, por indagar en esa manera en que el alma de las cosas, en ese quién soy yo detrás de mis ojos, más allá de mi cédula de identidad, los roles

que se me imponen” (García Naranjo, 2019). En el breve poema “A la deriva”, perteneciente al volumen *Cuartos de alquiler* (2005), de nuevo se hacen patentes aquellos motivos ligados a la actual crisis sociocultural y económica a la que la crítica contemporánea atribuye ese derrumbe de las esperanzas tan marcado en la escritura del siglo XXI: “Hoy, tras la recesión comenzada en 2008 y el consiguiente colapso socioeconómico internacional que esta ha provocado [...], se ha abandonado el optimismo frente a los efectos de la globalización, haciéndose evidentes las consecuencias del triunfo del capitalismo sin freno” (Noguerol Jiménez, 2022: 34). De ahí, el surgimiento de escrituras (poéticas y en prosa) de tipo intersticial, caracterizadas por tonos de confesionalismo intimista (en la lírica) y por los giros autoficcionales (en la narrativa). En particular, en el poema de Belmonte se observan:

a) la sensación de haber perdido el rumbo de la existencia (tal como el mismo título sugiere); b) la percepción del *yo* lírico de estar acorralado por una amenaza permanente (“me visitan los redentores, los traficantes, las musarañas”); c) la idea, sugerida en forma simbólica, de la ausencia (el trago ya ha quedado sin dueño):

### **A la deriva**

Desde que estoy a la deriva me falta detergente.  
Desde que estoy a la deriva me visitan los redentores,  
los traficantes, las musarañas.  
Como un pelotón de nubes desmoronándose.  
Como un trozo de hielo  
flotando en un trago sin dueño.  
(Belmonte, en García Naranjo, 2019)

**(G. G. R.)**

**SELECCIÓN  
DE  
POEMAS**





## 1. Erika Martínez: “Unísono” (2022)

Los versos del reciente poemario *La bestia ideal* (2022) de Erika Martínez (1979), poeta española, perteneciente al grupo de la llamada *estética del fragmento*, no sólo inauguran espacios dominados por la incertidumbre, sino que resultan marcados por el silencio y la frecuente aparición de animales comunes (un pez, unas hormigas, un perro, una abeja). Las meditaciones que la poeta traslada a sus versos remiten a mundos sin sobresaltos (nótese que los que pueblan sus páginas son animales comunes y no fieras de bestiario) donde los sonidos parecen estar vedados.

En la reseña en el periódico *El País*, el crítico literario y escritor español Luis Bagué Quílez (2022) describe el poemario de Erika Martínez:

El nuevo libro de Erika Martínez aprovecha la elasticidad del poema en prosa para expandir el inventario temático (la reflexión sobre el lenguaje, la memoria y el cuerpo) de sus entreugas anteriores. El primer apartado, ‘Economía del don’, incide en el poder genesiaco de la palabra y en la textura metafórica de la realidad: la “ceremonia cíclica” del nacimiento y la muerte, la identificación del ser humano con una bestia productiva al servicio del capitalismo tardío o la concepción de la poesía como un acto de amor se subordinan al esfuerzo por disciplinar la vida y la palabra. La aparente aceptación del estajanovismo laboral y de la dictadura de la tecnocracia encubre una protesta contra la crisis ecológica, simbolizada en los invernaderos almerienses; la imposición de los roles de género, a partir del atentado que la sufragista Mary Richardson perpetró contra *La Venus del espejo*; y la gabela de escarnio de un turismo asomado al precipicio del *balconing*.

En el poema “Unísono”, en particular, la búsqueda de alejamiento del ruido mundano llega al extremo de que una orquesta decide perseguir el silencio, el mismo silencio que reina tanto entre familias como entre sujetos hostiles (“Un silencio empecinado es norma entre familias y enemigos”). La falta de ruidos y la búsqueda del silencio encuentran su eco en otras ausencias simbólicas: la del agua en una piscina (“El alcalde ha vaciado la piscina para sentarse al fondo con su radio y escuchar cada nota con más eco”) y la del público, hacia cuya ausencia dirige la orquesta un aplauso sin destinatario.

## Unísono

UN silencio empecinado es norma entre familias y enemigos.  
Desafío para el monje. Insolencias de niña.

Son pocas las orquestas que sostienen con huelgas su silencio.  
¿No hacen unísono también quienes se niegan a sonar?

El alcalde ha vaciado la piscina para sentarse al fondo con su  
radio y escuchar cada nota con más eco. En nombre de  
la causa,

hay gente que camina cubriendo con tapones sus oídos. Y mien  
tras tanto la música, ah la música, siempre insistiendo  
ahí en su vertical.

Camino al auditorio, la concertino ensaya su vibrato con  
cuerdas virtuales y el aire hace reproches de amor al  
oboísta.

Pero la orquesta viene a no tocar. Se sube al escenario y, con los  
instrumentos tumbados en las sillas, finge que aplaude  
fuerte hacia el palco vacío.

(Martínez, 2022: 36)

## 2. Coral Bracho: “Una avispa sobre el agua” (1998)

La poeta mexicana Coral Bracho (1951) ha publicado un número considerable de poemarios y también libros para niños. Es una autora reconocida y traducida a diferentes idiomas. Una selección de poemas de sus primeras dos compilaciones se incluyó en la antología *Medusario* (1996, eds. Roberto Echavarren, José Kozler, Jacobo Sefamí) de la que se habla en el capítulo sobre la poesía neobarroca de este manual.

Antes de analizar el poema elegido, nos detenemos en su visión de la poesía, expuesta en el discurso dado el 25 de noviembre de 2023 en la inauguración de la 37.<sup>a</sup> Feria Internacional del Libro (FIL) de Guadalajara (México) y al recibir el Premio FIL en Lenguas Romances:

La poesía es una búsqueda vital a través del poder del lenguaje que no sólo ahonda en la sensibilidad humana y busca transmitir sentimientos y sensaciones de una manera única. Es también una forma de acercarse al complejo universo que nos rodea, desde una perspectiva amplia y abarcadora, y desde una estrechísima cercanía con aquello que busca comparar.

Con las ciencias, la poesía comparte la avidez por preguntarse, entre otras muchísimas cosas: ¿Qué somos? ¿En qué espacio vivimos? ¿Qué es el tiempo? ¿Cómo es el fuego? ¿Cómo es el agua? ¿Cómo son los minerales? ¿Y el aire? ¿Y los astros? ¿Cómo son los seres vivos que habitan este planeta? ¿Cómo son los animales? ¿Cómo son las plantas? ¿Cómo somos nosotros, y cómo nos relacionamos con ellos?

Con las ciencias sociales, la historia, las neurociencias, la biología y la psiquiatría, la poesía comparte la inaplazable necesidad de preguntarse: ¿Cómo es posible que el género humano siga luchando con toda la violencia imaginable contra sí mismo? ¿Cómo es posible que se sigan aceptando y fomentando las guerras, que se siga lucrando con ellas y que se rechace y desprecie a aquellos que han sido expulsados, a causa de ellas, de sus territorios? ¿Cómo es posible que, a lo largo de siglos, se siga agrediendo y rebajando a otros seres humanos por su raza, por sus costumbres, por su situación de pobreza? ¿Cómo puede ser que en el mundo persista una desigualdad económica abismal, y una desigualdad y violencia persistentes contra las mujeres y las diversas identidades ra-

ciales y sexuales? ¿Y cómo se siguen imponiendo y se siguen aceptando gobiernos que atentan contra la libertad y la vida de aquellos a quienes gobiernan, y de aquellos a los que quisieran gobernar? ¿Cómo es posible, en fin, y ha sido posible, que la violencia se haya vuelto una expresión cotidiana en países como el nuestro, donde los homicidios son ya incontables? (Bracho, 2023)

La atención por el detalle nimio, la preocupación por lo humano a través de la observación de la naturaleza y de los seres vivos que la habitan (de nuevo, aparecen animales diminutos, como en la poesía de Erika Martínez), la inquietud de fondo por la fugacidad de la vida, son motivos que están presentes también en la reflexión de corte meditativo que puede observarse en el poema “Una avispa sobre el agua”. Los acontecimientos mínimos descritos en el poema remiten a un espacio reducido (se alude a un “corto espacio de corta distancia”) y durante un tiempo que es necesariamente breve, como la vida de la avispa (“Corto es el tiempo en que flota”).

### **Una avispa sobre el agua**

La superficie del agua es tensa  
para una avispa,  
es un sendero múltiple fluyendo siempre  
como el tacto del tiempo  
sobre la hondura quieta  
de un corto espacio.

Corto es el tiempo  
en que flota; corta  
la distancia en que gira  
por incesantes laberintos,  
remolinos inciertos, llamas,  
y transparencia  
inextricable.

(Bracho, 2022 [1998])

### 3. Benjamín Chávez: “Íntima” (2015)

El poeta y escritor boliviano Benjamín Chávez (1971) en 2006 recibió el Premio Nacional de Poesía por su colección: *Pequeña librería de viejo* (2007). Tiene publicados varios libros de poemas, una novela, escribe también ensayos. Benjamín Chávez es también un artista comprometido con la difusión de poesía. En 2010, fundó el Festival Internacional de Poesía de Bolivia, para difundir la obra de los poetas locales y atraer poetas de todo el mundo hispano. También es el director, por ejemplo, del suplemento cultural El Duende del periódico *La Patria* de Oruro (Bolivia).

En la entrevista con Javier Claire C. (2007) explica qué es para él la poesía:

La poesía es una forma de conocimiento. Gracias a ella se accede a espacios y ámbitos negados para otros discursos y disciplinas.

La poesía ilumina vastos territorios que le son propios, como por ejemplo la musicalidad de las palabras o el re descubrimiento y conmoción de ciertos sentimientos. Pero al hacerlo, al iluminar ciertas áreas, la poesía también proyecta su luz sobre territorios adyacentes y confines inimaginados. Imágenes destellantes y luminosas explican, mejor que nada o nadie, aspectos de la realidad muchas veces velados o acaso apenas entrevistos desde otros abordajes y enfoques. Es también una cuestión de posición frente a la vida y el mundo. Creo que la poesía es una opción ética y estética.

En los versos del poeta boliviano se pueden apreciar parecidas reflexiones introspectivas de corte meditativo –ligadas a la representación de un mundo privado donde se atesoran las vivencias más íntimas–. Tal como se hace patente en el poema que sigue, “Íntima”, vuelve el motivo de la desorientación del sujeto contemporáneo (“sigo a la deriva”): en el texto confluyen –como en un resumen-manifiesto de esta línea poética– la sensación de desvarío del individuo contemporáneo (el yo lírico declara que no está para nadie, ni para sí mismo), la sensación del ser humano de estar viviendo a la intemperie y el deseo de replegamiento y silencio (“Conmigo quedan selladas las quietudes”).

## Íntima

Lllaman otra vez a la puerta  
y en la luz azul del televisor  
sigo a la deriva.  
No, hoy no estoy para nadie  
para mí mismo no estoy.  
Como una tallada imagen de culto  
atesoro ofrendas a mis costados.  
Connmigo quedan selladas las quietudes.  
Así, por ejemplo:  
¿Significa algo esta esfera jugosa  
o es solo otra inútil fruta  
en la bandeja del hartos?

(Chavez, en Carvalho, 2015: 421)

**(Selección de poemas e introducciones: G. G. R., U. G.)**

## BIBLIOGRAFÍA

ALPERA, Lluís (2000). “La poesía coloquial en Mario Benedetti y en Vicent Andrés Estellés”. En Carmen ALEMANY, Remedios MATAIX y José Carlos ROVIRA (eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complíce—0/html/ff1470c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064\\_101.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/mario-benedetti-inventario-complíce—0/html/ff1470c0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_101.html) [31/7/2023]

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis; SANTAMARÍA, Alberto (2013). *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Madrid: Visor.

BAGUÉ QUÍLEZ, Luis (2022). “‘La bestia ideal’, disciplina y barbarie” (Reseña). *El País*, 6 de agosto. <https://elpais.com/babelia/2022-08-06/la-bestia-ideal-disciplina-y-barbarie.html>

BELMONTE, Luis Enrique (2019). *Provisorio. Antología (1997-2019)*. Santiago de Chile: LP5 Editora.

BENEDETTI, Mario (2000). *Inventario uno. Poesía completa (1950-1985)*. Madrid: Visor.

BRACHO, Coral (2022). *Material de lectura*. Ciudad de México: UNAM.

BRACHO, Coral (2023). “Fomentar un verdadero acercamiento al mundo en el que vivimos”. *WMagazín*, 25 de noviembre. <https://wmagazin.com/relatos/coral-bracho-reclama-por-el-bienestar-de-todos-y-la-conservacion-del-planeta-por-encima-de-las-ganancias-desmedidas-apoyadas-por-los-gobiernos/>

CARVALHO, Homero (ed.) (2015). *Antología de la poesía del siglo XX en Bolivia*. Madrid: Visor.

CLAURE C., Javier (2007). “De tu baúl de misterios. Entrevista a Benjamín Chávez, poeta boliviano.” Proyecto Patrimonio. <http://www.letras.mysite.com/jc130707.htm>

ECHAVARREN, Roberto; KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo (eds.) (1996). *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

GARCÍA NARANJO, Beatriz Alicia (2019). “Poemas de Luis Enrique Belmonte”. En línea:  
<http://bitacoraparalugaresrecontrados.blogspot.com/2019/01/poemas-de-luis-belmonte.html> [30/7/2023].

KAMENSZAIN, Tamara (2016). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna cadencia.

MARTÍNEZ, Erika (2022). *La bestia ideal*. Valencia: Pre-Textos.

NEUMAN, Andrés (2008). *Década (Poesía 1997-2007)*. Barcelona: Acantilado.

NEUMAN, Andrés, NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022). “Hablar desde el intersticio: voz, género y escritura: Andrés Neuman y Francisca Noguerol Jimenez”. En Laura ALARCÓN GÓMEZ, Pilar ARANTEGUI GALLARDO, Sofía BERNARDO MÉNDEZ (coords.), *Voces eclipsadas: expresiones disidentes y escrituras propias en los márgenes de la feminidad*. Salamanca: Dykinson, pp. 205-217.

NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca (2022). “Derroteros del cuento latinoamericano (2008-2022)”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 863, mayo, pp. 34-37.

SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2015). *El canon abierto. Última poesía en español (1970-1985)*. Selección de poemas de Anthony L. Geist. Madrid: Visor.

SERRAT, Joan Manuel (2020). “A mi gusto. Una antología de la poesía de Mario Benedetti. Prólogo”. En Mario Benedetti, *Antología poética*. Barcelona: Alfaguara, pp. 9-20.







**2.2**

**EXPANSIÓN  
DEL YO  
HACIA EL  
NOSOTROS**



Con el ánimo de concretar esta línea de creación a través de un caso paradigmático, prestaremos especial atención a lo ocurrido en torno a la antología *Poesía ante la incertidumbre* (2011) y al grupo de poetas, nacidos en las décadas de 1970 y 1980, que la auspiciaron: el mexicano Alí Calderón, la colombiana Andrea Cote, el salvadoreño Jorge Galán, la española Raquel Lanseros, el español Daniel Rodríguez Moya, el nicaragüense Francisco Ruiz Udiel, el español Fernando Valverde y la argentina Ana Wajszczuk. En ella se reclamó una nueva forma de escribir poesía donde creadores y lectores se acercaran, privilegiando la emoción, la claridad y la comunicación, frente a una idea elitista o críptica del lenguaje poético. Esta premisa se reflejó con transparencia en el siguiente fragmento del prólogo/manifiesto de esa antología, titulado “Defensa de la poesía”: “Cuando un poema no se entiende, el lector suele culparse a sí mismo, inducido por la idea generalizada de que el poeta es un ser con una sensibilidad diferente, superior. Una idea tan falsa como interesada. Si un poema no se entiende el único responsable es quien ha tratado de establecer la comunicación” (Calderón *et al.*, 2011: 10).

“Defensa de la poesía” abogaba por una poesía humanizada, donde la emoción fuese compartida a través de un lenguaje poético accesible. Es más, ante un momento histórico marcado por la desazón, por la crisis, por la incertidumbre, en fin, reclamaban la “utilidad” de la poesía como “una de las pocas cosas capaces de arrojar algo de luz para tratar de alcanzar algunas certidumbres necesarias” (Valverde *et al.*, 2011: 88). A modo de síntesis, ofrezcamos algunos rasgos que la crítica ha identificado en este grupo:

En lo tocante a sus precedentes, se ha considerado “una evolución natural” de la poesía de la experiencia<sup>55</sup> y

---

<sup>55</sup> El investigador Jesús Rubio resume el surgimiento y desarrollo de la corriente creativa española conocida como *poesía de la experiencia*: “La etiqueta *la otra sentimentalidad* remite a los textos reflexivos

también se aprecia el influjo de la poesía social española de mediados del siglo XX (Sánchez, 2016: 261-262). En “Defensa de la poesía” se incluye una amplia nómina de poetas admirados, entre los que aparecen los españoles Ángel González, Luis García Montero o Benjamín Prado, junto a creadores procedentes de América Latina como Gonzalo Rojas, Claribel Alegría, José Emilio Pacheco, Mario Benedetti, Gioconda Belli, entre varios más. El propio Valverde (1980) sintetiza esta cuestión al afirmar que su propuesta poética era “un reflejo en el tiempo de la poesía de los años cincuenta en Hispanoamérica o de la poesía de la experiencia española, por citar algunos referentes” (2016: 307). Sin embargo, la aproximación de esta corriente a la tradición no es exclusivista, como remarcaban en el segundo manifiesto: “Nosotros abogamos por las influencias dispares y eclécticas, mejor cuanto más ricas y variadas, en varios idiomas si es posible, de muchas culturas, siempre que compartan la única característica de verdad relevante en poesía: la calidad” (Calderón *et al.*, 2012).

---

con los que se dieron a conocer varios poetas –sobre todo en Granada–, desde los años ochenta y que hoy constituyen uno de los referentes de la poesía española. En 1983, Luis García Montero, Álvaro Salvador y Javier Egea firmaron conjuntamente el libro *La otra sentimentalidad*. Y el 8 de enero de 1983 en *El País* lanzaron su manifiesto poético basado en Antonio Machado, quien a través de Juan de Mairena, reflexionó acerca de una nueva sentimentalidad para crear una poesía diferente, que suponía una reacción contra los poetas *novísimos*, que habían tenido como valedor principal a José María Castellet, autor de una célebre antología publicada en 1971: *Nueve novísimos poetas españoles*. [...] aspiraban a recuperar el contacto con el público y a un compromiso social formulado a la altura de los tiempos” (Rubio, 2022). Este grupo inicial se amplió y con ello su denominación se modificó: “El proceso iría de ‘la otra sentimentalidad’ a ‘la poesía de la experiencia’, la primera referida al grupo granadino y la segunda ampliando este primer horizonte y acogiendo también a otros poetas que tantearon caminos parecidos en otros lugares como Joan Margarit (Cataluña), Benjamín Prado (Madrid), Caros Marzal y Vicente Gallego (Valencia), etc.” (Rubio, 2022).

Otra clave del grupo de poetas reunidos en esa antología la proporciona la ya mencionada importancia otorgada a la emoción y a la comunicación con los lectores. Frente a un verbo poético críptico, se mostraban “partidarios de una poesía que formalmente incluso alcance el preciosismo. Pero creemos en una poesía que además comunique, que diga algo, que porte sentido” (Calderón *et al.*, 2011: 12). O en palabras de la investigadora española Remedios Sánchez: “la emoción, lo coloquial, las conversaciones, lo frecuente y cotidiano, vuelve a tomar relevancia y fuerza” (2016: 261). De ahí que se haya resaltado su componente empático (Scarano, 2016: 272), que este colectivo haya sido caracterizado por “el alejamiento del discurso fragmentario, el rechazo al enfoque hermético e irracionalista que oscurece la comprensión, la carga emocional del poema y la necesidad de una escritura con sentido crítico frente a un poder volcado en postular parámetros sociales conformistas y domesticados” (Morante, 2016: 58).

Asimismo, una señal de identidad adicional es la vocación panhispánica de este conjunto de creadores, de modo que su primera nómina estuvo integrada por creadores de ambas orillas, como queda especificado arriba. Además, a este interés obedeció el lanzamiento de *Poesía ante la incertidumbre* no sólo en una editorial española (Visor), sino en otras editoriales americanas como la mexicana Círculo de Poesía, la colombiana Ícono, la salvadoreña Dirección de Publicaciones e Impresos, la nicaragüense Leteo o la chilena Trilce (Pacheco, 2011). Así, el volumen fue sumando ediciones en otros países y añadiendo a poetas que se integraron en su nómina: Federico Díaz Granados, Carlos Aldazábal, Damsi Figueroa, José Carlos Yrigoyen, Gabriel Chávez, Xavier Oquendo, Roxana Méndez o la palestina Nathalie Handal (Valverde, 2016: 309). De hecho, la antología mereció los elo-

gios del reconocido poeta mexicano José Emilio Pacheco, quien llegó a sostener: “Es ejemplo de una nueva poesía trasatlántica como no se veía desde hace un siglo en los tiempos del modernismo” (Pacheco, 2011).

Por último, la visión de la creación poética de este grupo propugnaba la colisión con el poder, dado que este “no hace más que invitarnos al silencio, al fragmento, a las subjetividades ensimismadas y a la pérdida de diálogo entre las conciencias” (Calderón *et al.*, 2011: 12).

La selección realizada a continuación ofrece aproximaciones a esta línea que encaran la expansión del yo hacia tres proyecciones del nosotros diversas. En el primer caso, Ana Wajszczuk indaga en su identidad personal a través del buceo en el pasado familiar. Por su parte, Daniel Rodríguez Moya representa la vertiente más social al denunciar la violencia y la miseria que suele lastrar a la migración que marcha desde Centroamérica a Estados Unidos. Por último, Francisco Ruiz Udiel encuentra una nueva vía para esa proyección hacia lo colectivo: en este caso, la lleva a cabo gracias a un diálogo con una aciaga tradición poética: la de las poetisas suicidas.

**(E. J. G.-S.)**



**SELECCIÓN  
DE  
POEMAS**



## 1. Ana Wajszczuk: “Y el hecho de que es un nombre arrancado al hielo con un instrumento cortante”: dijo Patricia” (2004)

Ana Wajszczuk (1975), poeta, narradora, periodista y editora argentina, ha trabajado con su historia familiar como una arcilla creativa a partir de la cual ha publicado el poemario *El libro de los polacos* (2004) y una investigación sobre el Levantamiento de Varsovia de 1944, que se tituló *Chicos de Varsovia: una hija, un padre y las huellas de la mayor insurrección contra los nazis* (2017). Más recientemente, ha dado a conocer la novela donde se reflexiona sobre la maternidad *Fantasticland* (2023). Uno de los mecanismos a los que Wajszczuk recurre para establecer el diálogo entre la voz poética y el nosotros familiar (pero también, a través de éste, con grandes tribulaciones históricas como la violencia y las migraciones desatadas a partir de la Segunda Guerra Mundial) es la auto-alterbiografía, es decir, y como apunta Alí Calderón:

Referir la historia del otro para referirse a sí. [...] Se trata de una escritura especular donde el *biógrafo* resulta *biografiado*. La intención lírica, la invocación a la referencialidad, la vocación de reformular la realidad a partir de datos, testimonios o cualquier otro tipo de ego-documento, resulta muchas veces esencial para lograr el efecto anímico o intelectual. (2020: 15-16)

Calderón ejemplifica, de hecho, el uso de este recurso con la serie de poemas que Wajszczuk dedica a visitar la vida de su abuela polaca: “Stefania, 1939”, “Stefania, 1943” y “Stefania, 1999”. En el poema seleccionado (primera parte de una composición tripartita sin título), se expresa el desconcierto del desarraigo migratorio a través de una estampa de íntima conexión familiar: en el propio entierro de su abuelo, la voz poética experimenta un extrañamiento lingüístico (la incapacidad de nombrar en la lengua de origen) que evidencia la desazón sentida por quienes tuvieron que migrar acuciados por la violencia.

*“Y el hecho de que es un nombre arrancado al hielo con un instrumento cortante”: dijo Patricia*

1

De mi abuelo  
quedan algunos recuerdos

son  
como fotografías  
blanco & negro  
que se agrisa en el fondo de un cajón

entre manteles de hilo, cucharitas de plata  
y regalos nunca usados  
el olor de lo nuevo añejo  
se mantiene intacto

recuerdo:  
mi padre llora ante mí por primera vez,  
una cartuchera con el mapa de Argentina  
regalo del abuelo que no tenía país  
cuando cumplí cinco  
y el descubrimiento  
poco después  
en la misa por su muerte  
de su nombre,  
Zbigniew Ireneusz  
en la pizarra del responso.  
Zbigniew, eso cómo se dice  
pensamos nosotras  
—mi hermana y yo—  
nosotras que toda la vida  
todos esos días de esos cinco años  
lo habíamos llamado abuelo Ireneo.

Y mi primo nos miró y nos dijo  
al oído mientras el cura decía cosas  
y hacía a mi abuela llorar  
que ese era su nombre verdadero  
que él no le decía Ireneo

que tampoco le decía “abuelo”  
así, como nosotras  
sino una palabra  
que quería decir abuelo  
y dijo algo  
en un lenguaje que estaba fuera  
de nuestro mundo  
un idioma imposible para nosotras

Y nosotras pensamos  
que estaba pasando algo raro  
era tal vez el olor del incienso  
que nos mareaba  
en esa iglesia  
con el cuadro de una virgen negra  
porque cómo podía ser que la virgen fuera negra  
que todos hablaran en otro idioma para hablar de mi abuelo  
que mi abuelo tuviera otro nombre  
y nos enteráramos con un susurro  
en medio de su funeral  
que la vida  
no era lo que pensábamos.

(Wajszczuk, 2004: 39-41)

## 2. Daniel Rodríguez Moya: “La Bestia” (2013)

Autor de poemarios como *Cambio de planes* (2009) o *Las cosas que se dicen en voz baja* (2013), y del volumen *La poesía del siglo XX en Nicaragua* (2010), el granadino Rodríguez Moya (1976) conecta en esta composición con las tribulaciones sociales presentes en el prefacio que abre la antología *Poesía ante la incertidumbre. Antología (Nuevos poetas en español)*, en la que se recoge el poema “La Bestia”. Estos afanes se reflejan a la perfección en el texto que ahora ofrecemos. En él, se retoma el tema de las migraciones provocadas por la pobreza y la violencia que apareció en la composición anterior. No obstante, en esta ocasión se pone el acento en un fenómeno contemporáneo: así, la denuncia social se concentra en el sangrante problema del trasvase de seres humanos de América Latina a Estados Unidos. Para ello se recurre a una realidad inicua, pero también a un poderoso símbolo: “la bestia”, esto es, la red de trenes de mercancías que recorre México como una cicatriz de Sur a Norte y que los migrantes usan de forma clandestina para llegar a Estados Unidos. Se trata de un peligrosísimo trayecto, donde la violencia, la muerte y el desamparo campan a sus anchas, de ahí el subtítulo de la obra: “The American way of death”.

### La Bestia

*(The American way of death)*

*Somewhere over the rainbow  
Way up high,  
There's a land that I heard of  
Once in a lullaby.*

E.Y. HARBURG

*Pero el horrible tren ha ido parando  
en tantas estaciones diferentes,  
que ella no sabe con exactitud ni cómo se llamaban,  
ni los sitios,  
ni las épocas.*

DÁMASO ALONSO

Tan filoso es el viento que provoca  
la marcha de la herrumbre

sobre largos raíles,  
travesaños del óxido...  
Y qué difícil es  
ignorar el cansancio, mantener la vigilia  
desde Ciudad Hidalgo  
hasta Nuevo Laredo,  
sobre el 'Chiapas-Mayab' que el sol inflama.  
Nadie duerme en el tren,  
sobre el tren.  
Agarrados al tren  
todos buscan llegar a una frontera,  
a un norte que a menudo se distancia,  
a un sueño dibujado como un mapa  
con líneas de colores:  
una larga y azul que brilla como un río  
que ahoga como un pozo.

Atrás quedan los niños y su interrogación,  
las manos destrozadas de las maquiladoras  
que en un gesto invisible  
dicen *adiós*,  
*espérenme*,  
*es posible que un día me encarama a un vagón.*

Queda atrás Guatemala,  
Honduras, Nicaragua, El Salvador,  
un corazón de tierra que late acelerado.

Las gentes congregadas muy cerca de la vía  
con un trago en la mano,  
el olor a fritanga y a tortilla  
como si fueran fiestas patronales,  
esperando el momento para subir primero,  
y no quedarse en el andén del polvo,  
montar sobre 'la bestia', en el 'tren de la muerte'  
o esperar escondidos adelante,  
en los cañaverales,  
con un rumor inquieto.  
Y esquivar a la *migra*

Después habrá silencio durante todo el día,  
un silencio asfixiante,  
como un arco tensado que no escogió diana  
y una tristeza  
de funeral sin cuerpo  
y paz de cementerio.

Es mejor no pensar en las mutilaciones,  
en la muerte segura que hay detrás de un despiste.  
O en los rostros tatuados.  
Amenazan igual que los jaguares,  
aprovechan la noche y sus fantasmas  
y ya todo es dolor y más tragedia.

Es tan lenta la noche mexicana...  
Bajo la luna inquieta  
una herida de hierro y de listones  
traza un perfil oscuro,  
un reguero de sangre que seguir.  
El olor de la lluvia sobre la tierra seca  
se corrompe mezclado con sudor y gasóleo.  
Es agua que no limpia, que no calma la sed,  
que sucia se derrama  
entre las grietas de la vieja máquina,  
una oscura metáfora del animal dormido.

Escrito en un cartel: “Nuevo Laredo,  
¡Lugar por explorar!”  
El *coyote* ya espera  
para cruzar el río,  
atravesar desiertos,  
y burlar el control, la *border patrol*,  
los perros, helicópteros,  
*¿aquello tan brillante es San Antonio?*,  
el sol de la injusticia que percute las sienes.

Sopla el viento filoso en la frontera  
y otro tren deja atrás el río Suchiate,  
los niños, las maquilas,  
la arena de un reloj que se hace barro.



Transitan los vagones por los campos  
donde explotan las más extrañas flores.  
Pasan noches y días  
como sogas del tiempo en marcha circular.  
Cada milla ganada a los raíles  
aleja en la llanura otra estación del sur.

Marcha lenta la máquina  
con racimos de hombres a sus lados.  
El humo del gasóleo  
difumina un perfil que se pierde a lo lejos.

Ha pasado 'La Bestia' camino a la frontera.

Avanza hacia el norte

el viejo traqueteo de un tren de  
mercancías.]

(Rodríguez Moya, 2013: 33-36)

### 3. Francisco Ruiz Udiel: “Cada cuatro años nace una poeta suicida” (2005)

En su corta existencia, Ruiz Udiel (1977-2010) publicó el poemario *Alguien me ve llorar en un sueño*, con el que se hizo con el Premio Internacional Ernesto Cardenal de Poesía Joven (2005), y póstumamente apareció *Memorias del Agua* (2010). Desarrolló una interesante actividad como promotor cultural en su país gracias a la creación de la revista *Literatosis*, la editorial Leteo Ediciones o a fomentar eventos como el Encuentro Nacional del Día Mundial de la Poesía en Nicaragua o el Festival Internacional de Poesía de Granada, Nicaragua (Martínez, 2012: *passim*). Su preocupación por apoyar la joven poesía nicaragüense fraguó en la antología *Retrato de poeta con joven errante* (2005, compilada junto a Ulises Juárez), donde se reunió a creadores de entre 20 y 30 años que comenzaron a publicar en el siglo XXI. Sobre su poesía la crítica ha indicado: “Es ciertamente una escritura al límite, un árbol triste que da poemas fronterizos, nacidos entre la luz y la desesperación” (Espinosa, 2016: 325). El trágico destino personal del poeta nicaragüense Ruiz Udiel se funde con la temática del poema que a continuación presentamos, que nos traslada una descarnada meditación sobre la relación entre creación poética y suicidio. Para ello, se recurre a la regularidad con la que se sucedieron los nacimientos de distintas poetas suicidas: las estadounidenses Anne Sexton y Sylvia Plath, y la argentina Alejandra Pizarnik. De este modo, se produce una proyección del yo poético hacia un nosotros restringido, en el sentido de estar conformado por la comunidad de poetas y, más concretamente, por esa parte de la misma ligada a la muerte causada por la propia mano.

#### Cada cuatro años nace una poeta suicida

*A Sexton, Plath y Pizarnik,  
nacidas en 1928, 1932 y 1936*

Cada cuatro años la muerte  
abre la llave del gas de una cocina,  
se fuma un cigarrillo en el sofá y espera.

Otras veces enciende el motor de un automóvil  
dentro del garaje  
y canta *Chair in the Sky*,

un poco de jazz no despertará  
a las muñecas recién maquilladas, piensa.

Cada cuatro años la muerte toma  
anfetaminas para adelgazar,  
pero se le pasa un poco la mano  
y ya no despierta.

No se pone triste, ni alegre, ni neurótica, no,  
pero cada cuatro años  
la muerte amanece lúgubre  
y observa la tarde roja  
desde una ventana.  
Alguien trata de invocarme, dice,  
y cierra amargamente los ojos.

A mí me da pesar, no sé,  
es como si ella quisiera decirnos  
o contarnos algo desde su delgado rostro blanco,  
como si estuviera cansada de estrangular mujeres.  
Yo la conozco muy poco,  
pero me consta aborrece su funéreo oficio.  
Últimamente la han visto respirar  
cierto aire suicida.

Cada cuatro años a la muerte  
se le irritan los ojos,  
sabemos que ha llorado, lo sabemos,  
pero callamos,  
sabemos también que busca algún vientre  
y como ella no tiene el privilegio de la carne materna  
aferra entonces sus fríos y delgados dedos  
en el primer ombligo que encuentra.

Por eso cada cuatro años algunas niñas  
ya vienen muertas.

(Ruiz Udiel, 2013 [2005]: 57-58)

**(Selección de poemas e introducciones: E. J. G.-S.)**

## BIBLIOGRAFÍA

CALDERÓN, Alí (2020). “La intención lírica. Notas sobre un archigénero”. *RECIAL*, 11(17), pp. 9-30. <https://doi.org/10.53971/2718.658x.v11.n17.29412>

CALDERÓN, Alí *et al.* (2011). *Poesía ante la incertidumbre*. Madrid: Visor.

CALDERÓN, Alí *et al.* (2012). “Poesía ante la incertidumbre. Un viaje a la esencia”. *Los Torreones. Revista de Poesía*, 1, pp. 98-102. Consultado en *Círculo de Poesía*, 31 de diciembre, <https://circulodepoesia.com/2011/12/poesia-ante-la-incertidumbre-un-viaje-a-la-esencia/> [20/6/2024]

ESPINOSA, Santiago (2016). “Una aventura transatlántica. Poetas y poesía ante la incertidumbre”. En Remedios SÁNCHEZ (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea*. Madrid: Akal, pp. 315-327.

MARTÍNEZ, Francisco-Ernesto (2012). “A la memoria de Ruíz Udiel”, *Temas Nicaragüenses*, 45, enero, pp. 154-165.

MORANTE, José Luis (2016). “Profundidad de campo (sobre Luis García Montero)”. En Remedios SÁNCHEZ (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea*. Madrid: Akal, pp. 49-60.

PACHECO, José Emilio (2011). “José Emilio Pacheco comenta *Poesía ante la incertidumbre*. Antología de nuevos poetas en español”. *Proceso 1810*, 10 de julio, pp. 62-63. Consultado en *Círculo de Poesía*, 10 de julio, <https://circulodepoesia.com/2011/07/jose-emilio-pacheco-comenta-poesia-ante-la-incertidumbre-antologia-de-nuevos-poetas-en-espanol/> [20/6/2024]

RODRÍGUEZ MOYA, Daniel (2013). *Las cosas que se dicen en voz baja*. Madrid: Visor.

RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2022). “‘La otra sentimentalidad’ y ‘La poesía de la experiencia’. Una aproximación”. *Álabe*, 25. <https://doi.org/10.15645/Alabe2022.25.11>

RUIZ UDIEL, Francisco (2013). *Poesía completa*. Granada: Valparaíso Ediciones.

RUIZ UDIEL, Francisco; JUÁREZ POLANCO, Ulises (comps.) (2005). *Retrato de poeta con joven errante: muestra de poesía nicaragüense escrita por jóvenes (2000-2005)*. Managua: Leteo Ediciones.

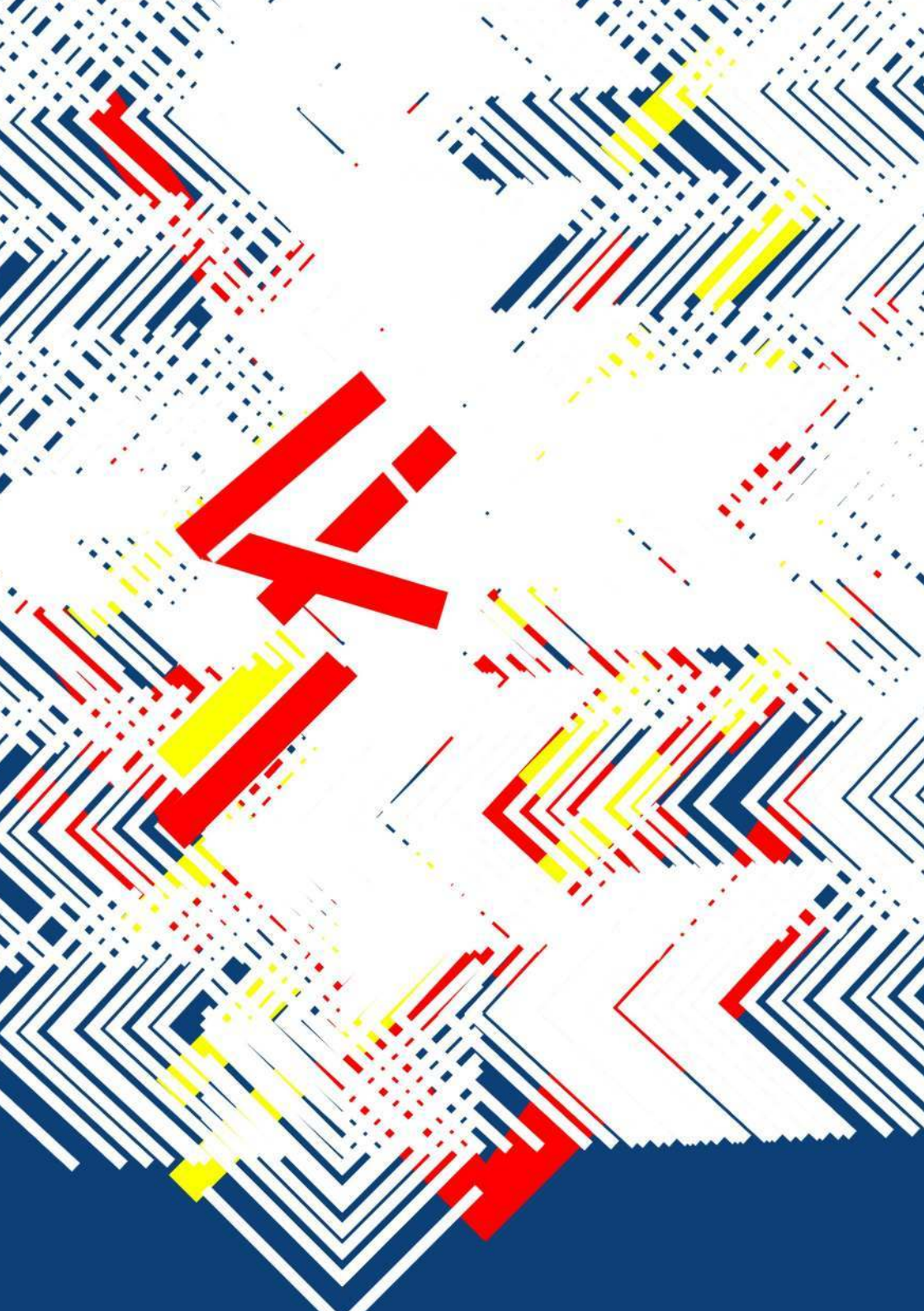
SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios (2016). “Baudelaire *versus* Mallarmé. Reflexiones sobre la nueva poesía española”. En Remedios SÁNCHEZ (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)*. Madrid: Akal, pp. 257-266.

SCARANO, Laura (2016). “Fragmentos de incertidumbre: sobre el (des)concierto de las antologías poéticas”. En Remedios SÁNCHEZ (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea*. Madrid: Akal, pp. 267-277.

VALVERDE, Fernando (2016). “Poesía ante la incertidumbre, una responsabilidad compartida”. En Remedios SÁNCHEZ (coord.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea*. Madrid: Akal, pp. 305-314.

VALVERDE, Fernando *et al.* (2011). “Una defensa de la poesía”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 732, junio, pp. 87-90. Disponible en <https://www.cervantesvirtual.com/obra/una-defensa-de-la-poesia/> [20/6/2024]

WAJSZCZUK, Ana (2004). *El libro de los polacos*. Sevilla: Algaida.



**2.3**

**LA POESÍA  
NEOBARROCA**





## 1. El neobarroco entre el siglo XX y el XXI

Hablar de una línea neobarroca en la poesía escrita en español en el siglo XXI implica asumir el riesgo de entrar en unos debates todavía no zanjados acerca de la pervivencia en la actualidad de una estética neobarroca latinoamericana como la que se ha llegado a cristalizar a finales de la centuria pasada y ha sido canonizada a través de la inclusión del término *neobarroco* en la edición de 2012 de *The Princeton Encyclopedia of Poetry & Poetics*:

**NEOBAROQUE.** A style of poetry common in the late 20th c. in Latin America, in which artifice, figuration, and a consciousness of textuality are highly developed, often with explicit or covert referent to the baroque poetry of the early mod. period [...] Lezama Lima's poetry, Sarduy's essays, the pound-ian style of the Peruvian poet Rodolfo Hinostroza's (b. 1941) *Contranatura* (1970), the erudite new antipoetry of the Mexican Gerardo Deniz (b. 1934), and, in Brazil, the work of Campos and the concretistas served as the background for a new generation of poet that could be loosely linked to the Neobaroque. Néstor Perlongher (1949 – 92) coined the term Neobarroso in order to link it the dirt or mud of the River Plate. Eduardo Espina (b. 1954) spoke in the same playful tone of *barrococó* (obviously a play with *baroque* and *rococo*). In 1996, *Medusario*, a major compilation of Neobaroque poetry, circulated widely in Latin America, and this type of poetry became one of the dominant trends in Latin. Am. lit. at the end of the 20th Century. (926-927)

Esta definición apunta a las características más relevantes del neobarroco en tanto estilo poético: artificiosidad, hermetismo, trabajo atento a las formas y las figuras textua-

les. Sin embargo, como se puede observar, los autores mencionados pertenecen a una etapa de la literatura latinoamericana bien delimitada (segunda mitad del siglo XX). Asimismo, se debe decir que la compilación de 1996, *Medusario*, a la que se hace referencia en la enciclopedia citada, no representa una antología de la poesía emergente, “nueva” o “joven”, sino una recolección de voces líricas ya bien asentadas en el paisaje cultural del momento. Lo que guía la selección de *Medusario* es la puesta en valor de aquella poesía que ya desde los años 1970 viene oponiéndose y se escribe al margen de la corriente central que dominaba el panorama lírico latinoamericano desde los sesenta, a saber, la poesía coloquialista y de denuncia social. Esta compilación se inscribe en una serie iniciada por el poeta argentino Néstor Perlongher con su antología *Caribe Transplatino* (1991) y continuada por el poeta uruguayo, Roberto Echavarrén en *Transplatinos* (1991); *Medusario* reúne autores que también se publicaron en estas dos antologías anteriores —José Kozer (Cuba, 1940), Tamara Kamenszain (Argentina, 1947-2021), Arturo Carrera (Argentina, 1948), Roberto Echevarren (Uruguay, 1948), Néstor Perlongher (Argentina, 1949-1992), Eduardo Milán (Uruguay, 1952)—. Es por eso que no sorprende la observación de un aguerrido crítico literario como Edouard Dobry de que “estas antologías fueron editadas *a posteriori*, cuando el neobarroco empezaba a disgregarse y dar paso a las nuevas tendencias, que volvían al coloquialismo y a una voluntad de transparencia. [...] En términos de d’Ors, el eón clásico y el barroco vivían otro capítulo de su alternancia (2019).

La concepción de que *lo neobarroco* como estética pertenece a una etapa pretérita de la poesía latinoamericana (tal como reza también su definición canónica en la enciclopedia norteamericana mencionada) la comparten también varios poetas y estudiosos. Así, si, por ejemplo, el poeta mexicano

Mario Bojórquez declara que su “defunción” fue decretada en 2009 en el Festival de la Lira, en Cuenca (Ecuador) (Del Pino, 2013: 41), simplemente porque su potencial innovador se había agotado. Sin embargo, esta visión “fúnebre” está contrarrestada por un lado por la reedición constante de *Medusario* –en 2010 (por la Edición Mansalva de Buenos Aires) y en 2016 (en RIL Editores de Chile)– y por otro lado por la caudalosa publicación de artículos, tesis, libros y dossieres temáticos que en el siglo XXI se dedican a este tema, y no tanto desde una perspectiva historiográfica, sino con el afán de poner de relieve la permanencia de un modo poético todavía vigente.

La característica principal del neobarroco consistiría pues en el predominio de lo estético-formal, o sea, la preponderancia del significante sobre el significado aliada a una clara tendencia antimimética, antisubjetiva y antisentimental. Se trata pues de una poesía exigente, a veces incluso hermética, que se reivindica como heredera de la tradición barroca. No obstante, si se definiera así, el concepto corre el riesgo de pretender abarcar un campo demasiado amplio –e incluiría entonces toda poesía de difícil acceso, de tendencia formalista, incluida gran parte de la poesía vanguardista– o, por el contrario, de ceñirse únicamente a la poesía latinoamericana publicada bajo este rótulo en las mencionadas antologías de los años noventa, que influyeron en la producción actual sin englobarla.

## **1.2. Elementos de historia literaria**

Es importante señalar que, en su acepción limitada que mencionamos, el término *neobarroco* aplicado a la poesía se refiere principalmente a la producción latinoamericana y hunde sus raíces en la reflexión sobre el barroco americano que el poeta cubano José Lezama Lima (1910-1976) desarrolló en su ensayo “La curiosidad barroca”, incluido en *La expresión*

*americana* (1957). Tomando el concepto de *barroco* en calidad de constante transhistórica, Lezama defiende la tesis de que los herederos más auténticos del poeta y dramaturgo español Luis de Góngora (1561-1627) –la cima del barroco peninsular– se encuentran más bien en América que en España. La radicalidad de la poética gongorina, según el poeta cubano, se debilita en España, mientras que, transferida más allá del Atlántico y sometida a un intenso proceso de hibridación cultural, se carga de “una apetencia de frenesí innovador, de rebelión desafiante, de orgullo desatado, que lo lleva a extremos luciferinos por lograr dentro del canon gongorino, un exceso aún más excesivo que los de Don Luis” (Lima, 1957: 38). Así, el barroco adquiere en América un carácter moderno y subversivo.

El punto de inflexión en la teorización se produce en los años 1970 gracias a otro cubano, Severo Sarduy, que en su ensayo “El barroco y el neobarroco” (1972) y en su libro *Barroco* (1974) relee a Lezama Lima y al barroco americano junto a las teorías más novedosas que circulaban en el medio parisino en torno a 1968. Sarduy se había asentado en París en 1960, estuvo muy ligado a las teorías semióticas del grupo reunido alrededor de la revista *Tel Quel* y la asimilación de la terminología sofisticada del postestructuralismo es patente en su artículo de 1972. Aquí establece una semiología del barroco, ilustrada principalmente por los prosistas y poetas de su continente, entre los que destaca a su connacional Lezama Lima, y postula como “marca de origen” de este concepto la artificialización, que ataca las formas tradicionales de representación y pone en tela de juicio la pretendida naturalidad y normalidad:

El espacio barroco es el de la superabundancia y el desperdicio. Contrariamente al lenguaje comunicativo, eco-

nómico, austero, reducido a su funcionalidad –servir de vehículo a una información–, el lenguaje barroco se complace en el suplemento, en la demasía y la pérdida parcial de su objeto. (Sarduy, 1972: 181)

La diferencia entre el barroco áureo y el neobarroco consiste en que si el primero se refiere a un universo móvil y descentrado pero todavía armónico porque sigue asentado en dos ejes epistémicos firmes –la divinidad y el rey–, en cambio el segundo “refleja estructuralmente la inarmonía, la ruptura de la homogeneidad”.<sup>56</sup>

Si bien la teoría de lo neobarroco se funda en las reflexión de dos cubanos, su cumplimiento en el terreno de la poesía se debe a un argentino, al poeta y antropólogo Néstor Perlongher (1949-1992), que en 1991 publicó en Sao Paulo *Caribe Transplatino*, una antología en español y portugués que reunía poetas cubanos y rioplatenses<sup>57</sup> y cuyo prólogo se puede ver como fundacional para la poesía de este tipo, puesto que allí aparecían expuestos de la manera más clara los criterios que guiaron la selección y por ende las características de este tipo de poesía. Se trata, principalmente, de la despersonalización del sujeto, la mezcla de códigos y la profusión de alusiones, el predominio del significante ante el sig-

---

<sup>56</sup> El crítico Gustavo Guerrero tiene razón al indicar: “Aunque haya podido pasar inadvertido, el neobarroco latinoamericano supone incontestablemente, para Sarduy, una revolución de los saberes que pone término al monopolio de un pensamiento único [europeo, n.n.] y hace posible otras formas de conocimiento que han sido hasta entonces ignoradas o reprimidas” (2012: 27). De esta forma, la reflexión de Sarduy sobre el neobarroco revela ser más cercana de lo que parecería a primera vista a las estéticas contemporáneas en el campo de la prosa –el realismo mágico y lo real maravilloso– en tanto recuperación/creación de una identidad latinoamericana, la cual, como se sabe, es una de las preocupaciones centrales de los años del *boom*.

<sup>57</sup> Se trata de tres poetas cubanos (José Lezama Lima, Severo Sarduy y José Cozer), cuatro argentinos (Osvaldo Lamborghini, el propio Perlongher, Arturo Carrera y Tamara Kamenszain) y dos uruguayos (Roberto Echavarrén y Eduardo Milán).

nificado comunicativo. En una línea, se reivindica tanto a Lezama Lima como al poeta argentino Oliverio Girondo, autor de un libro de una poética afín al neobarroco titulado *En la masmédula* (1954), así como al promotor de la poesía concreta brasileña: Haroldo de Campos. Perlongher indica también los puntos de contacto entre la estética neobarroca y el surrealismo con respecto a la común aversión por el realismo y la vocación experimentalista, en cambio recalca también las diferencias con respecto a la vanguardia en cuanto descrea de las proclamas y los manifiestos colectivos que llevarían a cierta uniformidad de los estilos particulares de cada poeta. Por fin, en el prólogo aparece indicada la palabra *neobarroso* como una alternativa lúdica al término *neobarroco*: “En su expresión rioplatense, la poética neobarroca enfrenta una tradición literaria hostil, anclada en la pretensión de un realismo de profundidad que suele acabar chapoteando en las aguas lodosas del río. De ahí el apelativo de neobarroso para denominar esta nueva emergencia” (Perlongher, 2016: 33).

En el mismo año 1991 el poeta uruguayo Roberto Echevarren publica en la editorial mexicana El Tucán de Virginia la antología *Transplantinos. Muestra de poesía rioplatense*, cuyo título, selección y composición evidencia una estrecha relación con la recolección de Perlongher.<sup>58</sup> Además, el prólogo enumera muchas de las características ya indicadas por Perlongher, y añade en cambio unas aristas nuevas. De este modo, se destacan el arraigo de la poesía neobarroca en el modernismo hispanoamericano y brasileño, la coincidencia con ciertas propuestas poéticas vanguardistas del chileno Vicente Huidobro, el argentino Oliverio Girondo y el mexicano Octavio Paz, así como con el grupo brasileño *Noigrandes* de Sao Paulo.

---

<sup>58</sup> Los poetas antologados son los argentinos Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini y los uruguayos Roberto Echevarren y Marosa di Giorgio.

*Medusario. Muestra de poesía latinoamericana* (1996), compilada por los poetas Roberto Echevarren, José Kozer y Jacobo Sefamí, publicada por el Fondo de Cultura Económica de México y dedicada a Néstor Perlongher (fallecido en 1992), representa la completa cristalización de este proyecto grupal (ya que no se puede hablar ni de escuela ni de movimiento) en torno a la poesía neobarroca.<sup>59</sup> La muestra reproduce los prólogos de las antologías anteriores, a la cual se añade un “Epílogo” de Tamara Kamenszain, y cada autor seleccionado cuenta con poco más de una página de presentación crítica y bibliografía. No se trata de una antología habitual, sino más bien de un trabajo de curaduría en que se pretende seguir y profundizar un tema.<sup>60</sup> Además, tampoco se trata de una “escuela”, ya que, como apunta uno de los integrantes de la muestra, el neobarroco “no fue un movimiento, fue una nominación. No se fundó. En esto consiste su felicidad” (Carrera, 2007: 154).<sup>61</sup> En una época en que Internet no existía y los libros de poesía circulaban difícilmente de un país latinoamericano a otro, esta recolección desempeñó un papel fundamental como conectora de los poetas de todo el espacio hispánico, convirtiéndose así en una referencia ineludible.

---

<sup>59</sup> Al lado de los poetas integrados en las antologías anteriores se añaden Gerardo Deniz (España), Rodolfo Hinojosa y Reynaldo Jiménez (Perú), José Carlos Becerra, David Huerta y Coral Bracho (México), Antonio Etedgui (Venezuela), Haroldo de Campos, Wilson Bueno y Paulo Leminski (Brasil), Tamara Kamenszain y Arturo Carrera (Argentina).

<sup>60</sup> Milena Rodríguez Gutiérrez observa con pericia que se trata de una “creación curatorial” de Perlongher que “ocupa un lugar central en la muestra, y es él quien coloca a Lezama en el centro de esta nueva poesía neobarroca. Perlongher, como diría Borges, es el escritor que crea a sus precursores: Góngora y Lezama, pero leídos por Severo Sarduy” (2021: 215).

<sup>61</sup> De hecho, también hubo “deserciones”, como es el caso del poeta chileno Raúl Zurita, que no aceptó esta etiqueta.

## 2. Características de la poesía neobarroca contemporánea

En 2009 el crítico y lingüista Enrique Mallén publicó en la editorial mexicana una *Antología crítica de la poesía del lenguaje* que se puede ver como una continuación de las tres “muestras” anteriores y a la vez una nueva apertura del neobarroco, que lo redimensiona y lo pone en una fértil perspectiva al recalcar su paralelismo con la “poesía del lenguaje” estadounidense. El compilador<sup>62</sup> precisa en su introducción: “Tanto la poesía neobarroca [latinoamericana] como la poesía del lenguaje van más allá de la pura representación, teniendo como meta final una percepción abierta y polireferencial estrechamente ligada al lenguaje” (11). Mallén argumenta la existencia de un cercano paralelo entre esa línea genealógica compuesta en Latinoamérica por Herrera-Vallejo-Girondo-de Campos-Lezama-el Neobarroco, y aquella línea norteamericana compuesta por Eliot-Pound-Williams-Stevens-los objetivistas-el Black Mountain-los Beat-LANGUAGE. Los tramos finales de estas líneas –esto es el neobarroco latinoamericano y los poetas estadounidenses de LANGUAGE– participan plenamente, tanto por la temporalidad histórica como por el tratamiento del lenguaje poético, del espíritu posmoderno, caracterizado por lo fragmentario, lo inacabado, el eclipse del sujeto y sobre todo (según la conocida expresión del filósofo francés Jean-François Lyotard) el agotamiento de los grandes metarrelatos (cristiano, iluminista, marxista y capitalista).

En uno de los ensayos más relevantes sobre la actualidad del neobarroco en la era digital, “Neo-no-barroco o barroco: hacia una perspectiva menos inexacta del neobarroco”, uno de los poetas centrales de este (micro)canon, el

---

<sup>62</sup> En esta antología se recogen poemas de los peruanos Carlos Germán Belli, José Morales Saravia y Reynaldo Jiménez, el español Gerardo Deniz, los chilenos David Rosenmann-Taub y Carmen Berenguer, los uruguayos Roberto Echevarren y Eduardo Espina, la mexicana Coral Bracho y el cubano José Kozser.



uruguayo Eduardo Espina (1954), apunta precisamente sobre esta puesta entre paréntesis de la historia y del yo circunstancial cuando afirma que en este tipo de poesía “el rechazo de la ideología dominante, cualquiera que sea, es una de las tesis principales [y] además, queda destruida la noción de representatividad autoral, esto es, la falsa noción de que el poeta tiene algo que decir sobre el mundo y sobre sí mismo” (2015: 146). Se remarcán fácilmente las coincidencias con lo arriba mencionado acerca de la experiencia posmoderna. Pero lo más importante de este ensayo es la redefinición de esta poesía como una poesía que procura pensar sobre el pensamiento y extrae su fuerza de la convicción de que “solo al ‘otro lado’ de las palabras la mente tiene algo para decir y va a decirlo como quiere, sin sentirse responsable de la ‘comunicabilidad’ o no de las palabras elegidas para interpellarla” (140). No se trata, por supuesto, de una escritura automática surrealista ni de una abolición de la lógica en la línea nihilista-lúdica del dadaísmo, sino de un acto de composición donde “diversos factores se combinan para crear una perspectiva, que es la del pensamiento mientras se piensa” (147). La poesía neobarroca –que Espina propone llamar de forma más adecuada poesía *neo-no-barroca* o *barrococó*– es entonces una poesía eminentemente cerebral que pretende captar el funcionamiento mismo de la mente, *in vivo*. Ilustra esta condición de la poesía neobarroca con un fragmento del poema que José Kozler (1940) le dedica en su libro *Índoles* de 2013, titulado “Véase, como dice Eduardo Espina, que es todo mental”:

Diez,  
quince minutos en  
que no tengo sombra,  
no hay pensamiento,

siento el acto de la  
limpieza como si me  
adentrara en una  
morada más interior,  
una de aquéllas que  
elaborara Santa  
Teresa en su visión,  
vaya coco el mío.  
(Kozler, 2013: 140)

Espina no comenta este fragmento y se limita a señalarlo como “una propedéutica lírica” de la poesía neobarroca. Se puede notar, incluso en este mínimo fragmento, la profusión de imágenes (mentales) que se agolpan sobre el lector y que están desatadas paradójicamente por la sugerencia de una pausa mental del yo enunciativo (“no hay pensamiento”). La ausencia de la sombra puede sugerir tanto una fulgurante descorporeización como una pérdida temporaria del “yo interior” autorreflexivo y autoperceptivo, la anulación pasajera de la autopercepción, que es no obstante parcialmente rebatida por la presencia del verbo *siento*. La alusión a las moradas de Santa Teresa induce la hipótesis de raptó místico experimentado en cambio en la pura inmanencia y además con máxima ironía (“vaya coco el mío”). Los significados de “limpieza” o “morada *más* interior” quedan ambiguos (¿se trata de una supresión *zen* del ruido mental?, ¿de un puro goce sensorial en contacto con el agua?, etc.) y pueden reorientar el proceso interpretativo hacia nuevos derroteros, pero la imposibilidad de cerrar este proceso es totalmente deliberada. La cristalización del sentido es siempre diferida, pero sigue siendo posible, ya que el objetivo no es la provocación gratuita a través de la incoherencia y la sinrazón. Las palabras siguen emitiendo “señales” indicando ciertas zonas de inteligibilidad, pero sin des-

embocar en una significación unívoca y activando así una potencial semiosis ilimitada.

Esta continua dispersión de la significación única se puede leer también en la poesía de Gerardo Deniz (1934-2014), el único español (pero radicado en México) que fue integrado en la antología *Medusario* y que en este texto de clara factura metapoética da preciosos indicios acerca de la relación del poeta neobarroco con el lenguaje:

En mi alto armario de luna,  
entre el traje de Pierrot y un camión,  
cuelga, de un gancho atornillado en la coronilla,  
el esqueleto del significante.  
Así concluyó, hace años ya,  
una larga antipatía entre él y migo.  
(Del significado tengo sólo huesos sueltos  
en una caja de cartón, sobre la tabla de arriba,  
con el vestido de novia de mi esposa  
que el jeopardo olfatea.)

(Deniz, 2005: 509)

Varios aspectos son destacables en esta corta poesía: las imágenes surrealistas (“mi alto armario de luna”, “un gancho atornillado en la coronilla”); las alusiones culturales (“el traje de Pierrot” que se refiere a la figura abúlica, inadaptada y melancólica fuertemente vinculada al imaginario de finales del siglo XIX y principios del siglo XX (Kellein 1995); el significado y el significante que hace referencia a la doble faz del signo lingüístico teorizado por Ferdinand de Saussure); las creaciones lingüísticas lúdicas (“migo”, creada a partir de “conmigo” e indicando un sugerente pudor a la hora de nombrarse como “yo”; “jeopardo”, cruce entre leopardo y el verbo inglés *jeopardize*, arriesgar, poner en peligro). Tanto los signi-

ficantes (el sustrato material del signo lingüístico) como los significados (el contenido mental de este) están reducidos a condición de “huesos” (con toda la carga connotativa de estos: muerte, reliquias, despojos, indicios del pasado, espanto, etc.), pero los primeros forman un conjunto completo (el esqueleto), mientras que de los segundos han quedado unos fragmentos sueltos, guardados como por motivos nostálgicos. La interpretación no termina aquí, sino desde aquí puede empezar.

El poeta José Kozer recalca la diferencia radical entre las provocaciones mentales ofrecidas por la poesía comunicativa y la neobarroca dando de forma significativa como ejemplo al poeta chileno Nicanor Parra, insigne representante del conversacionalismo:

Toma un poema de Parra, y fíjate en su estructura silogística: se mueve hacia delante, línea a línea, empujando linealmente desde la premisa primaria o secundaria, a una conclusión o desenlace dramático. [...] En el caso del poeta neo-barroco, el procedimiento o estrategia es lateral, no programático, afilado o plano a propósito, separado o falsamente emocional, sin contener historia o usando la historia como pretexto para la exploración del lenguaje. (Kozer, 2006)

Tratándose de una poesía cerebral y altamente sofisticada, no sorprende en absoluto que sus practicantes sean casi sin excepciones al mismo tiempo unos penetrantes críticos y teóricos literarios. José Kozer ofrece probablemente una de las más interesante claves de este tipo de poesía cuando asevera que “el ANACOLUTO reemplaza en el Neobarroco, como estrategia retórica, a la METONIMIA” (2015: 306). La metonimia es una figura retórica basada en la sustitución (la parte por el todo o bien el comparando por el com-

parado en el caso de la metáfora) y, según Kozer, representa el recurso estilístico central de la mayor parte de la poesía del siglo XX. Por otra parte, el anacoluto, visto tradicionalmente como un error sintáctico, consiste en dejar una palabra o un grupo de palabras sin concordancia con el resto de la frase, revelando la continua interrupción, el cambio de trayecto, el desplazamiento y deslizamiento de la expresión poética, así como de su correspondiente recorrido interpretativo. El anacoluto aparece así como un recurso que mantiene de la tradición barroca el gusto por la sorpresa y el enredo sintáctico; por otra parte, se emparenta con el *non sequitur* profusamente usado en el *High Modernism* (Alta Modernidad) y las vanguardias históricas, por T. S. Eliot o James Joyce o Getrude Stein, entre otros. Además, en la argumentación de Kozer, el anacoluto permite “una captación de la rapidez de todo lo actual, actualidad que se vuelve en poco tiempo obsoleta, postergando así de continuo lo inmediato” (2015: 306). El mundo de hoy, marcado por la complejidad y la proliferación incesante de estímulos, en que los medios de comunicación e Internet inducen una experiencia continua de la discontinuidad, disparidad y fragmentación, se ve entonces mucho mejor reflejado en este tipo de poesía cuya marca es el anacoluto. Kozer ilustra el modo de operar de esta poesía a través de la sugerente imagen de “un auto que llega, en carretera, a un punto de pago de peaje y tiene once carriles por los que entrar: el auto, en vez de entrar al peaje por un carril, decide entrar, al mismo tiempo, por los once carriles” (307). La imagen, evidentemente, se puede replicar: once canales de televisión, once sitios internet, once posteos en las redes, etc., captados simultáneamente y no sucesivamente, como ocurre prácticamente siempre en la vida cotidiana actual.

Como podemos observar, las valiosas matizaciones aportadas por los poetas y teóricos mencionados hacen hinca-

pié más en el carácter (pos)moderno de la poesía neobarroca que en su ascendencia barroca.<sup>63</sup> Evidentemente, sin repudiar los planteos innovadores de Lezama Lima y Sarduy, la visión actual sobre este tipo de poesía se inclina más hacia sus conexiones con la “poesía del lenguaje”, particularmente con los poetas norteamericanos reunidos alrededor de la revista *L=A=N=G=U=A=G=E* y en general con la poesía del *High Modernism*, que, a su vez, en ciertos aspectos (hermetismo, exceso, desfiguración, etc.), se puede acercar al barroco del siglo XVII. De hecho, prácticamente todos los rasgos de la lírica moderna comentados por Hugo Friedrich en *La estructura de la lírica moderna* (1958) –disonancia, anormalidad, oscuridad, repudio de lo sentimental, tensión, etc.– se detectan y se ven potenciados en la poesía neobarroca.<sup>64</sup> Resulta entonces justa la consideración de que “el Neobarroco es una especie de exacerbación del pensamiento y hacer poético moderno, o una “hipermodernidad” [...] porque] defiende la autonomía del poema, y sólo a partir de esa defensa, busca establecer vínculos con los demás aspectos de la realidad: la historia, la política, la sociedad, la psicología, etcétera” (De Cuba, 2013: 262-3).

Si se acepta la preeminencia absoluta conferida a la

---

<sup>63</sup> Se puede mencionar que en los años de la configuración de la teoría del posmodernismo, entre cuyos máximos forjadores se encuentran Jean-Francois Lyotard, Fredric Jameson, Gilles Lipovetsky y Gianni Vattimo, el estudioso italiano Oscar Calabrese publicó en 1987 el libro *La era neobarroca* en que señalaba prácticamente los mismos rasgos de la posmodernidad –fragmentación, gusto por el pastiche y la parodia, complejidad, disipación, etc.– como una reactivación de la sensibilidad barroca. Su propuesta teórica tuvo un impacto bastante limitado.

<sup>64</sup> Una cita del libro del estudioso alemán es ilustrativa: “Precisamente es esa familiaridad comunicativa lo que el poema contemporáneo trata de evitar. Este prescinde de la humanidad en el sentido tradicional de la palabra, de la ‘vivencia’, del sentimiento, y a menudo incluso del yo personal del poeta, el cual no participa de su poema como individuo privado, sino como inteligencia que crea poesía, como operador de la lengua, como artista que ensaya las distintas fases de transformación de su fantasía soberana o de su irreal manera de ver una material cualquiera e insignificante en sí” (Friedrich, 1959: 16).

autonomía del poema, a la que hacer alusión De Cuba, no se puede hablar de una temática propia de este tipo de poesía, ya que el poema neobarroco puede abordar todos los aspectos de la realidad desde su particular relación con el lenguaje. Puesta entre paréntesis la dimensión comunicativa representacional, el poema no “habla sobre” cierto tema; el tema o el motivo no se pueden “desprender” de un texto que simplemente “es”, se constituye como poema y pide una interpretación de parte del lector. De hecho, lejos de encerrarse en una pura autorreferencialidad atemporal, el poema neobarroco puede estar íntimamente conectado con la realidad social y política, incluso, a veces, de forma crítica y subversiva.<sup>65</sup> Kozer recalca que en la poesía neobarroca no hay

ningún tema básico por encima y más allá de los temas inevitables de Eros y Thanatos, temas que tendemos a distorsionar, golpear, deconstruir: y esperanzadoramente revitalizar. Esta es una poesía en donde el lenguaje es ambos rey y reina. Un lenguaje que incluye todo y que no rechaza ningún material porque puede estrujar poesía de la coprofilia o necrofilia así como de la belleza de la vegetación. (2006)

---

<sup>65</sup> Uno de los ejemplos más ilustrativos al respecto es un poema paradigmático para este tipo de poesía, “Cadáveres” de Néstor Perlongher, que aborda el trágico tema de los desaparecidos de la dictadura argentina en un español en el que se cuelean no pocos portuguesismos y muchos giros propios de las comunidades de gays y travestis de los años setenta. Roberto Echevarren evoca el aire de escándalo que rodeó esta creación: “Recuerdo el escándalo que produjo este poema, porque se consideró que trataba de un asunto tan serio como los desaparecidos con el tono risueño y derrapado de un chiste. En 1986 lo invité a leer en la Biblioteca Nacional de Montevideo y al interpretar ‘cadáveres’ —uno de los *hits* en sus lecturas— tanto el director ‘liberal’ de la misma como su esposa, algunos empleados y esposas de empleados saltaron enfurecidos y acusatorios. Creo que una revista de poesía argentina de entonces, dirigida por un atacante furibundo del neobarroco, se negó a publicar el poema. Pero lo cierto es que en estos versos revivía —y revive— una vida cotidiana y casi clandestina, unas hablas reales e históricas atravesadas por un deseo auténtico y cómico, en un avatar espeluznante” (cit. por De Cuba, 2013: 156).

### 3. Delimitar los confines de la poesía neobarroca

El neobarroco no es una esencia, sino una operatoria,<sup>66</sup> como de hecho ocurre con todas las expresiones literarias que no “son en sí” románticas, surrealistas, coloquiales, etc., sino que “es su operar lo que provoca que un poema tenga unas características y unas recepciones determinadas” (De Cuba, 2013: 261). Por ejemplo, para la poesía conversacional, que representa la poética hallada en las antípodas del neobarroco, se puede encontrar un modo operatorio basado en la conexión inmediata con la vida real, ya que “[b]orrar los límites o establecer una continuidad entre la vida concreta y la poesía es una suerte de gran utopía que alimenta el coloquialismo de los 60” (Freidemberg, 1999: 191). En el caso del neobarroco, hablar simplemente de autonomía del lenguaje, artificio y promoción de la tendencia estético-formal puede conducir a generalizaciones excesivas, dado que gran parte de la poesía moderna, como lo había descrito Hugo Friedrich desde la década de los cincuenta, posee estos rasgos. Eduardo Espina, para mejor delimitar los confines del neobarroco poético, propone un acercamiento por contraste para advertir y detectar “lo que no es” neobarroco. Así, son excluidos Pablo Neruda, Vicente Huidobro, Jorge Luis Borges en calidad de poeta, César Vallejo (que se acerca a esta modalidad solo y parcialmente en su poemario *Trilce*) y Oliveira Gironde (que tampoco encaja por completo en las reglas de este “club”). Son en cambio considerados referentes del neobarroco Julio Herrera y Reissig, así como, por supuesto, José Lezama Lima.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Cf. Deleuze: “El barroco no remite a una esencia, sino más bien a una función operatoria, a un rasgo” (*apud* De Cuba, 2013: 111).

<sup>67</sup> El carácter exclusivista del “club” neobarroco se remarca si observamos el número relativamente reducido de autores integrados en las dos antologías *Transalpinos* de 1991 y sobre todo la lista de autores que aparece en uno de los paratextos iniciales de *Medusario* y de los cuales se dice que podrían figurar en una eventual muestra de poesía neobarroca en el futuro. La lista incluye entre otros autores a



Una opinión parecida la expresa José Kozer, quien propone una “prueba”, bastante insólita, para reconocer a los poetas neobarrocos, que consiste en el ritmo de la respiración que impone la lectura de sus textos:

Tú puedes, en este punto de la historia, leer a Borges, Neruda, Parra o Paz más rápidamente, porque su poesía tiene menos obstáculos que la nuestra: es más conceptual, simétrica, armoniosa. Más aún, su vanguardismo aventurero ha sido asimilado. Sin embargo, leer a Vallejo, especialmente *Trilce*, requiere la paciencia del ojo que se mueve lentamente, como la punta del dedo que se mueve al leer internamente la Biblia. [...] Vallejo, sin embargo, es un poeta que permanece dentro de un marco dado. [...] Ahora, la poesía de José Lezama Lima y Haroldo de Campos es aún más compleja que digamos, la de Vallejo. Para leerlas, y por lo tanto, aprenderlas, debes respirar diferentemente: más asmáticamente. (2006)

Kozer también incluye una lista de poetas plenamente neobarrocos, ordenada según el grado de complejidad de sus textos, trazándose así tres categorías que, entre didáctico y jugueteo, denomina según las categorías del boxeo: “Pesadas”, en la cual entrarían Gerardo Deniz, Wilson Bueno, Eduardo Espina y Reynaldo Jiménez; “Medianamente Pesadas (quizá Medio Ligera)”, representada por Roberto Echavarrén, Néstor Perlongher y Coral Bracho; y por fin, “Ligeros”, a la cual corresponderían David Huerta y Raúl Zurita.

---

Reinaldo Arenas, Javier Barreiro, Edgardo Dobry, Rosario Ferré, Leónidas Lamborghini, Armando Romero, Mirta Rosenberg, Enrique Verástegui, Saúl Yurkievich, que parecen haber llegado hasta el umbral del “club” sin conseguir finalmente entrar en él.

Se observa que los nombres referidos por Kozer (el cual, según su propia taxonomía, consideramos que entraría a formar parte del grupo de los “Pesados”) son prácticamente los que aparecen también en *Medusario*, algo que resulta de poca ayuda para verificar la permanencia de esta modalidad poética entre los poetas que se afirmaron en nuestro siglo.

Con mayor seguridad, Eduardo Espina establece una lista de autores que se pueden considerar neobarrocos por quedar firmemente comprometidos con las altas exigencias de este tipo de escritura:

Una lista somera de poetas en actividad con afiliación directa con la estética *neo-no-barroca* debe incluir a los siguientes: Gerardo Deniz (1934), José Kozer (1940), Roberto Echavarren (1944), Carmen Berenguer (1946), Gabriel Jaime Caro (1950), Héctor Piccoli (1951), José Morales Saravia (1954), Roger Santiviáñez (1956), Reynaldo Jiménez (1959), Mario Arteca (1960), Rito Ramón Aroche (1961), Félix Batista (1964), Nakh Ab Ra (Ná Kar Elliff-ce, 1969), Javier Bello (1972), Ernesto Carrión (1977), Romina Freschi (1974), Rosario Rivas Tarazona (1975), Simón Villalobos (1980) y Pablo de Cuba (1980). También, por afinidades específicas que en algún momento presentan sus obras con la estética a consideración, debe mencionarse a los poetas: David Rosenmann-Taub (1927), Carlos Germán Belli (1927), Luis O. Tedesco (1941), Rodolfo Hinostroza (1941), Mirko Lauer (1947), Arturo Carrera (1948), David Huerta (1949), Raúl Zurita (1950), Coral Bracho (1951), Reina María Rodríguez (1952), Eduardo Milán (1952), Víctor Sosa (1956), Mauricio Medo (1965), Héctor Hernández Montesinos (1979), Elbio Chitaro (1961), Silvia Guerra (1961), Andrés Ajens (1961), José Antonio Mazzotti (1961), Luis

Carlos Mussó (1970), Gabriela Bejerman (1973), Rodrigo Flores (1977), Juan José Rodríguez (1979), Juan Salzano (1980) y Juan Manuel Silva Barandica (1982). (Espina, 2015: 144)

Una de las últimas antologías de poesía (neo)barroca se ha publicada en 2021 en el número 66 de la revista *Gramma* de Argentina como monográfico titulado “El barroco vino para quedarse”. Los compiladores —el poeta y traductor Enrique Solinas y la investigadora Marcela Crespo Buiturón— incluyen aquí una cuarentena de autores, desde Sor Juana Inés de la Cruz hasta autores nacidos en los años 1970. Con todo eso, en los artículos que acompañan la selección de textos hay una marcada reticencia a la hora de asociar este rótulo con la poesía publicada en los últimos años, donde, según reconoce la compiladora, a lo mejor se puede hablar de trazas, “de momentos, de destellos neobarrocos” (Buiturón, 2021: 183). Asimismo, al analizar en este dossier el reciente poemario *Bestia ser* (2018) de la argentina Susana Villalba (1956), Puppo justifica así el vínculo entre la vertiente ecológica de la cual se reivindica el libro comentado y el neobarroco: “La apuesta de los poemas examinados en este trabajo resulta neobarroca por el potencial crítico de su erotismo, orientado —como lo proclamó Sarduy— a ‘subvertir el orden supuestamente normal de las cosas’” (2021: 211). Parece no obstante difícil compaginar el carácter cerebral que Espina atribuye a la poesía neobarroca con la escritura de Villalba. Aun así, esta propuesta de lectura no resulta desacertada en la medida en que el neobarroco, para seguir con vida, está forzado a explorar nuevos territorios y experimentar en ámbitos todavía desconocidos. Queda aún así la pregunta si todavía se puede hablar en puridad de *neobarroco* como el de finales de los

años 1990 o si debemos hablar de un *neo-neobarroco* (que solo ha mantenido “trazas y destellos” del primero).

Proponemos al final tres poemas neobarrocos. El primero es de *Funambular* (2017) de Reynaldo Jiménez (Perú, 1959), el poeta más joven incluido en *Medusario*, actualmente en sus años sesenta. Los otros dos fueron escritos por poetas más jóvenes como Rom Freschi (Argentina, 1974) y Ernesto Carrión (Ecuador, 1977), y que fueron incluidos por Eduardo Espina en su “club” exclusivo. También están integrados en la mencionada antología de la revista *Gramma*. Como indicación general para su (bastante difícil) lectura creemos que es útil esta reflexión de Eduardo Espina:

En la era digital, en la cual la recepción de la poesía es de por sí un acto creativo, la poesía no puede ser un confort para el entendimiento, un lugar a donde las voces vienen a hablar de sentimientos y relatar la vida cotidiana. De ahí que el poeta *neo-no-barroco* componga por apropiación y que su poesía sea una investigación que representa el estar vivo del ser. (2015: 150)

(I. I.)

**SELECCIÓN  
DE  
POEMAS**



## 1. Reynaldo Jiménez: “Ductódromo” (2017)

Integrado por Juan Kozler en la categoría de los “Pesados” (*i.e.* los practicantes de la poesía neobarroca de mayor dificultad), el peruano Reynaldo Jiménez (1959) escribe una poesía que ilustra en máximo grado el desinterés de los poetas neobarrocos por la inteligibilidad basada en los conceptos, imágenes, sentimientos o sensaciones compartidos socialmente, o sea, la inteligibilidad propia de la poesía de corte coloquial. A lo que se aspira en cambio es a una inteligibilidad alternativa, fundada principalmente en el ritmo, el cual tiene un cariz a la vez subjetivo y participativo, o sea, simultáneamente personal y compartido con los demás. En sus entrevistas, Jiménez menciona el impacto que causaron en él unos poetas como César Vallejo, José Lezama Lima y Martín Adán, los poetas de la generación *Beat* y los surrealistas, pero asimismo se refiere a la importancia que tuvieron en la forja de su sensibilidad la música (especialmente la música psicodélica) y la experiencia de la traducción (particularmente la traducción de poetas brasileños).

Para leer una poesía como “Ductódromo” es importante tener presente la importancia que el poeta otorga a la idea de la inseparabilidad entre el sentido y el ritmo:

El sentido se va fundando (y desfondando) rítmicamente. No obedece a un preexistente ni se consigue un porvenir. Es algo que te coloca en una meditación en el instante, como trabajar la atención pero desde una sensualidad, que sería la de las imágenes, la sonoridad. Las imágenes como sonidos y los sonidos como texturas. Desde ese lugar el ritmo no es sólo el ritmo explícito. (Ojeda, s. f.)

El título es una palabra inventada a partir del latín *ducere* – que en este contexto puede remitir tanto a *ductibilidad* (maleabilidad, flexibilidad) o a *ductus* (el trazado típico de una escritura o de un habla)– y el sufijo de origen griego *dromo* (pista de carreras, como en aeródromo, hipódromo, etc.) Se deben observar, antes que nada, el empleo constante de la elipsis y el uso sostenido del encabalgamiento que determina una múltiple determinación sintáctica (por ejemplo “poro lumínico” / “lumínico estambre”) y contribuyen a esta sensación –para parafrasear a José Kozler– de entrar simultáneamente en once carriles en vez de elegir uno solo. Además del uso de palabras menos usuales (*condecir, rispido, receptáculo, lumbre*) aparecen palabras in-

ventadas (*infrángel, muscaria, despacio* con valor de sustantivo en el antepenúltimo verso). La ausencia de los signos ortográficos está compensada solo en una mínima medida por las mayúsculas que indican una pausa en la respiración y el inicio de una nueva frase (en general elíptica) o de un nuevo bloque de imágenes. Es por eso que las asociaciones cobran una extrema libertad y crean significados simultáneos: por ejemplo, en la primera frase, elíptica de sujeto (“Cuánto condice” –¿quién?, nos podríamos preguntar– “con la hoguera”), la estructura final puede conectarse de forma múltiple (“dibujada... con su infrángel”; “enredándose... con su su infrángel”; “condice... con su infrángel”). Lo mismo se puede ilustrar con los versos del cuarto bloque, de variable conectividad: “sacarnos del enfriamiento cordial / del cobayo”, etc.

Las isotopías (*i.e.* agrupaciones de campos semánticos que dan homogeneidad al sentido) indican no obstante un trayecto de lectura que nos lleva a asociar el ritmo del poema y el flujo de las imágenes con un importante motivo de la literatura moderna: la capacidad reveladora del eros, su apertura hacia significados ocultos, imposibles de traducir al lenguaje cotidiano. Se observarán las asociaciones oximorónicas (*astro – poro; risa – pánico*), las imágenes de factura surrealista (“risa que trepa enredándose como el pan”, “bolsa de gatos ajusticiables”) y la alusión a la apertura (“ahí donde abrir sucede al tajo”), que aúna el significado erótico y el violento (reforzado aún por la imagen del “más mínimo asesinato”). El amor desautomatiza por su capacidad de “sacarnos del enfriamiento cordial / del cobayo”, transporta al “espacio virgen”, a las “pistas de silencio”, espacio transmundo en que fulgurantemente asoman los ancestros y en que se sugiere un posible traspaso de “la línea de fuego”, posible metáfora de la censura de la muerte o bien de los límites racionales. La exploración de la realidad con las capacidades sensoriales y cognitivas expandidas por el amor supone a la vez, evidentemente, una exploración del lenguaje, de las asociaciones rítmicas aptas para abrir sentidos inesperados e inusuales, en la medida en que se afina la capacidad de escucha. No sorprende que en la última “estrofa” se mencione el oído (“Sólo ahí en cuanto escucho llegan tus manos”) como vehículo hacia esa concepción sobre el sentido poético inseparable del ritmo que indica el poeta peruano. Es digna de citarse también otra reflexión suya que sitúa mejor todavía su concepción sobre la poesía: “El error ante la poesía es verla como literatura. Tiene otra cosa: la poesía es arcaica, tiene funciones o *utilidades* espirituales que no son las de la funcionalidad habitual o habitadora. [...] La poesía también es un pensar. Es pensa-



miento en devenir, no necesariamente conceptual, y eso desacomoda, siempre es inquietante” (Ojeda, s. f.).

## Ductódromo

Cuánto condice con la hoguera que un astro sofoca  
allá en la telépata oscuridad tatuaje afuera del poro  
lumínico estambre durante el raptó hasta la médula  
de aquella risa que trepa enredándose como el pan  
dibujada por las orillas del anhelo con su infrángel

Cómo es la risa cuando se atasca entre los labios  
la encía ríspida en la respiración muscaria cuando  
los bronquios se sacuden del pánico a una punta  
cualquiera como voces que se despegan del muro  
durante el receptáculo del más ínfimo asesinato

Ahí donde abrir sucede al tajo pero el raptor no  
se confunde con su bolsa de gatos ajusticiables  
ni sonríe lentamente a la profecía que se desnuda  
a través del conteo sistemático por donde muere  
de amor el viudo de sí que se tragó la lumbré

Como una espada flota sobre el espacio virgen  
cuyo espesor de soplo en la nuca trae la estrella  
que viene a sacarnos del enfriamiento cordial  
del cobayo agazapado en la cuenca del cráneo  
apoyado al filo de la mesa de luz que nos lee

Ser transparencia del hambre propio de ese amor  
en cuanto conduce hacia las pistas del silencio  
por donde corren infatigables como ancestros  
sobre la línea de fuego la que cruzándola surge  
a través o entrando por la carne mientras tiembla

Sólo ahí en cuanto escucho llegan tus manos  
para hundirse en lo que ignoro de este cuerpo  
en lo que implora estupefacto como un actor  
desleído en la letra de su despacio  
para espanto puro de entes mentales y maduros

(Jiménez, 2017)

## 2. Rom Freschi: “Días y flores” (2021)

Al iniciar su carrera en los años 1990, Freschi (1974) no participó en el “fenómeno” neobarroco creado alrededor de las “muestras” *Caribe Transplantino*, *Transplantinos* y *Medusario*. No obstante, recibió la influencia de los poetas neobarrocos que venían publicándose en estas. De hecho, Néstor Perlongher y Roberto Echevarren, los principales antologistas, representan para la poeta argentina sus referencias centrales, junto con la poeta mexicana Juana Inés de la Cruz (1648-1695) y el poeta francés Stéphane Mallarmé (1842-1898). En la revista especializada en poesía y ensayo *Plebella. Poesía actual*, que dirigió entre 2004 y 2012, los poetas relacionados con el “neo-no-barroco” mencionado por Eduardo Espina encontraron un espacio privilegiado, si bien esta revista promovía el encuentro entre los poetas de diversas generaciones y de poéticas diferentes.

El poemario *Iniciales iimxx* se publicó por la Municipalidad de Lima en 2020 e incluye creaciones escritas durante la pandemia de Covid y es el último volumen firmado con el nombre Romina Freschi, ya que desde 2022 firma con el nombre Rom Freschi. El cambio se debe a su militancia feminista y a una implicación cada vez más activa en la campaña a favor del lenguaje inclusivo que, según afirma, “me parece que otorga posibilidades expresivas alucinantes” (Freschi, 2023). En la poesía seleccionada la forma “otro” se encuentra en la mitad del texto, marcando y remarcando el tema central de este, la vida interna del cuerpo de la mujer, ritmada por sus ciclos propios, imposibles de dirigir por la voluntad y la razón. La poesía se enuncia bajo la forma de una larga pregunta retórica que, al convocar imágenes que hacen referencia a las fases mensuales del cuerpo femenino, llega a cuestionar la concepción de la vida como “regalo” (divino). En versos cortos pero vinculados por una sintaxis complicada, con rupturas y elipsis típicas de este tipo de poesía, se indagan unos temas complicados –y considerados poco “poéticos”– como la ovulación (“los regalos / que son carne”), la menopausia (“son rojo, color de la edad”), la potencial maternidad encerrada en cada óvulo (“hijo bobo que no dejo nacer”). La ruptura de la conciencia razonadora de su “recipiente” corpóreo con su vida propia e inescrutable es no obstante relativa y el título del poema “Días y flores” transmite la misma ambivalencia presente en toda esta corta poesía, puesto que es difícil decidir si los términos metafóricos “regalos” o “flores” se toman o no en una acepción irónica.

## Días y flores

¿qué hago con los regalos  
que son carne  
y mueven mis pulmones  
por cuenta ajena  
y adentro eso  
regalado  
funciona como un pianito  
que me toca, me hace vibrar  
con la sorna cursi  
que lo que no podemos  
evitar de ningún modo  
son rojo, calor de la edad  
claro como la rabia  
una rabieta de niña silvestre  
aplasta el pasto con zapatones de barro  
muele la lengua a palos  
para imponer el silencio  
descuaajeringar el piano  
callar la orquesta  
de eso regalado  
que otre no quiso para sí  
y que me siguió  
adentro del cuerpo  
hijo bobo que no dejo nacer  
florece igual  
a través de los años  
como yerba mala  
va quedando pendiente  
parece que desaparece  
pero cada tanto asoma  
sorpresivo eructo  
empero hoy se desprende?

(Freschi, 2021)

### 3. Ernesto Carrión: [La realidad no tiene un problema de transparencia] (2015)

Nacido en 1977 en Guayaquil, el poeta y novelista ecuatoriano Ernesto Carrión ha recibido una larga serie de premios y reconocimientos, gracias a los cuales ha avanzado hacia la plana mayor de la poesía actual en español. Con todo eso, en sus entrevistas no deja de repetir que la poesía es fruto de la inconformidad y de la falta y que ser feliz es el precio que se paga para dejar de ser poeta. Sin duda, esta convicción procede de su alta concepción sobre la poesía como arte por definición desasosegante, como lo declara en una entrevista: “la poesía tiene que ser para la inconformidad. Me parece que alguien que es feliz no solamente no puede escribir poesía, no debería. [...] La poesía empieza cuando el poema se ha terminado y esa resurrección es la que te lleva más allá; es esa imagen la que te persigue, es ese pensamiento el que termina por modificarse en tu cabeza. Uno sabe que está enfrente de la poesía como sabe que está frente a un cuadro: quizá no lo entiendes, pero sientes que es una gran obra. Lo sabes. La intuición entra a trabajar” (Molina Arévalo, 2023)

En su poemario *Manual de Ruido*, Carrión expone una poética que se podría definir como nihilista, al recalcar la inutilidad de la poesía, sin referirse en cambio a algo como el conocido tema de “la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz” (o sea, la frivolidad del ejercicio artístico mientras ocurran tantas atrocidades en el mundo). Su concepción sobre la inutilidad de la poesía se enlaza con su visión sobre el divorcio entre el arte verdadero y la felicidad y, correlativamente, con la conciencia de que el artista es el que asume valientemente el conflicto del individuo con una realidad ominosa por estar, antes que nada, destinada a la desaparición y a la muerte y por estar, luego, repleta de terribles actos de crueldad. La poesía (sin título) que escogimos de este libro ilustra perfectamente esta ambivalencia irresoluble entre, por un lado, una realidad radicalmente incomprensible (“oscura, intransferible, desarrapada”), y un texto poético cuyo valor se desvanecería por completo si llegara a una perfecta transparencia (“desaparecer el dilema del texto es desaparecernos”). La *desaparición* es además un término tan claramente connotado en la historia latinoamericana por las duras dictaduras de los años 1960-1970 —a las que alude de hecho un término como “verdugo” o la imagen de los “asaltos eléctricos [en las sienas]”— y que se podrían entender como un correspondiente local de la tragedia de los campos de concentración nazis. El arte no puede devolver el tiempo perdido y a los familiares muertos (el

poeta no hace sino “reinserta[r] jardines blancos en las fotografías de sus muertos”). El arte no capta “la sustancia real” y se circunscribe en el área de lo “artificial”, de lo “impreso / reformulado”, o sea, en las reelaboraciones que siempre falsean la realidad. La inutilidad del arte es no obstante congruente con la inutilidad del mundo “que marchita todo de blanco” (el blanco cobrando aquí la connotación de lo inexistente, no creado, como en la expresión “la página en blanco”). De aquí la conclusión sorprendente del poema: “el arte solo existe en un mundo que nos ofende”.

El carácter “neo-no-barroco” de esta poesía no deriva tanto de su complicada sintaxis, sino de la defensa de una poesía paradójica y no transparente, vista como única forma de resistir ante la transparencia (negativa) de una realidad postulada como “oscura” (esto es, a la vez infranqueable y maligna).

La realidad no tiene un problema de transparencia, es simplemente oscura, intransferible, desarrapada. Pero desaparecer el dilema del texto es desaparecernos. O desaparecer el mismo texto sería iniciar en las sienes un teorema verdugo de asaltos eléctricos.

La piedra, no de memoria ancestral, extravía su marca de años dentro del agua estancada. Y quien escribe se sorprende de lejos reinsertando jardines blancos en las fotografías de sus muertos como pornografía personal.

Una fotografía, un poema, un libro alterado por el tiempo, una cabra sin testamento, un aguacero de líneas o de hilos no guardan relación con la sustancia real desapareciendo en un catálogo artificial de onanismo impreso / reformulado.

La poesía, aunque se insista, no está al servicio de las palabras. Las palabras no están al servicio de la realidad del mundo. El mundo en sí no está al servicio del mundo que marchita todo de blanco. Aunque el arte –dice el maestro– sólo existe en un mundo que nos ofende.

(Carrión, 205: 71)

**(Selección de poemas e introducciones: I. I.)**

## BIBLIOGRAFÍA

BUITURÓN CRESPO, Marcela (2021). “Indagaciones sobre otro objeto conceptual no identificado de los estudios literarios”. *Gramma*, 32(66), pp. 171-185.

CARRERA, Arturo (2007). “Todo sobre el neobarroco”. En *Ensayos murmurados*. Buenos Aires: Mansalva, pp. 151-158.

CARRIÓN, Ernesto. *Manual de ruido*. Quito: Gobierno Autónomo de la Provincia de Pichincha.

CUSSEN, Felipe (2006). “Diez años de Medusa”. Entrevista con Roberto Echevarren. *Sol Negro*, 1.  
<https://sol-negro.blogspot.com/2006/12/diez-aos-de-medusas-entrevista-roberto.html> [17/6/2024]

DE CUBA, Pablo A. (2013). *La usina del lenguaje. Teoría de la poesía neobarroca*. Texas A&M University. Tesis Doctoral.

4DENIZ, Gerardo (2005). *Erdera*. México: Fondo de Cultura Económica.

ECHEVARREN, Roberto (2010). “Barroco y neobarroco”. *Confluente. Rivista Di Studi Iberoamericani*, 2(1), pp. 1-13.

ECHAVARREN, Roberto; KOZER, José; SEFAMÍ, Jacobo (eds.) (1996). *Medusario: muestra de poesía latinoamericana*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.

ESPINA, Eduardo (2015). “Neo-no-barroco o barroco: hacia una perspectiva menos inexacta del neobarroco”. *Revista Chilena de Literatura*, 89, pp. 133-156.

FREIDEMBERG, Daniel (1999). “Herencias y cortes. Poéticas de Lamborghini y Gelman”. *Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 10: La irrupción de la crítica. Buenos Aires: Emecé.

FRESCHI, Rom (2021). “Días y flores”. *Gramma*, 32(66), enero-junio, s. p.

FRESCHI, Rom (2023). “Mundos íntimos. De adolescente me refugié en la escritura de cartas a nuevos amigos para no mostrar tanto mi cuerpo”. *Clarín*, 25/3/2023.  
[https://www.clarin.com/sociedad/mundos-intimos-adolescente-refugie-escritura-cartas-nuevos-amigos-mostrar-cuerpo-\\_0\\_zKT4MpEGq1.html](https://www.clarin.com/sociedad/mundos-intimos-adolescente-refugie-escritura-cartas-nuevos-amigos-mostrar-cuerpo-_0_zKT4MpEGq1.html) [18/06/2024]

FRIEDRICH, Hugo (1959). *La estructura de la lírica moderna*. Trad. Juan Petit. Barcelona: Seix Barral.

GUERRERO, Gustavo (2012). “Barrocos, neobarrocos y neobarrosos. Extremosidad y extremo occidente”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 76, pp. 19-32.

JIMÉNEZ, Reynaldo (2017). “Ductódromo”. *Funambular*. Santiago: Editorial Cástor y Pólux.

KELLEIN, Thomas (1995). *Melancholie und Maske*. Munich: Prestel.

KOZER, José (2006). “El neobarroco: una convergencia en la poesía latinoamericana”. *Sol negro*, 1.  
<https://tallerigitur.com/ensayo/el-neobarroco-una-convergencia-en-la-poesia-latinoamericana-de-jose-kozer-traduccion-de-renzo-parodi/4447/>

KOZER, José (2015). “Notas para una cierta poesía latinoamericana actual”. *Revista Chilena de Literatura*, 89, pp. 305-307.

LEZAMA LIMA, José (1993). *La expresión americana*. Ed. Teresa Blanco. La Habana: Letras Cubanas.

MATEO DEL PINO, Ángeles (2013). “Barroco constante más allá de...”. En Ángeles MATEO DEL PINO (ed.), *Ángeles Maraqueiros. Trazos neobarroc-s-ch-os en las poéticas latinoamericanas*. Buenos Aires: Katatay, pp. 9-68.

MOLINA ARÉVALO, Agustín (2023). “El poeta es el primero en poner la piel”. Entrevista a Ernesto Carrión, *Elipsis*, 6.  
<https://www.elipsis.ec/dialogos-entrevistas/el-poeta-es-el-primero-en-poner-la-piel> [6/6/2024]

OJEDA, Alan (s. f.). “Reynaldo Jiménez: el poeta de los sonidos”. *Artezeta*, Buenos Aires. <https://artezeta.com.ar/reynaldo-jimenez-el-poeta-de-los-sonidos/> [3/6/2024]

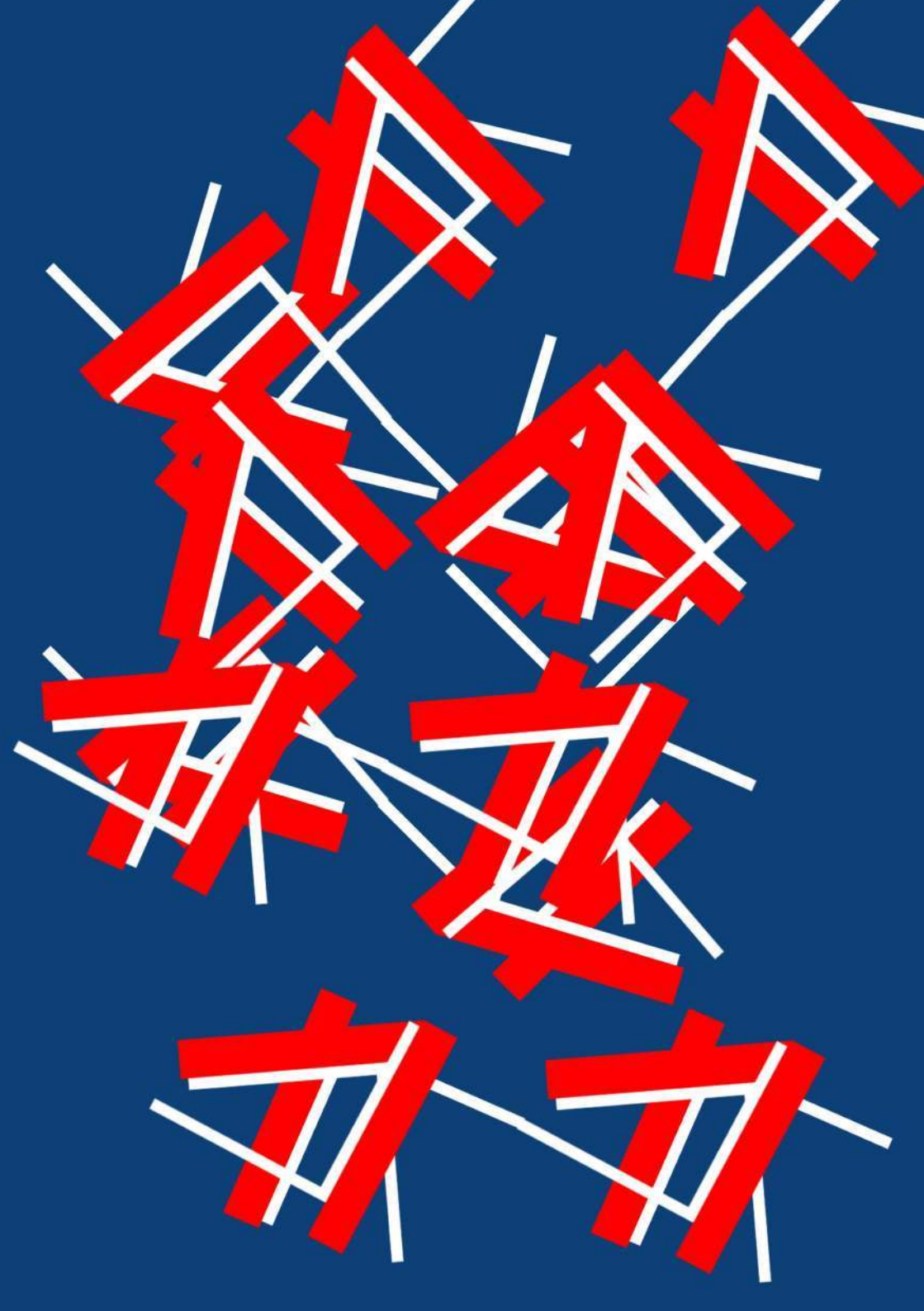
PUPPO, María Lucía (2021). “‘Vivir es un furioso equilibrio’: ecología de lo inhumano en *La Bestia Ser* (2018) de Susana Villalba”, *Gamma*, 32(66), pp. 205-213.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2021). “De sitios y nombres: la cubanidad neobarroca y enrevesada de José Kozer”. *Gramma*, 32(66), pp. 214-232.

SARDUY, Severo (1972). “El barroco y el neobarroco”. En César FERNÁNDEZ MORENO, *América Latina en su literatura*. México/París: Siglo XXI Editores/UNESCO, pp. 167-184.







**2.4**

**LA POESÍA  
ESCRITA POR  
MUJERES**



## ENTRE LA TRASGRESIÓN Y LA BÚSQUEDA DE IDENTIDAD

*Mujer, vuélvete. Palabra, regresa.  
Mujer, regresa. Palabra, vuélvete.  
Mujer paloma, vuélvete. Palabra paloma, regresa.  
Mujer vestida de palabras,  
cuando quiera te desnudo.  
Quedarás laxa y tersa, tenue e ingrávida.  
Te desvanecerás como humo.*

Cristina Peri Rossi (2021: 78)

### 1. Introducción<sup>68</sup>

Si tenemos en cuenta en líneas generales el lugar ocupado por la mujer en el espacio público a lo largo de los siglos en la cultura occidental, dos son las constantes: ha sido percibida como un objeto pasivo, un cuerpo deseado (ya que hasta la segunda mitad del siglo XX solo en casos excepcionales ha ocupado el rol de cuerpo deseante), y le ha sido dado el rol de reproductora de vida y de la ideología del patriarcado (Federici, 2010). Por lo que respecta al ámbito de la literatura, y más en concreto al de la poesía, la voz y mirada de las creadoras han sido a menudo invisibilizadas, lo que ha supuesto que su producción poética escrita haya sido marginada por un canon literario excluyente y centrado en la producción masculina. De ahí que lo más relevante del siglo XXI haya sido el cuestionamiento y la revisión del canon literario, que ha dado lugar a una extensa nómina femenina que la crítica ha enten-

---

<sup>68</sup> Llevar a cabo un acercamiento panorámico con rigor y objetividad es siempre un reto ingente y titánico al tener la responsabilidad de colocar en el canon a todas las autoras que escriben en español. Conscientes de la imposibilidad de incluirlas a todas, nos limitaremos a dar una serie de pinceladas sobre posibles poéticas que irán ilustradas con un número limitado de ejemplos. En el apartado de la referencia bibliográfica hemos incluido algunas antologías poéticas para poder compensar todas las inevitables ausencias.

dido como el “boom de la poesía escrita por mujeres” (Gallego Cuiñas, 2021; Medina Puerta, 2020).

Por todo lo anterior, en este capítulo nos planteamos dar cuenta de los aspectos más significativos por los que han tenido que atravesar las poetisas<sup>69</sup> para poder buscar y habitar un espacio dentro de la periferia literaria a la que el campo literario<sup>70</sup> las relegó. A lo largo de los siglos, la poesía masculina se apropió del centro de poder, privilegiando sus temas (como la guerra) como temas universales, y desprestigiando y despreciando la poesía femenina como algo menor al entender que trataba temas tan poco universales (desde su mirada parcial) como la maternidad.

Sin embargo, el problema de este conflicto que se lleva arrastrando durante años radica, según Noni Benegas (2017: 24), por un lado, en el hecho de “cómo dar voz a un

---

<sup>69</sup> En este trabajo utilizamos el término *poeta* (sustantivo común en cuanto al género y por lo tanto corresponde tanto a la mujer como al hombre poeta) en lugar de poetisa por la carga peyorativa que todavía pudiera poseer. Con el término *poetisa* se calificaba con desprecio a las poetisas y su uso se remonta sobre todo al siglo XIX (aunque ya está documentada desde el siglo XVI), cuando las mujeres acceden al espacio público con su escritura y son descalificadas como poetisas menores cuya poesía resultaba a algunos lectores cursi o afectada. La carga patriarcal que lastra esta palabra la podemos rastrear ya en escritores como Clarín (“La poetisa fea, cuando no llega a poeta, no suele ser más que una fea que se hace el amor en verso a sí misma”), si bien otros autores, como Miguel de Unamuno, la cuestionan (podemos leer en los versos de Unamuno, jugando irónicamente con el término *poetisa*: “Por favor, no me compares; / ¿poetisas esos Narcisos / que hacen juegos malabares? / Poetisas, no, ¡poetisas!”). Gloria Fuertes reivindica su título de poeta (y no poetisa) y juega con el término *poeta* (“Hombres con alma de embrión, / ni siquiera alma de feto. / Se dan en el analfabeto, / en el ministro y en el poeta”). Aun con todo, existen muchas poetisas, como Ana Rossetti, que prefieren autodenominarse *poetisas* como una forma de reapropiación y dignificación de la palabra.

<sup>70</sup> La escritora española Noni Benegas (2017: 10) aplicó las condiciones de génesis del sociólogo francés Pierre Bourdieu (*Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, 1992) al problema de la “invisibilidad de las mujeres creadoras” en el ámbito hispano, lo que le permitió concluir que el número de obras que llegaron a publicar de ninguna manera se correspondía a su calidad, sino a intereses espurios.

sujeto que siempre fue objeto de esa poesía –musa, madre, amada, naturaleza–”. Y por el otro, entender “cómo las poetas logran decirse en una lengua lírica heredada e inscribirse en una tradición en la cual la mujer aparece representada según el punto de vista del [...] varón que escribe”.

## **2. Escritura femenina**

La escritura femenina se entiende como un contradiscurso transgresor que pone en cuestión el orden establecido y las estructuras lingüístico-poéticas sustentadas por el logocentrismo patriarcal (Kristeva, 1984: 171). Desde este marco, las poetas han de emprender la construcción de un sujeto poético del que tendrán que reapropiarse escribiendo desde su cuerpo. Como explica la filósofa Heléne Cixous:

Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable, que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ría por tener que decir la palabra [...]. Un texto femenino no puede no ser más que subversivo: si se escribe, es trastornando, volcánica, la antigua costra inmobiliaria. En incesante desplazamiento. Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia [...] Al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extravío del lugar [...]. (1995: 58-61)

Sin embargo, Noni Benegas (2017: 10) no habla de escritura femenina sino de “temas compartidos por escritoras e inspirados por situaciones culturales comunes” en tanto hablamos de vivencias cruciales que difieren a las de los hombres.

Aun con todo, las poetisas se han visto obligadas, para poder resignificar y hacer accesible su propia voz, a “cuestionar la validez de la palabra heredada” (Benegas, 2017: 27), que había servido para construir una realidad en la que la mujer era percibida por la mirada masculina como un objeto pasivo (y no como un sujeto activo). Las poetisas han de insertar su “escritura en una tradición y un lenguaje dados” (Benegas, 2017: 49), donde han sido metódica y sistemáticamente silenciadas. Como sostiene la crítica literaria puertorriqueña Iris Zavala (1998: 8), “[s]i el escritor –como dice Proust– inventa una lengua nueva dentro de la lengua, una lengua extranjera en cierta medida, [...] la mujer que escribe inventa desde la extranjería”.

¿Cómo configura, entonces, una poeta su voz propia? Benegas (2017: 89) sostiene que debe poner especial atención en las palabras, pues en muchas ocasiones la tradición que gravita sobre ellas (con la consecuente resonancia y ecos de autores pasados) se puede convertir en traición al robarle la voz queriendo hablar por ella. La clave se encuentra entonces en tomar el lenguaje petrificado por la tradición, mezclarlo con referentes muy personales y obligarlo a expresar cosas que jamás diría, quebrándolo.

Desde el siglo pasado, las poetisas han tomado la palabra y añadido su perspectiva para contar la realidad desde una voz nueva (como es el caso de dos poetisas españolas, Carmen Conde en 1947 con *Mujer sin Edén* o en 1949 Ángela Figuera con *Mujer de Barro*). Esta toma de conciencia del lenguaje –o de las limitaciones de un lenguaje heredado que



transcribe la realidad en masculino— conlleva también tomar conciencia de la relación existente entre pensamiento y palabra, puesto que las palabras están condicionadas por una época o un lenguaje heredados, como describe la poeta argentina Alejandra Pizarnik en su poema “En esta noche, en este mundo”:

la lengua natal castra  
la lengua es un órgano de conocimiento  
del fracaso de todo poema castrado por su propia lengua]  
que es el órgano de la re-creación  
del re-conocimiento  
pero no el de la resurrección.  
(Pizarnik, 1971: 398-399)

### **3. La escritura del cuerpo**

Las últimas décadas del siglo XX estuvieron marcadas por una transición lírica que tuvo como resultado una presencia cada vez más notable en el espacio público: en España son protagonistas de esta transición poetas como Juana de Castro, Ana María Navales, Ana María Fagundo, Isabel Abad, Gloria Díez, Fanny Rubio, Amparo Amorós o Dionisia García entre otras; en Latinoamérica destacan figuras como la chilena Gabriela Mistral, las argentinas Alejandra Pizarnik y Laura Yasán, las peruanas Magda Portal y Blanca Varela, la uruguaya Ida Vitale, la colombiana Consuelo Fernández, la mexicana Rosario Castellanos, las nicaragüenses Claribel Alegría y Gioconda Belli. En esta nueva coyuntura, se pueden rastrear la presencia de un *yo* femenino y su correspondiente corporalidad que abogan por la “construcción de la propia subjetividad femenina y de las distintas relaciones intersubjeti-

vas y vínculos [...] con el espacio privado y/o doméstico, el amor, el erotismo o la muerte” (Rodríguez Gutiérrez, 2017: XV). Asimismo, las creadoras finiseculares profundizan en cuestiones ya mencionadas como es la indagación y descubrimiento de un lenguaje propio en el que este *yo* femenino reivindica la función subversiva de la poesía, lo que pone de manifiesto el compromiso de las escritoras con la dimensión política de su labor poética en tanto identifican y cuestionan cualquier tipo de narrativa heteropatriarcal y racista, así como el imaginario cultural creado alrededor de lo femenino.

Como hemos mencionado, la experiencia corporal directa ha sido mediatizada por una palabra que en los siglos pasados ha construido un cuerpo femenino por y para una mirada masculina polarizada en dos estereotipos extremos: o bien ángel dulce del hogar o bien puta/bruja/loca. La pregunta que nos hemos de plantear ahora es cómo regenerar esa mujer escindida entre dichos estereotipos y construir/recuperar/habitar/reconquistar las impresiones sensoriales de las experiencias corporales femeninas ocultadas por las palabras e imágenes heredadas de dicha mirada heteropatriarcal. El gran reto ante el que se encuentran, pues, las poetas a finales de siglo XX e inicios del XXI es exactamente “decir el cuerpo” o, mejor dicho, “decir los cuerpos”, esto es, conseguir la representación de sus cuerpos utilizando las mismas palabras, pero resignificándolas y dándoles una intencionalidad propia. Para ello:

muchas autoras eligen hacer visible lo suprimido, pues les es más necesario buscarle un sentido a la realidad, anclada en las vivencias de cada día, que negarla. Tanto el esplendor como la decadencia física tienen cabida en sus poemas; el goce, así como el dolor y la enferme-

dad, y la ambivalencia, el rechazo o la aceptación del cuerpo propio o ajeno que conllevan tales sucesos. Episodios comunes [...] experimentados de manera diferente [...] y contados desde muy diversas ópticas [...] [que] impide[n] caer de nuevo en el error de universalizar el cuerpo femenino y sus reacciones, y volver a hablar de un único cuerpo, deshistorizado y desrealizado. (Benegas, 2017: 73)

Todo esto las lleva a distanciarse de un sujeto lírico universal con una única perspectiva en donde se han de inscribir todas las poetas para cruzar otros espacios menos transitados y más marginales “para indagar los intersticios” (Benegas, 2017: 81).

Las poetas de finales del siglo XX y principios del siglo XXI ya se han podido liberar de aquella fantasía del dulce ángel del hogar, impuesta a lo largo de la historia y especialmente a partir de la Ilustración. No obstante, sienten la necesidad de búsqueda de marcos referenciales con las poetas del pasado con las que poder identificarse, para construir su propia genealogía de orden poético en femenino. Explica la poeta cordobesa Juana de Castro en una entrevista que “uno de los mayores pecados cometidos por el canon con nosotras ha sido habernos despojado de memoria histórica, olvidando sistemáticamente a las que nos precedieron. Así, [...] cada escritora vuelve a ser proclamada como la primera” (en Hermosilla, 2011: 69). Por eso, las poetas, en tanto sujeto lírico femenino, se preguntan una y otra vez sobre los modelos que la tradición ha ocultado, como se puede percibir en la poeta sevillana Julia Uceda:

## La primera

¿Cómo lo dijo, cómo  
encontró los sonidos en su boca de barro,  
[...] la primera, la sin memoria,  
sin hoy  
ni ayer  
ni germen ni más atrás?  
[...] Tuvo que haber un nacimiento  
de lo llamado amor, dolor, aroma, intimidad,  
amanecer, crepúsculo, roce de otra mano,  
llanto de niño, primer llanto  
(Uceda, 2006: 55)

A pesar de todo, en los últimos 50 años se puede hablar de una situación diferente donde autoras nacionales y extranjeras han obtenido mayor proyección y difusión, y podemos hablar de influencias mutuas entre las generaciones anteriores y de aportes y perspectivas para las nuevas generaciones, de tal manera que las poetas del siglo XXI han podido “buscar nuevas formas de expresión sin necesidad de empezar de cero como había ocurrido en las generaciones anteriores” (Benegas, 2017: 90-91).

## 4. Elementos comunes de la poesía escrita por mujeres

En primer lugar, se relatan experiencias desde la perspectiva de unos sujetos femeninos inéditos: se ha conseguido desmontar el sujeto femenino de la lírica tradicional, siendo reemplazado por personas poéticas ricas y variadas, cada una con su voz y su entidad propia dentro del poema.

Por otro lado, las autoras construyen un *yo* poético propiamente femenino en el que escriben desde el cuerpo,

que ahora es visibilizado desde una mirada femenina, puesto que, como afirma Cixous (1995: 57-58), “[l]as mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad, es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos”.

Al apropiarse de la mirada femenina en el poema, en la simbolización del deseo pasan de ser objetos pasivos deseados a sujetos activos deseantes, lo que tiene claras consecuencias en el “corpus lírico que conforma la llamada gran literatura”, caracterizada por universalizar el tratamiento de los temas que “en realidad, es parcial y contingente, pues responde a los criterios de valor que prevalecen en el campo literario en un determinado momento histórico” (Benegas, 2017: 125).

Se revisitan los mitos desde una mirada femenina con el objetivo de reapropiarse de ellos, como es el caso de la obra de Ana Sofía Pérez-Bustamente, *Mercuriales* (2004), que nos propone un viaje mítico en el que la protagonista del poemario se reconstruye su identidad a través de algunos mitos en los que confluye tradición y modernidad (Mercurio, Perséfone, Ariadna, Medea, Laocoonte, Vulcano, Eros, Psique, Afrodita, Hermes o Apolo).

Se acude al arquetipo de la bruja con el objetivo de denunciar las violencias sufridas históricamente por las mujeres, así como para construir una genealogía femenina en la cual inscribirse. Las brujas son rescatadas del olvido<sup>71</sup> y revalorizadas en el espacio literario, despojándolas de todas las connotaciones negativas y presentándolas como modelos a emular. Muchas veces se establece un vínculo entre el yo poético y las brujas/mujeres antepasadas a través de la palabra,

---

<sup>71</sup> Es una constante de esta línea poética el visitar y visibilizar mujeres silenciadas tanto en los arquetipos (bruja, puta, loca) como en los mitos universales (Eva, Lilith, Penélope u Ofelia entre otros).

como una manera de dignificar la herencia matrilineal y de asimilación de las poetas a las brujas en la disidencia, estableciéndose así una “genealogía paralela de la resistencia y la subversión” (Lecadre-Scotto, 2023: 53), como se puede ver en el poema de la poeta granadina Olalla Castro Hernández (1979).

### **Ardimos juntas**

Nos quemaron por miedo a nuestros ojos,  
a la Verdad punzante que trepaba  
por muslos, senos, vientres y caderas.  
Ardimos juntas,  
de todo padre huérfanas.  
Fuimos brujas.  
Engendramos los verbos insurgentes  
y bailamos sin música ni oídos.  
Removimos mejunjes que podían  
devolvernos la voz, los pies, las alas.  
Y ellos,  
postrados ante sus cruces milenarias,  
temblaron.  
Subidos a sus púlpitos de mármol,  
temblaron.  
sobre nuestros cuerpos desnudos,  
al forzarnos,  
temblaron.  
El miedo, que rompe todo cuanto encuentra,  
atravesó sus huesos  
duros como rocas  
y no cedió hasta que fuimos ceniza,  
polvo, ascua.  
Fuimos brujas. Amantes. Compañeras.

Y ardimos juntas, mientras ellos temblaban.  
(Castro Hernández, 2013: 39-40)

La fuerte conciencia del lenguaje, a su vez, es una consecuencia directa de la deconstrucción de la tradición patriarcal: romper con su solemnidad y retorcerlo hasta incluso mofarse de él son gestos encaminados a desvelar sus paradojas y mezquindades. El cuestionamiento del lenguaje “es un acto radical y necesario, previo a la constitución de la voz propia” (Benegas, 2017: 91). Existe, además, una constante reflexión sobre la literatura dentro de la literatura, “un hacerse presente en la conciencia del lenguaje en el texto que lo conforma” (Rodríguez Gutiérrez, 2021: 11). Asimismo, resulta de especial interés la reapropiación de lenguajes de comunidades originarias como la mapuche para la creación de poesía política (como sería el caso de la poeta chilena Soledad Fariña) (Martínez, 2020).

En cuanto a las escrituras poéticas del siglo XXI, se trabaja al mismo tiempo con el sentido y con el sinsentido: la poeta española Erika Martínez (2020: 21-22) sostiene que la naturaleza de un poema es siempre extralimitarse, transitar fronteras de manera líquida, lo que le permite ejercer una violencia “contra lo que una vez instituyeron, contra ese círculo en el que cada elemento se define con relación a un todo y a un fin”, boicoteando así desde su acción “la lógica del sentido que impera en la comunidad consensual”.

Se lleva a cabo una revisión irónica de los lenguajes tradicionales (Siglos de Oro, vanguardias, modernismo). Además, se utiliza la ironía como estrategia de distanciamiento para criticar la ideología heteropatriarcal, enfatizando, por un lado, las desigualdades de los roles de género y, por el otro, llegando a lo cómico en la representación del imaginario genital (Medina Puerta, 2018). Léase, a modo ilustrativo, el poe-

ma de la escritora uruguaya Cristina Peri Rossi “Teoría literaria”, en el que la autora utiliza la comicidad e ironía para desmontar el canon patriarcal, parodiando la escritura masculina a la hora de preguntarse por qué escriben los hombres:

### **Teoría literaria**

Escriben porque tienen el pene corto  
o la nariz torcida  
porque un amigo les robó la amante  
y otro le ganaba al póquer  
Escriben porque quieren ser jefes de la tribu  
y tener muchas mujeres  
un cargo político  
un tribunal  
una tarima  
(muchas mujeres).  
No se leen entre ellos  
no se lo toman en serio:  
nadie está dispuesto a morir  
por unas cuantas palabras  
colocadas en fila  
(de izquierda a derecha,  
no al estilo árabe)  
ni por unas cuantas mujeres:  
después de los cuarenta,  
todos son posmodernos.  
(Peri Rossi, 2021: 679)

Se crean poéticas colectivas en las que conviven poesía coetánea, tradición y activismo para favorecer la reflexión sobre lo que significa ser mujer y escribir desde la periferia neoliberal (como es el caso del Colectivo Abierto de Poe-



tas Cordobesas, el colectivo boliviano Mujeres Creando o el colectivo de poetas españolas Genialogías).

Muchas de ellas emplean un estilo entrecortado, fragmentado, con repeticiones, saltos alógicos, como si fuera un lenguaje que balbucea, que transita desde la elocuencia hasta la duda o el cuestionamiento. Desde esta retórica del silencio, Medina Puerta (2018: 71) plantea la constitución de una poética del fragmento caracterizada por cuestionar “la comunicabilidad del lenguaje a partir de reflexiones metapoéticas sobre la arbitrariedad del mismo”. Asimismo, se prefieren las mínimas imágenes cotidianas antes que las metáforas totalizadoras o memorables (Benegas 2017: 95).

En lo que concierne a los temas, muchos de ellos están marcados por la influencia de movimientos sociales como el movimiento feminista, feminista decolonial, feminista bastardo,<sup>72</sup> LGTBIQ+, etc. Entre los temas utilizados aparecen relaciones lésbicas, identidades no binarias fluidas, identidades trans, la violencia de género, feminicidios, el aborto o el bastardismo. Las poetas están abiertas a las realidades del día a día y hablan de las diferencias de clase y de los más desfavorecidos y marginales, de las personas sistemáticamente excluidas y ubicadas en la periferia de la sociedad, con quienes se identifican. En el poema “Condición de mujer”, Cristina Peri Rossi nos sitúa delante de una realidad dramática que necesita ser denunciada, tomando como tema central el feminicidio que sufren las mujeres de Ciudad Juárez justo por su “condición de mujer”. El final de estas mujeres es doblemente

---

<sup>72</sup> El movimiento feminista bastardo se ancla en el *bastardismo*, concepto creado por la boliviana María Galindo, activista y escritora, cofundadora del colectivo Mujeres Creando, que cuestiona conceptos como *lo multicultural*, *diverso*, *plurinacional* o *binario* para dar cuenta del racismo institucional, la violencia y la desigualdad perpetrados tras la colonización y que se cifra en lo que llama *bastardismo*. Para Galindo, la memoria bastarda es la memoria del conflicto y de la violación original; es el lugar que solo se reconoce en la contradicción, la complejidad y la subversión.

trágico: por un lado, se las persigue, viola, tortura, maltrata, asesina, desangra..., y por otro lado no solo se les roba la vida, sino que también se les roba la voz y dignidad al ser víctimas de la impunidad de sus perpetradores y del silencio institucional de los gobiernos. El poema grita y acusa de “salvajes” a todos los responsables del destino de estas mujeres, rompiendo así con el ciclo del silencio e impunidad. Pero también su poema da voz a las mujeres que ya no pueden hablar, renombrando a las mujeres “jesucristas”, un neologismo con el que se reapropia y feminiza el concepto de *mártir*.

## **Condición de mujer II**

Deshechas, reventadas, violadas,  
maltratadas, heridas, reventadas,  
crucificadas, reventadas, desangradas,  
reventadas, perseguidas, torturadas,

SALVAJES

CONSUMIDAS

Ya sin voz

sin fe  
sin aliento

sin espera

Hablamos por sus voces  
Pronunciando lentamente cada letra:

M-U-J-E-R-E-S-D-E-J-U-A-R-EZ:

## JESUCRISTAS

(Peri Rossi, 2021: 1135)

Toma especial protagonismo el tema de las maternidades disidentes o nuevas maneras de habitar la maternidad, como en los poemas de la poeta gallega Miriam Reyes (1974), quien aborda el instinto maternal desde una perspectiva desacralizadora, desligándolo de la identidad de mujer y de su naturaleza biológica. En sus poemas, Reyes no sólo pone de manifiesto su absoluta falta de instinto maternal y su renuncia voluntaria, sino que además muestra su rechazo a través de imágenes viscerales (“El vientre vacío sangra exagerado e implacable”, “me desangro en mi negación”) y se rebela contra los principios culturales que han decidido absorber la identidad de mujer a la de la madre.

Déjalo esta  
tú no eres mujer de horno y niños  
no eres capaz de mantener con vida ni a un cactus.  
No necesitas casa y semental  
suéltalo y echa a andar de una vez.  
Aquel amante tuyo tenía razón  
para ti las personas son accidentes:  
de pronto te suceden.  
(Reyes, 2004: 50)

Eventualmente paso días enteros sangrando  
(por negarme a ser madre).  
El vientre vacío sangra  
exagerado e implacable como una mujer enamorada.  
Si los hijos no salieron nunca  
del cuerpo de sus madres  
juro que tendría uno ahora mismo,

para sentirlo crecer dentro de mí  
hasta poseerme como en una sesión espiritista  
o como si mi bebé y yo  
fuéramos muñecas rusas  
una llena de la otra  
mamá llena de bebé.  
También tendría un hijo  
si ellos siempre fueran bebés  
y pudiera sostenerlo en mis brazos por encima de la  
realidad]  
para que mi niño nunca pusiera los pies en la tierra.  
Pero ellos llegan a ser  
tan viejos como uno.  
No alimentaré a nadie con mi cuerpo  
para que viva este suicidio en cuotas que vivo yo.  
Por eso sangro y tengo cólicos  
y me aprieto este vientre vacío  
y trago pastillas hasta dormirme y olvidar  
que me desangro en mi negación.  
(Reyes, 2001: 17-18)

Los cuerpos aparecen en todo su esplendor y miseria, alejándose en muchos casos de idealizaciones –que más tienen que ver con la mirada masculina– y mostrando cuerpos no normativos desde una mirada diferente y, en muchos casos, transgresora. Asimismo, nos encontramos con sujetos líricos activos y deseantes que poetizan el cuerpo de mujer desde una escritura que visibiliza los deseos y sexualidades no normativos de forma abierta y sin dobleces ni ocultamientos. En el poema “El once de –septiembre de dos mil uno”, Cristina Peri Rossi se aleja de la mirada poética masculina heteronormativa, y desde su actitud disidente y trasgresora, se reapropia del espacio erótico, colocando el deseo lesbiano

en el canon poético que durante tantos siglos lo había ocultado. La autora se propone habitar no solo el espacio erótico del deseo desde la palabra y el cuerpo, sino que lo hace de manera atípica, integrando una escena erótica con una situación trágica como fueron los atentados del 11-S. A pesar de la tragedia, la poeta se vale de la imagen para utilizarla como el inicio de la ruptura del canon literario patriarcal, y desde las ruinas falocéntricas de las dos torres, Peri Rossi recupera el cuerpo lesbiano que la tradición y el canon literario más excluyente y conservador había silenciado, apuntando así “a una retórica de la transfiguración, de la traslación y de las metamorfosis” (Rodríguez Gutiérrez, 2021 : 24).

El once de septiembre del dos mil uno  
mientras las Torres Gemelas caían,  
yo estaba haciendo el amor.  
El once de septiembre del año dos mil uno  
a las tres de la tarde, hora de España,  
un avión se estrellaba en Nueva York,  
y yo gozaba haciendo el amor.  
Los agoreros hablaban del fin de una civilización  
pero yo hacía el amor.  
Los apocalípticos pronosticaban la guerra santa,  
pero yo fornicaba hasta morir  
—sí hay que morir, que sea de exaltación—.  
El once de septiembre del año dos mil uno  
un segundo avión se precipitó sobre Nueva York  
en el momento justo en que yo caía sobre ti  
como un cuerpo lanzado desde el espacio  
me precipitaba sobre tus nalgas  
nadaba entre tus zumos  
aterrizaba en tus entrañas  
y vísceras cualesquiera.

Y mientras otro avión volaba sobre Washington  
con propósitos siniestros  
yo hacía el amor en tierra  
—cuatro de la tarde, hora de España—  
devoraba tus pechos tu pubis tus flancos  
hurí que la vida me ha concedido  
sin necesidad de matar a nadie.  
Nos amábamos tierna apasionadamente  
en el Edén de la cama  
—territorio sin banderas, sin fronteras,  
sin límites, geografía de sueños,  
isla robada a la cotidianidad, a los mapas  
al patriarcado y a los derechos hereditarios—  
sin escuchar la radio  
ni el televisor  
sin oír a los vecinos  
escuchando sólo nuestros ayes  
pero habíamos olvidado apagar el móvil  
ese apéndice ortopédico.  
Cuando sonó, alguien me dijo: Nueva York se cae  
ha comenzado la guerra santa  
y yo, babeante de tus zumos interiores  
no le hice el menor caso,  
desconecté el móvil  
miles de muertos, alcancé a oír,  
pero yo estaba bien viva,  
muy viva fornicando.  
“¿Qué ha sido?”, preguntaste,  
los senos colgando como ubres hinchadas.  
“Creo que Nueva York se hunde”, murmuré,  
comiéndome tu lóbulo derecho.  
“Es una pena”, contestaste  
mientras me chupabas succionabas

mis labios inferiores.  
Y no encendimos el televisor  
ni la radio el resto del día,  
de modo que no tendremos nada que contar  
a nuestros descendientes  
cuando nos pregunten  
qué estábamos haciendo  
el once de septiembre del año dos mil uno,  
cuando las Torres Gemelas se derrumbaron sobre  
Nueva York.]  
(Peri Rossi, 2016: 199-200)

En esta toma de conciencia del cuerpo y de otras identidades posibles, toma especial relevancia el cuestionamiento de las identidades monolíticas culturalmente establecidas, abogando por identidades más líquidas. La artista<sup>73</sup> argentina Susy Shock (1968) presenta en su poema “Yo monstruo mío” una mujer trans que irrumpe en el espacio identitario de forma disidente, en donde se reapropia y resignifica la imagen del monstruo como representación de la subversión a lo establecido. El motivo del monstruo ayuda a reivindicar el devenir trans y las otras formas de habitar o construir la identidad, fuera de la heteronormatividad imperante, de manera disruptiva y desobediente, y desde un activismo poético.

### **Yo monstruo mío**

...Yo, pobre mortal,  
equidistante de todo  
yo D.N.I: 20.598.061  
yo primer hijo de la madre que después fui  
yo vieja alumna de esta escuela de los suplicios

---

<sup>73</sup> Artivismo/artivista es un neologismo, resultado de la combinación de las palabras arte y activismo y activista y artista respectivamente.

Amazona de mi deseo  
Yo, perra en celo de mi sueño rojo

Yo, reivindico mi derecho a ser un monstruo  
ni varón ni mujer  
ni XXI ni H2o

yo monstruo de mi deseo  
carne de cada una de mis pinceladas  
lienzo azul de mi cuerpo  
pintora de mi andar  
no quiero más títulos que cargar  
no quiero más cargos ni casilleros a donde encajar  
ni el nombre justo que me reserve ninguna Ciencia

Yo mariposa ajena a la modernidad  
a la posmodernidad  
a la normalidad  
Oblicua  
Bizca  
Silvestre  
Artesanal

Poeta de la barbarie  
con el humus de mi cantar  
con el arco iris de mi cantar  
con mi aleteo:  
Reivindico: mi derecho a ser un monstruo  
que otros sean lo Normal  
El Vaticano normal  
El Credo en dios y la virgísima Normal  
y los pastores y los rebaños de lo Normal  
el Honorable Congreso de las leyes de lo Normal  
el viejo Larrouse de lo Normal



Yo solo llevo la prendas de mis cerillas  
el rostro de mi mirar  
el tacto de lo escuchado y el gesto avispa del besar  
y tendré una teta obscena de la luna más perra en mi  
cintura]  
y el pene erecto de las guarritas alondras  
y 7 lunares  
77 lunares  
qué digo: 777 lunares de mi endiablada señal de Crear

mi bella monstruosidad  
mi ejercicio de inventora  
de ramera de las torcazas  
mi ser yo entre tanto parecido  
entre tanto domesticado  
entre tanto metido “de los pelos” en algo  
otro nuevo título que cargar  
baño: de ¿Damas? o ¿Caballeros?  
o nuevos rincones para inventar

Yo: trans...pirada  
mojada nauseabunda germen de la aurora encantada  
la que no pide más permiso  
y está rabiosa de luces mayas  
luces épicas  
luces parias  
Menstruales Marlenes bizarras  
sin Biblias  
sin tablas  
sin geografías  
sin nada  
solo mi derecho vital a ser un monstruo  
o como me llame  
o como me salga  
como me pueda el deseo y la fuckin ganas

mi derecho a explorarme  
a reinventarme  
hacer de mi mutar mi noble ejercicio  
veranearme otoñarme invernarne:  
las hormonas  
las ideas  
las cachas  
y todo el alma!!!!!!... amen.  
(Shock, 2011: 10-12)

Se toma conciencia de la importancia de la creación de genealogías<sup>74</sup> que dibujen marcos de referencia de aquellas autoras que hablaron con voz propia, esquivando y superando las convenciones dictadas por la época: dichas genealogías<sup>75</sup> permitirán “disfrutar de las diversas estrategias que desplegaron para representarse en cuerpo entero”. Así, todos “sus logros y adquisiciones en el campo minado del lenguaje forman un capital simbólico que permanece enterrado en un remoto paraje de la lengua” (Benegas, 2017: 112) y que ha de ser accesible y compartido para que sirva posteriormente de validación y reconocimiento para las futuras generaciones. Con la construcción de una genealogía de poetas escritoras,

---

<sup>74</sup> Medina Puerta (2020: 8) pone de relieve cómo la construcción de una genealogía matrilineal se ha convertido en motivo temático para la mayoría de las poetas. Ejemplos de ello los encontramos en los poemas “Genealogía” y “La casa encima” (*Color carne*, 2009) de Erika Martínez, “Árbol genealógico” (*Chatterton*, 2014) de Elena Medel, “Justicia poética” (*Supernova*, 2016) de Rosa Berbel, o los poemarios *Pertenecerme entera* (2020) de Andrea Rivas, *Herederas* (2022) de María Sánchez-Saorín y *Las escritas* (2022) de Olalla Castro.

<sup>75</sup> Si bien los hombres poetas han podido llegar a sufrir lo que el crítico literario norteamericano Harold Bloom denominó “la angustia de la influencia”, esto es, el miedo a parecerse demasiado a sus predecesores o no ser más que una nota a pie de página de sus maestros, en el caso de las poetas pueden verse paralizadas por lo que Benegas (2017: 127) ha llamado “la angustia de la autoría”, la cual, es propia de los desposeídos en tanto “carecen de autoridades de su género que validen su palabra”.

en un intento de ampliación y cuestionamiento del canon literario, las nuevas generaciones de poetisas “pueden adoptar los nuevos puntos de vista inaugurados por sus antecesoras inmediatas y continuar su exploración del mundo desde allí”, al haber superado la dificultad de tener que escribir desde un sujeto tradicionalmente neutro como el masculino y haberse atrevido a dar luz al “connotado femenino, históricamente reprimido y regulado” (Benegas, 2017: 110-111).

## 5. Formas de difusión

La escritura de mujeres, cuerpos feminizados y subjetividades disidentes ha tomado, pues, un protagonismo insólito en las primeras dos décadas del siglo XXI. Ana Gallego Cuiñas (2021: 20-21), crítica literaria, habla del *boom* de la literatura transfeminista panhispánica y antipatriarcal que da cuenta de nuevos relatos centrados en “historias locales/comunales y subjetividades desobedientes que ensayan políticas de lo común y modos de resistencia para representar la crisis de las subjetividades cisgénero, del modelo de familia heteropatriarcal y de las relaciones afectivas normativas”. En este proceso de dar espacio a nuevas realidades y relatos poéticos, tienen un especial interés y protagonismo las formas de difusión.

En primer lugar, destacamos el proyecto “Transgeneración 1.0”, iniciado en 2007 en Málaga, en el marco en el que encontramos poetisas como Yolanda Castaño, Ana Cibeira, María Eloy-García, Izaskun Gracia, Carmen López, Elena Medel, Miriam Reyes, Sofía Rebi, Julieta Valero, Alejandra Vanessa y Jahel Virallonga. Este proyecto tiene como objetivo poner sobre la mesa los problemas específicos con los que se enfrentan las mujeres al inscribir sus creaciones en el campo literario del siglo XXI.

Otro proyecto remarcable sería “Genialogías” (<http://genialogias.org/quienes-somos/>), cuya máxima aspira-

ción es recuperar y visibilizar a todas las “genias” que conforman el mapa genealógico de la poética femenina y que fueron ignoradas por el canon literario. Tiene su origen en 2013, cuando treinta poetas de diversas generaciones (entre ellas, Noni Benegas, Concha García, Elsa López, Olvido García Valdés, Aurora Luque, Juana de Castro, Chantal Maillard, Ángela Serna, Chus Pato, Ángeles Mora, Ana Rossetti, María Cinta Montagut o Julia Barella) convocan en Madrid un encuentro entre mujeres poetas e inician un proyecto editorial (en colaboración con la Editorial Tigres de Papel) que supone el rescate editorial de libros relevantes pero descatalogados que puedan servir como una genealogía en la lengua castellana e impedir la extinción de obras imprescindibles para la construcción de una genealogía poética en femenino.

Además de la colección “Genialogías” de Tigres de Papel (<https://www.tigresdepapel.es/coleccion-genialogias/>), otra colección editorial consagrada a la recuperación y difusión de autoras es “La mitad ignorada” de la editorial granadina Cuadernos de Vigía (<https://cuadernosdelvigia.com/category/la-mitad-ignorada/>). Por otro lado, destacamos igualmente la creación de editoriales y colecciones especializadas en autoras: Torrezoas, Librería de Mujeres, Ménades, Continta Me Tienes o Amor de Madre en España y en Argentina, Rosa Iceberg, Mutanta, La mariposa y la iguana, Concreto Editorial y Ediciones Nebliplateada.

Resultan de especial interés las así llamadas “editoriales cartoneras” o “ediciones cartoneras”, esto es, ediciones de libros de poesía fabricados con materiales reciclados (cartón, tela), que favorecen una adquisición y difusión mucho más inclusiva y horizontal. Asimismo, en las dos últimas décadas, ha tenido un protagonismo especial en su expansión las redes sociales e internet, lo que ha favorecido una mayor

circulación, ampliando las relaciones e influencias poéticas a ambos lados del Atlántico.

Todas las formas de difusión expuestas tienen como principal objetivo ayudar a las poetas a que ocupen el lugar que les pertenece en el canon literario. Como escribe la poeta gallega Laura Villar Gómez:

No, el canon no se cambia solo. El universo poético no se tambalea si las lecturas que llenan las bibliotecas siguen asentando un universo poético que aleja a las mujeres de su centro y las considera esa *rara avis* que merece respeto solo por lo anecdótico de su presencia. Leer es un buen instrumento de participación activa para comenzar a buscar una nueva estructura que ampare a las autoras (Villar Gómez, 2018: s.p. en Pulido Tirado, 2020: 754).

**(G. S. A.)**



**SELECCIÓN  
DE  
POEMAS**





## 1. Ashanti Dinah Orozco Herrera: “Yo mujer” (2018)

En el poema “Yo mujer”, de la colombiana Ashanti Dinah Orozco Herrera (1980), el arquetipo de la bruja aparece como una forma de denuncia de la discriminación por sexo y raza que todavía viven en América Latina las mujeres racializadas. Para celebrar el Día Mundial de la Poesía y el Día Internacional de la Eliminación de la Discriminación Racial, en 2018 la poeta artista hace un recorrido a lo largo del poema en reconstrucción de su identidad conectada con la naturaleza, con ser racializada y con sus “ancestras” (utilizando este neologismo para una mayor proyección femenina), en clara referencia a las brujas, en las cuales se reconoce y con las cuales comparte la palabra dicha/escrita como forma de disidencia.

### Yo mujer

Danza el ritmo del Cosmos en mi vientre:  
la noche despierta el poder del aliento en el laberinto de mis  
entrañas,]  
un racimo matizado de luna acaricia el resplandor de mi mirada,  
llevo una filigrana de estrellas cautivas en mi frente.

Soy Mujer-hija del sol:  
un antiguo y añorado fuego volcánico incendia la madera  
sagrada de mi anatomía,]  
y destierra ese olor a fango y arcilla que yace en mis poros.

Soy Mujer-jardinera fecunda del infinito que no comienza ni  
termina nunca-.]  
Yo parlamento con el espíritu impetuoso de los árboles y los  
peces.]  
Una cría de pájaros cantores navega comarcas de musgo  
por entre la enramada de girasoles en mi pecho  
como un bosque de pelos que trenzan un nido.

Soy Mujer-tiempo,  
brisa fresca, suave brisa entre las piernas,  
que se arquea en la curva cordillera de los días.  
Cuando el alba crece,  
dejo huellas en la arena:  
una corriente de aguas se vierte por el continente de mi vulva  
senti-pensante,]

brotan de ella mariposas escarlatas,  
para hacer la vida siempre nueva.

Soy mujer-útero,  
manantial inagotable que sustenta la frutaesencia humana, la  
inaugura...]

Arrullo de verde selva en el abril florido, donde se alimenta el  
tronco del mundo.]

Agricultura de la tierra fértil donde la semilla se abriga bajo el  
sueño de la savia,]

cáscara adentro, músculo adentro, pulpa adentro, raíz adentro.

Soy mujer-signo, he sido un bien inmutable.

Cumplí todos los oficios de la faena con el sudor escurrido de  
mi carne cautiva.]

Se me ha acusado de esto y de lo otro: lloré océanos huyendo de  
mí misma.]

Las heridas de las espadas por el corte del azote segaron mi velo  
luminoso:]

algo me fue negado desde el comienzo,  
desde el profundo conocimiento de mi olfato y de mi tacto.

¿Y acaso no soy una mujer-negra?

yo fui la que asesinaron, y lanzaron al ultraje de los buitres  
—y no murió—.

Encontré mis orígenes entre los viejos archivos de libros  
en la conjuración ritualista del mar  
en los cantos encrespados del tambor  
en las contiendas de mi alma.

Allí me encontré,  
naciendo en mi ombligo.

Desde el abismo me he levantado sin aflicción, sin lágrimas  
inútiles,]

y he resurgido entera.

¡Basta! Ya no guardo silencio religioso.

Nace la sibila...

pueden llamarme bruja con rimas y con razones...

Yo hablo en la lengua amputada de mis ancestras,  
ellas son el fundamento telar que abraza la húmeda red de mis  
palabras.]

Mientras la santa inquisición interrogó la negrura milenaria de

sus cuerpos-letras,]  
en mi sombra espesa de vigiliás he invocado  
sus épicos, sus orgánicos nombres, sus nombres de lanza.  
Y aún no sé por qué  
en el habla de mi memoria colectiva,  
en la semántica de mi escritura,  
en la tinta azabache de mi axé verbal,  
todos los sustantivos y adjetivos se me hacen escasos para  
nombrarlas,]  
se escapan de mi boca de cactus.

Soy mujer-altiva, yo soy la lucha,  
aprendí a gritar hacia los cuatro puntos cardinales;  
por el norte hasta el sur de los crepúsculos.  
Ahora el rayo de mi voz, ahogada en el naufragio de los remos,  
hace estallar las piedras.]  
Me liberé: no temo al eco del miedo cuando me visita,  
ni al dolor que se sumerge ardiente desollando mi piel.  
Sé adónde voy: persisto.  
Continuaré tejiendo la poesía circular sembradora de luz  
que desnuda esperanzas solares y cabalga corceles de sueño.

Yo-Mujer-águila,  
llevo el viento a mis espaldas en signo de dignidad,  
y vuelo por los inconmensurables abismos de Mi-Ser-Mujer-  
Alada.]  
Mis olvidados sacrificios seculares, mi cálido coraje, mi primo  
génita furia he reunido.]  
Me rebelé contra el delantal endomingado.  
Con el pavor de mi gesta primera,  
he combatido contra las dormidas normas  
contra las puertas cerradas de la casa de la historia.  
Yo-Mujer fuerza-motriz, sé que puedo restituirme.  
Me hice guerrera de las siete potencias  
para ver mejor con los tímpanos de los ojos  
todo lo perdido:  
los colores y las formas del paraíso  
donde hace siglos  
expulsaron de un escupitajo mi existencia.

(Orozco Herrera, 2018)

## 2. Cristina Peri Rossi: “Condición de mujer I” (2021)

Cristina Peri Rossi (1941), uruguaya, plantea (desde su poética) un acercamiento trasgresor que rompe con la tradición, proponiendo nuevos temas y formas en los que “decir el cuerpo femenino” con voz propia. Une el cuerpo de la mujer con la palabra, torna mujer la palabra, se la reapropia como un nuevo origen. Al identificar palabra y mujer, construye su propia voz poética, adueñándose del espacio de enunciación. En el poema presentado, nos encontramos con un yo poético con “condición de mujer” que se presenta como advenediza, perturbadora, “desordenadora de los sexos” y transgresora, en clara referencia a su naturaleza disidente y rompedora del *statu quo*, de esa lógica del sentido perpetuada por el canon que la poeta reta en cada momento. Toma sin permiso “la lengua de los conquistadores” para reconquistarla en femenino, subvertirla y distanciarse así de la escritura masculina imperante. A pesar de carecer de “estirpe” (“Vengo de un pasado ignoto”), no se identifica ni reconoce con el canon literario masculino y busca sus modelos y raíces alejados de la tradición androcéntrica.<sup>76</sup>

### Condición de mujer I

Soy la advenediza  
la que llegó al banquete  
cuando los invitados comían  
los postres

Se preguntaron  
quién osaba interrumpirlos  
de dónde era  
cómo se atrevía a emplear su lengua

Si era hombre o mujer  
qué atributos poseía  
se preguntaron  
por mi estirpe

---

<sup>76</sup> Explica en una entrevista: “Yo elijo inscribirme en la tradición de las poetas rebeldes, transgresoras, lúcidas, lúdicas y casi siempre, infelices. Como mujeres fueron ejemplares raros, rompían el código de género de su época. Y lo pagaron bastante caro” (Montagut, 2008: s.p.).

“Vengo de un pasado ignoto –dije–  
de un futuro lejano todavía  
Pero en mis profecías hay verdad  
Elocuencia en mis palabras  
¿Iba a ser la elocuencia  
atributo solo de los hombres?  
Hablo la lengua de los conquistadores,  
es verdad,  
aunque digo lo opuesto de lo que ellos dicen”

Soy la advenediza  
la perturbadora  
la desordenadora de los sexos  
la transgresora

Hablo la lengua de los conquistadores  
pero digo lo opuesto de lo que ellos dicen

(Peri Rossi, 2021: 613)

### 3. Érika Martínez: “Pruebas circulares” (2017)

La poeta jienense Érika Martínez (1979) nos desvela en los poemas “Pruebas circulares” y “Abolirse” en qué medida el componente cultural y lo corpóreo condicionan la construcción de la identidad femenina. En los poemas, la poeta cuestiona los esquemas heteropatriarcales que han sido asimilados inconscientemente. En los dos primeros versos de “Pruebas circulares”, la poeta muestra cómo la repetición de pruebas performativas –como es todo lo que hay detrás de jugar con las muñecas– va imprimiendo en el cuerpo una identidad que hay que romper/ cuestionar “con aquello que rebasa” al insistir en la repetición de un mismo movimiento<sup>77</sup>. En el caso de “Abolirse”, se cuestiona además la identificación entre cuerpo e identidad y la naturaleza estática de esta, que la voz de la poeta aniquila con el último verso en forma de aforismo.

#### Pruebas circulares

Jugar a las muñecas supone la primera performance de tu vida.  
Diferentes mujeres representando dentro de ti las mismas escenas,  
renuncias, caídas de párpados.

¿Desde cuándo se repite lo femenino?

De niña me pidieron que escribiera las instrucciones de una yin-cana y solo me salían pruebas circulares porque jugaba por defecto al aro o a la comba.

No es lo mismo ir de un sitio a otro, como el balón a la meta,  
que permanecer en el centro de un giro. A quién no le gustaba proyectarse, lanzar una peonza.

Si insistes muchas veces en un solo movimiento, se produce un exceso que rompe el círculo o genera un aura de polvo: aquello que rebasa concierne a la lírica.

(Martínez, 2017: 18)

---

<sup>77</sup> En estos versos podemos rastrear las palabras de la filósofa norteamericana Judith Butler en relación con la performatividad como mecanismo de construcción de género en tanto se trata de una sucesión de repeticiones de acciones por parte del cuerpo que se van estilizando (Butler, 2007: 84-85).

## **Abolirse**

Se podría afirmar: yo soy mi cuerpo.

Sin embargo, si perdiera la pierna derecha en una batalla o huyendo de la batalla o más bien en un estúpido accidente doméstico, seguiría siendo yo.

También seguiría siéndolo si perdiera las dos piernas, o incluso todos mis miembros.

¿Cuánto cuerpo tendría que perder para dejar de ser yo?

Quizás una mínima parte de mí representaría al resto por sinécdoque.

O quizás mis restos me convertirían en otra.

Cortarte las uñas te modifica existencialmente.

(Martínez, 2017: 14)

**(Selección de poemas e introducciones G. S. A.)**

## BIBLIOGRAFÍA

ALCANTARILLA, María (ed.) (2021). *El cielo de abajo. La escritura del cuerpo en trece poetas hispanoamericanas*. Sevilla: Editorial Vandalia.

BENEGAS, Noni (2017). *Ellas tienen la palabra. Las mujeres y la escritura*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

BUTLER, Judith (2007). *El género en disputa*. Barcelona: Paidós.

CALDERÓN, Alí et al. (eds.) (2017). *Piedras para una poesía transatlántica*. Ciudad de México: Valparaíso.

CASTRO, Elena (2014). *Poesía lesbiana queer. Cuerpos y sujetos inadecuados*. Barcelona: Icaria.

CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla (2013). *La vida en los ramajes*. Madrid: Devenir.

CIXOUS, Hélène (1995). *La risa de la Medusa: ensayo sobre escritura*. Barcelona: Anthropos.

FEDERICI, Silvia (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.

GALINDO, María (2021). *Feminismo bastardo*. La Paz: Mujeres Creando.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (2022). “Femedición. Hacia una praxis editorial feminista en Iberoamérica”. *Iberoamericana*, 80, pp. 11-38.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (2021). *Novísimas. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

GEIST, Anthony L. (ed.) (2015). *El canon abierto. Última poesía en español*. Madrid: Visor.

GENOVESE, Alicia (2015). *La doble voz: poetas argentinas contemporáneas*. Córdoba: Eduvim.

GONZÁLEZ CANDAS, Yanko; ARAYA ORTIZ, Pedro (eds.) (2005). *ZurDos, última poesía Latino Americana*. Madrid: Bartleby Editores.



HERMOSILLA ÁLVAREZ, María Ángeles (2011). “La poesía de mujeres en España: la búsqueda de una identidad”. *Alfinge*, 23, pp. 65-88.

KRISTEVA, Julia (1984). *Revolution in poetic language*. Nueva York: Columbia University Press.

LAGUIAN, Claire (2018). “Mujeres poetas que deshacen las normas de género: del canibalismo erótico al pornoterrorismo en la España del siglo XXI”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 6(1), pp. 61-81.

LECADRE-SCOTTO, Clara (2023). “Las brujas, topos feminista en la poesía escrita por mujeres a principios del siglo XXI. Un enfoque panhispánico”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 26, pp. 43-65.

LÓPEZ, Elsa (1999). *La poesía escrita por mujeres y el canon*. Lanzarote: Cabildo insular de Lanzarote.

LÓPEZ VILAR, Marta (2016). *(Tras)lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980-2016)*. Madrid: Bartleby.

LOSADA VARGAS, Margarita (2023). “Acto de lenguaje y lugar terrible en cuatro poetas hispanoamericanas del siglo XXI”. *Revista Internacional de Culturas y Literaturas*, 26, pp. 24-42.

MARTÍNEZ, Erika (2017). *Chocar con algo*. Valencia: Pre-Textos.

MARTÍNEZ, Erika (ed.) (2020). *Materia frágil. Poéticas para el siglo XXI en América Latina y España*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

MEDINA PUERTA, Carmen (2020). “El tema de la maternidad en las poetas españolas actuales: Miriam Reyes, Érika Martínez, Rael Lanseros y Julieta Valero”. *Artifara*, 20(2), pp. 183-204.

MEDINA PUERTA, Carmen (2018). “Hacia la construcción de un mapa poético femenino en España. Del ‘boom de la poesía escrita por mujeres’ a la nómina más reciente (1980-2017)”. En Alí CALDERÓN y Mario CALDERÓN (eds.), *Cuadernos de poesía panhispánica*, Santiago de Chile: Ediciones de literatura americana reunida (LAR), pp. 62-84.

- MONTAGUT, María Cinta (2008). “Cristina Peri Rossi, la escritora múltiple”. Entrevista. *The Barcelona Review*, 63.  
[https://www.barcelonareview.com/63/s\\_ent.html#:~:text=Peri%20Rossi%253a%2520a%2520diferencia%2520de,l%25C3%25BA dicas%2520y%2520casi%2520siempre%252C%2520infelices](https://www.barcelonareview.com/63/s_ent.html#:~:text=Peri%20Rossi%253a%2520a%2520diferencia%2520de,l%25C3%25BA dicas%2520y%2520casi%2520siempre%252C%2520infelices)
- MORENO, Carmen (ed.) (2012). *Mujeres que aman a mujeres*. Madrid: Vitruvio.
- NEGRI, Marisa (ed.) (2021). *Camellia. Mujeres que toman té. Antología de poetas latinoamericanas*. Neuquén: Tanta Ceniza.
- OROZCO HERRERA, Ashanti Dinah (2018). “Yo mujer”. *Poetas Guerreras. Día internacional contra el racismo*:  
<https://afrofeminas.com/2018/03/21/poetas-guerreras-dia-internacional-contra-el-racismo-y-dia-mundial-de-la-poesia/>
- ORTEGA, Julio (ed.) (2005). *El turno y la transición*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- ORTEGA, Julio; MENA, Alejandra (eds.) (2019). *Nuevas poetas mexicanas*. Ciudad de México: Orfila.
- PERI ROSSI, Cristina (2016). *La barca del tiempo. Antología poética*. Madrid: Visor.
- PERI ROSSI, Cristina (2021). *Poesía completa*. Madrid: Visor.
- PULIDO TIRADO, Genara (2020). “Musas de masas en las pantallas. Mujeres poetas españolas en el siglo XXI”. *Revista Signa*, 29, pp. 733-761.
- REYES, Miriam (2001). *Espejo negro*. Barcelona: Ediciones DVD.
- REYES, Miriam (2004). *Bella durmiente*. Madrid: Hiperión.
- RODRÍGUEZ, Milena (ed.) (2017). *Casa en que nunca he sido extraña. Las poetas hispanoamericanas: identidades, feminismos, poéticas (Siglos XIX–XXI)*. Nueva York: Peter Lang.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Milena (2021). “Una mujer escribe este poema. Las poetas hispanoamericanas”. En Milena RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ (coord.), *Poetas hispanoamericanas contemporáneas*. Berlín/Boston: Gruyter, pp. 1-28.

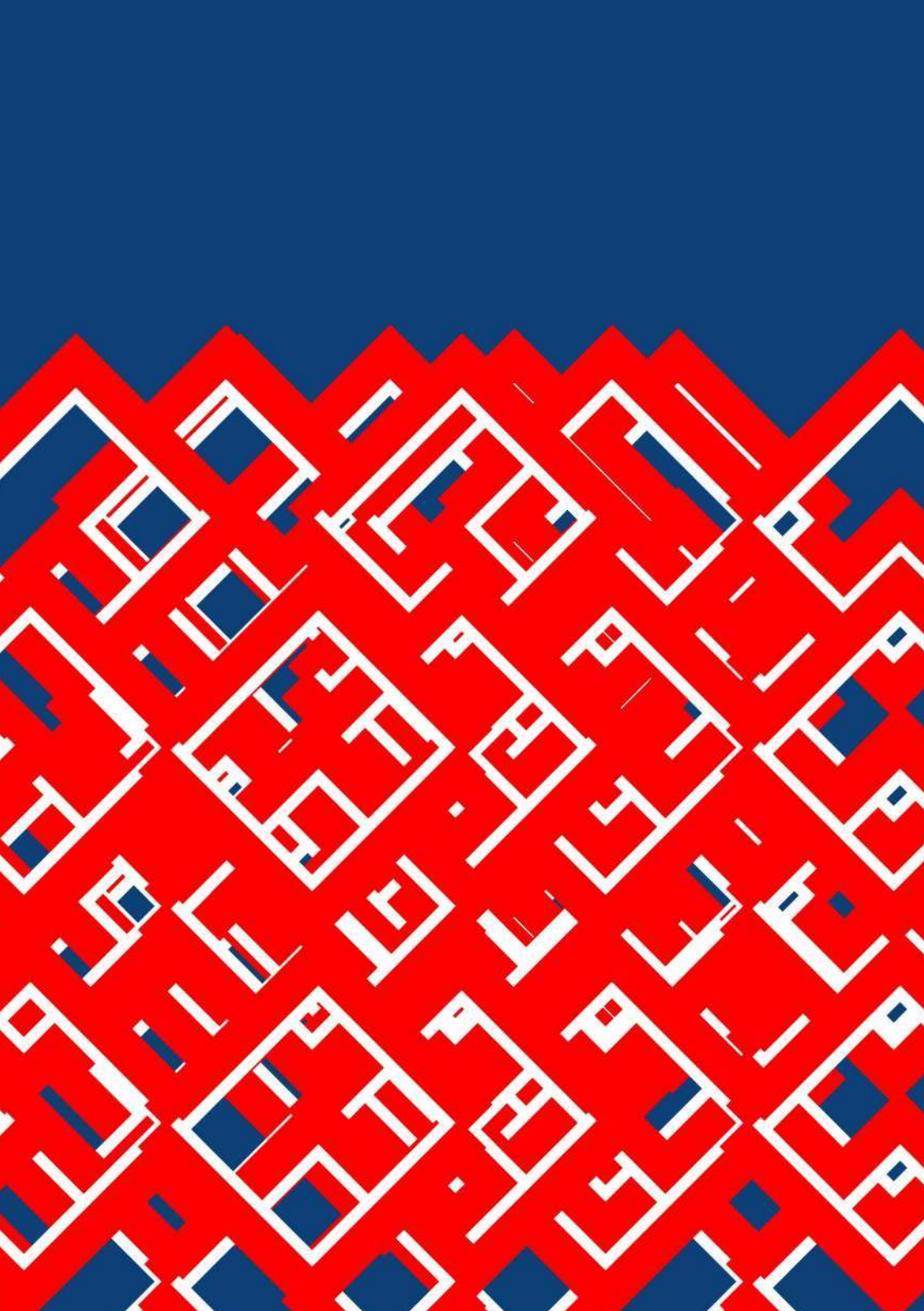
SHOCK, Susy (2011). *Poemario Trans Pirado*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos.

UCEDA, Julia (2006). *Zona desconocida*. Sevilla: Editorial Vandalia.

VILARIÑO, Idea (ed.) (2001). *Antología de mujeres hispanoamericanas*. Montevideo: Banda Oriental.

WOOLF, Virginia (1929/1998). *Una habitación propia*. Madrid: Alianza Editorial.

ZAVALA, Iris (coord.) (1998). *Breve historia feminista de la literatura en lengua castellana*. Tomo V. Barcelona: Anthropos.



**3.**

# **EL TEATRO DEL NUEVO SIGLO**



# UN RECORRIDO POR LA PRODUCCIÓN TEATRAL EN LENGUA ESPAÑOLA DE LAS DOS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XXI

## 1. Introducción

A lo largo de la historia, el teatro siempre ha ofrecido, además de emoción y capacidad de identificación, un diagnóstico del momento, el palpito de la vida presente, la polémica y el escándalo. No obstante, a pesar de que el teatro ha sido considerado como el género literario por excelencia desde la Antigüedad greco-latina hasta bien entrado el siglo XIX, el cambio de valores acaecido en el Romanticismo hará que el teatro vaya perdiendo poco a poco su hegemonía como género literario, beneficiando de esta manera a la lírica y a la novela.

Sin embargo, es en el siglo XX cuando el teatro intenta demostrar que “como expresión no necesita del texto o, al menos, que el texto no tiene por qué ser el centro de la representación teatral como sistema” (Gaviño, 2020: 58). Esta negación del texto como vertebrador de una representación es lo que el investigador del teatro alemán Hans-Thies Lehmann (1999) definió como *teatro posdramático*, en tanto se puede enmarcar como un teatro con una clara tendencia a la transgresión de los géneros y de los lenguajes dramáticos, con el fin de generar una nueva experiencia en el espectador liberada del texto. Esto llevará a una constante innovación del lenguaje y de la acción dramática y a un permanente cuestionamiento del texto y de la palabra, que ya no ha de estar subordinada al conflicto dramático. Esta nueva concepción teatral se aleja de la mimesis y, así, el plano dramático o ficticio queda debilitado a favor de lo performático, de lo plástico, de lo audiovisual, de la danza, de las instalaciones, etc. El canon teatral del que se parte es, ante todo, la serie de dramaturgos

y/o directores de teatro revolucionarios de mediados del siglo XX constituida por Beckett, Ionesco, Brecht, Kantor, Grotowski, Barba o *Living Theatre*, entre otros.

En lo que concierne a los rasgos generales del teatro de finales del siglo XX, destacaríamos ante todo una mezcla de realidad y ficción, la absoluta desmitificación de la historia y rasgos del teatro del absurdo como la “forma estática del tiempo y la ausencia de progresión dramática, la fragmentación, la intertextualidad y la desaparición de cuestiones relacionadas con la identidad” (Vázquez Touriño, 2020: 19).

En 1999 el teatrólogo alemán Hans Thies Lehmann planteaba la oposición entre el teatro dramático y el posdramático. El primero es fiel al principio de representación con el desdoblamiento del actor en personaje o de la realidad en ficción; en cambio el segundo pone fin a la ilusión del espectador de que cuanto ocurre sobre la escena es real, de forma que la escena se convierte en un espacio lúdico donde ya no se representa sino que se presenta una fricción de cuerpos — que no ficción— o un proceso artístico —sin pretensiones imitativas— de corte performativo. En relación con esta oposición dramático/postdramático, en la transición de los siglos XX y XXI aparecen rasgos que configuran un nuevo paradigma teatral como son la metateatralidad, la dramaturgia del yo, la permeabilidad de las fronteras entre la realidad y la ficción, la presencia de las nuevas tecnologías y la irrupción en la escena de forma significativa de la narraturgia<sup>78</sup> y el monólogo en

<sup>78</sup> El dramaturgo español Sanchis Sinisterra (2003) define *narraturgia* como la frontera existente entre narratividad y dramaticidad. El autor entiende que en el relato contemporáneo abundan narradores cuya voz ya no se puede considerar neutra y objetiva (como pudiera ocurrir en la novela realista), sino que está atravesada por la propia subjetividad del emisor. Para Sinisterra, en la búsqueda de una nueva relación entre narración y drama, el foco ha de centrarse en la teatralidad del acto de narrar. Como resultado, el espectador presenciara en escena tanto el diálogo entre personajes como la escenificación de la propia subjetividad de los propios actores ante dicho diálogo, por lo que se lleva al escenario el cuestionamiento de la objetividad



permanente interpelación al público.

Miguel Carrera Garrido (2016: 200-201, en García Barrientos, 2021: 37) enumera otra serie de aspectos que han generado un nuevo lenguaje e ideas acerca de la construcción del universo teatral, y que se presentan a continuación:

la percepción del espectáculo como un proceso efímero y autónomo desligado de un texto previo; la impugnación de conceptos como intriga o lógica narrativa; el destierro de la actividad representacional, a favor de la presentación de corte performativo; la ritualización de la escena, con la consiguiente participación ceremonial del público; el parentesco con la danza, las artes plásticas y el videoarte; el desmontaje rizomático de toda noción de jerarquía; la indistinción entre lo real y lo ficticio [...].

Estamos, pues, ante una nueva manera de concebir el teatro en donde el discurso lógico y la razón ya no son importantes: la acción dramática se sustituye por una ceremonia que no necesita de equivalencias con la realidad, pues se torna autorreferencial. Lo que importa ahora es la diégesis sobre la mimesis, el monólogo o el encadenamiento de estos, el parlamento sin respuesta o la intervención coral, porque lo esencial es acceder a los recuerdos, a la narración de vivencias o la captación de las sensaciones que le provoca al autor dramático la percepción de una serie de situaciones extraídas de la cotidianeidad en el instante mismo de producirse.

---

del teatro. Al centrarse en el discurso y no en los textos narrativos que se montan, los textos dramáticos ya no representan una realidad, sino que se experimenta en el aquí y el ahora, desde la presencia, el proceso de la teatralidad. Y en esta continua autorreferencia sobre el acto de narrar sobre la escena y la necesidad de justificar el discurso de los actores (que dejan de ser personajes), se interpela a un espectador partícipe y co-creador del significado de la narración, lo que supone un auténtico diálogo entre artistas y público.

En cuanto a los temas, el teatrólogo español, José Gabriel López Antuñano (2012: 182-187) sostiene que se rompe con los grandes hilos argumentales de la escritura y se toman como temas, entre otros: la expresión de un mundo caótico y sin sentido que provoca la desesperanza; el *horror vacui* ante el futuro; el placer desmedido y despiadado, la ambición desmesurada, la obsesión por dinero y poder que aboca a la obscenidad o a formas aberrantes de sexualidad y codicia; la violencia o la soledad en el sufrimiento; la alteridad corporal, la marginalidad o la homosexualidad; la apertura hacia el multiculturalismo. Asimismo, se propugna un sujeto en libertad, sin ataduras éticas, sociales, morales y sube a escena el antihéroe, el antipersonaje, los seres marginales en espacios callejeros, así como los indignados. Se intenta llevar sobre el escenario a la sociedad contemporánea que, escondida tras las buenas formas o los clichés, está marcada por la violencia, el odio, el sexo, el afán de poder y el dominio de unos sobre otro. Con todo eso, en ningún momento se pretende una transformación de la sociedad: el mundo se describe, sin explicaciones o interpretaciones. En numerosas ocasiones los textos abordan la fragilidad de la persona, se construyen sobre personajes desestructurados, marginados o deformes que soportan una existencia marcada por una búsqueda estéril y un deseo de comprensión que nunca se logra, creando al público una sensación constante de melancolía y barbarie, de desvalimiento y dominio.

## **2. Situación histórico-cultural y premisas artísticas**

Toda forma de acercamiento crítico y de lectura –placentera o analítica– de la extensa y variada producción teatral en lengua española de las primeras dos décadas del siglo XXI debe reconocer la existencia de una diferencia de fondo entre, por

un lado, la situación histórico-cultural y las premisas artísticas de las que proceden las obras teatrales en el ámbito latinoamericano, y, por el otro, las condiciones sociopolíticas y de creación en las que se han originado (y se originan) las propuestas dramáticas peninsulares.

Aproximarse a las manifestaciones más destacadas del teatro latinoamericano del siglo XX y principios del XXI conlleva la necesidad de reconocer la presencia de dos elementos que caracterizan la creación artística continental desde finales del siglo XIX, presentados a continuación.

a) En primer lugar, debe observarse en la producción literaria y dramática hispanoamericana una tensión patente que se articula en la fase de creación –y también de recepción– entre la idea de lo autóctono y la exigencia de incorporar ejemplos, motivos temáticos, procedimientos y visiones del hecho artístico procedentes de otras culturas, en gran medida europeas. En otros términos, toda visión panorámica del hecho teatral en Latinoamérica remite a la existencia de una recepción ambivalente de lo foráneo: por un lado, los dramaturgos intentan lograr que las obras artísticas tengan una dimensión y especificidad propias (es decir, de temas e intereses nacionales y/o regionales), pero, por el otro, se vuelve ineludible seguir buscando formas de interrelación con los modelos occidentales de la literatura dramática en el siglo XX.

b) Asimismo, resulta clave la presencia de hechos históricos y políticos en la oferta artística del continente. A partir de finales de los cincuenta hasta bien entrados los noventa, la evolución del pensamiento hispanoamericano se ha caracterizado por la presencia de una huella político-social muy marcada, en particular como efecto del inicial entusiasmo por las revoluciones latinoamericanas (la boliviana de 1952 o la cubana de 1959). El posterior derrumbe de las ilusiones revolucionarias

no sólo pone fin a la epopeya libertaria y a los sueños utópicos de una generación, sino que coincide con la etapa de los regímenes dictatoriales en muchos países de Latinoamérica. Como consecuencia del desmoronamiento de las garantías básicas del orden democrático en tales países (en particular en Argentina, Chile, Paraguay y Uruguay), emerge una polarización de las posiciones ideológicas que —en el teatro— desemboca en la afirmación de modalidades de creación ancladas en temas libertarios. Comienza, así, una fase de “politización” de la producción teatral que permite identificar la presencia de una línea temática de oposición a los atropellos dictatoriales y otra que —dependiendo de la primera— analiza y desentraña el enfrentamiento entre la dimensión capitalista y el rechazo social-utópico del materialismo de raíz amoral.

Ahora bien, si en el caso del teatro hispanoamericano la cuestión de fondo —muy debatida a lo largo del siglo XX y en parte todavía vigente— reside en una pugna constante entre, por un lado, los valores estéticos y temáticos inherentes a las culturas nacionales (incluyendo el elemento político) y, por el otro, las manifestaciones culturales surgidas en el exterior, en el caso del teatro español otros son los factores que impactaron (e impactan) en los procesos de creación. Sostenía el autor español Ramón J. Sender que el teatro debía cumplir una labor social. El escritor de Huesca —tal como ocurrió con los sectores más progresistas de la intelectualidad española del siglo XX— insistía en la importancia de las relaciones entre el teatro y la contingencia social y política de cada momento histórico: el arte no debe sólo ser una manifestación de compromiso, sino también una forma de “vivir con” lo que ocurre fuera del reducido espacio de la representación artística. Dicho de otro modo, el desarrollo del teatro español a lo largo del siglo XX y de las dos primeras décadas del nuevo siglo está muy hondamente vinculado a los avatares históricos (en

particular, la Guerra Civil, los 35 años de régimen franquista, y —ya en una fase posterior— el conflicto entre ETA y el Estado).

El régimen surgido de la Guerra Civil fue un sistema totalitario y, como tal, intervino en el ámbito cultural: este papel institucional antidemocrático fue tan preponderante que sus huellas se encontrarán a lo largo de toda la producción cultural humanista española del siglo XX. Es unánime la reflexión que entiende la Guerra Civil como una brutal ruptura de la continuidad cultural española y de todos los hitos sociales e intelectuales logrados durante la Segunda República, como un desgarrar que desemboca en una fase de vacío cultural. Sin embargo, si bien es cierto que la guerra constituyó una catástrofe nacional para todos, vencedores y vencidos, lo que iba a venir después resultó aún más destructivo para la vida cultural nacional. El corte de la guerra no sólo alejó para siempre a un gran número de artistas que todavía tenían mucho que ofrecer al panorama nacional, sino que también borró a corrientes culturales enteras que se perdieron en el exilio y nunca pudieron ser recuperadas del todo.

El “Estado vertical” impuesto por el nacionalismo franquista se caracterizó, en cuanto a lo cultural, por tres rasgos esenciales: a) dirigismo cultural; b) institucionalización de una sola cultura; c) falta de libertad. La presencia de estos tres rasgos lleva a observar cómo, al ser el Estado, y sólo él, el encargado de la cultura, esta sólo puede tener un signo y una orientación, y para defenderla se organiza la censura a todos los niveles. Lo más grave es que no se trata sólo de una acción de control y prohibición sobre autores y libros, sino de la censura constante sobre los que escribían y creaban, produciendo en ellos lo que se puede definir como *autocensura*.

A todo esto se suma un factor más, cuya presencia resulta más marcada en España que en el ámbito cultural hispanoamericano: el hecho de que el intelectual peninsular se

encuentra en los años inmediatamente posteriores a la guerra ante una rigurosa falta de información, lidiando con un aislamiento casi absoluto. El resultado de tal condición de “soledad cultural” es no sólo la omnipresencia en las obras de la temática de la Guerra Civil, sino la adopción del realismo: el “Gran Propósito” del artista de la época se convierte en describir la sociedad.

A continuación, se intentará ver en qué medida en la actualidad, las nuevas promociones de dramaturgos –tanto en España como en la América hispana– han sido capaces de alejarse de estos motivos temáticos dominantes y buscar nuevas modalidades de expresión. Al intentar una revisión de los códigos de representación, ¿han podido proponer una negación de la estética realista y de las inquietudes políticas en favor de una dinámica simbiótica que revoluciona las modalidades expresivas, los comportamientos y las actitudes de los personajes de la ficción?

## **2.1. El teatro en Latinoamérica de los años setenta del siglo XX a la actualidad**

### **2.1.1. ¿Un teatro autóctono o derivado?**

Tal como se acaba de señalar, al acercarse a las formas expresivas del teatro latinoamericano, una de las dificultades potenciales que se presentan está relacionada con la relación tensional que se establece entre la idea de lo propio y la de absorción de teorías, ejemplos y códigos procedentes de otras culturas (sobre todo europeas); tal dificultad reside en la superposición que se instaura en la oferta cultural hispanoamericana entre lo inherente a lo nacional y toda manifestación cultural foránea. En el caso del teatro, en particular, la cuestión de la originalidad artística en la producción teatral se vincula necesariamente con la atribución de una autoría a unos

actos artísticos que se apoyan en un doble plano temporal: el momento de la escritura del texto y el de la puesta en escena.

No es infrecuente que en un determinado contexto socio-cultural se lleven al escenario textos cuyos autores integran culturas alejadas en el espacio y en el tiempo del contexto dado; sin embargo, tampoco es infrecuente que esos mismos textos vayan adquiriendo, en el momento de la representación en la escena y gracias a la relectura hecha por los directores nacionales, una densidad de contenidos expresivos y temáticos de rasgos fuertemente locales.

Responder a la cuestión de cuándo un texto tiene que ser considerado extranjero, cuándo tiene que interpretarse como absolutamente nacional, o cuándo hay que verlo como simplemente “apropiable”, no sólo no es tarea fácil sino que representa un planteamiento cuyos términos varían en el tiempo: los cambios se manifiestan en función de las posturas que históricamente van atribuyendo un diverso peso a las percepciones subjetivas de los distintos grados de autoría textual, según se modifican las visiones y las políticas culturales de cada país.

Sin duda, el propio concepto de *autoría textual* es un elemento clave para proponer una reflexión acerca de los mecanismos que guían tanto la recepción de influencias culturales extranjeras como los procesos de creación y elaboración de textos plenamente originales. No cabe duda de que no se puede considerar el teatro “solamente como un espectáculo, sino a su vez como fuente de conocimiento, como algo político e histórico semióticamente hablando” (De Toro, 2004: 9). Tampoco se puede negar que política e historia son aspectos culturales de arraigo nacional, no se puede tampoco negar que, en la dialéctica entre lo propio y lo ajeno en la producción teatral, el concepto de *autoría* comience a tambalearse en el momento en que –en un determinado país– las puestas

en escena consisten en “remodelaciones” de productos culturales literarios (narrativa, cuentística o poesía) de creadores extranjeros. La apropiación de contenidos ajenos en el teatro hispanoamericano del siglo XX debería leerse, en nuestra opinión, como parte de un proceso más amplio de internacionalización del teatro, que franquea de este modo las barreras de lo nacional; tal internacionalización obliga a una revisión del concepto mismo de *autoría teatral* y lo pone en tela de juicio a partir del momento en que “los elementos de configuración del texto desde lo escénico entran a jugar más fuerte, en especial en las recreaciones de textos poéticos, novelas o cuentos de autores extranjeros realizados por un director con su grupo de actores” (Hurtado, 2002: 280).

Referirse a conceptos como *influencia europea* u *originalidad autóctona* en el teatro hispanoamericano del siglo XX implica reflexionar acerca de la ubicación de la cultura americana en el mundo occidental: en el imaginario colectivo de Occidente, se percibe América como un *topos* que desde siempre ha existido “fuera de la Historia”, o al margen de ella. De hecho, desde finales del siglo XV, el espacio americano ha sido percibido como un “espacio-límite”, una frontera cuya extensión se pretendía casi ilimitada: su colocación en un confín remoto del globo terráqueo provocaba una disolución de su significado como espacio sociocultural dentro de la Historia.<sup>79</sup>

La doble consecuencia de esta percepción (que articula un principio binario de agresión y defensa) se manifiesta —en primer lugar— en la representación de un espacio fronterizo al que se asocia no solo la idea de periferia, sino también

---

<sup>79</sup> A medida que las etapas del colonialismo y del postcolonialismo se han ido desarrollando, superponiendo y difuminando en estos espacios periféricos —si bien la noción de *límite* ha sido también modificada—, esa “frontera alejada” del mundo americano no ha dejado del todo de padecer el peso de los discursos del orden dominante.



la de barbarie, además de una determinada interpretación de la marginalidad geográfica como causa del presunto salvajismo local y de la caracterización, ya consagrada, como espacio natural de subdesarrollo. Paralelamente a esta lectura, otra caracterización de subalternidad del mundo americano se ha ido construyendo en el espacio/tiempo, convirtiendo el concepto de *remoto* en una noción que remite a lo subordinado. Es decir, en el imaginario colectivo del mundo occidental se crea la idea de una relación jerárquica que relega abajo a ese “espacio-periférico” (América) y se apunta a subrayar la dependencia cultural del Nuevo Mundo de los modelos europeos. De ahí que –pese a los efectos del proceso de globalización de las primeras dos décadas del siglo XXI– las caracterizaciones de los dos espacios culturales siguen fijando a lo largo del siglo XX una dinámica de neo-colonialismo, tal como subraya la crítica literaria uruguaya Mabel Moraña (2010: 13) cuando observa cómo “desde el límite latinoamericano las plataformas del occidentalismo resultan relativas, apelables, y las grandes categorizaciones deben ser cualificadas: capitalismo *dependiente*, modernidad *periférica*, epistemología *alternativa*, Barroco *de Indias*, realismo *mágico*”.

En este panorama –en que la copresencia de las mismas grandes categorizaciones en los dos espacios culturales (Occidente y América hispana) provoca la necesidad de unas cualificaciones adjetivas para aplicar al “producto” americano– el uso de los conceptos de *influencia europea* y *originalidad autóctona* (con referencia al teatro hispanoamericano del siglo XX) sí implica tener en cuenta el principio de la autoría textual como elemento constitutivo de lo nacional, pero también conlleva el examen de los descentramientos, los cambios conceptuales y los desplazamientos del sentido estético que experimentan los modelos culturales y las prácticas artísticas de Occidente en su recepción periférica.

En suma, para proponer un acercamiento al teatro latinoamericano de hoy, es menester examinar los mecanismos de proyección de las líneas estéticas, conceptuales y formales del teatro europeo (sobre todo de vanguardia y posvanguardia) y poner en relación tales estéticas con las modalidades de apropiación y recreación de los dramaturgos y directores de América Latina. En otros términos, a la hora de estudiar el teatro y su desarrollo actual en la América hispana es necesario analizar “conexiones, fronteras, mixturas de significados, y formas culturales, que son canibalizados en Latinoamérica, donde pasan a integrar un cuerpo de conocimientos, donde el límite entre lo propio y lo ajeno resulta indistinguible” (Moraña, 2010: 14).

### **2.1.2. La segunda mitad del siglo XX como punto de arranque para las nuevas tendencias**

A lo largo de la segunda mitad del siglo XX, dentro de los movimientos de la posvanguardia teatral, sigue vigente la influencia de las modalidades de expresión y de la *sapientia* escénica desarrolladas en las primeras décadas del siglo: la experimentación que había elaborado el director escénico y pedagogo teatral ruso Konstantin Stanislavski (1863-1938) acerca del proceso de profundización del actor en la psicología del personaje —mediante la cual se intenta la “creación” del personaje mismo a través de la preparación del ser en carne y hueso—. Esta memoria se traslada, en el acto de la representación, a aquellas acciones físicas que reflejan y ponen en práctica las tareas indicadas en el guion dramático. Se llega, en suma, a la invención de unas “técnicas de la acción” que surgen como una reinención de la cultura alcanzada a través de la combinación entre el cuerpo y la mente del actor, quien se convierte en un “actor-creador”. Estas reinenciones se manifiestan en formas heterogéneas: por un lado, está la re-

cuperación de los fundamentos pragmáticos de Stanislavski y de Vsevolod Meyerhold (1875-1940) debida a la revisión llevada a cabo por el dramaturgo polaco Jerzy Grotowski (1933-1999). Grotowski, creador del *Teatr 13 Rzedow*, que será precursor del *Teatr Laboratorium* de Wroclaw, lleva adelante una serie de investigaciones en el campo de los proyectos para-teatrales que acceden a la dimensión del “arte como vehículo”, en el que se va hacia la eliminación del polo representado por el espectador y en el que el arte teatral se percibe como una actividad cultural que supera su rol tradicional de entretenimiento liviano de las clases acomodadas. Por otra parte, entran en juego en el teatro fórmulas como la inserción de técnicas de representación de la danza postmoderna, además de los nuevos modelos de *performance* desarrollados a partir de los años sesenta. En las décadas de los sesenta y setenta, es todavía viable pensar en un teatro nuevo, capaz de hablar al mundo desde lo político, y que multiplica sus sedes institucionales. En efecto, la compañía experimental *Living Theatre*, fundada en Nueva York en 1947 por Judith Malina; el grupo de Wroclaw y su ya mencionado *Teatr Laboratorium*, de 1965; el *Odin teatret*, creado en Dinamarca en 1964 por Eugenio Barba se nombran entre las creadoras de las experiencias dramáticas más significativas y duraderas que han caracterizado esa etapa histórica, y todas reivindican sus orígenes y sus fundamentos fuera de la institución teatral canónica.

Las propuestas del *Living Theatre*, del *Teatr Laboratorium* o del *Odin teatret*, entre otras, son importantes en el teatro latinoamericano por su relación con la historia y la política: plantean una revisión de la tarea del historiador, en un ámbito que supera los límites de la dimensión meramente teatral y transfieren el potencial de experimentación y la transmisión de las prácticas mismas a la esfera de “utopías, margi-

nalidad, células de invención de la realidad. El cambio en el teatro y el cambio en el mundo se identifican en áreas que están necesariamente separadas o tangencialmente interesadas en la distribución del espectáculo” (Guarino, 2008: 101; nuestra traducción).

Cabría preguntarse de qué manera todo este substrato de utopías, marginalidades artísticas e invención de nuevas realidades es –hoy en día– absorbido y reelaborado en el contexto hispanoamericano. Los autores que se forman artísticamente alrededor del cambio de siglo (los que nos interesan para nuestro análisis) son los herederos del llamado “Nuevo Teatro Latinoamericano”: un teatro en el que habían confluído –en los últimos treinta años del siglo XX– características formales e inquietudes estéticas diferentes, pero que se había encargado de despertar las conciencias artísticas y sociales de creadores y público. Sus manifestaciones principales son:

- en Cuba, la dramaturgia de Virgilio Piñera, cuyos motivos encuentran su fundamento en el teatro del absurdo; entra en esta órbita también la obra de Antón Arrufat;

- en Chile, surge el “teatro experimental chileno”, destacando en particular la obra de Jorge Díaz y Egon Wolff, que coloca el teatro de ambos entre el grotesco y la denuncia social;

- en Argentina, sobresalen tres nombres: Osvaldo Dragún, que relee en clave local la herencia del dramaturgo alemán Bertolt Brecht; la escritora argentina Griselda Gambaro, que frecuenta la *performance* y el experimentalismo; el dramaturgo argentino Roberto Cossa, cuyas obras proponen una dosis notable de humor negro en el marco del llamado “neogrotesco criollo”;

- en Colombia, donde toma vigor la cuestión de la autoría colectiva<sup>80</sup> y donde se afirma la propuesta artística de Santiago García, Enrique Buenaventura y del *Teatro Experimental de Cali*;

- en Puerto Rico, donde Luis Rafael Sánchez establece un diálogo con los postulados socioculturales de la posmodernidad.

Queda por ver cuánto y cómo impacta en la creación teatral actual la herencia –tanto temática como estético-formal– de tales artistas.

### **2.1.3. Las nuevas promociones de dramaturgos**

En la mayoría de las obras que se escriben y estrenan en los teatros continentales parece seguir muy vigente un estilo de actuación y puesta en escena que se apoya en una premisa minimalista: “menos es más”. En otros términos, el objetivo de los dramaturgos actuales parece ser el de dejar espacio a la *palabra protagónica*, con el fin último de subrayar la envergadura y el peso específico del texto dramático por su valor textual. Este rasgo se puede detectar de forma transversal en todas las líneas temáticas y no es nada secundario, pues se relaciona con un movimiento –muy actual– de regreso a la importancia de la escritura dramática como oficio autónomo y personal. En otras palabras, una gran mayoría de los dramaturgos de la contemporaneidad proponen obras que se han gestado en la intimidad de una escritura practicada en espacios íntimos, al margen de la pertenencia del autor a un grupo o del grado de certeza acerca de la posibilidad de puesta en escena del texto.

---

<sup>80</sup> En relación con el tema de la autoría colectiva, Gaviño (2020: 61) señala que la literatura dramática, escrita para ser representada, ha sido creada de forma interactiva en la escena entre los dramaturgos y la colectividad de las compañías teatrales.

Es importante destacar que, en muchas de las obras del teatro contemporáneo, la acción se apoya en un “misterio de fondo”: es decir, algún elemento que los personajes desconocen y que, por lo general, suele conducir a los protagonistas a un desenlace violento que, en muchos casos, implica la muerte. Cabe leer este rasgo, que supone tanta violencia y tanta desesperanza, como un diálogo que el teatro establece con la realidad actual: se transfiere al escenario la representación de un mundo individualista en el que la competencia económica y profesional, el individualismo narcisista y la obsesión consumista impiden toda posibilidad de relaciones profundas y auténticas. ¿Cómo se reflejan desde el punto de vista formal tales inquietudes? La ausencia de integridad e incluso de individualidad de los personajes repercute en la presencia frecuente de máscaras, ropajes u otras formas que encubren el verdadero ser del personaje. La comprensión de lo que ocurre en escena es una percepción fugaz: las obras teatrales de hoy suelen estar conformadas por escenas cortas, rápidas en su ritmo y en su lenguaje, cuyos finales se parecen cada día más a los del cuento en prosa: el dramaturgo sólo ofrece un rápido brochazo, una sugerencia fugaz que le permite al público apenas entrever las motivaciones que han desencadenado la acción dramática.

La brevedad de las escenas, la concisión de los diálogos y la velocidad con la que ciertos mensajes clave aparecen y desaparecen son sólo una parte de un conjunto más amplio de recursos que los autores contemporáneos están utilizando en estas dos primeras décadas del nuevo siglo.

## 2.2. El teatro en España desde la primera etapa posfranquista hasta la actualidad

### 2.2.1. Los años del regreso a la democracia

El proceso de acercamiento al teatro español contemporáneo está condicionado por la transición de la dictadura a la democracia y el regreso de los intelectuales desde el exilio. Grandes autoras y autores, como Antonio Buero Vallejo, Lluïsa Cunillé, Fernando Arrabal, Itziar Pascual, Francisco Nieva, Paloma Pedrero, José Sanchis Sinisterra, Laia Ripoll, José Luis Alonso de Santos, Ana Diosdado, Concha Romero o Albert Boadella van a abrir nuevas perspectivas centradas, por un lado, en una respuesta crítica ante la situación socio-política del momento, y, por el otro, en la renovación de los lenguajes dramáticos. Dichas perspectivas serán el caldo de cultivo de las generaciones posteriores.

En el marco de la producción teatral de esa época tan convulsionada, se observa la consolidación de una *corriente de experimentación* que se mueve paralela a la de los poetas *novísimos*, protagonizada por dramaturgos como Fernando Arrabal, Francisco Nieva y varios grupos independientes. Se trata de un teatro que ha abandonado el realismo y que suele experimentar con aspectos no textuales. Sus autores más representativos funcionan como referentes para las generaciones más jóvenes.

Recordamos, en primer lugar, a Francisco Nieva (1924-2016), considerado uno de los mejores escenógrafos españoles, quien suele incorporar una escenografía extravagante, esperpéntica y en ocasiones deliberadamente *kitsch*. Es un autor que busca la transgresión moral en el tratamiento de los temas que aborda en unos espectáculos con aparatos escenográficos exagerados y barrocos, dentro de una modalidad que él define con el término de *teatro furioso*.

En segundo lugar, destacamos a Fernando Arrabal (1932), cuya trayectoria dramática se ha estructurado en tres etapas: una primera en la que se coloca el llamado *primer teatro ingenuo*, donde hallamos obras emparentadas con el teatro del absurdo de Ionesco y Beckett; la segunda etapa es la llamada *vanguardia del pánico*, en la que se nota la influencia del francés André Bretón y del chileno Alejandro Jodorowski; en la tercera etapa se plantea un teatro *pánico revolucionario*. Arrabal comparte junto con Francisco Nieva el interés por Samuel Beckett y Eugène Ionesco: ambos dramaturgos españoles apuntan a un teatro en que prevalecen lo onírico y lo grotesco (que sería el “teatro pánico”), incluyendo también momentos de violencia y sexo; además, debe observarse cómo Arrabal se acerca, desde su exilio francés, al movimiento surrealista y al llamado *teatro de la crueldad* del francés Antonin Artaud.

En el marco de la experimentación y renovación de la escena teatral española, han desempeñado —y siguen desempeñando— una función inestimable los grupos independientes, de entre los cuales se pueden citar: *Los goliardos y Tábaro* (ambos activos en Madrid); *El teatro universitario* (presente en Murcia); *Els joglars* o *La Fura dels Baus* (quienes exploraron las posibilidades de un teatro liberado de palabras, en el que la interrelación entre intérpretes y espectadores se diera sólo a través de la acción), activos en Catalunya; o *La Cuadra* (en Andalucía), que incorporó el flamenco como un importante recurso escénico y político. Paralelamente a estas agrupaciones de tendencias más rompedoras, se desarrolla también una segunda corriente que se encuentra más alejada de la experimentación. Este segundo grupo de dramaturgos, más moderados en sus proyectos, se ubica en una línea equivalente a la que siguen los miembros de la *poesía de la experiencia* (Luis García Montero, Jaime Siles, Blanca



Andreu). Destacan en este segundo bloque Antonio Gala, Ana Diosdado y Miguel Romero Esteo, responsables de llevar al escenario unas experiencias teatrales que vuelven a tocar motivos cercanos al realismo y a temas de la vida diaria; el eje de la representación se centra, en suma, en las vivencias cotidianas de los personajes.

Si se está haciendo hincapié con tanta insistencia en textos, autores y estéticas de finales del siglo XX es porque – para comprender mejor el desarrollo del teatro finisecular y sus avances en el siglo XXI– debe recordarse un evento clave de esa época que afecta positivamente tanto a la sociedad civil como al mundo de la creación artística: el fin de la censura teatral, que se dio en el año 1975. Esa nueva condición de libertad implicó una renovación de la cartelera en España que se hizo patente, en particular, en la representación de piezas de dramaturgos de las vanguardias como Federico García Lorca, Ramón del Valle-Inclán o Max Aub, cuyas obras se relevaron y reelaboraron. Con el fin de la censura, se abrió el camino para una reapropiación de la tradición de comienzos del siglo por medio de varias formas de recuperación de lo “prohibido”:

a) se recuperaron los dramaturgos de preguerra que habían sido silenciados a causa del corte bélico;

b) se estrenaron textos escritos en los años de preguerra; fue el caso, por ejemplo, de la obra de García Lorca *El público* (escrita hacia 1930, pero representada por primera vez en 1978);

c) se estrenaron obras de dramaturgos que todavía estaban viviendo la experiencia del exilio: es lo que ocurrió con *El adefesio* (escrita en 1943 y puesta en escena en Buenos Aires en 1944) de Rafael Alberti.

## 2.2.2. Los últimos veinte años del siglo XX

Dentro del panorama del teatro español de las dos últimas décadas del siglo XX, hubo dramaturgos capaces de seguir influenciando las nuevas generaciones, incluyéndose en esta lista a nombres como José Sanchis Sinisterra, Jesús Campos, Alfonso Vallejo, Fermín Cabal, Jerónimo López Mozo e Ignacio Amestoy. Este conjunto de dramaturgos forma parte de lo que se denomina como *Nuevo teatro*, si bien no resulta infrecuente encontrar alineados con este grupo a dramaturgos de etapas ligeramente anteriores como los ya mencionados Fernando Arrabal o Francisco Nieva.

Uno de los miembros más destacados de esa promoción, Ignacio Amestoy (1947), percibe en algunas de estas dramaturgias unas influencias del *underground*, pero ya con unas peculiaridades –tanto estéticas como temáticas– que van a conformar una obra dramática marcada por la posmodernidad. Destacan en particular José Sanchis Sinisterra (1940, dramaturgo que acusa la influencia de Brecht, Kafka y Pinter, intenta penetrar en los intersticios del texto e intervenir en un juego dramático abierto y consigue especial notoriedad con la obra de fuerte matriz metateatral *Ñaque o de piojos actores* [1981]); Alfonso Vallejo (1942, en la misma línea que Sinisterra, se le puede considerar otro de los componentes del *Nuevo teatro* que incluye elementos de su profesión [es neurólogo clínico] en el teatro; esta actitud se hace evidente sobre todo en la obra *Ácido sulfúrico* [publicada en 1978 y estrenada<sup>81</sup> en 1981]); Jerónimo López Mozo (1942, quien conoce perfectamente la obra de Beckett, Ionesco, Artaud, Brecht,

---

<sup>81</sup> Es importante tener en cuenta que en el teatro, la fecha de estreno de la obra y la fecha de publicación no suelen coincidir y vamos a encontrarnos, como en este caso, que el estreno es posterior a la publicación de la obra, y en otros casos, sobre todo cuando se trata de compañías teatrales donde la escritura colectiva es parte del proceso creativo, estrenos anteriores a la fecha de la publicación de la pieza en cuestión.

Kantor, Dario Fo o el *Living theatre*, y en cuya obra titulada *Hijos de hybris* [2001], se asiste a una nueva reelaboración del “teatro de la crueldad”, a una valiente denuncia del terrorismo, practicado por personas cada vez más jóvenes); Juan Margallo (1940, cuya labor es de gran importancia para el teatro independiente y para el teatro español contemporáneo en general, pues participa en la fundación de grupos teatrales independientes como el ya mencionado *Tábano*).

Ante la pregunta de por qué razón nos hemos detenido en la obra de autores activos a finales del siglo XX, debe señalarse que la mayoría de estos dramaturgos (integrantes de la denominada *generación de los 80*, como Sanchis Siniserra, Alonso de Santos y Fermín Cabal) creó talleres de escritura teatral donde se formaron muchos de los dramaturgos posteriores. Estos autores jóvenes, formados a finales del siglo pasado y activos en el siglo XXI, sufren la crisis del teatro español, organizan en muchos casos espectáculos experimentales y se ven obligados a estrenar en salas alternativas donde surgen, crecen y se disgregan nuevas agrupaciones y asociaciones teatrales.

Una constante destacable en la producción contemporánea es que la mayoría de estos autores —así como ocurre también en el marco hispanoamericano— crea obras de escenas cortas, de ritmo vertiginoso, caracterizadas por un lenguaje rápido. La acción se suele construir sobre la base de un misterio, de un secreto o de algo desconocido que va destruyendo poco a poco la existencia de los personajes, siguiendo un camino progresivo de violencia creciente y muerte. La construcción dramática progresiva tiende así a dilucidar el misterio, pero lo hace según modalidades que emparentan estas obras con el cine negro: es decir, no suele haber una lectura moral de lo que se cuenta y se empieza a notar un

menor interés por la defensa de los grandes postulados histórico-políticos del país.

### **2.2.3. El teatro de principios del siglo XXI: avances teóricos y asociaciones de autores**

A la renovación formal y temática de la dramaturgia española en el último tramo del siglo XX contribuyen, además de las nuevas propuestas de escritura dramática, una serie de fenómenos como la creación, en el año 1982, de la Asociación de Directores de Escena de España. Si bien este hecho se remonta a finales del siglo XX, es esencial para nuestro enfoque, pues los aspectos escenográficos –tan importantes en el contexto europeo y tan desatendidos en etapas anteriores en el caso español– van a empezar a asumir el papel que les corresponde gracias precisamente a la labor de la Asociación de Directores de Escena. Como se ha dicho anteriormente, desempeñan también un rol importante las escuelas y talleres dramáticos, promovidos por dramaturgos como los ya mencionados Fermín Cabal, Sanchis Sinisterra o Jesús Campos, entre otros. En estos talleres se presta atención –finalmente y por primera vez– al fenómeno dramático en su totalidad: texto, interpretación, dirección, escenografía.

Paralelamente a la creación de la Asociación de Directores de Escena y al fortalecimiento de los principales talleres y escuelas dramáticas, el cambio de siglo marca la reafirmación definitiva de las asociaciones de dramaturgas para el desarrollo del teatro escrito (o adaptado) por mujeres. En el último tercio del siglo XX y en los comienzos del siglo XXI, en el campo de la escena teatral, varias dramaturgas ven la necesidad de agruparse para alcanzar una visibilidad artística y con tal finalidad se crea –en el año 1986– la Asociación de Dramaturgas Españolas, para dar a conocer la existencia de

sus textos y la suya propia. En este marco destacan los nombres de Paloma Pedrero y Carmen Resino.<sup>82</sup>

Para terminar este breve *excursus*, y antes de proporcionar nombres y líneas que caracterizan la producción teatral actual, cabe reflexionar brevemente acerca de los escenarios de representación: ya a finales del siglo XX habían empezado a surgir varias salas alternativas. En el año 1986 apareció en el panorama escénico madrileño *La cuarta pared* como centro de investigación y de formación teatral tutelado por Javier Yagüe y Borja Ortiz de Gondra. Al año siguiente se realizó la primera producción de la compañía *Cuarta pared*, que empezó a representar a España en festivales internacionales. En el año 1999, la Radio Nacional española le concede el Premio Ojo Crítico a la obra *Las manos* escrita y dirigida por los responsables de *Cuarta pared* y estrenada en ese escenario. Por otro lado, en 2010 se inaugura el Nuevo Teatro Fronterizo, desde el que ejerce su magisterio José Sanchis Sinisterra, como sede del proyecto Teatro Fronterizo (iniciado ya en Barcelona en 1989), en donde se promueve la investigación y reflexión teatral.

La última década del siglo XX ve la proliferación de nuevas salas de este tipo hasta el punto de que en el año 1992 se crea la Red de Teatros Alternativos, con el objetivo fundamental de difundir esta modalidad dramática, facilitar el encuentro, el debate y la divulgación de las propuestas más innovadoras de las artes escénicas. Asimismo, el surgimiento

---

<sup>82</sup> La Asociación de Dramaturgas Españolas se da a conocer en abril de 1987, en la revista *El Público*, y sus objetivos aparecen sintetizados de este modo: “promover el teatro español en general y el femenino en particular, incentivar el intercambio y los contactos culturales para un mayor desarrollo y divulgación del quehacer teatral; promocionar el papel de la mujer en el ámbito escénico y contribuir a su integración en la vida cultural española”. Es decir, la Asociación de Dramaturgas Españolas reivindica la actividad dramática femenina y, a través del teatro, contribuye a su integración en la vida cultural española.

de nuevas salas es común a otros lugares del país: en Catalunya nace el *Teatre ponent*; o, en Sevilla, la *Sala cero*.

Los años más recientes se han visto caracterizados por una superposición de líneas y motivos temáticos que —en gran medida— enlazan con los que surgen, en paralelo, en la América hispana. Se trata de un solapamiento debido a que al comienzo del nuevo siglo consolidan su trayectoria dramática: a) algunos autores que ya habían publicado en fechas anteriores; b) otros que lo hacen con motivo de algún premio específico (por ejemplo, el Premio Marqués de Bradomín, los Premios Max de teatro, los Premios de teatro para estudiantes de teatro de la RESAD); c) otros que escriben sus primeras obras después de haberse formado en las escuelas de arte dramático y en talleres de teatro.

Dramaturgas y dramaturgos encuentran su espacio escénico en las salas alternativas y en algunos casos crean y dirigen una compañía propia (entre otros Ignacio del Moral [1957], Angélica Liddell [1966], Rodrigo García [1959] o Paloma Pedrero [1957]). En el teatro de Rodrigo García se acentúa, en particular, el nivel de experimentación: se han señalado en sus dramas influencias de clásicos como Esquilo y Shakespeare, de artistas plásticos y de directores escénicos como Tadeusz Kantor, así como de novelistas como Luis Ferdinand Céline y Peter Handke. La postura de García es que en el arte se acepta el entretenimiento, pero sin perder de vista el teatro como forma de arte incómodo que cuestiona y crea interrogantes entre el público. De ahí la distinción clave, que el autor sugiere, entre el teatro para entretener y el teatro como obra de arte.

### **3. Líneas temáticas del teatro del siglo xxi en español**

A la luz de lo que se acaba de ver en los apartados anteriores, tanto en el área cultural latinoamericana como en el ámbito español, se sugiere la existencia de las siguientes líneas temáticas, si bien en muchos casos pueden superponerse. En este trabajo sugerimos como posibles líneas: (1) Transgresión de los límites; (2) Recuperación de la historia; (3) Metateatro; (4) Representación del cuerpo en diálogo con la sociedad; (5) Teatro con conciencia feminista; (6) Teatro ecocrítico.

#### **3.1. Transgresión de los límites**

En perfecta sintonía con las propuestas de Rodrigo García acerca del rol del teatro como “práctica y lugar” que debe incomodar al espectador, puede observarse el surgimiento de un teatro que se define en términos de hibridismo y cruces de frontera de géneros: esta tipología remite a la redacción de guiones teatrales donde están presentes narrativas insólitas y fabulosas, e incluso distópicas. No se trata, sin embargo, de imaginar sólo construcciones decrepitas y mundos del futuro, sino de crear imágenes que permiten desestabilizar la categoría de lo humano y desplazarla del centro de nuestras proyecciones de tiempo, espacio y de mundo. En otros términos, esto significa construir obras apoyadas en diferentes perspectivas distintas del tradicional antropocentrismo. Se trata de una mirada que la teórica de la literatura argentina Josefina Ludmer define como “ficción especulativa”, es decir como un género literario y teatral comprometido con la transgresión de límites.

Tal fabulación especulativa hace posible la presencia de miradas alternativas que sustituyen a las canónicas “observaciones panorámicas desde arriba”, típicas del antropocentrismo.

centrismo. Cambiar esta postura de fondo significa que la fabulación especulativa “desplaza el foco de nuestra mirada de entidades individuales hacia *corporales híbridos*, solamente perceptibles desde una perspectiva performativa no antropocéntrica” (Simoni, 2020: 51). En cierto teatro contemporáneo se está haciendo plausible la existencia de miradas no normativas, tal como es el caso de la pieza teatral titulada *Perro muerto en tintorería: los fuertes\**,<sup>83</sup> del año 2007, de la dramaturga española Angélica Liddell. La idea de la dramaturga es proponer una mirada desde abajo, a partir del cuadro *Mujer-perro* pintado en 1994 por Paula Rego.

### 3.1.1. Teatro distópico

Dentro de la trasgresión de límites, podríamos incluir como una subcategoría el teatro distópico. Desde su origen, la literatura distópica<sup>84</sup> tiene como objetivo clave el de, por un lado, reflejar y denunciar una realidad alarmante para poner sobre la mesa un futuro oscuro y preocupante, y por el otro, provocar en el público la reflexión sobre los límites morales que ha cruzado en muchos ámbitos la sociedad actual y las consecuencias que eso ha conllevado. La forma en la que funciona esta literatura es crear un relato que refleje la realidad sin respetar las reglas empíricas de esta, pero que tenga el potencial de ser interpretada como una metáfora simbólico-mítica. Como ejemplo ilustrativo, la obra *El dios Tortuga* (1997), del madrileño Ignacio García May (1965), es un texto en donde confluye “lo fictocientífico y lo mitológico” a través de una extraña historia en la que se mezclan las novelas de la mafia, la

---

<sup>83</sup> Las obras teatrales marcadas con un asterisco (\*) en este capítulo serán comentadas posteriormente en el apartado de “Selección de textos”, donde hemos añadido además un fragmento significativo de la pieza teatral original.

<sup>84</sup> Obras clásicas de la literatura distópica son *Rebelión en la granja* (1945) de George Orwell, *Rinoceronte* (1959) de Eugène Ionesco o la novela *Fahrenheit 451* (1953) de Ray Bradbury.



leyenda de Fausto y el mito de Frankenstein (Jiang, 2021: 86-88).

En otra de sus obras, *Los años eternos* (2002), Ignacio García May plantea una parábola futurista en la que está presente uno de los motivos clave de sus inquietudes estéticas: el traslado de un lugar a otro, real o imaginario. A pesar de la variedad de las temáticas analizadas en sus textos dramáticos, García May muestra un interés peculiar por la relación que se establece entre el tiempo y el espacio, tal como el mismo autor revela: “Yo tengo obsesión por los viajes temporales. Una parte grande de mi infancia la pasé en los años 40. Teniendo en cuenta que nací en 1965, esto puede parecer un error tipográfico o una aberración. Pero es cierto y no necesito, ni quiero explicarlo más. Después he estado en otros tiempos, y todavía hoy no estoy muy seguro de cuál es el mío” (García May, 2002: 113). Lo que está sugiriendo el dramaturgo es una suerte de atemporalidad de la trama, por medio de un desplazamiento por distintas dimensiones temporales que desliga la obra de todo referente histórico concreto.

En el caso de la obra de Pilar G. Almansa (1976), *Los cerdos voladores* (2017), la autora española escribe desde un futuro distópico cercano sobre una Europa en el que ya no existe la Unión Europea sino un gobierno federal paneuropeo, hacia donde comienzan a llegar misteriosos animales inteligentes (cerdos volantes) que aprenden rápidamente la lengua de los países donde aterrizan. La reacción de Europa no se deja esperar e intenta acabar con ellos. Los cerdos voladores se ven abocados a abandonar el planeta, lo que provoca un cambio climático que condena a la humanidad a una agonía y extinción inevitable (Jiang, 2021: 93). En esta obra, la autora utiliza el elemento distópico “como un mecanismo para, al mismo tiempo, subrayar una otredad aparente y provocar el distanciamiento, mecanismo que luego invita al públi-

co a reflexionar sobre si es realmente tan grande la diferencia entre lo ajeno y lo nuestro” (Jiang, 2021: 97).

### **3.2. Recuperación de la historia**

Esta es una vertiente que –heredera de la línea política de finales del siglo XX– parece interesada en la recuperación de motivos ligados a la historia sociopolítica; la diferencia sustancial con respecto a la dramaturgia anterior es que al día de hoy el interés de los autores no se centra solo en la historia nacional, sino que aborda cuestiones sociopolíticas más amplias, de carácter más universal.

Un ejemplo representativo lo podemos encontrar en el caso del español Juan Mayorga (1965), donde se observa una relación estrecha entre el dramaturgo y la historia, puesto que el propio autor considera esencial que el artista (y sobre todo el autor de textos teatrales) sea también un “historiador”; es decir, tal como ocurre en una vertiente del teatro hispanoamericano actual, el dramaturgo español de la contemporaneidad debe ser capaz de proponer una lectura de la historia *como* presente y *para* el presente, desde una perspectiva crítica que cuestiona la realidad contingente. Se puede decir, así, que su producción recupera el elemento político y el histórico y que en casi todas sus obras “existe en profundidad o en la superficie un conflicto generado por la violencia, el abuso de poder y la destrucción, relacionable con aquellos que se dieron en la historia” (Serrano, 2002: 71). Representativa de esta línea es la obra titulada *Himmelweg. Camino del cielo\** (2003): basada en un hecho real (la visita de un miembro de la Cruz Roja a un campo de concentración y su informe positivo, escrito con total sinceridad debido a su ingenuidad, sobre las condiciones de vida en este), la obra arranca con las reflexiones sobre el holocausto judío y desemboca en una

identificación de la tragedia del nazismo con la invasión estadounidense de Irak de 2002.

Otro ejemplo en la misma línea que la obra de Juan Mayorga sería *El triángulo azul (El exilio de los olvidados)* (2004), de Laila Ripoll (1964) y Mariano Llorente (1965), en donde unos republicanos españoles, internados en el campo de concentración de Mauthausen, son tratados como apátridas ante la falta de reconocimiento por parte de la dictadura franquista. Paul Ricken, fotógrafo documentalista del campo de concentración, tiene tres ayudantes españoles que obtuvieron clandestinamente los negativos que fueron presentados en los juicios como pruebas para que el mundo pudiera acceder a los horrores vividos en los campos de concentración. Ripoll y Llorente plantean una profunda reflexión sobre el drama humano colectivo a través de todos los testimonios que florecen en esta obra, proporcionando de esta manera una nueva mirada al pasado (y por ende al presente) desde un insólito diálogo entre la realidad y la ficción.

### **3.2.1. Rescate de la historia cultural**

Paralelamente a este tipo de desarrollo dramático, que se preocupa por ofrecer relecturas en clave contemporánea de la historia política de cada país, existe también una vertiente interesada en otro tipo de rescate: el de la historia cultural. Es el caso de *Flores del Yuyal*, del paraguayo Javier Viveros (1977), estrenada en 2018 en Asunción. En la pieza se rescata la figura mítica de José Asunción Flores, el creador de la *guaranía* –música típica del Paraguay–. Desde su nacimiento en 1904 en la Chacarita, uno de los barrios más marginales y conflictivos de Asunción, hijo de madre lavandera y padre guitarrista, Flores compaginó su condición al margen con su talento artístico: en la obra de Viveros se narra cómo el joven trabajó desde muy niño como recolector de cartones y lustra-

botas, cómo fue detenido por la Policía por robar un pedazo de pan y cómo fue enviado, como castigo, a la Banda de Música de la Policía. Finalmente, se describe cómo fue justamente allí donde empezó sus estudios musicales.

La condición inicial de marginalidad que caracterizó la vida de este personaje de la historia cultural paraguaya establece un diálogo con otra línea temática del teatro contemporáneo: si ya es una evidencia que varios dramaturgos (y narradores) actuales se preocupan por reflexionar acerca de la relación que el sujeto mantiene con su cuerpo, debe observarse cómo —en los casos más originales y novedosos— tales inquietudes relacionadas con la corporalidad enlazan con aspectos de la vida social y socioeconómica del lugar en el que se gesta la obra.

### **3.2.2. Docuficción o teatro documento**

El teatro documento o documental abre las puertas a lo que se ha denominado comúnmente como *docuficción*, y que evidencia “la porosidad de la división entre documento y ficción” (Gallego Cuiñas, 2021: 18). Esta línea desprende una clara conciencia del compromiso del teatro hacia la sociedad que puede oscilar de la reivindicación explícita y militante a la búsqueda del “lugar que ocupa el individuo en la sociedad, a la mirada sobre el otro y a nuestra exposición a la mirada de los demás, al cuerpo en el espacio público, a la utilización y manipulación del lenguaje, etc.” (Pérez-Rasilla, 2016: 20).

En el año 2010, en México, se estrena una obra teatral de carácter ambiguo titulada *El rumor del incendio*, resultado del trabajo de la compañía Lagartijas Tiradas al Sol. Desde el punto de vista temático, la obra puede considerarse un diálogo con eventos históricos y sociopolíticos del siglo XX mexicano, pues cuenta la historia de los movimientos de resistencia armada en el país a lo largo de dos décadas (los

años 1960 y 1970) siguiendo el rastro de Margarita Urías Hermosillo, una comandante de esa época, que realmente existió. El elemento histórico está presente de forma explícita por medio de escenas de alta intensidad trágica, como el momento del interrogatorio y la tortura de Margarita. Sin embargo, junto a su relevancia histórica, debe observarse cómo *El rumor del incendio* tiene un carácter performativo. Es decir, es una suerte de “documental escénico” que forma parte de un proyecto más amplio, pues como partes integrantes de la pieza existen también otros dos apartados: el primero es un blog en el que el grupo teatral compartió los resultados de su proceso de investigación sobre los movimientos armados en el México de la segunda mitad del siglo XX; el segundo es un libro que reúne fotografías y testimonios relacionados con esa investigación. Se trata, pues, de una obra teatral que puede leerse también como una *performance*, puesto que hacen su aparición en el escenario “proyecciones de discursos oficiales, de fotografías y documentos reales y reconstrucciones de acciones guerrilleras [...] mediante maquetas y muñecos filmados y proyectados en un circuito cerrado de vídeo” (Vázquez Touriño, 2019: 279).

Otros ejemplos de teatro documento los podemos encontrar en las siguientes obras: *Ruz-Bárcenas*, publicada en 2019 y escrita por Jordi Casanovas (1978), quien organiza los materiales documentales originales del interrogatorio al que el juez Pablo Ruz sometió a Luis Bárcenas –tesorero del Partido Popular español, procesado por corrupción en su agrupación política–, adaptándolos y reproduciéndolos sobre la escena; *Las guerras correctas* (2015) de Gabriel Ochoa (1976), quien toma como referencia la entrevista que en enero de 1995 el periodista Iñaki Gabilondo hizo a Felipe González sobre su responsabilidad en el caso de terrorismo de Estado llevado a cabo por los Grupos Antiterroristas de Liberación o GAL; *Bar-*

*tolomé encadenado*, publicado en 2015 por Sanchis Sinisterra, donde se solapan el *Prometeo* de Esquilo con el suicidio del pensionista Dimitris Christoulas en la plaza Sintagma de Atenas frente al parlamento el 4/4/2012 y cuyo material literario y documental denuncia el deterioro social y humano que ocasionaron los poderes financieros durante la crisis económica del 2008; *La ciudad oscura* de Antonio Rojano (1982), donde el golpe de Estado del 23F en España sirve como referente, para sugerir que el país vive una amenaza permanente –o tal vez consumada– de involución; *Canícula* (2016) de Lola Basco (1983), una farsa sobre la pesada herencia de la dictadura, que paraliza y asfixia todavía hoy a la sociedad española; o *Jauría*\* publicado en 2019 por Jordi Casanovas, quien recoge las transcripciones del sumario del juicio a la Manada por la violación en grupo que cinco hombres perpetraron a una joven el 7 de julio de 2016.

### **3.2.3. Teatro de la memoria o de la(s) posmemoria(s)**

En los años alrededor del cambio de siglo se observa un proceso por el que la escritura dramática se interesa por historias y subjetividades que –en las décadas anteriores– hubieran recibido un tratamiento realista por parte de los dramaturgos. Se trata de un modelo de teatro de la memoria que trasciende la concepción lineal de la historia y que opta por propuestas ancladas en la fragmentación y la polifonía de voces, con estructuras abiertas y que en ocasiones demanda una participación interactiva por parte del público. Estamos ante una generación de dramaturgas y dramaturgos que no vivieron los acontecimientos que relatan, y eso les otorga una posición de cuestionamiento incómodo y orillado del “relato oficial” heredado y promulgado por parte del discurso dominante, lo que les permite lidiar con los dolorosos olvidos o con diferentes puntos de vista libres de prejuicios sobre momentos históricos

idealizados o desvirtuados. Como ejemplos, estaría el dramaturgo madrileño José Ramón Fernández (1962) y su obra *J'attendrai* (2017), que tiene como referencia el campo de Mauthausen y el descubrimiento de que su tío había sido un superviviente de este campo de concentración. Desde esa premisa, el autor se sumerge en un viaje en el que, reconstruyendo la vida de su tío a partir de libros, cartas, objetos, etc., logra reconstruir la suya propia. Además, se añade una reflexión metateatral desde la introspección, donde se pregunta por la razón de escribir teatro aquí y ahora, desde la urgencia de asumir un compromiso personal y político.

Un caso emblemático es el del llamado Teatro La Memoria, activo en Santiago de Chile. En tres obras, estrenadas a finales del siglo pasado (*La manzana de Adán*, 1990; *Historia de la sangre*, 1992; *Los días tuertos*, 1993), se presenta una reelaboración de relatos testimoniales que habían recogido los miembros del grupo junto con una periodista local, Claudia Donoso: se reúnen testimonios de seres marginales que viven –y sobreviven– gracias a actividades transgresoras como la prostitución, el travestismo, la puesta en práctica de asesinatos pasionales, hasta llegar a entrevistar a personas recluidas en hospitales psiquiátricos y/o cárceles. El trabajo que se hizo en el Teatro La Memoria fue el de hacer fluir la memoria inconsciente de autoras y autores a través de ejercicios de improvisación que confrontaban el relato testimonial. Con esto, “[e]l cuerpo del actor se transforma en el vehículo comunicante de esta emoción, y el texto es rearmado en los monólogos que se entrecruzan y contrastan con los de los otros personajes, formando una sinfonía de diferentes volúmenes, tonos, ritmos, reiteraciones y asonancias” (Hurtado, 2002: 287-288). En otros términos, se puede decir que los silencios, las omisiones deliberadas e incluso las obsesiones de los personajes van construyendo un “relato fluido”, esto es,

permanentemente inestable respecto al tiempo, al espacio, a la realidad y al sueño. Este tipo de teatro, que está presente también en otros países latinoamericanos, crea una multiplicidad de voces donde se mezclan las pulsiones internas, las identidades, las pasiones y la voluntaria ruptura de las normas. En muchos casos, los escenarios donde se representa esta tipología de espectáculos teatrales están pensados al modo de instalaciones minimalistas, donde aparecen objetos simbólicos que permiten al público establecer conexiones entre tales objetos materiales y las historias de abandono, violencia y desarraigo que se narran en las obras.

En la orilla argentina, parece ser frecuente un trabajo de recuperación de eventos históricos relacionados con la década del setenta, en particular con los tres tópicos centrales cultivados por aquellas obras teatrales que abordan el pasado reciente del país: a) la representación de la figura de los desaparecidos; b) la narración del exilio (a menudo descrita desde una perspectiva infantil); c) la irrupción en escena de las voces de los hijos de los militantes de la década del setenta (lo mismo que, de hecho, ocurre en la narrativa en prosa, con la llamada *literatura de los hijos*). La diferencia de fondo con respecto al teatro argentino de los ochenta y de los noventa reside en que las obras actuales presentan un marcado carácter experimental, es decir, se alejan de las formas convencionales de representación del teatro político de izquierda, convirtiéndose así en “piezas que se distancian del realismo histórico que el espectador y la crítica especializada suelen reclamarle, en reiteradas oportunidades, al teatro político. Son obras que nos confrontan con una realidad que admite representación sólo a condición de emprender un camino alusivo, sugerente, indirecto y cifrado sobre estos temas” (De la Puente, 2017: 7). Afirmar que los nuevos dramaturgos adoptan “estrategias oblicuas” de representación significa constatar el



carácter fragmentario de la obra, compuesta más de insinuaciones que de certezas; como efecto de este rasgo, tales textos dramáticos suponen un conocimiento previo, por parte de los espectadores, de los diversos aspectos vinculados al terrorismo de Estado dictatorial. La mayoría de las obras teatrales escritas y realizadas en Buenos Aires en el período 1995-2010 (momento definido por el auge de las políticas neoliberales a nivel mundial) se caracteriza por el interés de los jóvenes autores y directores por abandonar el empleo de estructuras clásicas de escritura: los contemporáneos optan por ensayar formas heterogéneas, inconclusas y fragmentarias, que obligan al espectador a seguir la deconstrucción del sentido común del lenguaje y del montaje. El resultado es que tanto los elementos textuales como los propios montajes proponen al público múltiples lecturas, no ancladas en un sentido unívoco. Ahora bien, esta operación sobre el lenguaje y el montaje puede observarse —si bien de forma más matizada— también en otra línea de desarrollo del teatro contemporáneo. Es sabido que otro ejercicio frecuente en la escritura dramática de las actuales generaciones es el proceso de relectura y revisión de textos literarios y dramáticos del pasado. Un caso representativo lo encontramos en la obra *La Chira (el lugar donde conocí el miedo)*, texto de Ana Longoni (1967), dirigido por Ana Alvarado y estrenado en 2004 en el Teatro del Abasto de Buenos Aires, que se centra en la representación del exilio durante el período dictatorial, abordando el trauma desde una perspectiva infantil, dándole voz a una figura que había sido tradicionalmente desplazada y considerada marginal a la hora de relatar memorias y vivencias. En la misma línea de Ana Alvarado estaría la autora, también argentina, Lola Arias (1976) con su obra *Mi vida después\** (2016).

### **3.3. Metateatro**

#### **3.3.1. Teatro autorreferencial**

Confluyen aquí inquietudes metateatrales, en las que se plantean situaciones de “teatro dentro del teatro”, muy relacionadas con la narraturgia, que reflejan el carácter autorreferencial de las puestas en escena. En esta línea destacaría la obra *Usted está aquí\** (2009) de Bárbara Colio (1969), donde los actores y actrices interrumpen la función porque dejan de encontrarle sentido a la denuncia de los feminicidios que están intentando llevar a cabo en una suerte de Antígona actualizada. También podrían ubicarse en esta línea las obras de algunas dramaturgas y dramaturgos mexicanos –*Circo para bobos* (2001) de Edgar Chías (1973), *Sensacional de maricones* (2005) de Legom (1968), *Mestiza Power* (2005) de Conchi León (1973), *Más pequeño que el Guggenheim* (2012) de Alejandro Ricaño (1983), *Marina&Isabel* (2021) de Bárbara Colio– o *Los farsantes* (2022) del dramaturgo español Pablo Remón (1977).

#### **3.3.2. Diálogos intertextuales con los clásicos**

En esta línea se propone una “relectura” o bien de textos pertenecientes al canon literario o bien de mitos de la antigüedad clásica, estableciendo así un diálogo intertextual con piezas dramáticas o literarias de otros autores y otras épocas. Las historias de la tradición universal asumen diversas maneras a la hora de ser representadas: las estrategias y los recursos narrativos que se ponen en juego en la reconstrucción de los eventos históricos o míticos aludidos dejan de ser los canónicos, heredados de la tradición decimonónica o realista. Es el caso de la pieza titulada *Polifonía* (2000), de la dramaturga española Diana de Paco Serrano (1973), que ofrece un análisis de los mitos griegos proponiendo una inversión del universo secreto de las heroínas de la leyenda clásica, convocadas

por la mente de Penélope mientras se dedica a tejer su eterna tela. Si bien, en una primera instancia, se podría considerar *Polifonía* sólo como una obra que dialoga de manera intertextual con la tradición cultural del pasado, es posible también leer el texto como una pieza intimista, puesto que la obra indaga también en los complejos resortes del alma humana, desde las voces de mujeres mitológicas que transfieren sus inquietudes más íntimas al público.

Otro ejemplo lo conforma la labor de la chilena Macarena Baeza, quien en el año 2001 dirigió una versión de la tragedia *Las troyanas* de Jean Paul Sartre, que se tituló *Esperemos el viento*. La obra de esta autora es relevante también desde el punto de vista de la difusión de la práctica del teatro, puesto que en el año 2003 funda –junto con Sara Pantoja, Gina Allende y Verónica Barraza– la compañía de teatro e investigación La Calderona. Otros ejemplos los encontramos en *Muero porque no muero, la vida doble de Teresa* (2022) de Paco Bezerra (1978), quien recrea el regreso de Teresa de Jesús a la España del siglo XXI; *Doña Rosita, ancantada* (2019) de Pablo Remón, texto recreado e intervenido, donde la autoficción y el metateatro pone a dialogar el texto de García Lorca *Doña Rosita la soltera* con el momento presente; o *Vania x Vania* (2024) de Pablo Remón, dos acercamientos diferentes desde el presente a la obra de Chejov *El tío Vania*.

Por otro lado, el grupo teatral chileno *La Troppa*, fundado en 1987, intenta proponer montajes de textos literarios de difusión universal: ocurrió con *Pinocho* (1991), con *Viaje al centro de la tierra* (1995) y con *Gemelos* (1999) (este último basado en *Los cuadernos* de la húngara Agota Kristoff). El propósito de *La Troppa* es transformar tales relatos en una propuesta teatral de rasgos contemporáneos, muchas veces atribuyéndoles un carácter lúdico. También los ritmos escéni-

cos y los tiempos se modifican, puesto que el grupo apoya su actividad en escena recuperando la manera de los cómics y de los *clips* audiovisuales; asimismo, *La Troppa* juega con la superposición de diferentes lenguajes escénicos, otorgando un mayor privilegio a la imagen sobre la discursividad y mostrando sobre el escenario un despliegue acrobático de actores que, en conjunto, conforma un nuevo lenguaje teatral creativo, dinámico e imaginativo. Como resultado,

se suceden vertiginosas escenas altamente sintéticas, subrayando el carácter de cada personaje en rasgos prototípicos. Parodiando los géneros populares, juegan a deconstruir ya no sólo la estructura del relato sino también la escala y enfoque de su visualización, a cuyo juego de desciframiento caleidoscópico invitan al espectador. (Hurtado, 2002: 290)

Cabe observar cómo también este grupo realiza sus montajes en torno a un objeto simbólico, en el que se condensa la interpretación de la obra. En *Viaje al centro de la tierra*, por ejemplo, el objeto que ocupa el centro del escenario es una locomotora; la máquina está colocada allí para representar la utopía industrial y científica de la modernidad positivista, pero su estructura, llena de puertas y artificios, le da a la actuación una gran movilidad y cierto carácter lúdico.

### **3.3.3. Autoficción**

Abrimos aquí la línea del teatro subjetivo o autobiográfico, expresado mediante la autoficción, en donde se expone “un nuevo tipo de subjetividad signada por el afecto y la vulnerabilidad” (Gallego Cuiñas, 2021: 18). Se trata de obras de carácter metateatral que se pueden combinar con propuestas que suponen una reflexión y tematización combinada de la identidad. Es una línea que instala poéticas teatrales preocupadas

por la representación de vivencias íntimas y cotidianas de los personajes por medio de monólogos introspectivos, reflexiones sobre la identidad, etc.

En el caso *Tebas Land\** (2012) del uruguayo Sergio Blanco (1971), estamos ante una obra que tiene como tema central el parricidio y está inspirada en el mito de Edipo, en la vida de San Martín y en un expediente jurídico imaginado en el que se muestra el juicio del joven parricida Martín Santos.

En el último trabajo de Denise Despeyroux (1974), *Misericordia* (2024), donde la propia dramaturga uruguaya afincada en España dirige y también actúa, se parte de la autoficción teatral en la que la autora comparte sus propias experiencias personales como un ictus cerebral y muestra, según las palabras de la propia autora, “un desnudo integral de las vicisitudes, emociones, dudas, anhelos, frustraciones y logros”. La historia gira en torno al acontecimiento más importante de su vida: el viaje que la niña Denise hizo en 1983 (bajo el Gobierno socialista de Felipe González), a Uruguay, cuando tenía solo nueve años, en un avión que transportaba a 154 niños, hijos de exiliados y presos políticos uruguayos.

### **3.4. Representación del cuerpo en diálogo con la sociedad**

Se trata de una vertiente centrada en la representación del cuerpo, sus cambios y/o sufrimientos. No se trata sólo de mostrar desnudos en el escenario, mutilaciones o escenas de sangre, sino también de establecer una relación dialógica entre el cuerpo y los más acuciantes problemas sociales. Es el caso de la pieza titulada *Cheta* (2018), de la uruguaya Florencia Caballero Bianchi (1985). En la obra –ambientada en el barrio Marconi, una de las zonas rojas más violentas de la ciudad de Montevideo, y donde existe un enfrentamiento constante entre el Estado y el narcotráfico para evitar que el

área se convierta en una zona dominada totalmente por el crimen organizado— cuerpo humano y sociedad dialogan. Este aspecto se hace patente cuando las condiciones de pobreza y de marginalidad que caracterizan a los personajes de la ficción se ponen en relación con el cuerpo, sus humores, sus flaquezas y sus olores. En otras palabras, es un teatro que plantea una denuncia social de las desigualdades del sistema desde la perspectiva del cuerpo maltratado. El fragmento siguiente es representativo de esta dialéctica:

Todos comemos pasto. Esto es el Coppola, el Marconi, las Acacias y el Cerrito.

Esto es un barrio pobre y este es el momento en el que me doy cuenta.

El olor.

El olor a pobre no es olor a mandarina. Es el olor rancio de no tener agua corriente y olor húmedo de las cunetas.

Es olor a hambre.

Es olor a tu cuerpo y al de todos tus hermanos y tus padres durmiendo en el mismo colchón sin sábanas apoyado en el piso de tierra.

(Caballero Bianchi, 2019: 58-59)

En la obra de teatro *El matrimonio Palovrakis* (2001) de la española Angélica Liddell, se denuncia la corrupción humana a través de una perversión sexual explícita sobre el escenario, donde abundan imágenes crueles llenas de exhibicionismo, vulnerabilidad y morbo (como el espacio por donde caminan los personajes, cubierto de miembros de muñecas descuartizadas) y acciones profundamente violentas (como el intento de suicidio de la niña, o el abuso y asesinato de la hija del matrimonio).

### 3.5. Teatro con conciencia feminista

Estamos ante un teatro reivindicativo preocupado por reflexionar desde una perspectiva crítica sobre el orden socio-simbólico patriarcal, es decir: visibiliza y cuestiona críticamente la representación de los géneros y cómo se han construido sus relaciones de poder, se replantea la condición y posición de las mujeres en una cultura androcéntrica y heterosexista, y se revisitan los estereotipos de género en relación con el patriarcado. Es una vertiente que dialoga con la reivindicación feminista –apoyada en la redefinición de la corporalidad de la mujer tan presente en la poesía contemporánea– que apela por la deconstrucción de la norma heteropatriarcal desde el cuestionamiento y desobediencia de aspectos como la maternidad, el amor romántico, el incesto, el filicidio o la violencia machista.

Emblemática de esta línea es la obra de la dramaturga española Concha Romero (1945), sobre todo sus tres piezas tituladas respectivamente *¿Tengo razón o no?* (1989), *Allá él* (1992) y *Un maldito beso* (1994). En las tres obras, la autora desentraña el tema de la subversión de la mujer frente a un modelo de comportamiento

que le viene impuesto por una cultura cuyas leyes favorecen a los hombres. El mensaje feminista no adopta aspecto doctrinal [...]. Las protagonistas de Concha Romero se encuentran dentro de la tipología de heroínas activas que se enfrentan al papel que otros han elegido para ellas; su discurso invierte una estructura de construcción de personaje que hacía de las mujeres víctimas pasivas o rebeldes, pero siempre castigadas por su atrevimiento, para convertirlas en sujetos activos, propulsoras de su propio destino. (Serrano, 2016: 59-60)

En la pieza *La casa de la fuerza*\* (2009) de Angélica Liddell, aparece retratada la violencia hacia la mujer, los feminicidios de Ciudad Juárez y cómo las mujeres son todavía víctimas de una masculinidad amenazante y violenta.

### **3.6. Teatro ecocrítico**

Es esta una línea interesada –tal como ocurre en la prosa de ficción– en reflexionar sobre asuntos de ecología, preservación y defensa del planeta junto con la tensión que se establece entre el progreso y el medio ambiente: se trata, en suma, de inquietudes de corte ecocrítico.

En la pieza titulada *Acostarse a la orilla de una tajadura* (2022), la dramaturga montevideana Alejandra Gregorio (1993) presenta una trama en la que los intentos de defensa y protección de la tierra no son el resultado de la intervención de la racionalidad científica, sino de una “ancestralidad” misteriosa. En la obra, una familia ve cómo se va degradando la localidad donde nació debido a sus empeños por modernizar el negocio familiar, un hotel del pueblo que, a pesar del dinero que proporciona con el turismo y los puestos de trabajo que crea, termina provocando consecuencias desastrosas como la contaminación del agua, inundaciones, animales muertos y un panorama asfixiante. La lectura que puede proponerse de la pieza apunta a mostrar cómo “la sensibilidad de la autora como mujer [es] capaz de rescatar sabidurías ancestrales, en particular de las brujas, desplazando a una racionalidad científica que en última instancia solo apunta a una forma destructora de entender el progreso” (Flamia, 2022: 11). En el breve monólogo que sigue, en palabras del personaje de Plácido, es posible vislumbrar el eje temático de corte ecocrítico al que se acaba de mencionar:



Parece que anduvo hablando en el pueblo, que está diciéndoles a todos allá que estamos haciendo algo terrible, que vamos a arruinar el lugar, que le entregamos nuestra tierra al gobierno para que hicieran lo que quisieran.

Está diciendo que vamos a rajar la tierra y romper las playas. La gente allá se nos está poniendo en contra, Paco. (Gregorio, 2022: 64)

En la obra de la española María Velasco (1984) *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra\** (2022), a través de un rito de paso y del viacrucis de una preadolescente a su paso a mujer, el texto vincula la violencia emocional y sexual con la violencia con el medioambiente.

#### **4. Conclusiones**

Las dramaturgas y dramaturgos del XXI parten de la estética de lo performativo como nuevo paradigma de las artes escénicas, cuyos textos teatrales van a ser entendidos más como un acontecimiento y proceso que como mimesis y objeto. Además, podemos reconocer una clara tendencia a la autorreferencia o narraturgia, en donde en la escritura teatral se puede dar cabida “al artista como sujeto de un diálogo real con el espectador, así como superar las limitaciones de la representación mimética” (Vázquez Touriño, 2020: 13). En cuanto a la producción teatral, el público ostenta un lugar central, una presencia activa en la que ya no busca una posible identificación con los personajes, sino experimentar el aquí y el ahora: “la escena moderna redescubre el escenario como un espacio para la narración, el relato y la reflexión; pero una narración entendida como un acto realizado desde el aquí y el ahora, acto performativo por excelencia, situado ya en los orígenes del teatro” (Cornago Bernal, 2005: 201-202). Por lo

tanto, el teatro del siglo XXI se constituye como proceso y no como objeto. Y es desde este carácter procesual en donde el juego teatral ha cambiado: ya no se trata tanto de mirar como de compartir el juego teatral. Lo que emociona al espectador en el teatro no es tanto las peripecias de los héroes sino las del artista que nos las comunica (Vázquez Touriño, 2020: 45).

El nuevo paradigma teatral supone un nuevo acercamiento a las múltiples posibilidades de la palabra (independizada ya del texto y con el potencial de formar parte del proceso teatral), una nueva idea donde dramaturgas y dramaturgos explorarán los límites entre la narración y el drama, entre escritura y actuación, entre representar y presenciar, entre autoría colectiva y la complicidad con el público. Con respecto a la nueva concepción de espectadoras y espectadores, Eduardo Pérez-Rasilla (2016: 17) afirma que estos han de ser capaces

de penetrar en los intersticios del texto e intervenir en un juego dramático abierto. [...] [Sinisterra habla] de una “poética de la sustracción”, que se verificaría en el drástico despojamiento de informaciones y certezas de un texto que se convierte en enigma y juego, que estimula y desasosiega a la vez. Lo fragmentario, lo inconcluso o lo ambiguo socavan las categorías clásicas que apuntalaban un texto poderoso e inequívoco en un teatro en el que, a la impronta de Beckett, se suman las de Kafka, Pinter o Cortázar.

**(G. G. R., G. S. A.)**

**SELECCIÓN  
DE  
TEXTOS**



## 1. Angélica Liddell: *Perro muerto en tintorería: los fuertes* (2007)

Angélica Liddell es una dramaturga española (además de poeta, actriz y directora de escena) caracterizada por una original personalidad creadora capaz de atravesar todo tipo de propuestas hasta llegar al *performance* autobiográfico. Su obra se enmarca en un sistema de polaridades en el que dialogan (sin llegar a solución alguna) “lo espiritual y lo corporal, la pureza y la escatología, lo sublime y lo grotesco, la belleza y el dolor, la inocencia y la culpabilidad, la abstracción conceptual y la concreción material” para lograr definir “lo aberrante, lo monstruoso o lo inhumano”.<sup>85</sup>

La obra *Perro muerto en tintorería: los fuertes* es una distopía apocalíptica que hace reflexionar al público sobre las consecuencias de los totalitarismos y su relación con el destino del ser humano. Liddell parte de un fragmento de *El contrato social* de Jean-Jacques Rousseau –“la conservación del Estado es incompatible con la conservación del enemigo, es preciso que uno de los dos perezca, y cuando se hace perecer al culpable es menos como ciudadano que como enemigo”– para crear sobre el escenario un nuevo orden social basado en la Seguridad, que legitima la aniquilación de todo aquello que ponga en peligro el nuevo sistema dictatorial implantado, lo que significa alimentar el nuevo sistema totalitario con miles de vidas si estas suponen una amenaza.

En el fragmento seleccionado, la idea de la dramaturga es proponer una mirada desde abajo, a partir del cuadro *Mujer-perro* pintado en 1994 por Paula Rego. A partir de la pintura –en la que se ve una mujer encorvada que adopta la posición de perro agachado– la primera escena de la pieza teatral prevé un monólogo proferido por un perro, o mejor, por el “puto actor que hace de perro” en un “acto de coprolalia”, articulando todo tipo de obscenidades. Este personaje lo performa la misma Angélica Liddell en el escenario y se presenta como el “puto actor” que ocupa el puesto más bajo e insulta a la directora (que es ella misma) por haber decidido sustituir el perro real con un actor. Después, es la misma actriz quien acepta interpretar al perro. ¿Cómo puede leerse esta identificación con el animal? Posiblemente, como voluntad de recuperación de los orígenes del teatro como “sacrificio”, es decir, proponiendo al espectador un texto teatral en el que se plantea “la autodestrucción como subversión y como posibilidad de agencia para los que se ubican en los márgenes de la sociedad y de la ley y que –por ello– tienen su humanidad suspendida” (Simoni, 2020: 57).

---

<sup>85</sup> Archivo Artea. Artes vivas - artes escénicas:  
<https://archivoarte.uclm.es/artistas/angelica-liddell/>

*Perro muerto en tintorería: los fuertes*  
**Acto de coprolalia. Justificación de una hija de puta<sup>86</sup>**

EL PERRO

Soy un puto resentido y un puto inadaptado.  
Soy un puto actor que hace de perro,  
por una puta vez en su puta vida,  
después de las cucarachas,  
en un Teatro Nacional  
porque un perro cobra más que un puto actor.  
Eso dijeron en el Teatro Nacional.  
Un perro cobra más que un actor.  
Porque un perro cobra más que un puto actor.  
Porque un perro cobra más, más que un puto actor.  
Un perro cobra más que un puto actor.  
Sí, un perro cobra más que un puto actor.  
Más, más, más,  
más que un puto actor.  
Un actor de mierda, un puto actor.  
No las putas divas de la interpretación sino un puto actor.  
Y la directora hija de puta  
decidió sustituir al perro real por un puto actor.  
Y después decidió interpretar ella misma al puto actor que hace  
de puto perro  
porque ella misma es el puto perro hijo de la gran puta,  
después de las cucarachas.  
Y ningún puto actor de mierda,  
que no sea la directora hija de puta,  
puede decir estas frases con más odio,  
con más asco  
y más dolor  
en un Teatro Nacional.  
Estas frases le corresponden únicamente a la directora hija de  
puta,  
reina del África de los putos actores de mierda,  
y degollada por los putos actores de mierda,  
mientras cobre un sueldo de un Teatro Nacional.

---

<sup>86</sup> La puesta en escena de este monólogo realizado por la propia Angélica Liddell es accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=Yn88aVu2RUM>. La obra completa está disponible en: <https://archivoarte.uclm.es/textos/perro-muerto-en-tintoreria-los-fuertes/>

¡Jódete! ¡Contradícete!  
Y digo yo,  
ya era hora  
de que alguien trabajara con odio por el teatro  
y asco por el teatro  
y dolor por el teatro  
en un puto Teatro Nacional.  
Cuando me dan patadas en el campo  
meto un gol sólo para joder.  
Meto goles sólo para joder.  
Después de las cucarachas  
hago teatro sólo para joder.  
¡Hija de puta yo, hijos de puta todos!

## 2. Juan Mayorga: *Himmelweg. Camino del cielo* (2003)

Juan Mayorga es quizá uno de los dramaturgos españoles más representados y traducidos en lengua española a nivel internacional. En múltiples ocasiones ha reconocido su admiración por el filósofo y crítico alemán, Walter Benjamin (1892-1940), de quien ha confesado ser deudor, y que le ha inspirado varios núcleos de reflexión en su teatro: “Por ejemplo, la figura de la traducción que es fundamental en mi teatro, la meditación sobre la violencia, la centralidad del pasado fallido.”<sup>87</sup>

Inspirada en la visita que Maurice Rossel, delegado de la Cruz Roja, efectuó al campo de concentración de Terenzin, *Himmelweg. Camino del cielo* pone en marcha una obra de teatro dentro de la obra de teatro escrita por Mayorga, una teatralización que los nazis hicieron de esta visita con fines propagandísticos en la que montaron una farsa para encubrir lo que realmente se estaba llevando a cabo. Todos los personajes (a excepción del Delegado) funcionan como títeres dirigidos y accionados por el Comandante nazi, títeres deshumanizados, cosificados, a quienes se les ha robado la voz y la posibilidad de testimoniar lo que allí estaba realmente pasando. En el programa de mano del Centro Dramático Nacional de su estreno en 2004 se podían leer las palabras de Juan Mayorga en donde comentaba que:

*Himmelweg* es una fantasía basada en un hecho real: la visita que un delegado de la Cruz Roja hizo a un campo de exterminio. Así descrita, parece una obra de teatro histórico. Yo creo, sin embargo, que es una obra acerca de la actualidad. Habla de un hombre que se parece a casi toda la gente que conozco: un hombre que tiene una sincera voluntad de ayudar; un hombre que quiere ser solidario, un hombre al que espanta el dolor ajeno. Sin embargo, también como casi toda la gente que conozco, ese hombre no es lo bastante fuerte para desconfiar de lo que le dicen y le muestran. No es lo bastante fuerte para ver con sus propios ojos y nombrar con sus propias palabras. Se conforma con las imágenes que otros le dan. Y con las palabras que otros le dan. “Camino-del-cielo”, por ejemplo. No es lo bastante fuerte para descubrir que “camino

---

<sup>87</sup> Léase la entrevista completa en *El País*, 8 de junio 2016: “Juan Mayorga: las ovseciones de un matemático y autor de éxito”. Disponible en:

[https://elpais.com/cultura/2016/06/01/actualidad/1464795827\\_334601.html#](https://elpais.com/cultura/2016/06/01/actualidad/1464795827_334601.html#).



del cielo” puede ser el nombre del infierno. No es lo bastante fuerte para ver el infierno que se extiende bajo sus pies.

En esta pieza teatral, Mayorga parte de la imposibilidad de representar lo inhumano (como fueron los campos de concentración nazi) en el teatro. Sin embargo, en su texto sin apenas didascalias se interroga sobre la condición humana. En el fragmento elegido, se intuye lo que va a aparecer en toda la obra de teatro: el horror va a permanecer ocultado, nunca representado, y solo se vislumbra a través de las palabras de los propios personajes (tren, cenizas, hornos, humo), quienes son capaces de mostrar desde la mención de estas palabras una violencia palpable sin que nunca se llegue a hacer explícita. Así, el Delegado confiesa: “La gente me pregunta: «¿No viste los hornos?». «¿No viste los trenes?». No, yo no vi nada de eso. «¿El humo?». «¿La ceniza?». No. Todo aquello que dicen que había aquí, yo no pude verlo”. El Delegado representa a un hombre con una mirada ausente que intenta excusarse porque se sabe cómplice de lo que no fue capaz de mirar. En este monólogo, Mayorga conecta la mirada del Delegado con la del espectador en cuanto a la responsabilidad de mirar y el peligro de acabar convirtiéndonos en una sociedad alienada que carece de una mirada crítica, que es para el dramaturgo “la antesala de la barbarie”.

### ***Himmelweg. Camino del cielo*** **I. El relojero de Nuremberg<sup>88</sup>**

Se pronuncia «jim-mel-beck». No es una palabra, son dos palabras. «Himmel» quiere decir «cielo». «Weg» es camino. «Himmelweg» significa «Camino del cielo». Escuché por primera vez esa expresión precisamente aquí, durante la guerra.

Yo había venido a Alemania como delegado de la Cruz Roja. Siempre me ha importado la gente, por eso elegí trabajar en la Cruz Roja. El mayor disgusto de mi vida me lo llevé cuando pedí el ingreso y me rechazaron. Pero poco después volví a intentarlo y me admitieron sin problemas. Los tiempos habían cambiado, y mi conocimiento del alemán me convertía en alguien

---

<sup>88</sup> MAYORGA, Juan (2024 [2003]). *Himmelweg. Camino del cielo*. Madrid: Cátedra, pp. 81-91. La puesta en escena de este monólogo es disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=90fKQ3IDe84>

valioso. Nadie quería venir a Alemania en aquel momento. Yo acepté en cuanto me lo propusieron.

Siempre me ha importado la gente. Cuando me pidieron que viajase a Berlín como delegado de la Cruz Roja, pensé que podría hacer algo por la gente. Mi tarea era visitar los campos de prisioneros de guerra y comprobar que se cumplían los tratados internacionales. Me sentía útil inspeccionando las condiciones higiénicas y alimenticias de los prisioneros. Cuando pude salvar la vida de un hombre, lo hice. Yo podía señalar a un piloto inglés condenado a muerte y decir a los alemanes: “Sé de un piloto alemán que está preso en Inglaterra. Será ejecutado si este hombre es ejecutado”. En la guerra, ese es el modo de hablar.

Vivíamos en Berlín, en la Berliner Wannsee<sup>1</sup>, junto al lago, en una casa que nos había cedido el gobierno alemán. Una casa grande, hermosa, yo jamás había vivido en una casa así. Pese a todo, tengo algunos recuerdos buenos de aquel tiempo. Por suerte, olvidamos antes los malos momentos que los buenos. Vivíamos todos juntos, todos los delegados de la Cruz Roja en Berlín. Cuando volvías de una misión, aquel lugar era el paraíso. Cosas elementales convierten la vida en un paraíso: una conversación con un amigo, un paseo por la orilla del lago, una pizca de humor en una época tan áspera. Con los alemanes no nos relacionábamos. Teníamos las relaciones mínimas con ellos, las necesarias.

Una mañana, en una de esas conversaciones en que se mezclan el trabajo y la vida, acabamos hablando del hombre que había sido dueño de aquella casa: un judío. Nadie se había molestado en retirar un retrato en que aparecían él, su mujer y su hija. Empezamos hablando de la calidad de la pintura y acabamos decidiendo que uno de nosotros tenía que visitar los campos de internamiento civil.

¿Hace falta que explique la diferencia? Tú no podías señalar a un judío condenado por ser judío y decir a los alemanes: “Sé de un hombre inocente que será ejecutado si este judío es ejecutado”. No teníamos nada que ofrecer a los alemanes. Ni siquiera nos dejaban acercarnos a aquellos campos para civiles.

Esa mañana, ante el retrato de la familia judía, decidí entrar en uno de aquellos campos. Pero mi credencial de delegado de la Cruz Roja no me servía. El banderín en mi coche era un trapo inútil. No tenía permiso para acercarme, pero sí tenía cartones de tabaco, medias de nylon, transistores americanos que resultaban convincentes a la hora de conseguir un papel. Un papel y se abría una barrera ante mi coche. En todos los controles, siempre dije lo mismo: “Vengo a hablar con el comandante del campo”. Más de veinte barreras hasta llegar ante él.

Un hombre de ojos azules, aproximadamente de mi edad; lo había imaginado mayor. “Tome asiento. ¿Puedo ofrecerle algo? ¿Un café?”. Me sirve un café. “¿Tiene autorización para visitarnos?”. Él sabe que no se da esa clase de autorización. Le digo lo que me ha traído hasta aquí: “Podemos enviarles medicamentos para su enfermería”. Ustedes me entienden: es solo un pretexto, lo de las medicinas es la excusa menos mala que se me ocurre. Él reconoce mi acento: “Me gusta mucho su país. Estuve allí de vacaciones, antes de la guerra”. No sé si intentaba hacerme ver que era de esa clase de familia que puede permitirse unas vacaciones en el extranjero. Como hijo de gente humilde, yo jamás había viajado. La guerra me dio esa oportunidad, de salir al extranjero. El caso es que él me habla de mi país. De vez en cuando, alguien entra con un expediente para que él lo firme. Todo es como en una oficina. Ellos parecen estar haciendo algo útil. Hablamos de mi país hasta que yo consigo volver al asunto. Se trata de darle confianza, de hacer teatro: “Nos gustaría ayudar. Estamos en condiciones de suministrarles medicamentos”. Él medita unos segundos y dice: “Pueden enviarlos, sí, esos medicamentos. Nosotros nos encargaremos”. Yo siento que puedo ir un poco más allá: “Necesitaríamos alguna información a fin de enviar esos medicamentos”. “Ah, eso es lo que le trae por aquí. Necesita información”. Y guarda silencio. Yo pienso: “Bueno, amigo, tu excursión ha acabado”. Pero él dice: “No veo por qué no. Ustedes necesitan información”.

Entonces toma el teléfono: “Nuestro invitado va a hacer una visita al campo. Avisen a Gottfried. Nuestro invitado tiene permiso para abrir cualquier puerta”. Luego se vuelve hacia mí: “Los judíos son muy celosos de sus cosas. No les gusta que un extraño merodee en sus asuntos. ¿Otro café?”. Lo acepto. Él me

explica que, antes que alemán, se siente europeo. Desea que la guerra acabe cuanto antes, porque él la vive como una guerra civil. Señala su biblioteca: “Calderón, Corneille, Shakespeare... Esto es Europa para mí”. Me siento incómodo. ¿Quiere hacerme sentir que es un hombre de cultura? Es un hombre de más cultura que yo, eso resulta obvio. Un hombre cuya condición social le ha permitido ir a los mejores colegios, viajar, conocer gente interesante. Mientras nos dirigimos al interior del campo, me explica que la guerra es un error, un malentendido entre hermanos. Caminamos alejándonos de los barracones de madera en dirección a los barracones de ladrillo rojo. En las escaleras de un barracón de ladrillo nos aguarda un hombre sonriente, el primer hombre sin uniforme que veo en el campo. El comandante me lo presenta: “Alcalde Gershom Gottfried”.

Por un momento, me quedo algo desconcertado. El hombre sonriente, Gottfried, me recuerda al hombre del retrato de la casa de Berlín. Tengo que concentrarme para seguir sus palabras de saludo, porque además habla con un tono de voz extraño: “Si me permite, yo le serviré de guía. Puede tomar las fotos que quiera”.

Sí, yo llevo una pequeña cámara conmigo. Quizá ustedes hayan visto aquellas fotos. Hice muchas fotos. Cada rato, Gottfried me recuerda que puedo tomar fotos. Fotografío las calles, asfaltadas y limpias. El quiosco en que toca la orquesta, en el centro de la plaza. El parque, lleno de columpios con formas de animales. Los globos de colores.

La gente me mira con extrañeza. Lo achaco al hecho de no llevar yo uniforme. Me miran como a alguien que no es ni uno de ellos ni uno de los alemanes. Tengo la molesta sensación de que me evitan. Hace sol y la gente aprovecha para pasear.

“¿Qué esperaba?”, me pregunta el comandante. “¿Hombres flacos con pijamas de rayas? También yo he oído esas fantasías. También usted las ha oído, ¿verdad, Gottfried?”.

Gottfried contesta que sí, que también él las ha oído. “Usted me permitirá que le invite a almorzar en mi casa”, me dice. “Un almuerzo sencillo. Estos tiempos son duros para todos”. Entramos en uno de los barracones rojos y comemos con la familia Go-

ttfried. Me tranquiliza ver que no se parece a la familia del retrato de Berlín. Sobre la mesa, verdura y pan blanco. Gottfried dirige la bendición al modo judío y luego dice: “Puede tomar fotos, si quiere”. Ustedes quizá las hayan visto, esas fotos. Fotos de una casa modesta, con ventana a la plaza. Los tres nos acercamos a la ventana a tomar café: el alemán, el judío y yo. El comandante, el alcalde y el hombre de la Cruz Roja. La plaza está vacía a la hora del almuerzo, como si la pequeña ciudad se tomase un descanso. Me parece buen momento para preguntar por aspectos prácticos, como el alcantarillado o el correo. Pero el comandante no tiene ganas de hablar de ese tipo de cosas. “Basta de política. Hace una tarde preciosa, no la desperdiciemos. Gottfried, nuestro invitado no puede irse sin ver el reloj de la estación”.

El comandante nos propone ir a la estación a través del bosque, bordeando el río. Gottfried camina a mi lado, en silencio, mientras el comandante hace pronósticos sobre el futuro: “Esta guerra es la obra común de toda la humanidad. La paz que seguirá a esta guerra será también obra de toda la humanidad”. Caminamos por una zona de bosque espeso; la luz del sol apenas puede abrirse sitio. El comandante me pregunta si creo en Dios. Le contesto que sí, porque en aquel entonces yo todavía creía en Dios. El comandante se refiere al Dios de Spinoza, y cita una frase de Spinoza: “El odio que es vencido por el amor, se convierte en amor; y ese amor es más grande que si el odio no lo hubiera precedido”. En el río, una niña juega con un muñeco. Yo me detengo a fotografiar a esa niña.

El reloj de la estación marca las seis en punto. Gottfried me cuenta su historia: “Fue construido hacia el año mil quinientos dos por el maestro Peter Henlein, de Nuremberg, el famoso fabricante de juguetes automáticos. En contra de lo que parece, no es un reloj de ruedas, sino de báscula”. El reloj no se mueve y yo comienzo a comprender qué me resulta raro en el modo de hablar del alcalde Gottfried. “La báscula es una barra de hierro que lleva en sus extremos dos pesos. Mediante sendas paletas, esta barra dirige la marcha rotatoria de la rueda”. Es como si... No solo ahora, cuando me explica el movimiento del reloj, también al conversar sobre el tiempo o al ofrecerme pan. Gottfried habla como un autómeta.

Un joven corteja a una muchacha en un banco de la estación. Un viejo lee un periódico. Dos niños juegan a la peonza. Quizá ustedes hayan visto esas fotografías.

La pareja, el viejo, los niños, ¿no hay algo artificial en ellos? ¿No ha sido todo como entrar en un bonito juguete, desde el risueño saludo del alcalde Gottfried? La estación huele a pintura reciente. La orquesta, los columpios, todo me parece, de pronto, igual de extraño que la voz del alcalde. ¿Cómo era este lugar antes de que yo llegase? ¿Cómo será después? Yo he venido a mirar. Yo soy los ojos del mundo. Yo voy a salir de aquí con muchas fotografías y un informe contando lo que he visto. No me malentiendan: no dudo que sean judíos. Son judíos, pero por alguna razón se comportan así. Pero lo hacen mal. Se mueven con torpeza, con inseguridad.

Mis padres me educaron en la compasión. Nunca cierro mis ojos al dolor ajeno. Por eso ingresé en la Cruz Roja, porque quería ayudar. Por eso acepté trabajar en Alemania, y por eso estoy aquí, porque quiero ayudar. Pero necesito que alguno de ellos, el viejo, la pareja, los niños, que alguno me haga una señal, necesito una señal. En ningún momento nadie me ha hecho un gesto. En ningún momento nadie ha dicho: “Necesito ayuda”.

En lugar de eso, todos me dirigen una extraña mirada. También los niños que juegan a la peonza. Si ustedes han leído mi informe, yo hablo allí de ellos, los he fotografiado. Su peonza rueda hasta caer junto a las botas del comandante. Los niños se miran sin saber qué hacer, como si ese momento no estuviese previsto. Gottfried deja de hablar, como si tampoco él supiese qué toca hacer. El comandante se agacha a recoger la peonza. Me pregunto si no será también él, el comandante, una pieza del mecanismo. Demasiado amable, demasiado culto. El comandante, o el hombre que se me había presentado como el comandante, dice a los niños: “En Alemania tiramos la peonza de otro modo”. Y se acerca a ellos, para enseñarles cómo se tira la peonza en Alemania.

El reloj sigue marcando las seis en punto. El comandante juega con los niños, a unos metros, dándonos la espalda. Es el momento. Es la ocasión para que Gottfried me diga: “Ayúdame”. No tiene que decirme nada, basta una señal. Gottfried dice: “En

mil novecientos catorce se pudo determinar que, más de cuatrocientos años después de haber sido construida, esta máquina seguía marcando la hora exacta con solo medio minuto de diferencia. La báscula de este reloj procede de otro anterior, construido en Toledo en mil cuatrocientos noventa y dos. Lo que significa que usted está viendo una máquina que ha marcado las horas durante casi quinientos años”.

Me invade una rara sensación de soledad entre esos alemanes y esos judíos. Empiezo a sentir que también yo soy una pieza del juguete. Pero ¿cuál es mi función? ¿Dónde estoy, en realidad? A un metro de Gottfried, pero ¿dónde?

El comandante vuelve a nuestro lado. “A esta estación llega gente de toda Europa. Pero no espere ver ningún tren. A menos que quiera hacer noche aquí. Los transportes siempre llegan a las seis de la mañana”. Me parece escuchar los trenes atravesando el silencio del bosque. Atravesando ese silencio que solo se oye dentro del bosque.

Al otro lado de las vías, mi mirada cae sobre una corta rampa de cemento, dispuesta como para hacer bajar ganado de los vagones. Luego, una rampa de subida, más suave y más larga, que acaba en una especie de hangar. El comandante se da cuenta de que mi mirada está en el hangar. Me explica: “La enfermería. A este camino, desde el tren hasta la enfermería, le llamamos ‘Camino del cielo’”. Y mira a Gottfried como pidiendo confirmación. Gottfried asiente: “Camino del cielo”.

“Desde allí se ve toda la ciudad”, dice el comandante, y me invita a comprobarlo. En efecto, desde lo alto de la rampa se ve la ciudad entera. En la plaza, todo vuelve a moverse como un juguete al que se ha dado cuerda: los niños de los columpios, los viejos paseando al sol, el vendedor de globos... El comandante señala lugares por los que hemos pasado: el campo de fútbol, el teatro, el colegio. La sinagoga. “Libertad de culto”, dice. “Esta ciudad es lo que llamamos una ‘Zona de repoblación judía’. Un experimento de autogestión”. Hoy yo hubiera preguntado: “Si ellos se gobiernan solos, ¿cuál es su misión, comandante?”. Pero no hice aquella pregunta, no se podía hablar así a los alemanes. El comandante insiste: “Un experimento para resolver

un problema que ninguna nación europea ha sabido solucionar durante siglos”. Parece esperar que yo haga algún comentario, pero lo único que se me ocurre decir es: “Lo que me sorprende ahora son las dificultades que encontramos para visitar este sitio”. El comandante hace un gesto a Gottfried, como para que intervenga. Gottfried dice: “Tenemos gente de toda Europa, lo que nos plantea algunos problemas organizativos. La situación es incómoda, sobre todo para las personas de edad, pero la gente joven tiene confianza en el futuro. Los jóvenes saben que somos como un barco que espera entrar a puerto, pero una barrera de minas se lo impide. El capitán, que desconoce el estrecho paso que lleva al puerto, debe ignorar las falsas señales que le envían desde la costa. El capitán espera una señal inequívoca. Mientras tanto, su deber es conservar la paciencia”.

Por primera vez, tengo la impresión de que algo molesta al comandante. El arranque lírico de Gottfried, todo eso de los barcos, lo ha enojado. Bruscamente, dice: “Está oscureciendo”, y camina de vuelta hacia la estación. Gottfried se apresura a seguirlo con sus cortos pasos de cojo. No sé si lo he mencionado antes, la cojera de Gottfried. El caso es que es entonces, mientras ellos bajan por la rampa, cuando apoyo mi mano sobre la puerta del hangar. Todavía recuerdo el frío en los dedos al tocarla. Y los ojos de Gottfried, que se vuelve para mirarme.

¿Cree que voy a abrir esa puerta? También yo creo que voy a abrirla. Pero ¿y si estoy equivocado, después de todo? ¿No me estaré dejando llevar por mis prejuicios? O por la arrogancia. Por la vanidad de quien cree ver más allá de lo que la vista ve. Me separo de la puerta y bajo a reunirme con los otros dos.

Acompañamos a Gottfried hasta su barracón. “Vuelva cuando quiera”, me dice. El comandante y yo caminamos alejándonos de los barracones de ladrillo rojo. Sin detenerme, miro hacia atrás. La mirada de Gottfried es muy intensa. Hoy sé por qué me miraba así. Me miraba como pensando: “Ahí va un hombre vivo”. El comandante no deja de hablar mientras me guía hasta mi coche. “Alemania está haciendo aquí un trabajo extraordinario. Algún día, Europa nos lo reconocerá”. Sus últimas palabras son: “Ya ha oído a Gottfried: vuelva cuando quiera”.



Al llegar a Berlín, escribí mi informe. Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches. La gente me pregunta: “¿No viste los hornos?”. “¿No viste los trenes?”. No, yo no vi nada de eso. “¿El humo?”. “¿La ceniza?”. No. Todo aquello que dicen que había aquí, yo no pude verlo.

A veces pienso que podría haber preguntado a Gottfried mirándolo a los ojos. O que podría haber preguntado a la niña que jugaba en el río con un muñeco. Ella debía de saber. Las cenizas eran arrojadas al río. Ninguno de ellos fue enterrado.

Pero ¿quién sabía entonces todo eso? Ahora es fácil verme como un hombre ridículo, pero solo soy una persona como cualquier otra. Lo único que me distingue es que estuve aquí, en el “Camino del cielo”.

El bosque lo cubre todo hoy, pero yo puedo reconocer el lugar sin la menor duda. Era aquí. Aquí estaban las vías del tren. Aquí llegaban los trenes, puntuales, a las seis de la mañana, los trenes siempre llegaban a las seis de la mañana.

Sí, era aquí, puedo sentirlo bajo mis pies: por aquí pasaba el camino del cielo. Las puertas de los vagones se abrían y, entre luces deslumbrantes y ladridos, ellos eran empujados por el único camino posible, la rampa de cemento que acababa en una especie de hangar.

Hago este camino cada noche. Cada noche sueño que camino por esta rampa y llego ante la puerta del hangar. La abro y aquí están, sonriendo, esperándome. Gottfried y todos los demás.

Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches: “Las condiciones higiénicas son satisfactorias. La gente está correctamente vestida, con las diferencias lógicas entre las clases sociales y las zonas de procedencia. Las condiciones de alojamiento son modestas, pero dignas. La alimentación parece suficiente”.

No sobrestimen mi poder. Todo lo que podía hacer era redactar un informe y firmarlo con mi nombre. Aunque hubiera escrito otra cosa, nada hubiera cambiado. ¿Podía haber escrito otra cosa? Mi misión era abrir los ojos y mirar.

Ahora que vuelvo a estar aquí, dentro del bosque, apenas recuerdo al hombre que yo era entonces, pero podría repetir palabra por palabra lo que aquella noche escribí ante el retrato de la familia judía: “He visto una ciudad normal”. Yo no había visto nada anormal, yo no podía inventar lo que no había visto. Yo hubiera escrito la verdad si ellos me hubieran ayudado. Una palabra, un gesto. Escribí: “Cada cual es libre de juzgar las disposiciones tomadas por Alemania para resolver el problema judío. Si este informe sirve para disipar el misterio que rodea al asunto, será suficiente”. Hoy siento horror estando aquí, pero no voy a pedir perdón por haber escrito aquello. Volvería a escribirlo como lo escribí, palabra por palabra. Lo firmaría otra vez. Escribí lo que vi, y no dije que fuera un paraíso. Al día siguiente hice enviar tres cajas de medicamentos. Una semana después, recibí una carta desde el campo. La firmaban el comandante y el alcalde Gottfried, dándome las gracias.

### 3. Jordi Casanovas: *Jauría* (2019)

Jordi Casanovas es un dramaturgo, director teatral español y autor del texto *Jauría*, que se enmarca en el teatro documento o *verbatim*. Peter Weiss lo define como “forma de teatro persuasivo que trata de acercarse lo máximo posible a los hechos, recurriendo para ello a distintos tipos de documentación que se incorporan al texto dramático” y se ver-tebra desde una perspectiva política (en Nuñez y Gago, 2019: 76). El teatro *verbatim* (cuyo significado en latín es “al pie de la letra”) permite a los personajes dramáticos verbalizar literalmente lo que los testigos directos de los hechos ya dejaron grabados. Dicho teatro “articula la dramaturgia alrededor del hecho relatado, politizando dicha narración con la intención de interpelar al público” e introduciendo “elementos de análisis y discusión que pueden hacernos avanzar tanto en el reconocimiento como en la interpretación” (Nuñez y Gago, 2019: 76).

En el caso de la *Jauría*, el público queda interpelado por el tema de la violencia sexual ejercida por los miembros de la Manada, denunciándose de esta manera la cultura de la violación normalizada por la sociedad española. La obra de teatro pone frente al público el caso real de violación grupal de una joven durante el 7 de julio 2016 y la revictimización que tuvo que sufrir la misma por parte de los medios de comunicación y del proceso judicial.

Miguel Arco, director del primer montaje, sostiene que la complejidad de esta obra reside en intentar cambiar lo que es una costumbre y convertirlo en un delito. Ya en el programa de mano de su estreno en 2020 en el teatro Kamikaze, el autor escribe lo siguiente:

Dramaturgia a partir de las transcripciones del juicio realizado a La Manada, construida íntegramente con fragmentos de las declaraciones de acusados y denunciante publicadas en varios medios de comunicación. Una ficción documental a partir de un material muy real, *demasiado real*, que nos permite viajar dentro de la mente de víctima y victimarios. Un juicio en el que la denunciante es obligada a dar más detalles de su intimidad personal que los denunciados. Un caso que remueve de nuevo el concepto de masculinidad y su relación con el sexo de nuestra sociedad. Un juicio que marca un antes y un después.

Si bien Jordi Casanovas deja bien claro que el material con el que ha construido la obra proviene literalmente de las transcripciones del juicio, el inicio del texto dramático incide de nuevo en el hecho de que, a pesar de la ficción dramática, no existe ninguna palabra “de ficción”:

Lo que van a ver y a escuchar a continuación es una ficción dramática construida íntegramente a partir de algunos fragmentos de las declaraciones que tanto denunciante como acusados realizaron ante los magistrados, jueces, abogados y fiscalía, durante los días comprendidos entre el trece y el veintisiete de noviembre de 2017.

Las declaraciones han sido fragmentadas, reordenadas o reducidas.

En ninguna ocasión se ha añadido texto alguno de ficción.<sup>89</sup> (Casanovas, 2019: 22)

Lo sorprendente del texto dramático es, entonces, que la literalidad de las transcripciones del juicio refleja, por ejemplo, una defensa que en todo momento pretende desacreditar a la víctima desde una superioridad y hegemonía y que le impide a esta ofrecer su testimonio, robándole una y otra vez la voz y condenándola a una revictimización constante durante el juicio, como se puede ver a continuación.

### ***Jauría (fragmentos)***<sup>90</sup>

#### DEFENSA

¿Podría explicar ahí una foto en la cual aparece usted indicando, creo, por su propio comentario, “ojerías farloperas”?

*Pausa.*

---

<sup>89</sup> La puesta en escena de este monólogo es disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=5RVmLpXuQbg>. Otras escenas aparecen también en este enlace:

<https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/atencion-obras-jauria/5120587/>.

<sup>90</sup> CASANOVAS, Jordi (2019). *Jauría*. Madrid: Ediciones Antígona, pp. 74-75 y 92-93.

DEFENSA

¿Sabe usted lo que es la farlopa?

ELLA

Sí, también es una canción<sup>91</sup>.

DEFENSA (TODOS)

Ajá.

ELLA

“Ojeras farloperas” es una parte de una canción.

DEFENSA

Y la utiliza, perfecto.

*Pausa.*

*En el exterior se oyen gritos de una manifestación en contra de los acusados. Cada vez más fuertes.*

ELLA

La pusimos porque esa tarde habíamos salido...

DEFENSA (TODOS)

Gracias.

ELLA

...y pusimos eso.

DEFENSA (TODOS)

No hay más preguntas, señoría.

*ELLA queda algo aturdida. Sin posibilidad de réplica.*

Al final del texto dramático, aparece un pequeño monólogo en el que la fiscal subraya que durante el juicio y el interrogatorio al que ha sido sometida por parte de los abogados de la defensa de la Manada, la víctima ha intentado ser fiel en su relato a los hechos experimentados, alejándose de cualquier exageración:

---

<sup>91</sup> La víctima hace referencia a la canción “Ojeras farloperas” de Lendakaris Muertos.

FISCAL

Habría sido muy fácil para la víctima exagerar.

*Pausa breve.*

Si hubiera querido, podría haber dicho que la agarraron con fuerza o que la amenazaron con matarla. Pudo inventarse amenazas.

*Pausa.*

Y no lo hizo.

*Pausa.*

#### 4. Lola Arias: *Mi vida después* (2016)

Lola Arias es una artista argentina interdisciplinaria (escritora, actriz, cantante, directora de teatro y cine y *performer*, entre otros) cuyo texto teatral *Mi vida después* (publicada en 2016) responde al concepto de *posmemoria*<sup>92</sup>, que está relacionado con la manera en la que las segundas generaciones de víctimas de un trauma rememoran y reconstruyen su propio relato. Desde esta perspectiva, Arias se sirve de la memoria individual de los protagonistas y de esa polifonía de posmemorias para mostrar el conflicto sobre cómo la sociedad recuerda la historia.

En *Mi vida después* estamos ante hijas e hijos de la dictadura argentina que abogan por un proceso de asimilación y reinterpretación de todos los discursos heredados, de todas las versiones asumidas en una necesidad de verbalizar sucesos silenciados intencionalmente de un pasado traumático que, en un intento por dar espacio sobre la escena a todos los discursos/narraciones/objetos/archivos heredados, se van reescribiendo, reinterpretando y reconstruyendo, al encuentro de una polifonía de materiales y voces, con la finalidad de edificar un puente entre el hiato existente entre el presente y el pasado, para que así el presente (y por ende, el futuro) pueda ser más entendible a través de un recuerdo (que bien puede ser mediado o ficcional). Lola Arias nos propone un montaje y un trabajo creativo colectivo construidos sobre la base de las vivencias personales de actrices, actores y autora, cuyas experiencias comparten coincidencias generacionales y también vivencias confrontadas, para proponer formas alternativas de la construcción de relatar la memoria (Santiago Alonso, 2022: 167).

Los archivos intervenidos, procesados y reinterpretados por los protagonistas ponen en comunicación acontecimientos del pasado con el propio presente, un presente continuo que, en cada función en la que se puso en escena este texto teatral, se adaptaba a las realidades cambiantes que fueron experimentando los actores/personajes durante el proceso de este proyecto, equiparándose a la condición cambiante y efímera de la memoria. En el fragmento seleccionado, relacionado con el caso de Vanina, en la escena se compartía con el público que su hermano, al descubrir que había sido un niño robado, interpuso un juicio contra el padre de Vanina (policía de la secreta). A lo largo de los

---

<sup>92</sup> El término *posmemoria* aparece por primera vez en Marianne Hirsch (1997: 22), quien lo introduce como una manera de caracterizar a las segundas generaciones que, desde la distancia generacional, todavía poseen un tipo de memoria traumática condicionada por las narrativas que precedieron sus nacimientos y que hacen referencia a acontecimientos traumáticos que no pueden ni entender ni recrear.

años, las funciones fueron adaptándose al curso del juicio, generándose incluso la situación insólita de que no solo las circunstancias externas alteraban el montaje de la obra, sino que también el montaje de *Mi vida después* acabó interviniendo en el desarrollo del juicio (Santiago Alonso, 2022: 181).

***Mi vida después***<sup>93</sup>  
**El juicio contra mi padre**<sup>94</sup>

*Vanina en un sillón con varios legajos a su alrededor. Trata de poner en orden los papeles.*

Vanina: Cuando mi hermano se enteró de que mi padre lo había robado, inició un juicio contra él. El juicio duró siete años y en 2011 se dictó sentencia. Todavía no sabemos exactamente cómo mi padre obtuvo a mi hermano ni qué tareas realizaba él como oficial de inteligencia. Pero un testigo ex policía declaró que mi padre era jefe de una sección de Seguridad Federal donde se torturaba gente.

Este es el expediente del juicio, tiene un montón de partes.

*Todos se acercan y se sientan en el sillón cerca de ella.*

Mariano: Falsificación de DNI, Falsificación de partida de nacimiento, Análisis de ADN.

Blas: Legajo de policía.

Liza: Declaración de Mariano Andrés Falco, tu hermano.

Carla: Declaración de Luis Antonio Falco, tu papá.

Pablo: Declaración de Teresa Perrone Mackinze, tu madre.

---

<sup>93</sup> ARIAS, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books, pp. 57-58.

<sup>94</sup> Se pueden acceder a algunas escenas de esta obra en: <https://vimeo.com/47814295>.



Vanina: Siempre que hablo del juicio se repite la misma escena, con las mismas preguntas.

Blas: ¿Qué dijo tu papá en relación con la llegada de tu hermano bebé a tu casa?

Carla: Lo dice acá, en su declaración: “Habiendo transmitido a los médicos de nuestra decisión de adoptar un bebé, el 4 de abril de 1978 me hicieron saber que había nacido un varón que se encontraba en condiciones de ser adoptado... No dudé en anunciarle a mi mujer que nuestro ansiado hijo había llegado y, a fin de tornar menos traumática la situación, en forma deliberada omití requerir datos sobre su origen biológico”.

Vanina: Es imposible que un oficial de inteligencia no supiera de dónde venía ese bebé. Además, yo me acuerdo muy bien cuando él lo trajo en brazos por primera vez a mi casa.

Carla: ¿Y tu mamá nunca preguntó de dónde vino tu hermano?

Vanina: Sí, y dice que él le dijo que era hijo de una chica que no lo podía cuidar.

Pablo: ¿Pero tu hermano a qué edad empezó a pensar que no era parte de tu familia?

Liza: Acá dice algo: “que desde hace algunos años el deponente sospechaba que no tenía vínculo biológico con Luis Antonio Falco y que también le llamó la atención que respecto de su hermana existen fotos de recién nacida, del embarazo, etc., mientras que del deponente no las había.” En el año 2003... ¿Cuántos años tenía tu hermano?

Vanina: Veinticinco.

Liza: En 2003 preguntó a su madre si era hijo de ella y ella confesó que no. ¿Y tu declaración dónde está?

Vanina: Yo quería declarar pero dice la ley que un hijo no puede declarar contra sus padres. Pero yo insistí y finalmente me autorizaron. Uno de los argumentos que usó la cámara para au-

torizarme era que yo hablaba de esto en una obra de teatro. Fue la primera vez que una hija declaró contra su padre en un juicio así.

Liza: ¿Vos estabas el día que se leyó la sentencia?

Vanina: La jueza leyó la resolución en siete minutos. Siete años de espera para siete minutos de resolución. Le dieron dieciocho años de cárcel; es la sentencia más larga que le dan a un apropiador hasta ahora.

Blas: ¿Y tu padre estaba presente?

Vanina: No, mandó un escrito pidiendo no presentarse. Así que no lo vi. Yo en realidad hace dieciocho años que decidí no verlo más. Él debe tener ahora sesenta y cinco años.

Blas: O sea que podría morir en la cárcel.

Vanina: Sí, es una posibilidad. Lo más triste para mí es que él va a seguir siendo mi padre siempre, aunque yo no quiera verlo nunca más.

Mariano: ¿Y tu hermano se llamaba Mariano?

Vanina: Su madre biológica le puso Juan cuando él nació, pero mi padre le puso Mariano, como vos. Cuando él se enteró de todo volvió a llamarse Juan. Además, se reencontró con su familia de sangre: tiene tres abuelas, un abuelo, cuatro tíos y siete u ocho primos... Pero sigue diciendo que yo soy su hermana.

Mariano: ¿Cómo que tiene tres abuelas?

## 5. Bárbara Colio: *Usted está aquí* (2017)

Barbara Colio, dramaturga y directora teatral mexicana, escribe *Usted está aquí*, tomando como motivo principal el mito ancestral de Antígona. Aunque la obra está situada en la ciudad de Tebas, alude a unas circunstancias singulares (la violencia, criminalidad, asesinatos, secuestros, impunidad y corrupción que sufre México, junto a un Estado que es incapaz de luchar contra ello y que muchas veces es además cómplice de todos estos delitos), con lo que el mito adquiere una nueva dimensión significativa. En el texto de Colio, Ana García (que sería una Antígona recontextualizada) ya no busca enterrar el cuerpo de su hermano para sepultarlo, sino el de su hijo, secuestrado hace meses. En el programa de mano<sup>95</sup> de su estreno, Barbara Colio resume el argumento de la obra de la siguiente manera:

Esta mañana, los habitantes de Tebas, han sido sorprendidos por un increíble espectáculo: Todos los pájaros cruzaron el cielo hacia el norte abandonando la urbe. Esta misma mañana, Ana García se entrevista con el Señor de la ciudad, su hijo ha sido secuestrado. Ana ha seguido los dictados de las leyes tebanas: esperar y confiar. Pero ello no le ha dado ninguna respuesta. Ana decide tomar por su cuenta las investigaciones del plagio. Sin descanso. Los medios de comunicación cubren cada uno de sus movimientos, la han tomado como emblema en contra del sistema, pero no tardan mucho en abandonarla. Después de todo, a ellos no les pasó lo mismo. Sola, Ana sigue. ¿Qué la hace seguir? El deseo de enterrar a nuestros desaparecidos, cuando el Estado no es capaz de protegerlos, en medio de una sociedad indiferente ¿hasta qué punto es un acto de heroísmo o necesidad?

En el fragmento seleccionado (la última escena de la obra), los actores que encarnan a Ana y el Señor rompen con la cuarta pared, lo que permite adentrarnos en otro plano en donde suena un teléfono celular y el actor y la actriz interrumpen la función/ficción y dejan de actuar porque uno de ellos deja de encontrarle sentido a la denuncia de violencia, asesinatos y secuestros. En un primer momento, se quiere representar el dolor de una madre de ficción que no encuentra el cadáver de su hijo desaparecido, pero la actriz no le encuentra sentido a

---

<sup>95</sup> Disponible también como sinopsis de la obra en la página de la autora: <https://www.barbaracolio.com/obras>.

nada de lo que está ocurriendo cada noche en escena (“Todo es tan falso. Tú y yo, aquí, cada noche. Pretendiendo que lo hacemos bien”) y ahora le molesta que se hable de Tebas (“¿por qué no decirle a las cosas por su nombre? ¿Eh? ¿¿Tebas?! ¡Bah! Ni puta idea de dónde carajos queda Tebas”). No obstante, lo que acaba ocurriendo en el escenario es que los propios actores confiesen al espectador que comparten desde su propia experiencia el mismo dolor que la madre de ficción, ese miedo a la desaparición de sus seres queridos. Según avanza la obra, público y actriz dudan de la capacidad de la representación para abordar un tema tan sensible: solo “a partir de la realidad de quien comparte el aquí y el ahora de la escenificación se puede abordar un tema tan doloroso” (Vázquez Touriño, 2020: 80).

Con esta última escena, Colio consigue desde la autorreferencialidad y la metateatralidad difuminar las fronteras entre la ficción y la realidad e interpelar al público desde la necesidad que muestran los actores de justificar su discurso sobre la escena. Público y actores comparten una realidad común y, al fin y al cabo, el mismo sufrimiento, hecho que recuerda el título con el deíctico “usted está aquí”. Y ante este drama común compartido, quedan abiertas preguntas como: ¿se puede seguir mirando a otro lado mientras la violencia y corrupción no nos toque directamente?, o ¿es justo pedir a seres humanos (como el caso de Ana) que lleve a cabo acciones heroicas (como buscar, ante el inmovilismo del Estado, el cadáver de su hijo para darle sepultura digna)?

***Usted está aquí (2017)***  
**Escena “Entremedios”<sup>96</sup>**

Locutor:        ¿Eso es... lo que creo?

Locutora:      Han vuelto...

Locutor:        Un pájaro...

Locutora:      Es precioso...

---

<sup>96</sup> COLIO, Barbara (2017). *Usted está aquí*. Ciudad de México: Editorial BarCo Drama, pp. 120-123.

Ana: Abrieron una jaula y dejaron escapar uno. Sólo uno. Qué fácil es distraerlos.

*El Señor ante los medios. Los locutores se abocan a él.*

Señor: Gracias al acuerdo de cooperación internacional que nuestra administración ha logrado. La carestía de agua potable para los tebanos ha llegado a su fin. A partir de mañana, cada habitante de Tebas recibirá refrescantes cantidades de agua libre de bacterias, importada, de la más alta calidad. A un costo casi igual al anterior.

Locutor: ¿Necesitábamos importar el agua?

Señor: *(Toma agua)*. Deliciosa. Vean eso, hasta los pájaros reconocen su calidad. *(Ríe)* Muy pronto, todos regresarán con nosotros.

*El consejero reparte vasos de agua a los locutores. Ana se resiste, pero finalmente, tiene sed, toma un vaso. 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—

Ana: Si usted fuera yo.

*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: Shh.

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 del personaje... sentirla, no puedo.

Actor 1: No tienes que sentir nada. Sólo actúa. Lo has estado haciendo muy 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. Ella ya acabó.

Actor 1: ¡Vas!

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

Actor 1: Con una chingada, ¡sigues!

Actriz 1: Me chocan las metáforas de la autora, ¿por qué no decirle a las cosas por su nombre? ¿Eh? ¡¿Tebas?! ¡Bah! Ni puta idea de dónde carajos queda Tebas. Es aquí, estamos aquí.

Actor 1: No es momento para eso.

Actriz 1: Deberías contestar tu teléfono, qué más da. Ya todos se dieron cuenta. ¿Cómo se te ocurre traer el teléfono en el pantalón?

Actor 1: Es que...

Actriz 1: ¿A qué diablos vienen toda esta gente al teatro? Este barrio es peligroso. Te obligan a apagar el teléfono, a salir a media noche, a ver si tu auto sigue donde lo dejaste. ¿Tomar un taxi de la calle? Uf, olvídale, menos llegas. ¿Y para qué? ¿Por *entretenimiento*? Mira, tú haz lo que te dé la gana. Yo ya

me voy. Me vale madres. Tengo hambre.

*La Actriz 1 no puede salir del espacio.*

Actriz 1: ¿Dónde está la maldita puerta?

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

Actriz 1: ¿Está aquí? ¿Vino a verte?

Actor 1: No.

Actriz 1: ¿Sólo una?

Actor 1: Sí. Ayer se pintó sus labios por primera vez. Color rosa. Ella está dormida ahora. Me gusta llegar a casa, darle un beso en la frente, que abra sus ojos y me pregunte: ¿te aplaudieron mucho papá?

Actriz 1: ¿Es ella, entonces? La que te habla por teléfono.

Actor 1: Ven. Te lo suplico, tenemos que terminar con la función para poder largarnos de aquí. Como está escrito.

Actriz 1: Como es nuestro papel, nuestro destino. Eso suena tan griego.

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

Actriz 1: El instante entre un *ring* y otro *ring*. Una niña duerme sola. Su famoso padre no volverá a casa hasta media noche. Se sabe. Él está 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: ¡Cállate!

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

Actor 1: ¡Eso no puede pasarme a mí, ni a ella!

Actriz 1: Todos pensamos lo mismo. ¿Y si te tocará a ti? ¿Qué harías? ¿Lo harías “bien”? Acatarías el destino de “esperar y confiar”.

Actor 1: No podemos estar hablando ahora.

*La Actriz 1 observa a su alrededor.*

Actriz 1: ¿Realmente lo estamos haciendo?

*Cambio de luz. Se regresa al espacio dramático anterior.*

*El Señor está firme. Idéntico a su última posición. Un momento. El teléfono suena por cuarta vez, por quinta vez. Rompe la convención. Sale rápidamente de la escena. Fuera, apenas lo logramos escuchar contestando su teléfono:*

Señor: *(Fuera)* ¡Bueno?.. ¡Bueno?... ¡Bueno!

*Silencio. Desconcierto de los otros actores tras bambalinas. Ana se ha quedado sola en el escenario, sin saber qué hacer. Ve al público, se dirige a él, quiere decir algo, no sabe qué...*

Ana: No hay fin.

*Sale por un camino no convencional al escenario. No hay fin.*

## 6. Sergio Blanco: *Tebas Land* (2017)

Con Sergio Blanco, dramaturgo y director teatral uruguayo, regresamos de nuevo al territorio de Tebas y al diálogo con los textos clásicos, en este caso con el mito de Edipo de la obra *Edipo Rey* de Sófocles, *Los hermanos Karamazov* de Fiódor Dostoievski, *Un parricida* de Guy de Maupassant y el parricidio de Sigmund Freud.

*Tebas Land* es una obra que tiene como tema central el parricidio y está inspirada en el mito de Edipo, en la vida de San Martín y en un expediente jurídico imaginado en el que se muestra el juicio del joven parricida Martín Santos. Sobre el escenario, el dramaturgo tratará de reconstruir el crimen y la pregunta inicial a resolver (¿cómo es posible matar a alguien?) acabará convirtiéndose en ¿cómo es posible representar a alguien?, entrando de lleno en el proceso artístico de la autoría y el acontecer teatral.

*Tebas Land* se insertaría en la línea de teatro de autoficción en el que el autor/director teatral enfrenta al público (lector) con su propio proceso de escritura y montaje. El protagonista se denomina “S”, inicial de Sergio Blanco, Sófocles y de Sigmund Freud. De este modo, no sabemos muy bien si se trata de una representación de una obra o de la representación de una representación de una obra: hay un autor que actúa de autor y que tan solo aparece explicitado desde una letra “S”, que sin embargo comparte con el público elementos presenciales como todo lo ocurrido con el Teatro San Martín, con el proceso burocrático con el Ministerio, el Servicio Penitenciario, etc. Como si de un juego de muñecas rusas se tratara, explica Sergio Blanco en una las didascalias que “Toda la pieza transcurre durante nuestros días en un escenario de ensayo que representa a su vez la cancha de básquetbol de una prisión” (Blanco 2017: 29). Escribe Marco Antonio de la Parra en el postfacio a *Tebas Land*: “Tu escritura salta sobre la ficción e instala un limbo donde hablar de sí mismo es legítimo y permite al mismo tiempo jugar. Por eso la jaula. Porque el personaje siempre es un prisionero que la historia personal libera o podría liberar peligrosamente” (en Blanco, 2017: 183).

### *Tebas Land* (fragmento)<sup>97</sup>

S. ¿Podemos empezar? Bien. Buenas noches a todos. Espero que estén bien y que se encuentren cómodos. Bienvenidos. Voy a tratar de explicarles un poco y en pocas palabras, por qué estamos acá. Hace ya un tiempo, el Teatro San Martín de Buenos Aires me pidió un proyecto para poner en escena. En aquel entonces les propuse un texto que se llamaba, que se llama *El salto de Darwin*. Es una pieza que habla de la guerra de las Malvinas. Me resultaba interesante abordar el tema de la guerra varios años después. El proyecto en un inicio fue aprobado y empezamos a trabajar con el equipo de producción del teatro, pero un día me llegó un correo electrónico diciéndome que era mejor cambiar de texto. Les pregunté si era por el tema que la obra trataba y la respuesta fue que sí, que era mejor no tocar el tema de las Malvinas en ese momento. Decidimos entonces dejar *El salto de Darwin* de lado y fue ahí que empecé a idear este proyecto que se llama *Tebas Land*. Ni bien presenté el primer boceto del proyecto a la dirección del San Martín, recibí el visto bueno y fue ahí que empecé a montar todo este trabajo sobre el tema del parricidio. Cuando les expliqué que mi interés era trabajar con un verdadero prisionero en escena, con un verdadero parricida, lo primero que decidimos con el teatro San Martín fue iniciar todos los trámites a niveles ministeriales y jurídicos para poder trabajar con la presencia de un verdadero recluso en escena. Para mí, esta presencia verdadera y real no es un detalle del proyecto, sino que es algo fundamental ya que desde un inicio mi interés fue contar la historia de un parricidio de forma casi performática sin que haya necesariamente una representación. De hecho como ya lo habrán imaginado, esa es la razón por la cual el dispositivo escénico consiste en esta especie de jaula o de enrejado. Fue una de las condiciones que nos pusieron a nivel ministerial. Nos daban la autorización a condición de que respetáramos determinadas reglas de seguridad, entre ellas, el cercado del espacio escénico. El documento que nos fue otorgado por el Ministerio del Interior exige, cito: «un cercado de un mínimo de 3 metros de altura». Exigencia que como verán fue respetada al pie de la letra. Al principio, la idea del cercado nos perturbó un poco. La idea de la jaula no me gustaba ni

---

<sup>97</sup> BLANCO, Sergio (2017). *Tebas Land*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, pp. 33-35.

a mí, ni al San Martín, hasta el día en que cuando fuimos a la prisión para tener nuestro primer encuentro con nuestro parricida, con Martín, ese es su nombre, Martín Santos, increíblemente nuestra primera cita fue en una cancha de básquetbol. Una de esas canchas de básquetbol que, como suele suceder con las prisiones, están rodeadas de un enrejado como este. Ni bien la vi, me di cuenta que teníamos solucionado el tema de la seguridad. Enseguida me dije ya está, la escena va a estar rodeada por un dispositivo de enrejado que desde un punto de vista escénico va a dar seguridad a las autoridades ministeriales y que al mismo tiempo, desde un punto de vista dramático, me va a permitir recrear el espacio de mis encuentros con Martín. En fin, en todo caso la exigencia fue respetada. Y esto es un poco aparte, pero les confieso que artísticamente me pareció interesante que las didascalias, las indicaciones escénicas de este proyecto, en parte fueran dictadas por un comunicado del Ministerio del Interior. De hecho, ni bien terminamos nuestro primer encuentro, recuerdo que le pedí al director del centro penitenciario si todas nuestras próximas citas con Martín podrían ser en aquella cancha. La respuesta fue afirmativa. Bueno... Quizá podríamos representar nuestro primer encuentro. La primera vez que nos vimos. ¿Sí? Ok.

## 7. Angélica Liddell: *La casa de la fuerza* (2011)

En *La casa de la fuerza* la autora plantea una reflexión sobre la condición de las mujeres en el siglo XXI: retrata la violencia que el patriarcado ejerce a las mujeres en general y los feminicidios de niñas y mujeres de Ciudad Juárez (México) en particular, y cómo las mujeres son todavía víctimas de una masculinidad amenazante y violenta. Todo el texto de Liddell es atravesado por el sufrimiento generado por el desamor, por el patriarcado y por el dolor y las heridas mortales que este produce; sin embargo, el sufrimiento es utilizado como un acto de resistencia y de supervivencia.

La tesis que nos propone la autora en su obra dramática pone en el eje central la presencia del hombre como aniquilador de la existencia plena de la mujer. De ahí que sea necesario construir una “casa de la fuerza” como refugio para ellas, un gimnasio en el que entrenarse y fortalecerse para lograr derrotar el patriarcado, un gimnasio de entrenamiento de la emoción, porque la emoción recibida desde el autocoñocimiento es lo que hará fuerte a la mujer (“Y me puse a currar cuatro horas seguidas en el gimnasio. Y solo encontraba alivio en la casa de la fuerza, en el ejercicio de la fuerza”).

Una vez establecido el centro de recuperación del sufrimiento, la autora no se circunscribe a una lucha individual, sino que tiene un alcance de justicia social en tanto el sentido de la obra es defender la memoria y el abuso hacia otras mujeres que no han sido defendidas por un estado machista y patriarcal (cuando se refiere a las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez). Como la misma dramaturga confesaba: la sensibilidad va siempre de lo personal a lo colectivo.

No obstante, el texto dramático, al subir al escenario y convertirse en un acto poético-dramático, ha de pasar por el cuerpo y solo desde el cuerpo sacrificado es como podemos experimentar el arte performativo: se produce una autoconfesión teatral que parte del propio cuerpo de la actriz y la carne le sirve a la autora/directora/actriz para comunicarse con el público, a quien pretende desnudar emocionalmente del mismo modo de como lo hace consigo misma (Morón Espinosa, 2017: 435-437). Como explica Óscar Cornago en el epílogo al texto de Liddell, esto responde “a una misma voluntad de testimoniar desde el cuerpo roto, el cuerpo que sufre, el lugar de una emoción quebrada” (en Liddell, 2011: 136).

Por otro lado, Liddell se enfrenta a documentos desgarradores sobre los asesinatos de las mujeres y niñas en Ciudad Juárez (el caso Paulina y el campo del Algodonero, cuya sentencia judicial en 2009

responsabilizaba y condenaba al Estado mexicano por la falta de protección, justicia y reparación a las mujeres que encontraron asesinadas) y los convierte en una manera de justificar y apelar a la extinción del hombre. Además de dichos documentos, la autora enfrenta al público con canciones/corridos con letras profundamente machistas y violentas que funcionarían como material cultural fosilizado en el inconsciente colectivo de la sociedad, que ha ido permitiendo a lo largo de la historia que el patriarcado perviva con absoluta impunidad y que haya sido normalizado por parte de la sociedad.

Lidell plantea en su teatro un discurso feminista desde su propia corporalidad en un acto trasgresor. La autora “convierte en un campo de pruebas” su cuerpo expuesto en el escenario, que le sirve para enfrentar al público al dolor ubicado en un espacio intermedial, un espacio de dolor que se encuentra “entre los vivos y los muertos, entre lo más abyecto y lo más bello, entre uno mismo y lo que ya no es uno” (Cornago en Liddell, 2011: 138).

### *La casa de la fuerza* **Primera parte**<sup>98</sup>

LA NIÑA DICE: No hay cerro, ni selva, ni desierto, que nos libre del daño que los otros preparan para nosotros.

El corrido de Chihuahua (canción)

Yo soy del mero Chihuahua,  
del mineral del parral,  
y escuchen este corrido  
que alegre vengo a cantar.  
¡Qué bonito Chihuahua!

Eres mi tierra norteña  
india vestida de sol,  
plata como el hornerito,  
dulce como una canción.  
¡Qué bonito Chihuahua!

Lindas las noches de luna...

---

<sup>98</sup> LIDDELL, Angélica (2011). *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa, pp. 41-44.

CONFESIÓN DE GETSE: Una vez un hombre al que amaba muchísimo (y él también me amaba), seguramente el hombre al que más he querido en la vida, me dio una hostia. Fue una noche, en la cama, y fue su reacción de rabia y de impotencia por decirle que quizá, sólo quizá, no debíamos seguir juntos... por todas las noches que hubo antes de esa noche, de soledad, de silencio, de un silencio insuperable por no ser capaz de pronunciar las palabras necesarias para defenderme de la soledad, convencida de que no podía hacerlo por respeto, como tantas y tantas veces en que se confunden respeto y sumisión.

Y al día siguiente, ya a sangre fría, lo que me dijo fue: “Te merecías ésa y cien más por lo que me has hecho”. Y me asusté y fue por esa frase que yo decidí dejar de amar, dejar de amar por una decisión, obligarme y hacerme daño un día detrás de otro día, silenciar mi propio corazón...

Lola. . .

CONFESIÓN DE LOLA: Hay momentos en los que digo: “Voy a salir a la calle a matarme un poquito” ... Son momentos en los que me muero de necesidad, necesidad de que me abracen, de sentir a alguien al lado, de sentir CALOR...

En uno de estos días, estoy con un tío que no conozco, estamos follando y me empieza a follar muy violentamente y me hace mucho daño, MUCHO, y yo llorando le digo que pare, pero no para, me sigue follando, y yo sigo llorando sin ser capaz de decirle que se vaya, porque me siento muy pequeña, con una sensación de soledad inmensa, es como si yo no importara nada, como si no fuera persona, como si estuvieran pisando algo muy frágil, es estar sola pero con un tío encima.

Tengo miedo de que me hagan daño, a veces pienso: si estoy con un tío que no conozco una noche y pasan por mi vida una vez y luego se marchan, así no me hacen daño, me siento cobarde para AMAR, “cada uno se defiende como puede...”, pero es jodido estar sola, es jodido estar sola, necesito AMAR...

Y no sé por qué hago estas cosas, quizás porque necesito que me pasen cosas fuertes que me hagan sentirme viva, porque a



veces me aburre la vida y me cansa y me aburre y me cansa, me cansa la vida...

ANGÉLICA: Yo por dentro estallo.

Yo por dentro me miro y tengo 20 años.

Yo por dentro estallo.

Viviréis, follaréis, moriréis.

Y nada de lo que hagáis cambiará la idea del hombre.

La idea del hombre persistirá con independencia de vuestra vida y de vuestra muerte.

La naturaleza os ignora.

El viento, las tormentas, el calor.

Toda esa maravilla os ignora.

El calor siente una indiferencia absoluta por vuestra puta vida y vuestra puta muerte.

Aunque encontrarán vuestros cadáveres descuartizados en la orilla del río.

Para el río no estáis vivos ni muertos.

No sois nada para el río.

A la lluvia no le conmueven vuestras jodidas alegrías, ni vuestras jodidas fatigas, ni vuestros jodidos dolores.

## 8. María Velasco: *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2022)

María Velasco, dramaturga y directora teatral española, en la obra *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*, vincula la violencia emocional y sexual que ha de sobrevivir la mujer con la violencia con el medioambiente, a través del viaje de iniciación que aborda la protagonista desde el camino iniciado con su pubertad. El viaje de la heroína estará motivado en todo momento por el eje estructurador de la búsqueda de su propia voz en un mundo violento, en donde solo hallará refugio en el árbol, en el bosque, en la propia naturaleza, como ya lo hicieran otras heroínas como Caperucita Roja o Alicia. Este árbol refugio con el que terminará fundiéndose en un abrazo al final del texto dramático es un árbol mítico donde enraizarse, a dónde pertenecer, donde redescubrir la pertenencia, pues los árboles siempre han estado allí y han sido testigos del paso de un tiempo que es mucho más lento que el de la experiencia humana.

En el programa de mano,<sup>99</sup> la autora le plantea al público preguntas retóricas: “¿Qué quiere decir “arrancar de raíz”? ¿Te conviertes en desarraigada si lo haces? ¿Qué relación puede albergar una barbacoa con los incendios de la Amazonia y la canción “Un violador en tu camino”? ¿Puede aplicarse el pensamiento ecológico a las relaciones humanas, incluidas las sexuales?” A estas preguntas trata de responder a lo largo del texto/puesta en escena a través del pensamiento crítico provocado por la sinergia entre feminismo y ecología. María Velasco alude al origen de la palabra *infancia* para entender de qué habla en esencia su montaje:

Infancia, del latín “infans”, significa “sin voz”, significa “el que no habla”. Esta es la historia de la dolorosa adquisición de la voz propia [...]. También es la historia de una educación (emocional) fallida: de un burdel con sucursales en la familia, la universidad y el mercado laboral... La protagonista de esta historia es una niña que ríe, llora y menstrúa (el llanto del endometrio) por amor a la fuerza que exige la fragilidad, afirmándose en el pensamiento mágico que ve aliados en los ciervos y en los árboles. Entrar en el bosque, en la búsqueda. Comer del árbol de las herejías. Abrazarlo. Latir con él y con el todo.

---

<sup>99</sup> Disponible en: <https://www.madrid.org/fo/2020/pdf/talare.pdf>

María Velasco, con la precisión de una cirujana, transita de nuevo (de mano de la protagonista) por sus propias vivencias personales (compartidas por tantas mujeres) para desvelar los abusos que pasan desapercibidos en la vida cotidiana y que hemos normalizado y naturalizado hombres y mujeres. Desde esta retrospectiva vivencial, intenta sumergirse y desentrañar la influencia que tienen los pequeños detalles en la vida doméstica, familiar, académica para ver de qué diferentes formas de manifestación el patriarcado está presente en la educación emocional de una mujer.

***Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra***  
**(fragmento)<sup>100</sup>**

DICEN QUE EN SORIA HAY ZONAS MÁS  
DESPOBLADAS QUE EN SIBERIA, PERO AÚN HAY  
ZONAS MÁS DESPOBLADAS EN MI INFANCIA...

PARTE DE LESIONES I

Son los noventa  
y todavía muchos ignoran  
la carcinogenicidad  
de la carne roja.  
En los noventa  
Tampoco está mal visto  
Hacer fuego en campo abierto.  
Por eso y porque es verano,  
una familia de clase media  
ha decidido hacer un asado.  
Echar la tarde, comer y beber,  
hablar de todo y de nada,  
porque en los noventa  
casi nadie toma aún  
la pastilla del colesterol  
ni de la hipertensión  
ni la del ácido úrico  
y no hay carné por puntos.  
Mientras los hombres hacen la lumbre,

---

<sup>100</sup> VELASCO, María (2022). *Parte de lesiones*. Segovia: La uña RoTa, pp. 189-199.

las mujeres juegan a las cartas.  
La abuela está muy contenta  
porque le tocan los triunfos.  
Los niños juegan al balón.  
A David, el chaval con sobrepeso  
que, de mayor,  
quiere ser arqueólogo  
por *Parque Jurásico*,  
le eligen el último  
por carecer de habilidades motrices.  
La protagonista de esta historia  
se ha apoyado en un árbol.  
La caricia de la corteza  
en su espinazo  
le hace soñar con el primer beso.  
Abre la mochila rosa,  
demasiado infantil,  
y escribe en su diario.  
Hace poco que lee poesía  
y firma subordinadas con adjetivos  
como «extemporáneo», «conspicuo».  
Estas palabras le procuran el pensamiento  
de un futuro mejor  
porque, aunque ya tiene la regla,  
nunca ha recibido un beso.  
“¡A la mesa!”  
La niña hace caso omiso.  
Poco tiempo después,  
aun habiendo recibido  
uno y hasta tres besos,  
la niña padecerá trastornos alimenticios.  
Después de todo, comer  
es lo que más le gusta a su familia  
y a muchas más,  
a juzgar por el éxito  
de programas como *MasterChef*,  
*Junior*, *Celebrity*, *Ven a cenar conmigo*,  
*Adivina quién viene a cenar esta noche...*  
David, el chaval con sobrepeso que,  
de mayor, quiere ser arqueólogo,  
pero acabará siendo militar,  
le pone ketchup al cordero.

La niña sin mácula de beso  
espanta a un abejorro  
que se pone a copular con otro,  
mientras un perro *teckel*  
monta el tobillo de la abuela.  
La niña se pregunta: ¿Soy adoptada?  
Entonces, ¿por qué nunca  
me han besado? Allí sentada  
se siente como Emily Dickinson,  
ajena al mundo.  
Comienza a anochecer  
y la lumbre se extingue.  
David, el niño con sobrepeso  
que, de mayor, en fin...,  
ha vaciado un tubo  
de leche condensada  
en su faringe, convocando  
no solo la fantasía  
del primer beso,  
sino de la primera mamada.  
Poco después,  
toda la progenie achispada  
ha cantado canciones de Julio Iglesias.  
Alguien enciende las luces de su Renault  
para recoger  
antes de que el aire o las ratas  
se lleven la vajilla.  
“¡A recoger!”.  
Aunque ya no puede verlos,  
la niña siente pequeños seres invertebrados  
por las sendas de sus extremidades.  
¿Se le ha dormido la pierna?  
Al intentar sacudirse,  
se da cuenta  
de que se ha quedado pegada  
al árbol  
por la resina.  
Árbol 1, niña 0.  
Su padre que,  
desde hace tiempo,  
le tiene ganas,  
porque con el pavo

está insoportable,  
va a utilizar unas tijeras de cocina  
sin afilar,  
pensadas para limpiar pescado,  
a fin de que el árbol le suelte.  
El padre, concentrado  
en su tosca tarea.  
La niña, inmóvil  
Con la mirada gacha,  
deja uno de los pocos atributos  
de su feminidad en la corteza.  
Ahora parece una pelona,  
una de esas mujeres  
humilladas con el rapado  
en la España de Franco  
o en la Segunda Gran Guerra.  
Es entonces cuando el árbol la consuela.

«Shhhh» –dice el pino–,  
«todos tenemos raíces,  
Pero algunos miramos las estrellas».

*La niña, despeluchada, da vueltas y vueltas como un giróvago.*

### **raíz**

Órgano de las plantas que crece en dirección inversa a la del tallo e, introducido en tierra o en otros cuerpos, absorbe de estos o de aquella las materias necesarias para el desarrollo y sirve de sostén.

### **tener raíces**

Ofrecer resistencia para apartarse de donde se está, desprender de algo o cambiar de estado.

## PARTE DE LESIONES II

Dos tíos carnales de la niña no asistieron al asado. El uno entró muy pronto al seminario y luego fue a las misiones. El otro, policía de la Brigada Provincial de Extranjería, acabó en prisión después de hacer méritos en los burdeles de las

pedanías. Al salir de la cárcel lo fueron cortando en pedacitos por la diabetes y el alcoholismo. Ahora sus restos están en una urna que se ofrece a precio económico para personas adultas y mascotas de hasta noventa kilos. La niña acompaña a su padre a esparcir las cenizas.

ADOLESCENTE: El GPS dice que aún falta.

PADRE: Ya lo sé.

—Al llegar a la rotonda toma la segunda salida a la izquierda.

ADOLESCENTE: Segunda salida a la izquierda.

PADRE: ¿Y si lo hacemos aquí?

ADOLESCENTE: ¿Dónde?

PADRE: Vinimos alguna vez a pescar. Cangrejos.

ADOLESCENTE: No es muy /

PADRE: ¿Verde? No, qué va.

ADOLESCENTE: Y el agua está como /

PADRE: Por lo visto hay una fábrica que sigue haciendo vertidos.

ADOLESCENTE: ¿Qué es eso que brilla?

—Al llegar a la rotonda toma la segunda salida a la izquierda.

PADRE: Estoy mayor para conducir.

ADOLESCENTE: ¿No vas a cumplir su voluntad?

PADRE: ¿Por qué no te sacaste el carné de conducir cuando te lo dije?

ADOLESCENTE: No ha pedido que tiraran sus cenizas al Támesis ni al Amazonas.

PADRE: Lo que hacemos es ilegal. No tenemos permiso.

–Perdona. Pero no te he entendido.

PADRE: ¿Quieres llamar a unos mariachis?

ADOLESCENTE: No, papá, pero /

PADRE: Podría haber pedido un ataúd de pino.

ADOLESCENTE: ¿Tienes prisa o qué?

PADRE: Prisa tenía él, si hubiera dejado de beber estaría vivo.

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: Eso no se lo garantizaban ni los médicos.

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: Pero el tiempo se le hubiera hecho más largo.

ADOLESCENTE: Sin duda.

PADRE: Nos estamos muriendo, y a mí como si me tiran a una /

ADOLESCENTE: A una cuneta, lo sé.

PADRE: (...)

ADOLESCENTE: No hay cunetas para todos los que decís eso.

PADRE: El otro día, en las noticias, hablaron de no sé qué invento para cerrar los cementerios.

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: Es algo como una maceta biodegradable.



ADOLESCENTE: (...)

PADRE: Las cenizas sirven de alimento a un arbolito.

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: Claro que luego hay que trasplantarlo.

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: Y hay quien dice que los árboles ensucian: hojas, pero también un líquido pegajoso.

ADOLESCENTE: Tontos del culo.

PADRE: Tontos del culo.

ADOLESCENTE: Tontos del culo.

PADRE: No creo que nada hubiese germinado aquí.

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: Hubiera muerto primero un hombre y luego un árbol.

ADOLESCENTE: ¿Papá?

PADRE: ¿Sí?

ADOLESCENTE: ¿Siguen pescando en este lugar?

PADRE: No tengo ni idea. A estas alturas los cangrejos habrán comido cosas peores. Fíjate en la cantidad de envases en esa zarza.

ADOLESCENTE: Botellas, briks...

PADRE: Hasta condones... Que ni falta hacen. Porque si tu tío hizo algo bien en su vida, fue hacerse la vasectomía.

–Recalculando el recorrido.

PADRE: ¿Por qué me miras así? Tu tío era un putero de tomo y lomo.

ADOLESCENTE: ¡Papá!

PADRE: Podía haber hecho sus cosas con discreción. Ahora estamos tú y yo, pero en la capilla estaban los gerifaltes.

ADOLESCENTE: ¿Geri-qué?

PADRE: El comisario general, el comisario, el inspector jefe, el inspector... Tenía la medalla al mérito policial de los santos ángeles custodios.

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: Él solo resolvió el caso de aquella mujer a la que quemaron.

ADOLESCENTE: ¿La quemaron viva?

PADRE: Sí.

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: Ni su mujer/

ADOLESCENTE: Exmujer.

PADRE: Ni su ex ni sus hijas han querido saber nada.

ADOLESCENTE: Las abandonó.

PADRE: Pero un padre es /

ADOLESCENTE: Solo hay uno.

PADRE: Y a veces sobra. (*Risas.*) ¿Por qué crees que no quise pedir la ayuda para la silla a motor?

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: ¿Recuerdas a aquel parapléjico que iba al burdel por la autovía a veinte kilómetros por hora cuando lo detuvieron?

ADOLESCENTE: Creo en el derecho a la sexualidad de las personas con diversidad funcional, pero /

PADRE: No te metas en ese jardín.

—Recalculando el recorrido. Recalculando el recorrido.

PADRE: Lo haremos aquí. Pero apaga el TomTom, que, como dijo la criada al señorito, joder y barrer al mismo tiempo es prácticamente imposible.

ADOLESCENTE: ¡Papá!

PADRE: ¿Quieres decir algo?

ADOLESCENTE: ¿Yo?

PADRE: Eres tú la que sabe.

ADOLESCENTE: No, no.

*El padre arroja una porción de ceniza con los dedos.*

PADRE: “Polvo serán, mas polvo enamorado”. Los miércoles de ceniza nos imponían la ceniza. Decían así: “Imponer”. ¿A ti también?

*Ella asiente.*

PADRE: Decían “polvo eres y en polvo te convertirás”.

ADOLESCENTE: (...)

PADRE: A lo que vamos. La diferencia entre un hombre y un árbol, es que los árboles tienen raíces y los hombres pies para andar, pero tu tío ya no tenía pies.

*Vuelca la urna. Las cenizas son copiosas, o escandalosas. Padre e hija se quedan observando el paisaje, con las manos entrelazadas en la cadera.*

ADOLESCENTE: ¿Hay que ir al piso?

PADRE: No es necesario. Había poco que recoger, dos mudas y un revistero lleno de papeles. ¿Imaginas qué? Pon el TomTom.

ADOLESCENTE: Voy.

PADRE: No son multas, son cartas de amor. Un hijo de puta como él escribía cartas de amor.

*El padre sale. La niña coge un puñado de cenizas. Más por curiosidad que por apego, las extiende sobre su piel. Al contacto con lo húmedo, las cenizas forman un pigmento. La niña se vuelve negra.*

ADOLESCENTE: ¿Estamos hechos del mismo polvo que las estrellas?

### **polvo**

Parte más menuda y deshecha de la tierra muy seca, que con cualquier movimiento se levanta en el aire. Residuo que queda de cosas sólidas, moliéndolas hasta reducirlas a partes muy menudas.

**echar un polvo.**

**(Selección de textos e introducciones: G. S. A.)**

## BIBLIOGRAFÍA

ADLER, Heidrun; WOODYARD, George (eds.) (2000). *Resistencia y poder. Teatro en Chile*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

ÁLVAREZ MORÁN, María Consuelo; IGLESIAS MONTIEL, Rosa María (1999). “Fidelidad y libertad mitográficas en *Los siete contra Tebas* de Antón Arrufat”. En *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 261-270.

ARIAS, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir books.

ARLT, Mirta (1990). “Roberto Arlt: un creador creado por el teatro independiente”. *Espacio de crítica e investigación teatral*, 4(8), pp. 7-15.

ARLT, Roberto (1983). *Saverio el cruel*. En *Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, vol. IV. Ottawa: Editorial Girol Books.

ARROM, José Juan (1985). *En el fiel de América: estudios de literatura hispanoamericana*. Roma: Bulzoni Editore.

ARTAUD, Antonin (1999). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: EDHASA.

AZAR MANZUR, Carlos (2010). “El teatro de Ulises, primer grupo experimental”. En <http://www.wikimexico.com/wps/portal/wm/wikimexico/artes/artes-escenicas/el-teatro-de-ulises-primer-grupo-expermental> [21/7/2014].

BÉHAR, Henry (1971). *Sobre el teatro Dada y surrealista*. Barcelona: Barral Editores.

BLANCO, Sergio (2017). *Tebas Land*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

BLANCO, Sergio (2018). Entrevista concedida a José-Luis García Barrientos. Madrid, 4 marzo 2018. Correo electrónico.

BO, Carlo (ed.) (1974). *Teatro Latinoamericano: 10 atti unici di 8 autori d'avanguardia*. Roma: Istituto Italo-Latinoamericano.

BREMER, Thomas (2014). "Teatro de inmigrantes y revistas teatrales en Argentina 1890-1920". En Peter ALTEKRUGER y Katja CARRILLO ZEITER (eds.), *De amor, crimen y cotidianidad. Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas del Instituto Ibero-Americano*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 27-39.

CABALLERO BIANCHI, Florencia (2019). *La bestia de sal: Inés, eventualmente el amor triunfara; Cheta*. Montevideo: Salvadora Editora.

CAMACHO DELGADO, José Manuel (2001). "Realidad, sueño y utopía en *La isla desierta*: un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt". *Anuario de Estudios Americanos*, 58(2), pp. 679-690.

CASANOVAS, Jordi (2019). *Jauría*. Madrid: Ediciones Antígona.

CHÁVEZ JIMÉNEZ, Daniar (2013). "Reflexiones sobre el sentido distorsionado en la estructura narrativa arltiana". *Signos Literarios*, 18, pp. 87-107.

COLIO, Barbara (2017). *Usted está aquí*. Ciudad de México: Editorial BarCo Drama.

CORNAGO BERNAL, Óscar (2005). *Resistir en la era de los medios: estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

CORNAGO BERNAL, Leonardo (2007). "Epílogo". En *La casa de la fuerza*. Segovia: Editorial uña RoTa, pp. 129-138.

CRUZ, Jorge (1966). *Genio y figura de Florencio Sánchez*. Buenos Aires: EUDEBA.

DAUSTER, Frank (1966). *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*. Ciudad de México: Ediciones de Andrea.

D'ERZELL, Catalina (2014). "La tradición teatral en México". En Guillermo SCHMIDHUBER DE LA MORA, *Dramaturgia mexicana: Fundación y herencia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

DE LA PUENTE, Maximiliano Ignacio (2017). "El teatro argentino contemporáneo aborda el pasado reciente. Apuntes y reflexiones sobre una tesis". *AVATARES de la comunicación y la cultura*, 13, pp. 1-12.

DUBATTI, Jorge (1990). “El teatro del absurdo en Latinoamérica”. En *Espacio de crítica e investigación teatral*, 8, pp. 115-123.

DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.

DUBATTI, Jorge (2016). *Filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

EIDELBERG, Nora (1985). *Teatro experimental hispanoamericano, 1960-1980. La realidad social como manipulación*. Minnesota: Institute for the Study of Ideology and Literature.

FLAMIA, Leonardo (2022). “La vida podría ser otra cosa”. Prólogo a *Acostarse a la orilla de una tajadura*. Montevideo: Estuario Editora, pp. 9-12.

FLOECK, Wilfried (2004). “De la construcción a la deconstrucción de la realidad histórica: la conquista de México en el teatro de Carlos Fuentes y Vicente Leñero”. En Alfonso DE TORO (ed.), *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Híbridez – Medialidad – Cuerpo*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 415-430.

GÁLVEZ ACERO, Marina (1988). *El teatro hispanoamericano*. Madrid: Taurus.

GALLEGO CUIÑAS, Ana (ed.) (2021). *NOVÍSIMAS. Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

GAMBARO, Griselda (1987). *Teatro 2*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2006). “9 tesis sobre la narración en el drama y contra la narraturgia”. *Paso de Gato*, 26, pp. 24-26.

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2012). “¿Qué representa el teatro en el siglo XXI”. *Cuadrivio* 29/4/2012. <https://cuadrivio.net/2012/04/que-representa-el-teatro-en-el-siglo-xxi/> [19/1/2024]

GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2014). *La razón pertinaz. Teoría y teatro actual en español*. Bilbao: Artezblai.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (dir.) (2016). *Análisis de la dramaturgia española actual*. Madrid: Antígona.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2021). “Dramaturgia actual en español (Un proyecto de investigación)”. *Caracol*, 22, pp. 26-46.
- GARCÍA MAY, Ignacio (2002). “El tiempo y el dragón”. *ADE Teatro*, 93, p. 113.
- GAVIÑO, Carlota (2020). “Las palabras y el teatro: una panorámica de la creación dramática española del siglo XXI”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 841-842, pp. 58-71.
- GETEA, Grupo de Estudios de Teatro Argentino (1997). *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna/IITCTL.
- GIORDANO, Enrique (1982). *La teatralización de la obra dramática. De Florencio Sánchez a Roberto Arlt*. Ciudad de México: Premiá.
- GREGORIO, Alejandra (2022). *Acostarse a la orilla de una tajadura*. Montevideo: Estuario Editora.
- GUARINO, Raimondo (2008). *Il teatro nella storia*. Bari: Laterza.
- HENRÍQUEZ PUENTES, Patricia *et al.* (2017). “Dramaturgias de la memoria del teatro contemporáneo de Concepción”. *Nueva revista del Pacífico*, 66, pp. 115-132.
- HURTADO, María de la Luz (1997). *Teatro chileno y modernidad: identidad y crisis social*. Irvine: Gestos.
- HURTADO, María de la Luz (2002). “La escritura dramática vs. La escena en el teatro chileno de fin de siglo”. En Karl KOHUT y José MORALES SARAVIA (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 279-295.
- HURTADO, María de la Luz (2009). “Teatro chileno: historicidad y autorreflexión”. *Revista de estudios sobre la Cultura Latinoamericana – Cultura Chilena*, 7, pp. 143-158.
- IZQUIERDO, Germán (2006). “Teatro *La Candelaria*: 40 Años”. *Ciudad viva*, 19, pp. 4-5.



- JÉREZ FARRÁN, Carlos (1989). “Un análisis diferenciador del teatro de Virgilio Pinera: el teatro satírico burlesco y el teatro absurdistista”. *Latin American Theatre Review*, 22(2), pp. 59-71.
- JIANG, Ziqi (2021). “La distopía simbólico-mítica en el teatro español actual”. *Acotaciones*, 47, pp. 83-100.
- KATONA, Eszter (2014). “Teatros ambulantes en la Segunda República española”. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa central*, 5, pp. 39-61.
- LAGOS DE KASSAI, María Soledad (1994). *Teatro chileno a fines de la década de los '80*. Frankfurt: Peter Lang.
- LAYERA, Ramón (1991). “De la vanguardia al teatro nicaragüense actual: valoración de Pablo Antonio Cuadra”. *Revista Iberoamericana*, 157, pp. 1033-1041.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013 [1999]). *Teatro posdramático*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.
- LIDDELL, Angélica (2007). *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. <https://archivoartea.uclm.es/artistas/angelica-liddell/>
- LIDDELL, Angélica (2011). *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa.
- LÓPEZ ANTUÑANO, José Gabriel (2012). “Teatro del siglo XXI. Presentación versus representación”. *Nueva revista de política, cultura y arte*, 140, pp. 172-187.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo (2006). “El teatro español ante el siglo XXI”. *Monteagudo*, 11, pp. 41-54.
- LUNARI, Luigi (2010). *Breve storia del teatro*. Milano: Bompiani.
- LYDAY, Leon; WOODYARD, George; DUASTER, Frank (1983). *Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, vol. IV. Ottawa: Editorial Girol Books.
- MANCINI, Franco (2002). *L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico*. Bari: Edizioni Dedalo.
- MARTÍNEZ, Juan de Jesús (1984). *El juicio final*. En Carlos SOLORZANO, *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 157-180.

- MAZZELLA, Guido (2012). *Storia del teatro*. Roma: Armando Curcio Editore.
- MAYORGA, Juan (2003/2024). *Himmelweg. Camino del cielo*. Madrid: Cátedra.
- MAYORGA, Juan (2014). *Teatro 1989-2014. Segovia: La uÑa RoTa*.
- MAYORGA, Juan (2019). *Silencio*. Madrid: Real Academia Española.  
[https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso\\_ingreso\\_Mayorga.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_ingreso_Mayorga.pdf) [19/1/2024]
- MOLINARI, Cesare (2007). *Teatro e antiteatro dal dopoguerra a oggi*. Bari: Laterza.
- MORAÑA, Mabel (2010). *La escritura del límite*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.
- MORÓN ESPINOSA, Antonio César (2017). “La utilización del teatro documento en *La casa de la fuerza* de Angélica Liddell”. En José Nicolás ROMERA CASTILLO (coord.), *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, pp. 432-441.
- NEGLIA, Erminio G.; ORDAZ, Luis (1980). *Repertorio selecto del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Arizona State University: Center for Latin American Studies.
- NEGLIA, Erminio G.; ORDAZ, Luis (1985). *El hecho teatral en Hispanoamérica*. Roma: Bulzoni editore.
- NUÑEZ PUENTE, Sonia; GAGO GELADO, Rocío (2019). “Jauría: el teatro documento como testimonio ético de la violencia de género”. *Círculo de Lingüística Aplicada de la Comunicación*, 80, pp. 71-90.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1990). *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Editorial Galerna/II-TCTL.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1999). *Tradición, modernidad y posmodernidad: teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.

PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2016). “Notas para un panorama del teatro español actual”. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 7, pp. 13-28.

PIÑA, Juan Andrés (1990). “Verdad y humanidad en el teatro de Egon Wolff”. En Egon WOLFF, *Los invasores / José*. Santiago de Chile: Pehuén Editores, pp. 165-173.

PIZARRO SOLAR, Francisca (2012) “*Invitación a la muerte: una reelaboración surrealista de Hamlet de William Shakespeare*”. Santiago de Chile: Universidad de Chile (Informe final para optar al grado de Licenciada en lengua y literatura hispánicas con mención en literatura).

PRIETO, Julio (2011). “Los dos *Saverios*: Roberto Arlt y la vanguardia teatral”. En Manuel FUENTES y Paco TOVAR (eds.), *A través de la vanguardia hispanoamericana*. Tarragona: Publicaciones Universidad Rovira i Virgili, pp. 715-722.

REVERTE BERNAL, Concepción (1998). *Fuentes europeas: vanguardia hispanoamericana*. Madrid: Editorial Verbum.

REVERTE BERNAL, Concepción (2006). *Teatro y Vanguardia en Hispanoamérica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

RICORDI, Franco (2008). *Le mani sulla cultura. Il teatro politico e l'egemonia della sinistra nelle arti del XX secolo*. Roma: Edizioni Gremese.

RICHTER, Johanna (2014). “Quiosco, tranvía y papel barato. El boom de las revistas teatrales y las colecciones de novelas cortas en el contexto de la historia del mercado editorial”. En Peter ALTEKRUGER y Katja CARRILLO ZEITER (eds.), *De amor, crimen y cotidianidad. Las revistas teatrales y colecciones de novelas cortas argentinas del Instituto Ibero-Americano*. Berlín: Ibero-Amerikanisches Institut, pp. 13-25.

RIZK, Beatriz J. (1992). “Un maestro que duda”. En Fernando GONZÁLEZ CAJIAS (ed.), *Teatro colombiano contemporáneo*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, pp. 185-190.

RIZK, Beatriz J. (2001). *Posmodernismo y teatro en América Latina: teoría y prácticas en el umbral del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

RODRÍGUEZ DE ANCA, Antonio (1992). “Madre coraje en la Argentina”. En AA.VV., *Teatro argentino contemporáneo. Antología*. Madrid: FCE, pp. 347-352.

ROJO, Grínor (1972). *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

SANCHIS SINISTERRA, José (2003). *Dramaturgias de textos narrativos*. Ciudad Real: Ñaque.

SANCHIS SINISTERRA, José (2006). “Narraturgia”. *Las puertas del drama: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 26, pp. 19-25.

SANTIAGO ALONSO, Gemma (2022). “Memoria y testimonio de la dictadura militar argentina en el teatro documento: *Mi vida después* (2009) de Lola Arias”. *Acta Hispanica*, 27, pp. 167-186.

SERRANO, Virtudes (2016). *Teatro breve entre dos siglos*. Madrid: Cátedra.

SIMONI, Mariana (2020). “Corporalidades especulativas: las mujeres-perro de Angélica Liddell y Paula Rego”. En Berit CALLSEN y Angélica GROSS (eds.), *Cuerpos en oposición, cuerpos en composición. Representaciones de corporalidad en la literatura y cultura hispánicas actuales*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 45-70.

SOLÓRZANO, Carlos (1984). *El teatro hispanoamericano contemporáneo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

TORO, Alfonso de; TORO, Fernando de (1993). *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt: Verlag Klaus Dieter Vervuert.

TORO, Alfonso de; TORO, Fernando de (2004) (eds.). *Estrategias posmodernas y poscoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

TORO, Fernando de; ROSTER, Peter (1985). *Bibliografía del teatro hispanoamericano contemporáneo (1900-1980)*. Frankfurt: Verlag.

TORO, Fernando de; ROSTER, Peter (1999). *Acercamiento al teatro actual (1970-1995). Historia, teoría y práctica*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert.

TRECCA, Simone (2016). “Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último”. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 7, pp. 79-94.

VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel (2019). “La memoria a escena. El giro performativo en la representación teatral de la historia mexicana contemporánea”. En Daniel NEMRAVA y Jorge J. LOCANE (eds.), *Experiencias límite en la ficción latinoamericana. Literatura, cine y teatro*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 277-288.

VÁZQUEZ TOURIÑO, Daniel (2020). *Insignificantes en diálogo con el público. El teatro de la generación Fonca*. Madrid: Verbum Ensayo.

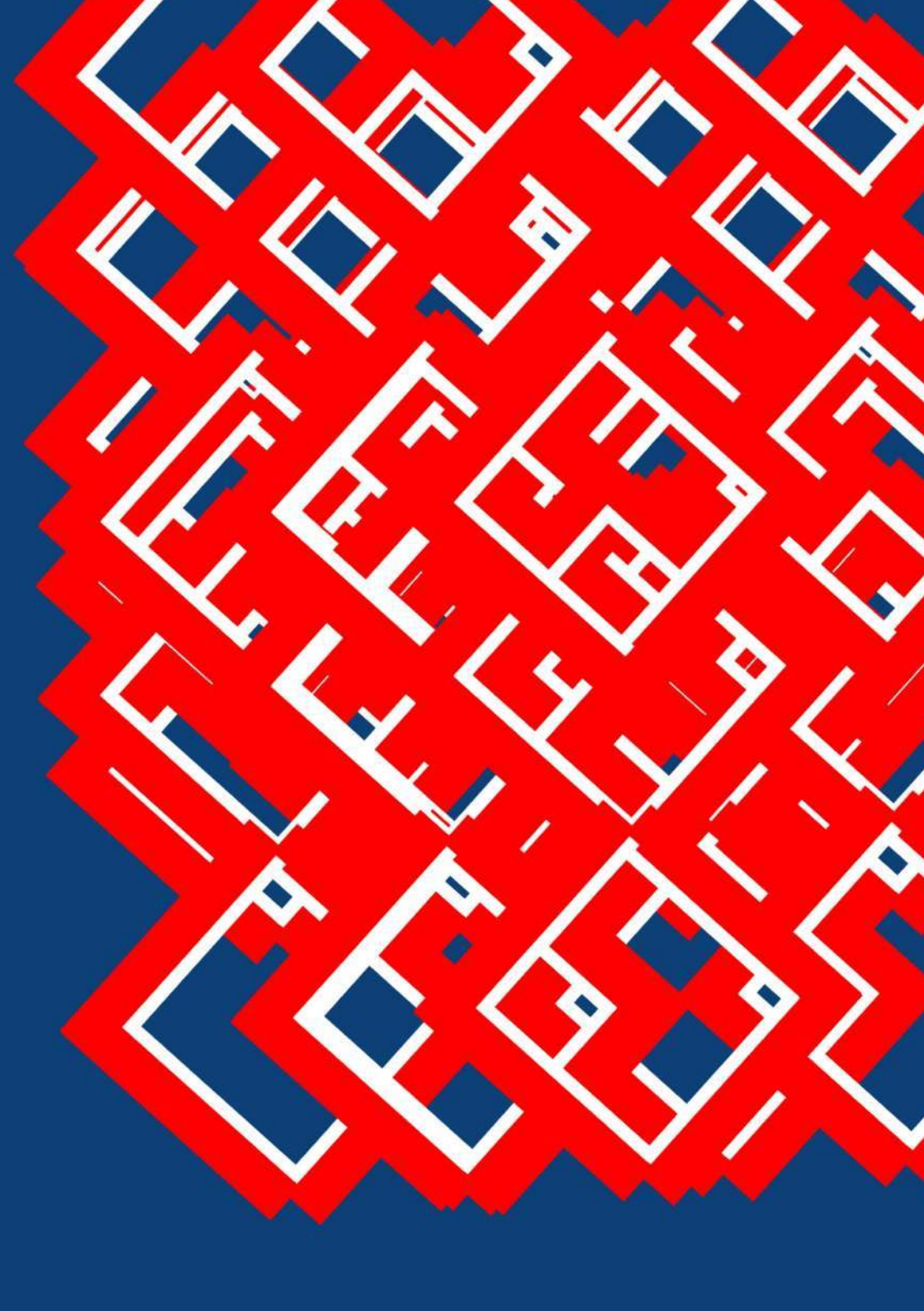
VELASCO, María (2022). *Parte de lesiones*. Segovia: La uña RoTa.

VERDUGO IBER, H. (1994). “Estudio preliminar”. En Esteban ECHEVERRÍA, *La Cautiva y El Matadero*. Buenos Aires: Kapelusz Editora, pp. XI-XXXV.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca (2005). “Introducción a *La casa de Bernarda Alba*”. En Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Cátedra, pp. 11-118.

VILLARREAL, Alberto (2009). “Xavier Villaurrutia, dramaturgo”. *Letras Libres*.  
<http://www.letraslibres.com/revista/convivio/xavier-villaurrutia-dramaturgo>.

VILLEGAS, Juan (1999). “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia”. En José ROMERA CASTILLO y Franciso GUTIÉRREZ CARBAJO (eds.), *Teatro histórico (1975-1998). Textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros, pp. 233-249.



4.

# DEL MANUSCRITO AL LECTOR





## LA IMPORTANCIA DE LECTURAS MEDIADORAS PARA LA EXISTENCIA DEL 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 (Varela, Maturana), 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 poliinterpretación. La ciencia empírica de la literatura (Schmidt, Dović, Perenič) 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 de 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.

## I.

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 o de la lectura textual, 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 competencia lectora es, pues, un nuevo axioma social, pero también un empeño personal de cada individuo. Nos damos cuenta rápidamente de lo importante que es la lectura para orientarnos en el mundo, por ejemplo, si nos encontramos en un país que utiliza una escritura diferente, además de una lengua que no entendemos. Y cada uno de nosotros puede experimentarlo desde distintos puntos de vista en diferentes papeles que desempeñamos en la vida: aprendices, intelectuales, profesores, traductores, correctores, editores, lectores, animadores a la lectura y, por último, pero no por ello menos importante, como madres y padres que leen en voz alta a sus propios hijos, a personas de la misma edad y a los mayores.

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 de los investigadores 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 su atención. 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 y en profundizar en este enfoque radica el objetivo principal de este capítulo.

De acuerdo con el constructivismo radical (fundamentado por los biólogos cognitivos Humberto Maturana y Francisco Varela en su obra *El árbol de conocimiento*<sup>101</sup>), 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

---

<sup>101</sup> 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.

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).

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 este carácter suyo 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 (Escarpit, Hauser), fueron los formalistas rusos (sobre todo Eichenbaum, Tynianov y 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*), Mijail Bajtín (*Teoría y estética de la novela*), Roman Ingarden (*Das literarische Kunstwerk*), 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 participen 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 (Chico Rico, 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.

Schmidt aplicó su teoría al corpus literario alemán del siglo XVIII, ya que este, según sostiene, fue tan revolucionario para el desarrollo de la literatura como la práctica metaliteraria lo ha sido para la teoría empírica de la literatura: es durante ese siglo cuando en el funcionamiento de la literatura llegan a establecerse las diferentes acciones antes mencionadas, per-

mitiéndole funcionar como un sistema. 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 el meollo de un texto literario ya no puede residir en su literariedad (ni mucho menos en un significado único percibido por todos sus lectores, véase Dovič, 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 y las maneras en las que leen, etc. (Dovič, 2004: 50-56; 2007).

La pregunta que se plantea entonces es si acaso las investigaciones sistémicas pueden aplicarse a todas las épocas literarias, todas las literaturas y todos los subsistemas literarios. Los investigadores –(sobre todo) alemanes y holandeses– se ocuparon de demostrar que sí, aferrándose en su mayoría al modelo propuesto por Siegfried Schmidt o introduciendo leves modificaciones (condicionadas por épocas, contextos y literaturas nacionales diferentes). Achim Barsch, por ejemplo, ubica en el primer nivel del *habitus* actante todas las actividades relacionadas con la producción de los textos, en el segundo nivel toda la comunicación metaliteraria y en el tercero las relaciones entre diferentes sistemas sociales. Gerhard Rusch elabora un sistema más complejo en el que distingue entre los productores literarios, el nivel de la distribución, la recepción y el aspecto de la transformación (Perenič,

2010: 149-168). El estudio empírico de la literatura eslovena de la segunda mitad del siglo XIX (por su carácter modificador equiparable al siglo XVIII alemán) realizado por Urška Perenič ha demostrado que el mismo sistema funciona en otras literaturas y en otros períodos, a saber:

1) Nivel de producción: productor literario (autor), traductor/adaptador, redactor de estilo, editor, empleados de editoriales —es decir: distintas lecturas destinadas a producir un producto— que ya representan un vínculo con el

2) nivel de distribución: actividad editorial, cajista, tipógrafo, impresor, encargados de ventas de la editorial, librerías y librereros, bibliotecas y bibliotecarios. Todas estas actividades se basan, de nuevo, en lecturas de distintos agentes que componen este nivel.

3) Nivel de recepción y transformación: lectores, oyentes, espectadores, reseñadores, críticos literarios, estudiosos de la literatura, miembros del sistema educativo (maestros, profesores, alumnos, estudiantes). (Perenič, 2010: 171-184).

### **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 medial (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, citado por Kovač, 2009: 63-67). El modelo de Darnton, a pesar de sufrir algunas modificaciones<sup>102</sup> 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 los mecanismos ni las fuerzas que hacen que unos libros persistan y otros no, que unos se traduzcan, se adapten y cambien de soporte y otros no (Kovač, 2009: 68).

Parece que el concepto de *campo editorial* elaborado por John Thompson<sup>103</sup> (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

---

<sup>102</sup> 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 (citado por Kovač, 2009: 67-68).

<sup>103</sup> En la presentación de su teoría sigo a la exposición de Miha Kovač (2009: 69-72).

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 (una editorial tiene que competir con otras editoriales para vender sus libros, pero también para conservar sus propios autores) 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 (literatura infantil y juvenil o LIJ, libros religiosos, manuales, etc.). Además, en el campo editorial influye fuertemente el contexto social,<sup>104</sup> 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 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

---

<sup>104</sup> 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).

otros campos sociales. Si nos mantenemos dentro del campo de la edición de libros de LIJ 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 señalan cuál es el grado de diseminación del libro en la sociedad; el retorno sobre el capital de un título nuevo revela el rendimiento de la industria editorial; finalmente, el porcentaje de la gente con formación secundaria y terciaria indica el volumen potencial del mercado librero (Kovač, 2016: 37). Al hablar de los campos editoriales esloveno, español<sup>105</sup> y latinoamericano<sup>106</sup> actuales, tomados todos ellos como un ejemplo e invitación a investigar los otros campos editoriales incluidos en el proyecto LITPRAX, 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 po-

---

<sup>105</sup> 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.

<sup>106</sup> 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.

blación del país era de aproximadamente 1.450.000 y en 2020 ya cuenta con 2.111.461 habitantes (2022: 54). 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.

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)<sup>107</sup> 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

---

<sup>107</sup> 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).

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 (NUK,<sup>108</sup> 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 no 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 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), que está 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

---

<sup>108</sup> 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 brošure Knjige in brošure tiskane*, enumerados en la bibliografía. Dado que el autor es la Biblioteca Nacional, los cito bajo NUK.

los 5.000 títulos anuales.<sup>109</sup> 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. No obstante, en 2021 la tirada media registró una pequeña subida: de 3.576 ejemplares en 2020 se elevó a 3.590 ejemplares en 2021. Esto se debió sobre todo al aumento de la tirada en las editoriales pequeñas, ya que las tiradas en las editoriales grandes bajaron (*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 (33 %: un 27 % corresponde a textos escritos en esloveno y 73 %, a la traducción), mientras que el 14 % de los textos literarios publicados fueron libros de poesía (de la cual, un 80 % estaba escrita originariamente en esloveno y un 20 % eran traducciones) y un 1 %

---

<sup>109</sup> 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).

obras de teatro (NUK, 2022). En Eslovenia, en 2022 se publicaron 1.035 títulos de LIJ (*Ne(u)slišana mladost*, 2023: 8). Según los datos de WIPO (World Intellectual Property Organization), los números de títulos de LIJ 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.

Entre los títulos editados en España en 2021, un 40,1 % (22.126 títulos) corresponde a no-ficción (científico técnico universitario, ciencias sociales y humanas, derecho y ciencias económicas, religión, libros prácticos, divulgación general, diccionarios y enciclopedias), un 21,1 % (11.664 títulos) a la ficción de adultos (novela, 17,3 %; poesía y teatro, 1,2 %; crítica y ensayos literarios, 2,6 %), un 16,2 % (8.926 títulos) a la literatura infantil y juvenil 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; 13,7 %, en catalán; 2,3 %, en euskera; y 2,2 %, en gallego. El número de títulos vivos, es decir asequibles en el mercado, está aumentando y en 2020 asciende a 794.823 títulos.

Puesto que los países facilitan datos diferentes, en la tabla siguiente pueden observarse los números de libros depositados en distintas instituciones por un lado y por otro lado el número de ISBN en países de habla hispana y Eslovenia, Rumanía y Serbia (países incluidos en el proyecto LITPRAX). La tabla se ha preparado teniendo en cuenta los datos facilitados por WIPO:

| <b>País</b>     | <b>TOTAL libros depositados</b> | <b>Libros impresos</b> | <b>e-books</b> | <b>Otros formatos</b> | <b>Números ISBN</b> |
|-----------------|---------------------------------|------------------------|----------------|-----------------------|---------------------|
| Argentina       | 5.297                           | 5.297                  | -              | -                     | 35.500              |
| Bolivia         | -                               | -                      | -              | -                     | 1.718               |
| Chile           | 9.189                           | 9.170                  | 19             | -                     | 8.288               |
| Colombia        | -                               | -                      | -              | -                     | 20.840              |
| Costa Rica      | 4.713                           | 2.496                  | 2.217          | -                     | 1.959               |
| Cuba            | -                               | -                      | -              | -                     | 1.944               |
| Rep. Dominicana | -                               | -                      | -              | -                     | 1.937               |
| Ecuador         | 1.707                           | 1.667                  | 40             | -                     | 5.128               |
| El Salvador     | -                               | -                      | -              | -                     | 719                 |
| Eslovenia       | 8.713                           | 6.861                  | 1.822          | 30                    | 9.656               |
| España          | 98.289                          | 70.484                 | 26.970         | 835                   | 95.811              |
| Guatemala       | -                               | -                      | -              | -                     | 1.219               |
| México          | 6.692                           | 5.512                  | 1.180          | -                     | 27.534              |
| Panamá          | 804                             | 780                    | 24             | -                     | 1.319               |
| Paraguay        | 1.109                           | 750                    | 302            | 57                    | 1.030               |
| Perú            | 9.645                           | 7.644                  | 2.001          | -                     | 8.310               |
| Rumanía         | 19.933                          | 18.620                 | 1.294          | 19                    | -                   |
| Serbia          | 11.850                          | 11.843                 | -              | 7                     | -                   |
| Uruguay         | 2.593                           | 2.593                  | -              | -                     | 2.786               |
| Venezuela       | -                               | -                      | -              | -                     | 2.855               |

6) En el ámbito de la LIJ, en ese mismo año de 2020, estos números cambian a favor de la traducción. Los 778 títulos reseñados en *Skupaj*, el manual en el que se describe, evalúa y reseña<sup>110</sup> toda la producción anual para el público infantil y ju-

<sup>110</sup> El campo de la edición de la LIJ es el único subsistema literario que en Eslovenia se evalúa cada año. Lo hace un grupo de expertos bajo el auspicio de Pionirska – center za mladinsko literaturo in knjižničarstvo (Centro para la LIJ y la Biblioteconomía) y desde 2020 también de la Unión de las Asociaciones de Bibliotecarios. La producción anual viene comentada en un manual que cada año lleva un título diferente: *Skupaj* (sobre la producción de 2020), *Utrip sveta* (la producción del 2021), *Ne(u)slisana mladost* (la producción del 2022).

Los criterios de evaluación son accesibles en la página web de la biblioteca MKL y las calificaciones son las siguientes: 5 (excelente), 4 (muy bien), 3 (bien), 2 (insuficiente) y 1 (prescindible). En las ediciones de los últimos años el último criterio (prescindible) se omite.



venil en Eslovenia, comprendieron en total 803.836 ejemplares de tirada común, lo que significa un promedio de 1.187 ejemplares por título. De ellos, un 17 % correspondió a libros de no-ficción y el resto (83 %), a textos de ficción. El 40 % fue originariamente escrito en esloveno y el 60 %, fueron traducciones. El 20 % de todos los títulos publicados recibió la calificación más alta; el 24 %, la segunda calificación más alta; y un 24 %, la calificación media (2021: 13-15).

En el ámbito de habla hispana, hay dos instituciones que se encargan de la evaluación de la LIJ: el Banco del Libro (de Venezuela) y la Fundación Cuatro gatos (EE. UU.). Puesto que la producción es mucho más extensa, las dos instituciones no pueden pretender abarcar toda la producción, sino que son las editoriales mismas las que se encargan de mandar los ejemplares de los libros publicados. La selección de los libros de calidad se hace dentro de los libros postulados.

7) 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.

8) 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).

9) Los estudios sobre la lectura en Eslovenia llevados a cabo en varias ocasiones entre 1973 y 2019 (también en 1979, 1984, 1998 y 2014) 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*<sup>111</sup> 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 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.

---

<sup>111</sup> 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.

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 5,4; a 4,5, en Chile; y a 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 (en Eslovenia, desde 1975 se observa un crecimiento del 195 % por millón de habitantes); 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 está 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.

## II

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.

Es el ámbito de la literatura infantil y juvenil donde los mediadores literarios desempeñan un papel fundamental.

Una de las características principales de la LIJ (tal y como han señalado varios investigadores, entre ellos Colomer, 2002; Lluch, 2003; Lorenzo, 2022; Ruzicka Kempfel, 2022) es su doble destinatario, lo que no solo siempre supone la presencia de un mediador a través del cual la literatura destinada a los más jóvenes llega hasta ellos, sino que muchas veces origina un discurso didáctico y unidireccional, controlador y jerárquico, a través del cual los adultos escriben, recomiendan y hasta interpretan los libros para el público juvenil (Hunt, 1994: 2). Además del autor, el mediador es crucial en la comunicación literaria de la LIJ, señala Lluch (2003:29-33), dado que el receptor (el niño, el/la joven) está en pleno proceso de formación, y los mediadores que le facilitan la lectura son las instituciones (mediadores institucionales que prescriben las características que debe tener un libro dirigido a los niños o jóvenes), las editoriales (el objetivo de los mediadores editoriales es seleccionar los originales, producir el libro, promocionarlo y distribuirlo) y la educación (los mediadores educativos, según Lluch, son típicos de la LIJ). La mediación en el ámbito de la LIJ es un campo muy amplio que “atañe a temas tan complejos y variados como, por ejemplo, la constitución de una identidad ciudadana que requiere de la alfabetización o los contenidos literarios escolares que parecen valiosos para la época actual” (Colomer, 2002: 3).

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. Se refiere, pues, tal y como lo define el *Centre National de la Médiation* francés, a “una voluntad de abrir caminos, construir puentes, de

entablar lazos allá donde no existen” (citado por Munita, 2014: 39). De ahí que Julia Bonacorsi señale también que respecto a los mediadores se han establecido dos espacios discursivos: un espacio científico que hace de la mediación un concepto explicativo, y un espacio profesional que define la mediación como un conjunto de prácticas (citado por Munita, 2014: 40).

Esta reflexión procura dar cabida a estos dos espacios, ya que el objetivo del proyecto LITPRAX ha sido reflejar el estado actual de los sistemas literarios esloveno, serbio y rumano a través de la recepción de la traducción de textos de habla hispana a través de distintos agentes, destacando, a la vez, los *habitus*, los papeles de distintos mediadores literarios.

En su descripción hemos mantenido el sistema de 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 (Chartier, 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 LIJ). ¿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. Si bien su trabajo es imprescindible para que un texto salga a luz, un editor, aparte del aspecto creativo de su profesión, siempre está vinculado al mundo mucho más concreto de las reglas del mercado; su posición, si utilizamos la nomenclatura de Bourdieu, es transitoria y vinculada tanto al capital simbólico como al económico. 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:<sup>112</sup>

- Distintos tipos de **autores y autoras: autoras de textos, ilustradoras, adaptadoras, traductoras**<sup>113</sup> que pueden llevar a cabo su trabajo tanto de una manera ocupacional como de aficionados y desempeñando a la vez distintos roles<sup>114</sup>.

- **Editoras** (especializadas en la LIJ, generales; editores técnicos; editores de libros y de revistas) a los que hay que sumar **los lectores profesionales, los redactores, los correctores de estilo, los correctores, los reprógrafos**. 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** (su trabajo consiste en: 1. la preparación para la impresión: revisión de la documentación tecnológica, preparación del material para impresión y

---

<sup>112</sup> En las convocatorias de subvenciones a la edición de libros convocadas por la Agencia Pública de Libro (JAK) los gastos de la producción de libros incluyen: la remuneración a los autores (autores de textos, ilustradores, traductores), los gastos de cesión de derechos de las traducciones, edición, redacción de estilo, diseño, maquetación e impresión, es decir, todos los gastos que tienen por objeto producir un determinado libro.

<sup>113</sup> 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 LIJ. Habría que hacer un estudio entre los editores y editoras para conocer las dimensiones de este proceso.

<sup>114</sup> Entre los que han participado en nuestro proyecto abundan este tipo de mediadores (vinculados, sobre todo, a las literaturas pequeñas o pertenecientes a una minoría o a un grupo marginado). Las combinaciones más frecuentes son: autor, traductor, agente literario; autor, traductor, investigador; autora, traductora, editora, intérprete, investigadora; autora, redactora de estilo, editora; traductora, investigadora, autora.



de las tintas y planchas de impresión; 2. preparación de la imprenta; y 3. impresión y preparación del material impreso para su acabado) y **encuadernador** (el encargado del proceso de encuadernación).

Si comparamos este listado con el del siglo XIX ofrecido por Perenič, vemos que algunos oficios han desaparecido, como por ejemplo el de cajista,<sup>115</sup> lo que se debe a transformaciones producidas en el proceso de la imprenta, puesto que de la impresión *offset* ha pasado a la impresión digital (Kovač, 2016: 55-72).

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, referentes a la venta de los libros producidos. 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

---

<sup>115</sup> Kovač señala que el proceso tecnológico de la producción de los libros ha cambiado tanto que los autores se han convertido en cajistas, dado que en su ordenador ya preparan el texto que después de concluir el proceso de edición se manda a la imprenta (Kovač, 2015: 168-169).

contribuido al fomento y/o desarrollo de roles novedosos. Además, el nivel de distribución presenta muchos agentes nuevos, relacionados con la venta de derechos (agentes literarios, el personal de las editoriales que se dedica a este segmento) 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 muy agudamente 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 literarios**, 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**, cuyo trabajo consiste en establecer redes de contacto con las instituciones culturales, medios de comunicación y todos los agentes que puedan promover el libro y ubicarlo en una posición central y prestigiosa dentro del campo literario (blogueros, vlogueros, críticos literarios, profesorado, estudiosos de la literatura, etc.).
- **Instituciones culturales** que brindan mecanismos de apoyo a la publicación de los libros (a nivel nacional: Ministerio de Cultura, Agencia Pública del Libro; a nivel internacional: Etxepare Euskal Institutua, Institut Français; y transnacionales: EACEA, de la Unión Europea).
- **Otras instituciones y fundaciones** que ayudan en la promoción de libros específicos (para el ámbito de la LIJ: Fundación Germán Sánchez Rupiérrez o Pionirska – center za mladinsko književnost in knjižničarstvo<sup>116</sup>).
- **Ferias de libros** que ofrecen una posibilidad de venta directa (ferias de venta, abiertas al público general o al especializado como son las de Durango y Liubliana) y de *networking* (ferias dirigidas a los expertos: ferias generales como Frankfurt, Guadalajara, Londres, Buenos Aires, o especializadas, por ejemplo, en LIJ, como la de Bolonia).

---

<sup>116</sup> Pionirska – Centro para la LIJ y la Biblioteconomía.

- **Festivales literarios** generales o especializados (importantes para la circulación de la poesía y de obras de teatro y también de la LIJ).
- **Revistas literarias** (como, por ejemplo, *Sodobnost, Literatura*), en las que, entre otras cosas, en Eslovenia suelen publicarse fragmentos de textos literarios o ilustraciones, que posteriormente son publicados en libros. *Otrok in knjiga*, la revista eslovena especializada en el ámbito de la LIJ, sigue siendo un canal de información importante sobre los eventos y proyectos referentes a este ámbito.
- Radio, televisión y otros **medios de comunicación** en los que se publican extractos de textos que posteriormente se publican en forma de libro.<sup>117</sup>
- 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),<sup>118</sup> ha experimentado cam-

<sup>117</sup> 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 % (citado por Rugelj, 2010: 154).

<sup>118</sup> 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

bios considerables. Entre los mediadores que facilitan la recepción que enumera Perenič (reseñadores, críticos literarios, estudiosos de literatura, miembros del sistema de educación), 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:** de los tres, los lectores, como ya se ha destacado, han sido los más estudiados. Los estudios de la recepción (excepto en el campo de la LIJ) 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. Este hecho se ha convertido en un lugar común, reflejado también por la crítica misma<sup>119</sup> y es apreciable en la ausencia de la crítica en los medios de comunicación.

- Su lugar lo ocupan **las blogueras**, quienes, como afirma una de ellas, “no son críticos literarios, por eso sus escritos pueden entenderse. [...] Son apasionados de la lectura que escriben bien y comparten sus opiniones en las redes sociales. Son autodidactas, cuyo público son los que de verdad leen y compran libros”. (<https://gospodicnknjiga.si/2018/11/seznam->

---

de la palabra eslovena lector (*bralec*) como alguien que escoge. También recuerda el origen parecido en las lenguas romances y en alemán (2010: 72).

<sup>119</sup> Ver, por ejemplo, uno de los últimos simposios de los críticos literarios eslovenos, organizado por su asociación; los resúmenes son accesibles en la página web <https://umetnostkritike.com/>.

[slovenskih-knjiznih-blogov.html/](http://slovenskih-knjiznih-blogov.html/)). Las blogueras, entonces, no suelen publicar sus blogs en medios de comunicación existentes, sino que crean sus propios canales, como blogs que son compartidos por las redes sociales.

- **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 LIJ, 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. Además de los premios que destacan una trayectoria y/o una obra particular, cabe mencionar también los que se ocupan de destacar la calidad de una producción más amplia, como lo son, en el ámbito de la LIJ, la Pera de Oro en Eslovenia y las listas que preparan la Fundación Cuatro Gatos y el Banco del Libro en Venezuela.

- 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 a socializar literariamente al **alumnado y también a las estudiantes y los estudiantes.**

## 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 tomamos 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 capítulo 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.

**(B. P.)**



## BIBLIOGRAFÍA

BREZNIK, Maja (2010). "Splošni skepticizem v umetnosti". *Primerjalna književnosi*, 33(2), pp. 75-86.

COLOMER, Teresa (2002). "El papel de la mediación en la formación de lectores". *Lecturas sobre lecturas*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 9-29.

*Comercio interior del libro en España 2021*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España, 2022.

CHARTIER, Roger; BALŽALORSKY, Varja (2010). "Literatura in besedilna posredovanja". *Primerjalna književnosi*, 33(2), pp. 11-26.

CHICO RICO, Francisco (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, pp. 11-34.

Dolinar, Darko (2010). "Kdo izbira in kdo ponuja v izbiro?" *Primerjalna književnosi*, 33(2), pp. 61-73.

Dovič, Marijan (2004). *Sistemske in empirične obravnave literature*. Ljubljana: Založba ZRC.

Dovič, Marijan (2007). *Slovenski pisatelj: Razvoj vloge literarnega proizvajalca v slovenskem literarnem sistemu*. Ljubljana: Založba ZRC.

Dovič, Marijan (2010). "Urednik in posredniška funkcija v literarnem sistemu". *Primerjalna književnosi*, 33(2), 47-57.

Duša, Zdravko (2005). "Tri revolucije knjige". En *Izgubljeno v prodaji. Slovenska knjiga med državo in trgom v tretjem tisočletju*. Ljubljana: UMco, pp. 37-47.

*The Global Publishing Industry in 2022*. Ginebra: WIPO, 2023.

GRAFTON, Anthony (2007). "La historia de las ideas. Preceptos y prácticas, 1950-2000". *Prismas*, 11, pp. 123-148.

HUNT, Peter (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/StatistikaKnjigeInBrosureTiskane>

KOVAČ, Miha (1999, 2015<sup>2ed</sup>). *Skrivno življenje knjig. Protislovoja slovenskega založništva v 20. stoletju.* Edición electrónica.

KOVAČ, Miha (2005). "Smeri razvoja slovenskega in evropskega založništva." En: *Izgubljeno v prodaji. Slovenska knjiga med državo in trgov v tretjem tisočletju.* Ljubljana: UMco, pp. 9-36.

KOVAČ, Miha (2009). *Od katedrale do palačinke: tisk, znanje in branje v digitalni družbi.* Ljubljana: Beletrina.

KOVAČ, Miha; GREGORIN, Rok (2016). *Ime česa je konec knjige. Skrivnostne sile knjižnega trga.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

LLUCH, Gemma (2003). *Análisis de narrativas infantiles y juveniles.* Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.

LORENZO, Lourdes (2022). "Mladinska literatura v galicijskih in španskih prevodih: različne vloge posrednikov". *Otrok in knjiga*, 113, pp. 62-69.

MALDONADO ALEMÁN, Manuel (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 (487-491), Sevilla: Universidad de Sevilla.

MUNITA, Felipe (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 doctoral. Barcelona.

*Ne(u)sllišana mladost. Priročnik za branje kakovostnih mladinskih knjig 2023. Pregled knjižne produkcije za mladino iz leta 2022.* Ljubljana: Pionirska.

PERENIČ, Urška (2010). *Empirično-sistemsko raziskovanje literature. Konceptualne podlage, teoretski modeli in uporabni primeri.* Ljubljana: Slavistično društvo Slovenije.

PREGELJ, Barbara (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, pp. 65-77.

RUGELJ, Samo (2010). *Za vsako besedo cekin? Slovensko knjižno založništvo med državo in trgov.* Ljubljana: Cankarjeva založba.

RUPAR, Patricia; BLATNIK, ANDREJ; Kovač, MIHA; RUGELJ, Samo (2019). *Knjiga in bralci VI. Bralna kultura in nakupovanje knjig v Sloveniji v letu 2019.* Ljubljana: UMco.

RUZICKA KEMFEL, Veljka (2022). "Intervencionizmi posrednikov v španskih prevodih mladinskih besedil". *Otrok in knjiga*, 114, pp. 37-45.

SAFERSTEIN, Ezequiel Andrés (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, pp. 139-166.

SCHIFFRIN, André; RUGELJ, Samo (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>

*Skupaj. Priročnik za branje kakovostnih mladinskih knjig 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, Pablo de la (2023). A Brief Panorama of Ibero-American Publishing. Ponencia en FIL Guadalajara, noviembre 2023.

VIRK, Tomo (1999). *Moderne metode literarne vede in njihove filozofsko teoretske osnove: metodologija* 1. Ljubljana: ZIFF.

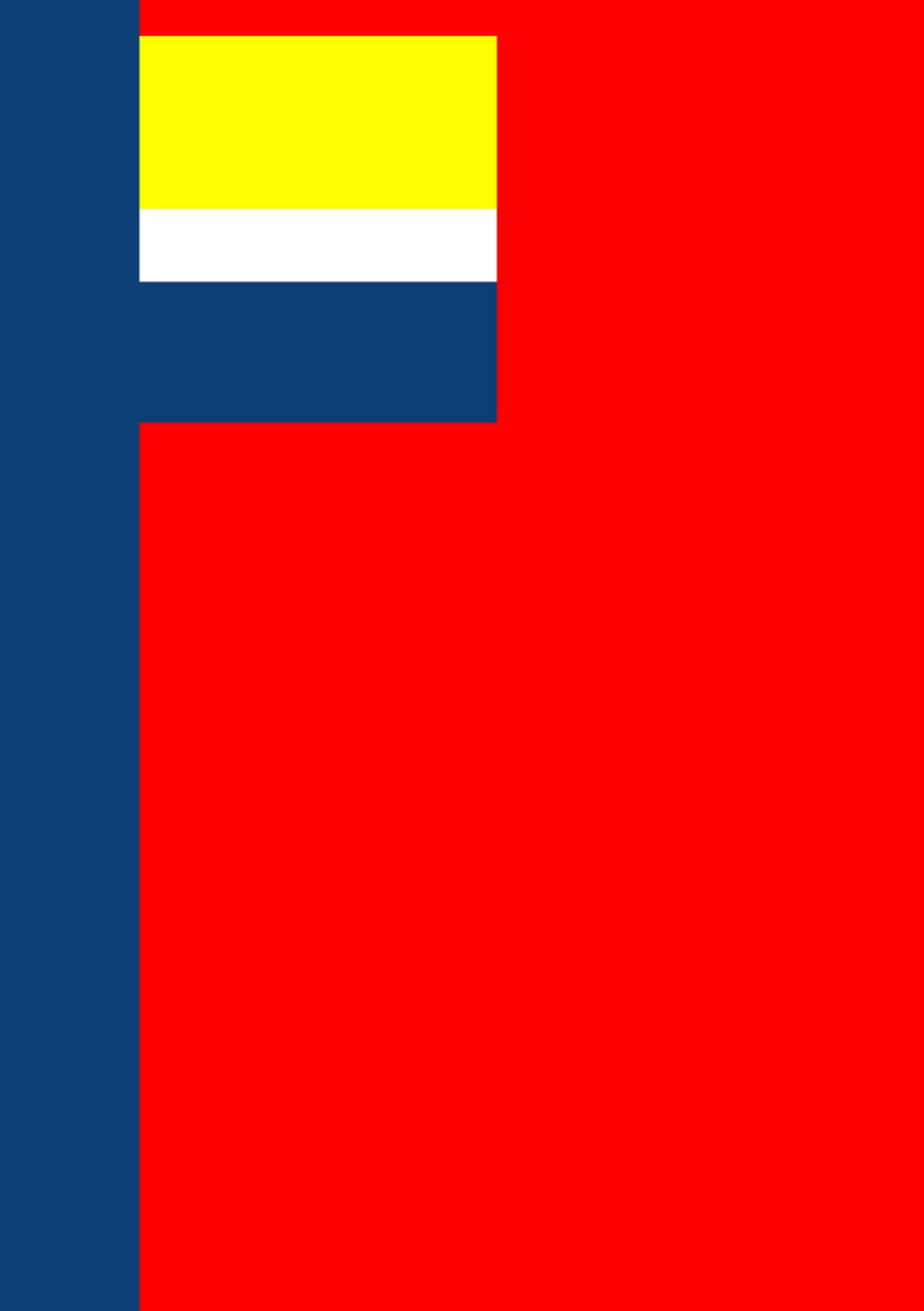
Založniki knjig in brošur. Ljubljana: NUK.

<https://zalozniki.nuk.si/Zalozniki/StatistikaZaloznikiKnjigInBrosur>

ŽNIDARŠIČ, Martin (1982). *Knjiga in trg*. Ljubljana: Državna založba Slovenije.



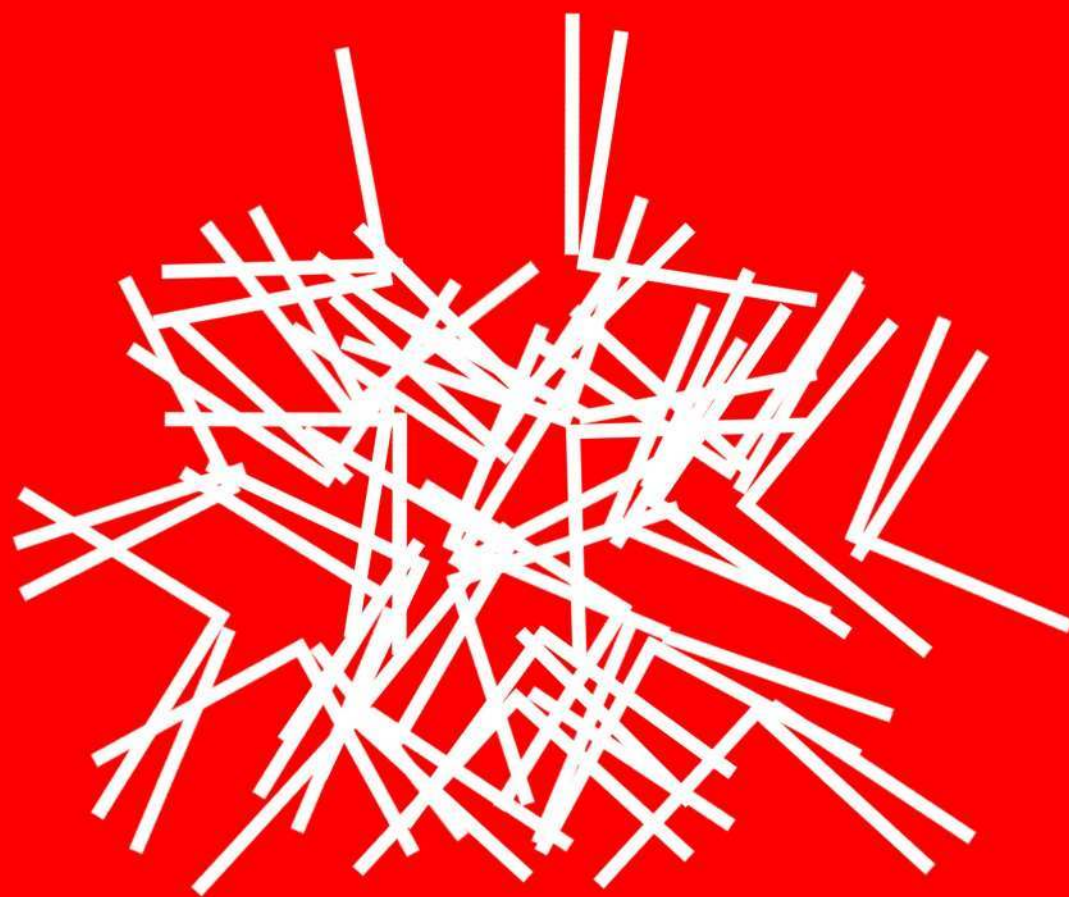








# **CUADERNO DE ACTIVIDADES**



1

**EL CAMPO  
LITERARIO:  
PRODUCCIÓN,  
DISTRIBUCIÓN Y  
RECEPCIÓN DEL  
LIBRO**



Las actividades del primer capítulo están elaboradas para entender cómo funcionan los tres niveles del sistema literario: el de producción, el de distribución y el de recepción, que muchas veces se entrelazan para construir un cuadro total que enmarca “un libro”. Son aspectos del sistema literario que normalmente no consideramos cuando tomamos en manos un libro para leerlo, pero que influyen y condicionan la selección del libro, nuestra lectura, las formas de su recepción, etc., y que, a su vez, están condicionados por el sistema político-económico en el que vivimos. De este modo, vamos más allá del enfoque que se centra solamente en el texto como creación simbólica, cultural, artística, e intentamos llamar la atención sobre las condiciones materiales de producción, y sobre los modelos de circulación y de recepción.

No podemos abarcar todos los aspectos relacionados con el libro, como tampoco todas y todos los actores que intervienen en este proceso. Por ejemplo, la propaganda, la censura y la autocensura, el poder de las grandes corporaciones editoriales y la importancia de las editoriales independientes, o la precariedad laboral de los trabajadores culturales. Lo que sí queremos es invitaros a reflexionar haciendo estas actividades que pueden llevarse a cabo en grupo o individualmente.



**1.1**

**QUIÉN ES  
QUIÉN  
EN EL CAMPO  
LITERARIO**





¿Qué ha de suceder para que los textos que han creado los autores y las autoras puedan llegar a nuestras manos? ¿Quiénes son los agentes que interactúan en el campo literario? ¿Cuál es el papel de cada uno de ellos?

Después de hacer las actividades propuestas en este capítulo podrás responder a las preguntas formuladas en el párrafo anterior. Y, asimismo, al menos eso es lo que esperamos, te harán reflexionar y plantearte preguntas nuevas.

## → OBJETIVOS

- × Analizar el concepto de *campo literario*.
- × Identificar y describir los perfiles profesionales de los distintos agentes dedicados a la producción, distribución y circulación, y recepción de la literatura.
- × Practicar la ubicación de distintos agentes en diferentes niveles de actuación.

## → MATERIALES

- × Un ordenador con conexión a la red.
- × Tener acceso al capítulo 4 de este manual, “Del manuscrito al lector”. Se recomienda, antes de proceder a hacer las actividades propuestas, leer este capítulo del manual.

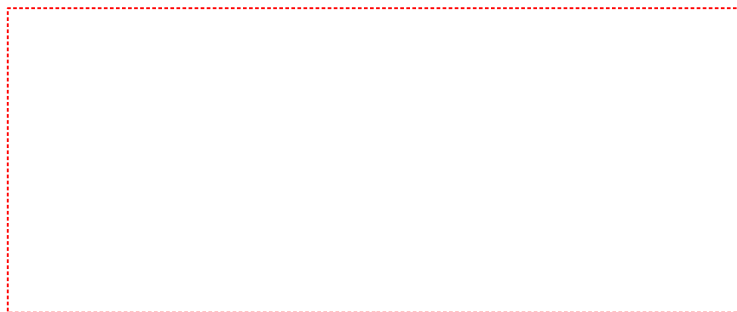
## → ACTIVIDADES

### 1.

Empecemos con una adivinanza del poeta vasco Juan Kruz Igerabide, publicada en *S prstom na luni* (*Con un dedo en la luna*). ¿Puedes adivinar de qué objeto habla?

Hacia tus ojos mi voz  
vuela suave y sigilosa,  
alzándose de tus manos  
como leve mariposa.

Sí, tienes razón. La solución es el libro, la palabra clave de las actividades de los agentes en el campo literario. ¿Pero cómo llegamos a tenerlo entre las manos?

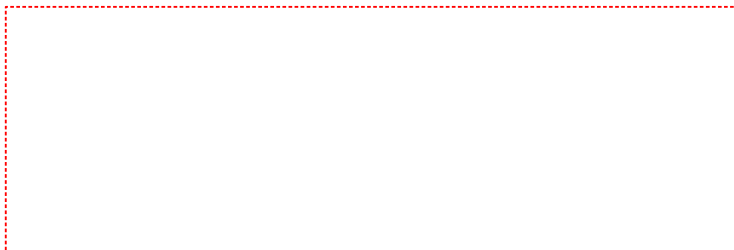


### 2.

Imagínate que has escrito un texto y quieres que sea leído por distintos lectores. ¿Qué vas a hacer para que sea leído? ¿Cuál de las situaciones descritas te parece la más adecuada y por qué?

- Les pido a mis amigos que lo distribuyan. Así, ellos se lo van a pasar a sus amigos, ellos a sus amigos, etc.
- Hago la distribución yo mismo. Así, dejo de escribir y me dedico a la distribución y a la venta. Y cuando lo venda todo, me pongo a escribir otro libro.
- Propongo mi libro a una editorial y ellos se encargan de la distribución y de la venta.
- Cuelgo el libro en mi propia página web. Así, el libro es gratuito y lo pueden leer todos.

Explica tu decisión:



### 3.

¿Y cómo lo hizo el famoso autor estadounidense de novelas de terror, misterio o ciencia ficción Stephen King?

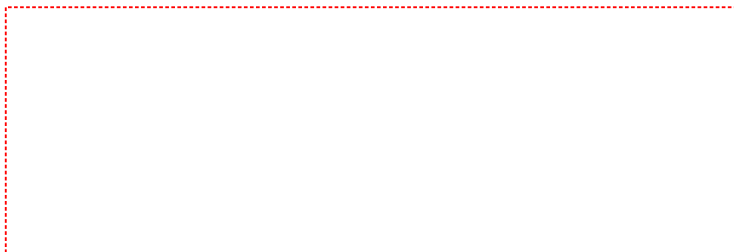
Lee el texto y luego destaca las ventajas y desventajas del procedimiento de Stephen King.

En 1980, Stephen King publicó una edición limitada de su novela *The Plant* (*La planta*), y se la regaló por Navidad a sus familiares y amigos.

En 2000 volvió a publicar esta novela, pero por entregas, en su web. Allí incluyó este mensaje para sus lectores: "Amigos míos, tenemos la oportunidad de convertirnos en la peor pesadilla de la Gran Edición". Y proseguía: "Nada de e-books, nada de enojosos cifrados... ¿Quieres imprimirlo y enseñárselo a un amigo...? ¡Adelante!".

La gente se lo podía bajar en un pdf sin protección, pero lo tenían que pagar. La propuesta era seguir publicando las siguientes entregas si al menos un 75% de los que se las bajarán pagaban 1 dólar por cada entrega (un capítulo).

Escribe en el recuadro a continuación algunas ventajas y desventajas de este método:



Según tu opinión, ¿qué pasó con su iniciativa? También puedes buscar la respuesta en la red.



#### 4.

Un libro ES un producto de trabajo colectivo.

Reflexiona sobre las siguientes preguntas:

- ¿Qué AGENTES intervienen en el campo literario?
- ¿Qué ACCIONES ayudan a que una obra circule?

Anota tus respuestas:



#### 5.

El sistema **literario** está organizado en tres niveles:

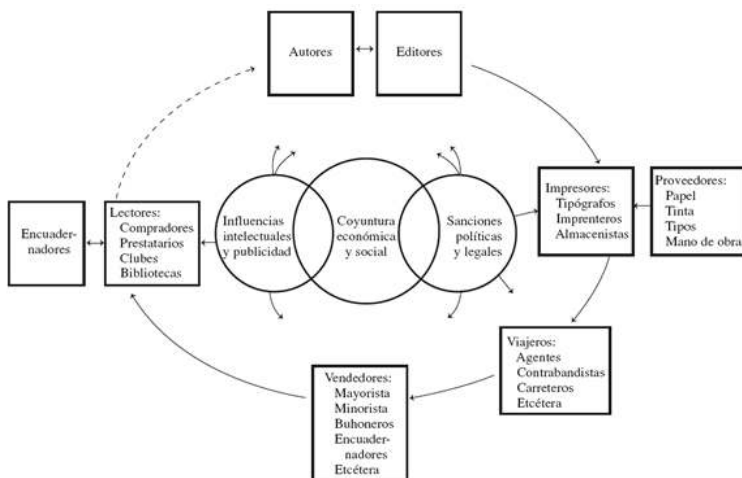
- Nivel de **producción**: todas las actividades relacionadas con la producción de los textos.
- Nivel de **distribución**: dedicado a hacer llegar el producto a las manos del lector.
- Nivel de **recepción y transformación**: diferentes formas de la recepción de la obra y de su transformación.

¿Cómo entiendes estos niveles? ¿Puedes dar algún ejemplo de cada uno de ellos?



## 6.

El historiador cultural estadounidense Robert Darton ha diseñado el **cir-cuito comunicativo** del libro. Mira el esquema<sup>120</sup> elaborado por él y escribe:

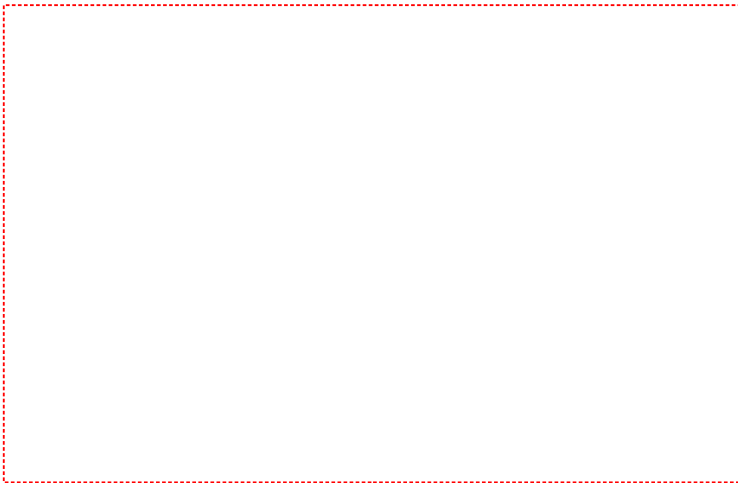


<sup>120</sup> Fuente del esquema: Ailen S. Stephanie: *El ciclo de la vida de libro*. Accesible también en: <https://vivirenelmundoeditorial.blogspot.com/2014/10/el-ciclo-de-vida-del-libro.html>

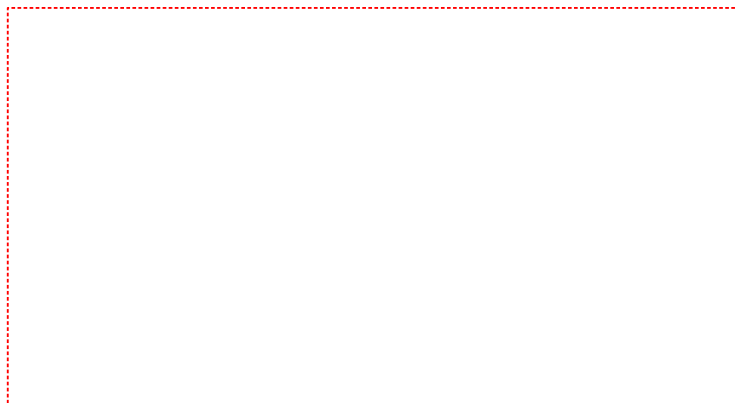
¿Quiénes son los agentes en el circuito comunicativo?



¿A qué se dedican?



¿Por qué su trabajo es importante?



## 7.

Otro concepto que se puede utilizar para entender la circulación de literatura es el del **campo editorial**, desarrollado por el sociólogo británico John Thompson.

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:

- Capital económico (las fuentes y los fondos financieros acumuladas por la editorial);
- capital simbólico (el prestigio de la editorial);
- capital intelectual (derecho a usar distintos tipos de contenidos, como textos literarios, por ejemplo)
- capital humano (los empleados de la editorial con todos sus conocimientos).

El campo editorial es, igual que el campo cultural mismo, que fue analizado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu, **un lugar de conflictos y de luchas constantes** por las posiciones hegemónicas. Es altamente **competitivo** (una editorial tiene que competir con otras para vender sus libros, pero también para conservar sus propios autores) y **muy estructurado**, ya que dentro de él existen varios campos literarios o subcampos que presentan sus propias dinámicas, determinadas por el contenido de los libros que se publican (literatura infantil y juvenil, religiosos, manuales, etc.). Además, en el campo editorial influye fuertemente el contexto social y el mercado en el que son lanzados sus productos.

Observa el cuadro a continuación. ¿En qué nivel podríamos ubicar a cada uno de los agentes literarios que has enumerado en las actividades hechas hasta ahora?

| PRODUCCIÓN | DISTRIBUCIÓN | RECEPCIÓN |
|------------|--------------|-----------|
|            |              |           |

## 8.

Vamos a escuchar y leer a diferentes agentes que intervienen en la producción, distribución y recepción de un libro. En los vídeos (y en un texto) ellos mismos se presentan y explican por qué su trabajo es importante.<sup>121</sup>

Primero se te pide que apuntes quiénes son, cuál es su oficio o cargo, qué hacen y, si lo explican, por qué es importante su trabajo.

---

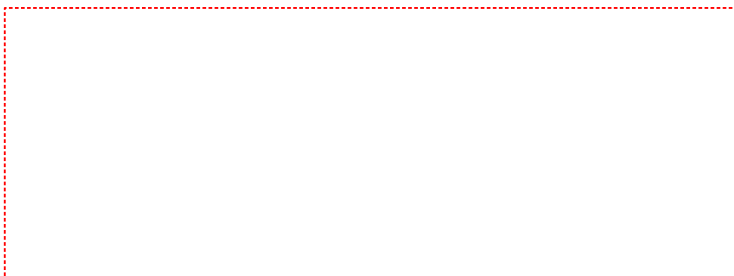
<sup>121</sup> Este material lo puedes encontrar en sus correspondientes enlaces en el canal de YouTube de la editorial Malinc (Eslovenia). Forman parte de un proyecto sobre los mediadores literarios denominado “En la misma página”.



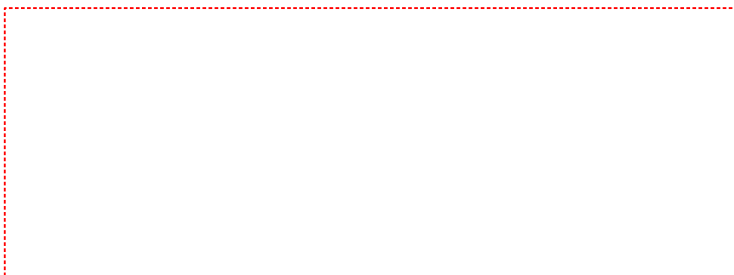
**Elisabeth Pérez Fernández, Erudika**  
(habla en español, subtítulos en esloveno)  
<https://www.youtube.com/watch?v=ne46nNloZtg>



**Marifé Boix García, Feria del Libro de Fráncfort**  
(habla en español, subtítulos en esloveno)  
<https://www.youtube.com/watch?v=C3svWFaBXw8>



**Natalia Ruiz, Tatalia Lee**  
(habla en español, subtítulos en esloveno)  
[https://www.youtube.com/watch?v=73\\_sysoOPGc](https://www.youtube.com/watch?v=73_sysoOPGc)



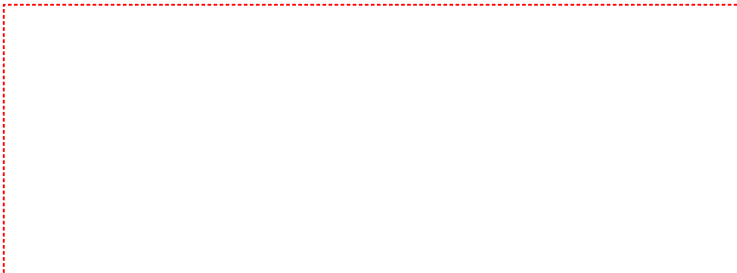
**David Heredero Zorzo**  
(habla en español)  
[https://youtu.be/iGOk\\_1i0Hyc](https://youtu.be/iGOk_1i0Hyc)



**Georgia Picanyol, editorial Edebé**  
(habla en inglés)  
<https://www.youtube.com/watch?v=14sfrTTz9VY>



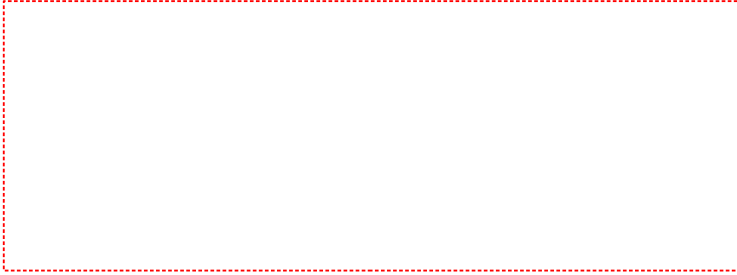
**Cecilia Bona, ¿Por qué leer?**  
(habla en español, subtítulos en esloveno)  
<https://www.youtube.com/watch?v=3MNEVeBws0o>



**Jordi Riboleda, IMC Agencia Literaria**

(habla en catalán)

<https://www.youtube.com/watch?v=BavWssK6nHM>



**Manuela Sevilla Mompó, Biblioteca Leer y Soñar**

(habla en español, subtítulos en esloveno)

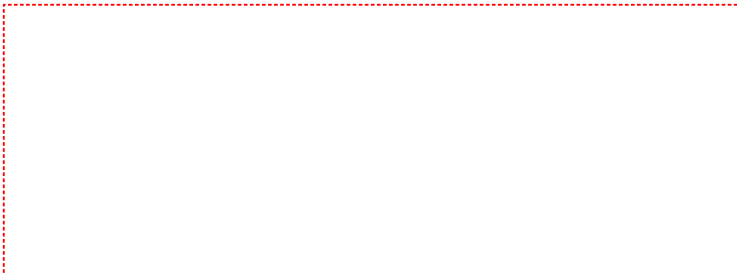
<https://www.youtube.com/watch?v=8CNM9AXjYAY>



**Tjaša Urankar, Agencia Pública del Libro**

(habla en español, subtítulos en esloveno)

<https://www.youtube.com/watch?v=zoY-4TIWVG8>



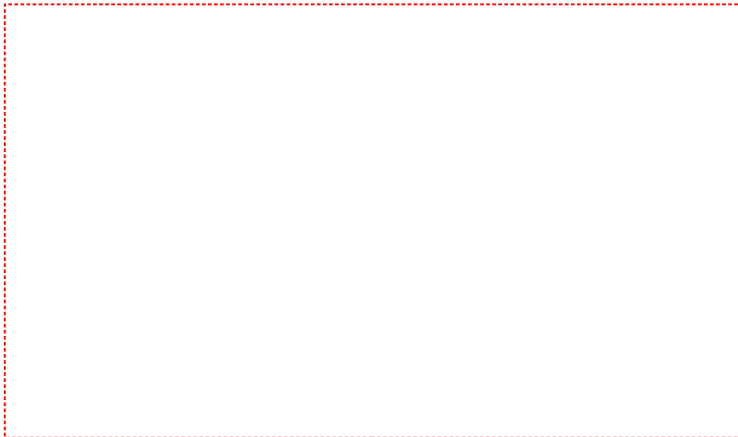
## Francisco Tomsich, artista, diseñador

De él se presenta un fragmento de su texto incluido en el monográfico *En la misma página*:

[...] El diseñador sabe que trabaja con modelos de comunicación, estándares y formas más o menos fijas. Su material de partida está ya dado: un texto editado y corregido, títulos, información, nombres, imágenes o ideas y conceptos visuales, logos, ilustraciones, cifras... Su tarea está centrada en la organización de ese material, y está limitada por numerosas variables: el tamaño del libro, la cantidad máxima o mínima de páginas, la relación obligatoria entre imágenes y textos. Sus objetivos son la legibilidad y al mismo tiempo la bella apariencia, la coherencia entre contenido y aspecto, y también lograr que todas las personas a las cuales responde estén satisfechas.

Porque el diseñador es un mediador también en el otro sentido del que hemos hablado antes: en la cadena de producción de un libro, el momento del diseño es crucial, porque es cuando elementos dispares y diversos, y las voluntades de personas dispares y diversas, se visualizan juntas. [...] En el diseño, como en arquitectura, se articula en dos dimensiones un objeto que será parte del mundo: hay planos, cálculos, modelos, maquetas. Un libro es un edificio en el que vive mucha gente.

Reflexiona sobre lo que has escuchado y leído: te parece que no se ha dicho algo importante, qué tipos de agentes faltan, tienen algo en común...



## 9.

Busca dos libros e introduce en el mapa disponible en el enlace que figura abajo todos los agentes que ayudan a que el libro que tienes entre las manos pueda circular.

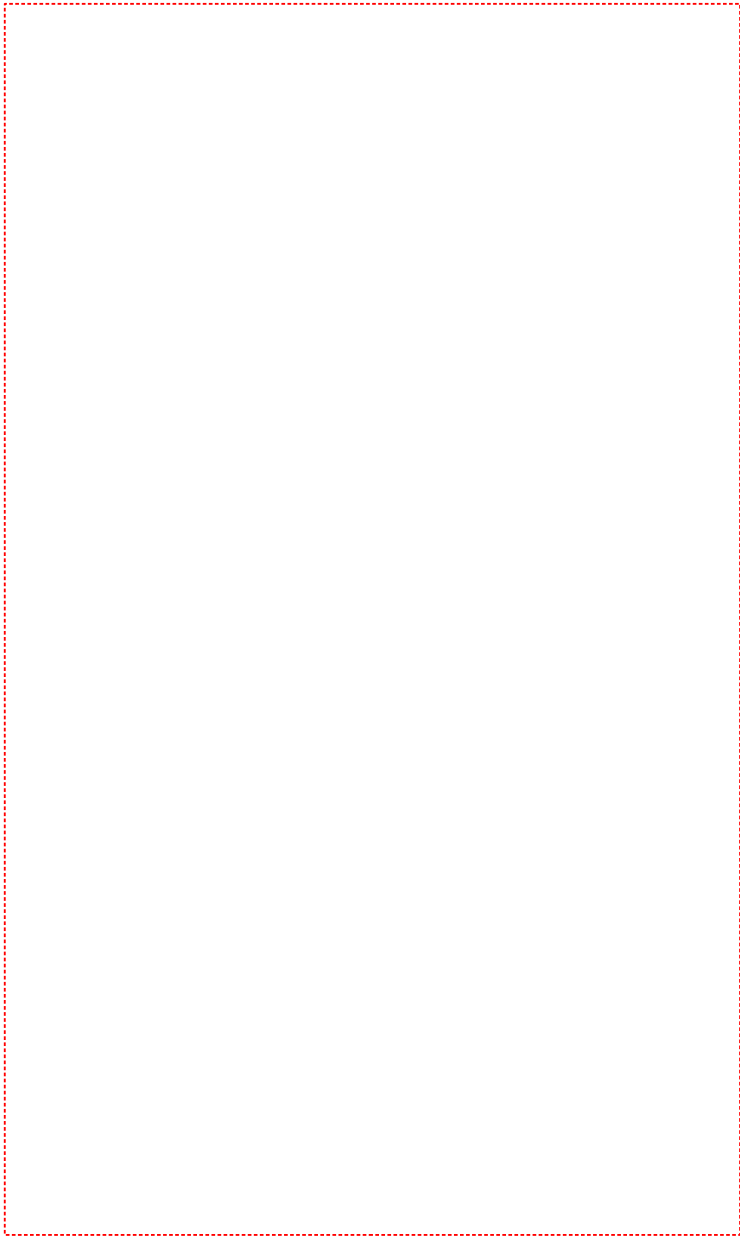
Instrucciones para introducirte en el mapa a ti mismo, el libro y a los agentes literarios:

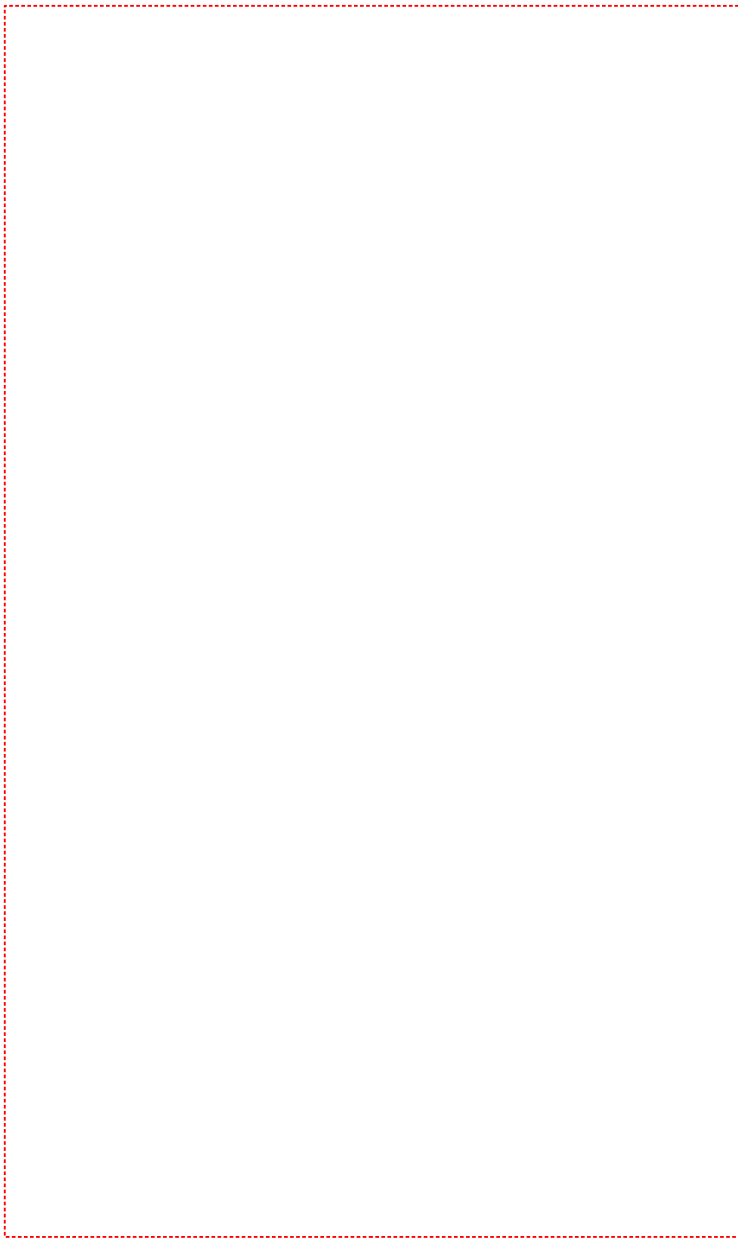
- Acceder al enlace con varios ejemplos:  
[https://www.google.com/maps/d/edit?mid=10Bgjp\\_NgaOITTOtXw32QudYykNv6HKA&ll=3.4447468935974896%2C-32.47803325000001&z=3](https://www.google.com/maps/d/edit?mid=10Bgjp_NgaOITTOtXw32QudYykNv6HKA&ll=3.4447468935974896%2C-32.47803325000001&z=3)
- Ir a la carpeta Participantes a distancia (Menú de la izquierda).
- Introducir en el buscador el lugar de tu residencia.
- Dar al + Añadir al mapa/Dodaj na zemljevid (en la parte inferior de la ventana que se abre).
- Cuando tengamos la ubicación, podemos modificar el color escogiendo el icono de estilo (un icono con color, el primero de la izquierda).
- Le damos al icono de lápiz para poder poner el nombre propio (nombre, apellidos, institución).
- ¿A qué lugar en tu ciudad nos llevarías?
- Puedes poner alguna foto (tuya, la del lugar, la del libro, del autor ...)

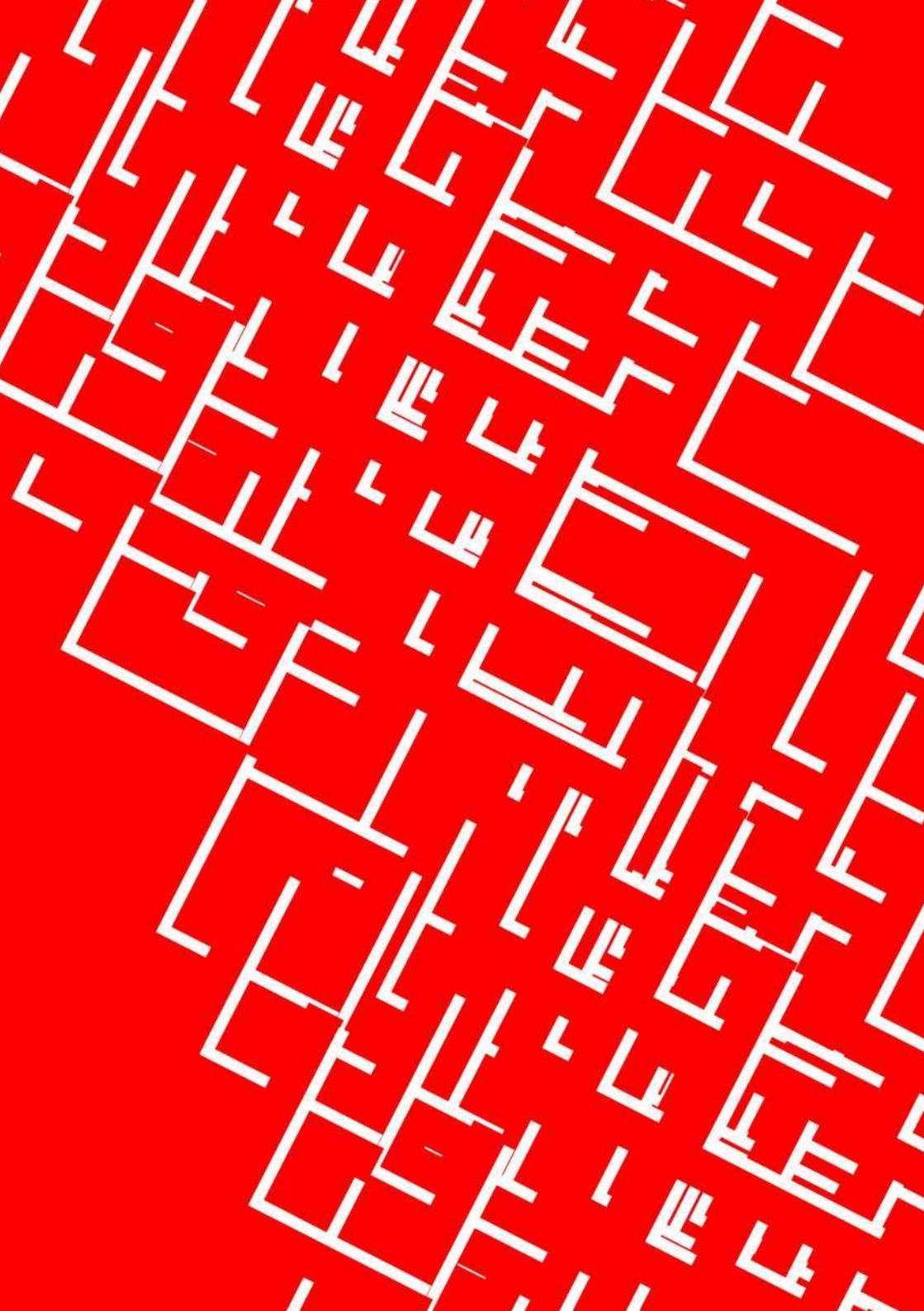
## 10.

Busca también diferentes agentes en la base de datos que está disponible en la página web del proyecto LITPRAX (<https://litprax.org/es/>).

**B. P. U. G.**









**1.2**

**SOBRE LA  
DISTRIBUCIÓN  
O CÓMO CIRCULA  
UN TEXTO  
LITERARIO**



*Tenemos que tener esperanza que en los años que vienen, más personas de este lugar y del extranjero constatarán que es arriesgado vivir en una cultura que limita la elección de ideas y alternativas y qué importante es mantener una discusión amplia y abierta. Es decir, que no se nos olvide la gran importancia que han tenido los libros siempre en nuestras vidas.*

André Schiffrin, *The Business of Books*

¿Has pensado alguna vez cómo se distribuye y circula un libro?  
¿Igual que otros productos o tiene sus especificidades? ¿Ha cambiado en las últimas décadas la distribución y accesibilidad de los libros?

En los últimos 20 años presenciamos cambios en el sector de la edición de libros:

1. **Transformaciones tecnológicas**, la revolución digital (libro digital/libro electrónico, inteligencia artificial, otros soportes...) y transformaciones del mercado literario global. En muchos casos estos cambios fueron o siguen siendo positivos: se redujeron los gastos y el tiempo necesarios para la publicación, muchas obras son más accesibles gracias al acceso abierto, pero, por otra parte, hay más posibilidad para la repetición, la uniformidad y la homogenización de la oferta editorial y consecuentemente de los libros que leemos. Estos cambios contribuyeron a **las nuevas formas de leer y escribir** (nuevas subjetividades, fragmentación, desarraigo...).

2. Aparición de **otros agentes** importantes y con poder en el mundo editorial, como los agentes literarios o *scouts*, que se han vuelto destacados **mediadores en la circulación internacional de libros**. Muchas veces son también los primeros lectores de textos literarios.

3. La publicación de los libros hoy en día constituye toda una industria, la **industria del libro**, que, según WIPA, a nivel global (en 24 países en 2022) ha tenido una facturación de 76,3 billones. Por un lado, tenemos grandes empresas mediáticas, las multinacionales que adquirieron editoriales tradicionales y que dependen para su financiación de los accionistas de estas empresas. De este cambio en el mundo editorial, del peligro de

contemplar solamente el beneficio económico de un libro y de la búsqueda del placer inmediato, que puede tener un sentido cultural devastador, nos alerta André Schiffrin, editor norteamericano, en su libro *Business of Books* (2000). Asimismo, podemos mencionar el rol desempeñado por la multinacional Amazon, una empresa criticada por explotación laboral, pero también por el uso de algoritmos que pueden escribir, por ejemplo, una reseña. Es interesante que la producción de libros crece, pero no aumenta al mismo tiempo el número de lectores ni tampoco las ventas, salvo las de los éxitos.

Todo esto tiene como consecuencia que el libro, como cualquier producto en el régimen capitalista:

1. **Compita** por conquistar medios tradicionales y nuevos medios, sobre todo las redes sociales.
2. Esté **sujeto a campañas de promoción**: ferias de libros, encuentros, giras de escritoras y escritores, etc. En estas promociones la función primordial la tiene el autor, que se ha vuelto casi tan importante como la escritura misma de un libro lo que consume mucho tiempo y esfuerzo del escritor. Podríamos decir que el autor mismo se ha vuelto un objeto de consumo.
3. Las **autopublicaciones** se han vuelto un fenómeno masivo.

No obstante, tenemos respuestas a estos fenómenos, muchas veces positivas: las editoriales independientes, pequeñas; subvenciones (al menos en Europa) a las ediciones de libros que no se venden masivamente, pero que cumplen ciertos criterios de calidad (es verdad, también los criterios pueden ser problemáticos: quién los establece, por ejemplo) o a traducciones, por ejemplo, para la literatura creada en lenguas minoritarias, etc.

Las humanidades estudian todos estos fenómenos, sobre todo en los últimos 30 años, porque influyen, como hemos visto, en nuestra manera de leer y escribir: ¿en qué medida de verdad decidimos nosotros qué leemos?, ¿en qué medida todavía se publican libros que cambian la conciencia colectiva?, ¿es el capitalismo tardío un lugar donde la literatura puede tener sentido e influencia?

## → OBJETIVOS

- × Explicar el concepto de *campo literario*.
- × Reconocer la importancia del nivel de distribución.
- × Identificar y analizar la labor de distintos agentes vinculados a la circulación de la literatura.
- × Aplicar prácticamente distintos conceptos teóricos relacionados con la distribución.
- × Reflexionar y analizar los resultados del propio trabajo sobre el nivel de la distribución.

## → MATERIALES

- × Un ordenador con conexión a la red.
- × Un móvil para poder hacer entrevistas.
- × Tener acceso al capítulo 4 de este manual, “Del manuscrito al libro”. Se recomienda, antes de proceder a hacer las actividades propuestas, leer ese capítulo.

## → ACTIVIDADES

### I

Vas a escuchar dos entrevistas breves, realizadas en la Feria del Libro de Fráncfort. Primero, responde a las preguntas planteadas inmediatamente después de la entrevista y luego compara lo que dijeron ambos entrevistados sobre la distribución.

#### 1.

Escucha una breve entrevista al escritor, editor y traductor **Lawrence Schimel**, de origen norteamericano y que reside en Madrid y escribe en español. La puedes encontrar en este enlace:

<https://youtu.be/EbSaSR0a8Dw>

¿Qué actividades mencionadas contribuyen a la distribución/circulación de los libros?

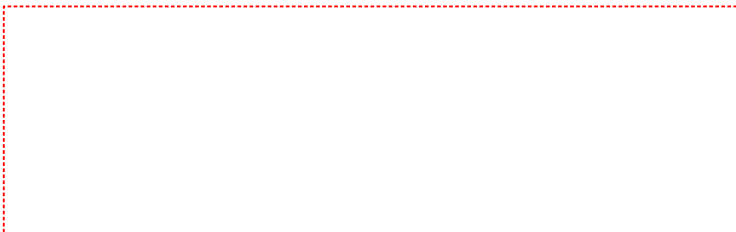


#### 2.

Escucha a **Georgia Picanyol**, jefa del Departamento de Ventas de Derechos de la Editorial Edebé:

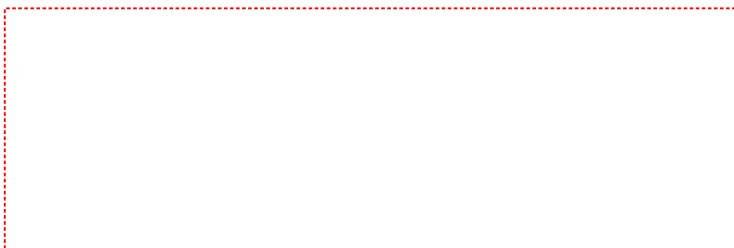
<https://youtube.com/shorts/Q9QDZafdNt0?feature=share>

¿Cómo se venden los derechos de autor en la Feria del Libro?



### 3.

¿Qué diferencias se pueden apreciar en el punto de vista de un autor y una editorial referentes a la distribución? ¿Por qué se producen?



### 4.

¿Has estado en alguna feria de libros? ¿Qué te sorprendió o llamó la atención? ¿Cómo hiciste la visita: pasando por las casetas sin una intención determinada o sabías qué estabas buscando y visitabas solamente ciertos puestos? ¿Cuáles eran y por qué?



### 5.

Según tu opinión, ¿qué importancia tienen las ferias de libros para la producción, distribución y recepción de obras literarias?



## II

### 1.

Haz unas entrevistas a diferentes agentes literarios sobre la distribución. Puedes grabarlas usando el móvil. Es importante buscar una persona que conozca el tema: editores, departamentos de *marketing* y/o ventas de derechos de editoriales, bibliotecarios, impresores, librerías...

Como punto de partida sugerimos dos preguntas básicas, introductorias que siempre puedes ampliar o modificar, añadiendo subpreguntas.

#### Las dos preguntas básicas:

- a. Por favor, ¿podría presentarse brevemente?
- b. Con respecto a la distribución, ¿cuáles son las claves para una distribución exitosa (y que entiende usted como *exitoso*)? ¿Cuáles son los problemas más usuales en la distribución de libros?

#### Temas propuestos:

##### DERECHOS DE AUTOR

Entrevista a un especialista sobre la venta de derechos de autor al extranjero: pregúntale sobre retos como la digitalización, el aumento de la piratería, las posibilidades del acceso libre, etc.

##### LAS BIBLIOTECAS, INTERNET Y LAS EDITORIALES

- entrevista a una bibliotecaria o a un bibliotecario
- entrevista a una editorial sobre la distribución
- entrevista a una editorial sobre la venta por internet

##### DISTRIBUIDORES POR INTERNET (Amazon y otros)

• Entrevista a un especialista en la venta por Amazon. Incluye también elementos críticos: explotación laboral, uso de algoritmos, etc.

##### FERIAS DE LIBRO

- entrevista a una persona dedicada a la organización de ferias de libros
- entrevista a una editorial pequeña sobre las ferias de libros
- entrevista a una editorial grande sobre las ferias de libros

##### EDITORIALES

- entrevista a una persona de un departamento de *marketing* de una editorial sobre la distribución de libros
- entrevista a un editor sobre la distribución



**2.**

¿Qué agentes de distribución faltan? ¿Quiénes son los que más utilizas/  
percibes tú?



**3.**

¿Qué preguntas les harías?



### III

#### 1.

Visita una feria de libros y procura conseguir un mapa de la misma. Fíjate en la ubicación de las editoriales, el tamaño de sus stands, la forma de su organización, etc.

#### 2.

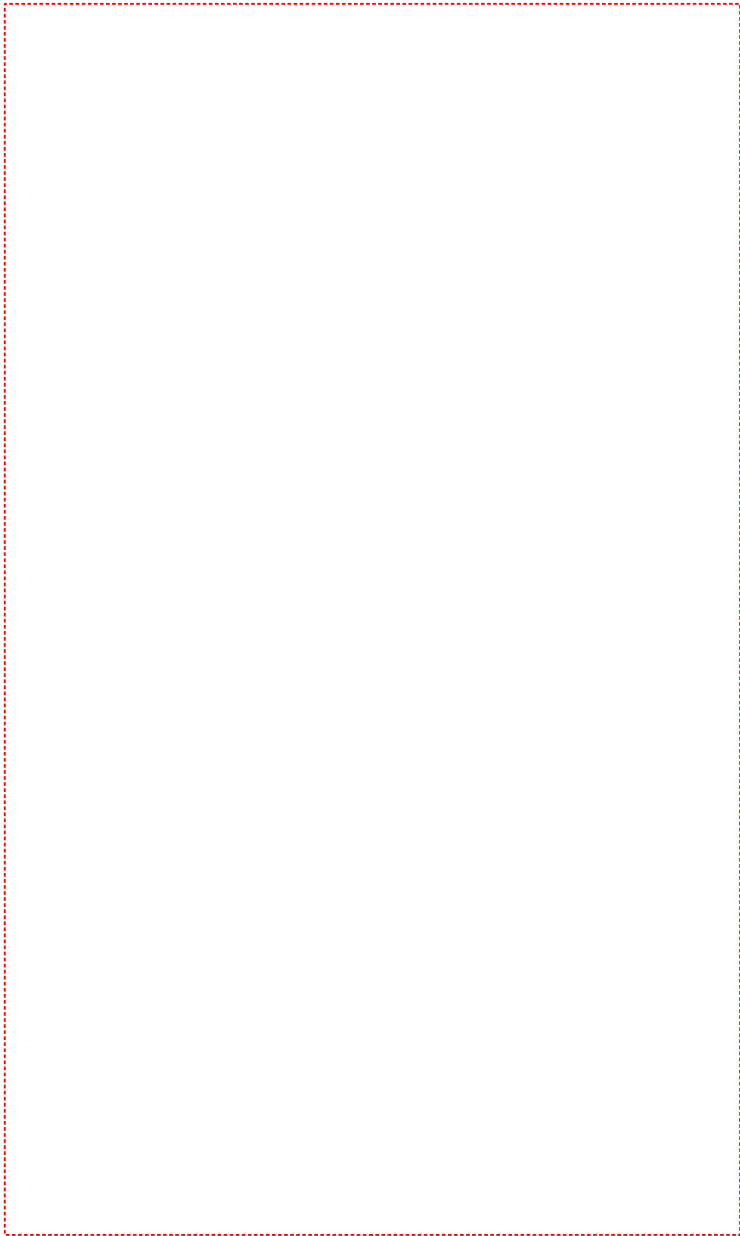
Reflexiona sobre diferentes capitales (sobre todo el económico y el cultural) que tienen las editoriales participantes en la feria y procura relacionarlos con el espacio que ocupan en la misma. Pon tu mapa de la feria en la página siguiente.

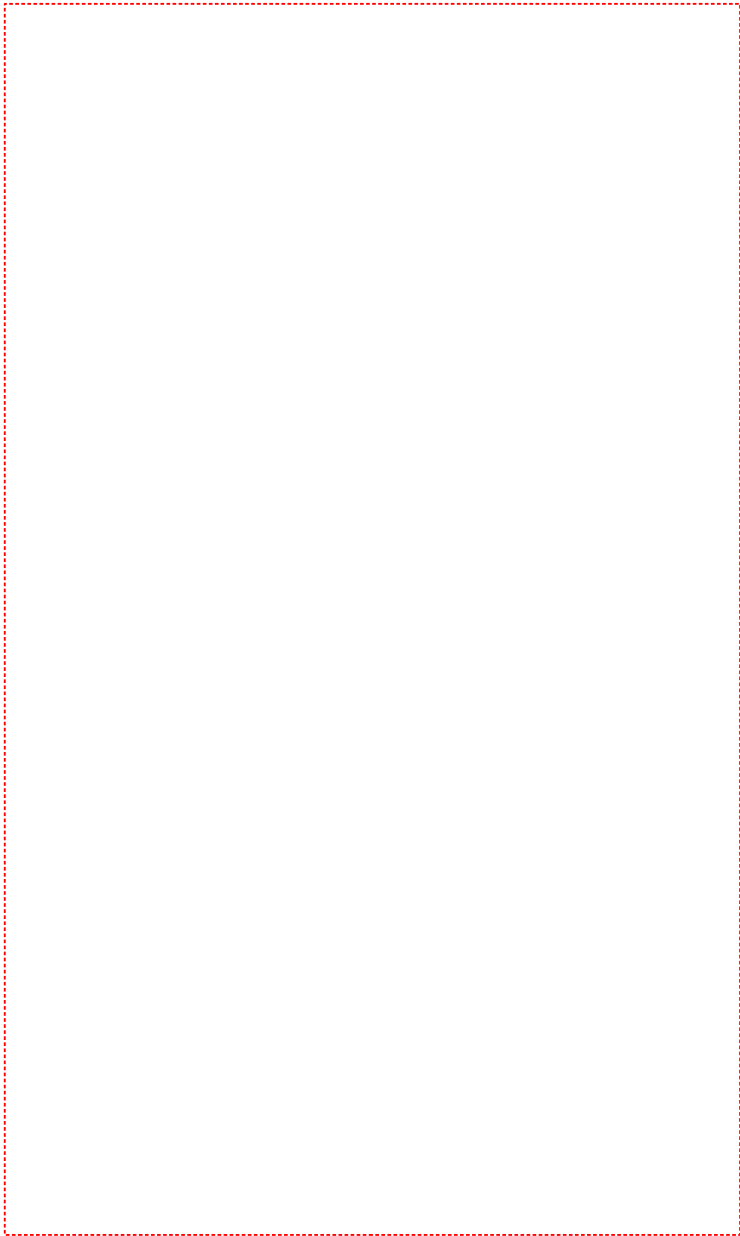
#### 3.

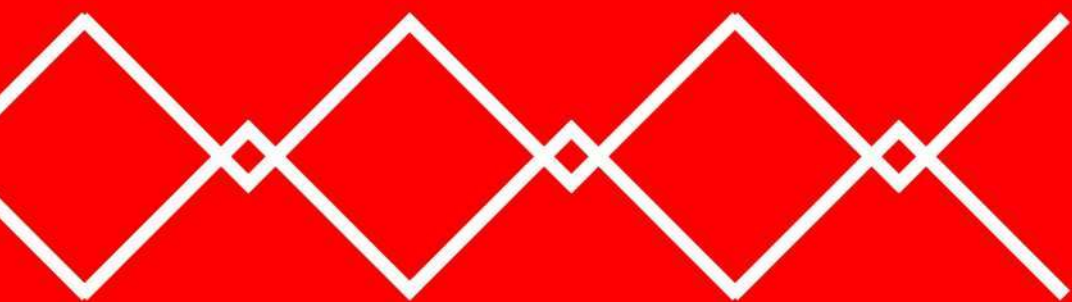
Anota tus comentarios sobre el capital (económico y cultural) de las editoriales y compáralo con el espacio que se les concede en las ferias.

**B. P., U. G.**









# 1.3

**EL LIBRO:  
¿ARTE O  
MERCANCÍA?  
RESPONDEN LAS  
EDITORIALES**





¿Las publicaciones de libros están condicionadas por el mercado capitalista y globalizado? ¿Deben las editoriales perseguir solamente el objetivo de obtener ganancias? Según tu opinión, ¿qué criterios emplean a la hora de tomar la decisión de publicar un determinado libro? ¿Por qué es importante publicar libros no comerciales o también libros de las así llamadas *lenguas minoritarias*?

Las actividades que se ofrecen profundizan en estas preguntas e invitan simplemente a pensar sobre el dilema de cómo delimitamos la frontera entre la consideración del libro como un bien cultural, como arte, o como un objeto de consumo, como mercancía, ya que, como apunta la investigadora y profesora Ana Gallego Cuiñas en su libro *Cultura literaria y políticas de mercado. Editoriales, ferias y festivales* (2022), la producción literaria depende de las relaciones sociales del capitalismo. Por eso, es importante lo que resalta la investigadora y profesora Sarah Brouillette: “entender la literatura *también* como una mercancía implica reconocer que el objeto literario es un hecho social y económico, es decir, un producto —estético— que está signado por la ideología y por el consumo de una élite (la que sabe leer y escribir/la que tiene tiempo para leer y escribir), así como por el acceso desigual a la lectura y a los medios de comunicación” (en Gallego Cuiñas, 2022: 11).

Las actividades se centran en reflexionar y conocer la labor de las editoriales, fundamentales para la producción, circulación y la recepción de los libros. En las últimas décadas ha desaparecido un importante número de editoriales por no poder resistir la presión del mercado o por ser compradas por empresas multinacionales que, en muchos casos, persiguen solamente el objetivo de maximizar las ganancias. Dentro de esta lógica, si un libro no da beneficio con su venta, carece de interés para ser publicado.

## → OBJETIVOS:

- × Analizar y valorar el trabajo de las editoriales.
- × Reflexionar críticamente sobre el libro como objeto de consumo.
- × Aportar soluciones a problemas reales de la industria editorial actual.

## → MATERIALES

- × Un ordenador con conexión a la red.
- × Tener acceso al capítulo 4 de este manual, "Del manuscrito al lector".

## → ACTIVIDADES

A diferentes editoriales de Eslovenia, Serbia, Rumanía, México y España se les plantearon las tres preguntas que puedes leer a continuación. Sus respuestas se han resumido, ya que no todos sus representantes hablaban español. Sin embargo, se ofrecen enlaces para poder escuchar sus respuestas también en las lenguas que entiendas. Posteriormente, se indican varias tareas.

### **Preguntas a las editoriales:**

1) Le(s) pedimos que se presente(n) brevemente a sí mismos y a su editorial. Especialmente nos interesaría tener más información sobre el tamaño de la editorial, su programa, las directrices o principios/criterios a los que recurren a la hora de seleccionar los libros que editan.

2) El libro es un bien cultural, sin embargo, en el sistema en el que vivimos se ha vuelto, quizás, sobre todo un bien de consumo. ¿Cómo encontrar un equilibrio que permita obtener suficientes recursos financieros para poder editar también obras que a lo mejor no serán éxitos de mercado, pero que son libros importantes desde el punto de vista literario? ¿Tiene usted mismo dudas o problemas a la hora de tomar este tipo de decisiones?

3) Se le(s) pide que presente(n) un cierto problema al cual se enfrenta como editora o editor y para el que todavía no tiene una respuesta o solución definitiva. El alumnado intentará buscar una solución y presentarla. Estas respuestas con el problema planteado también están resumidas en español.

### **Respuestas de las editoriales**

Para la primera y segunda pregunta no hemos incluido todas las editoriales entrevistadas, pero para la tercera sí. Las tareas se pueden realizar individualmente, en parejas o en grupos.

## **1.**

Las respuestas a la primera pregunta son presentaciones de las editoriales.

En los casos de los entrevistados que no hablan español, se os ofrecen las respuestas resumidas. En los casos de los que hablan español, escuchad las entrevistas y completad sus presentaciones.

## 2.

Las segundas respuestas se refieren a los criterios de selección y al balance entre el libro como producto comercial y bien cultural.

Si te encuentras en un grupo de estudiantes de diferentes países (eslovenos, serbios, españoles, por ejemplo) os podéis ayudar y traducir unos a los otros los fragmentos escuchados. En caso contrario, se te ofrecen resúmenes y, en el caso de las grabaciones en español, tú mismo puedes hacer un resumen de la respuesta. Luego, responde a las preguntas.

### Andrej Ilc, editorial Mladinska knjiga

(Eslovenia, en esloveno)

[https://youtu.be/Uv3xz\\_dIR-4](https://youtu.be/Uv3xz_dIR-4)

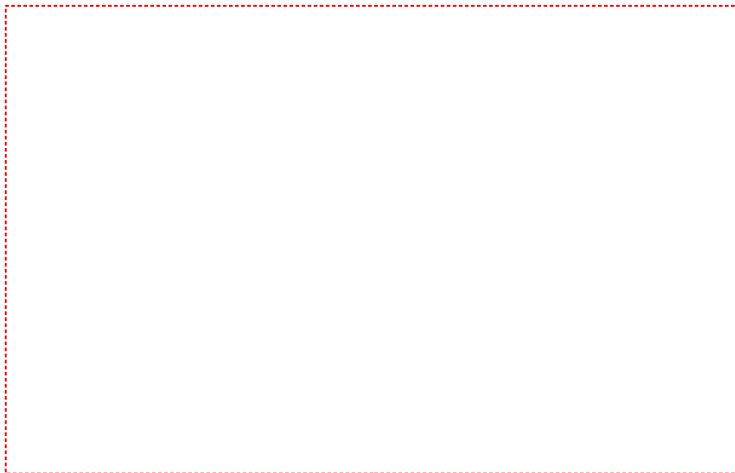
#### 1) PRESENTACIÓN

Director de Redacción de obras de ficción de la mayor editorial eslovena, Mladinska knjiga, fundada en el año 1945. Es una editorial de perfil generalista, es decir, editan libros de temáticas diversas. Publican 300 obras nuevas al año y casi el mismo número alcanzan las reediciones. Como se percibe ya en el nombre de la editorial ("Libro Juvenil"), su sector fuerte son las publicaciones para niños y jóvenes.

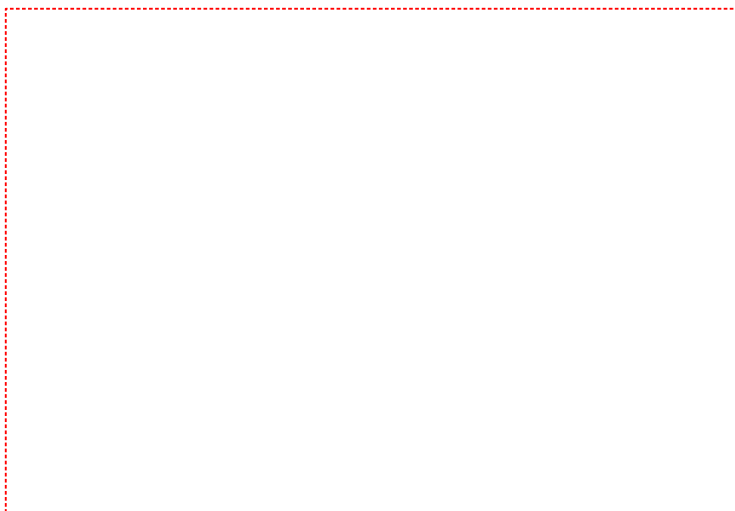
#### 2) RESUMEN

- Los libros se seleccionan siguiendo diferentes criterios.
- El director de la Redacción considera importante que, tanto en el caso de libros comerciales como en el de lecturas más exigentes, se ponga mucho esfuerzo y cuidado en la lengua.
- Para elegir libros de lectura más exigente, los editores examinan una selección de obras que se elabora a partir de las propuestas e informaciones de traductores, agentes o editores.
- Para este tipo de literatura resulta fundamental para la editorial contar con ayudas financieras:
  - Subvenciones estatales, de diferentes agencias nacionales como la Agencia Pública para el Libro, o procedentes de países con lenguas minoritarias como, por ejemplo, los escandinavos o los Países Bajos.
  - Proyectos de la UE: se encuentran participando en un proyecto en el que se van a editar 28 libros en dos años y donde se financia tanto la producción como la promoción.
- Cuando se recibe una subvención, también se puede retribuir adecuadamente al traductor, ya que los honorarios están establecidos de manera fija.
- El equilibrio entre los libros comerciales y los de lectura más exigente se da en una proporción de 2/3 a favor de los comerciales.

¿Qué criterios emplean en esta editorial a la hora de seleccionar los libros para publicarlos?

A large, empty rectangular box with a dashed red border, intended for the respondent to write their answer to the question above.

¿Para qué necesita la editorial subvenciones y ayuda financiera? ¿Sin estas subvenciones se podrían publicar, como dice el representante de la editorial, libros de lectura más exigente?

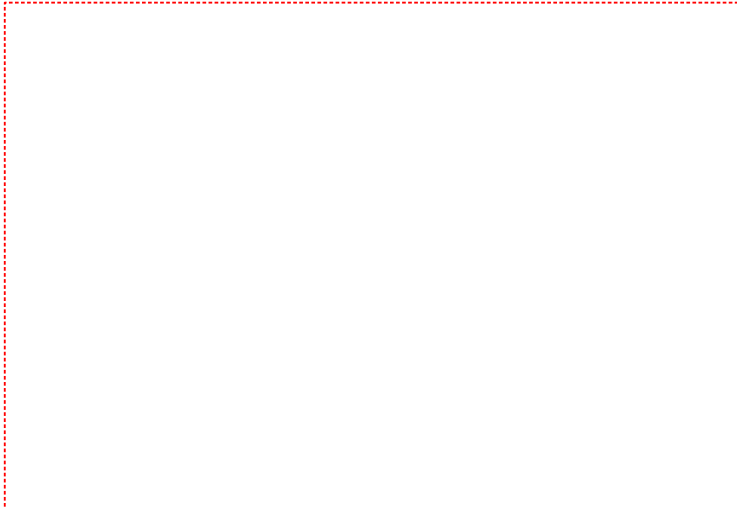
A large, empty rectangular box with a dashed red border, intended for the respondent to write their answer to the question above.

**Andrea Garza Ponce de León**, editorial Cayuco


(México)

<https://youtu.be/ysVyM4Lz9qc>

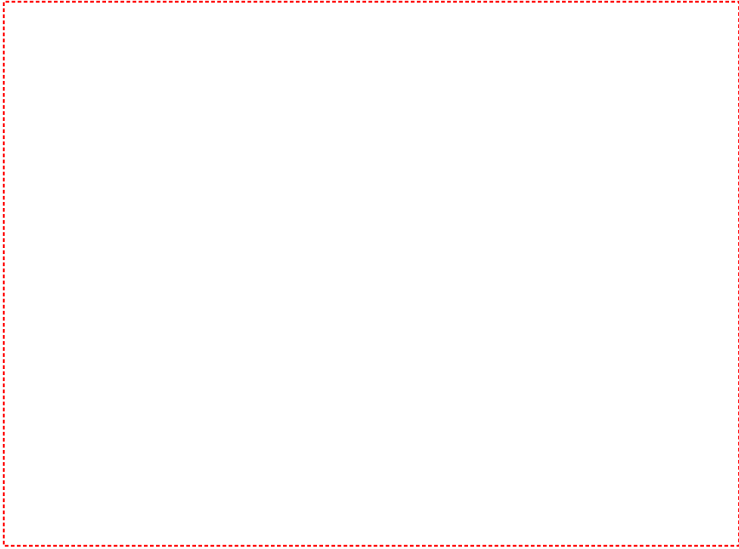
Resume la presentación:



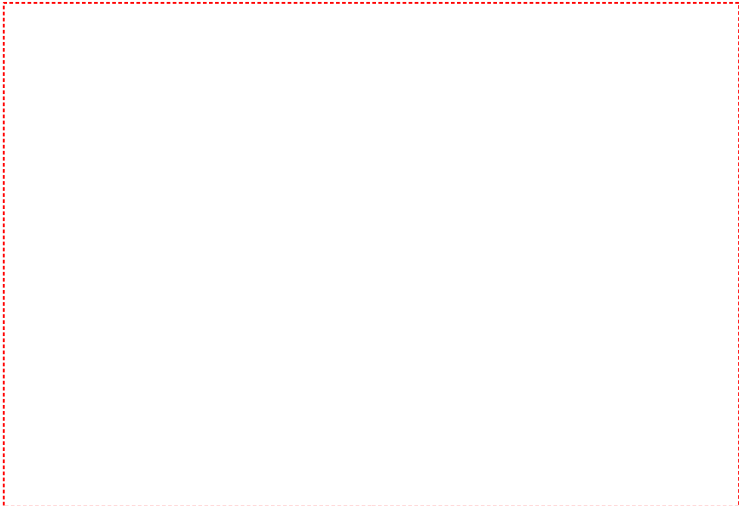
Resume la respuesta a la segunda pregunta:



¿Qué criterios se emplean en esta editorial para publicar un libro?



En un momento afirma que "todos deberíamos estar involucrados en este compromiso". Explica cómo entiendes esta frase.



## **Sandra Bakić Topalović, editorial Odiseja**

(Serbia, en serbio)

<https://youtu.be/LLHUcjAr2R4>

### **1) PRESENTACIÓN**

Es una editorial de Belgrado que en 2024 cumple 20 años de funcionamiento. Es pequeña: al año publica entre 12 y 15 títulos, y por eso seleccionan los libros con mucho cuidado. Primordialmente se dedican a la literatura infantil y juvenil, pero también editan libros de psicología popular y sobre un tema para ellos muy importante: la ecología. Con estas últimas obras quieren educar tanto a los jóvenes como a los adultos sobre la importancia de conservar el medioambiente.

### **2) RESUMEN**

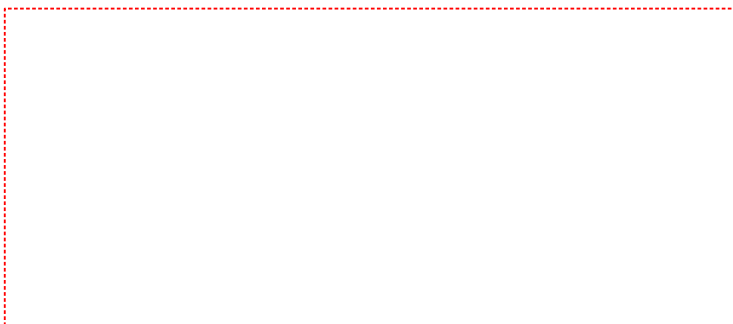
- Publican obras literarias de calidad, de autores reconocidos, muchas veces premiados.
- Para esta editorial es importante que la literatura infantil (y algo similar sucede con los libros para adultos) comunique con los niños de una manera adecuada, que sea comprensible, que trate temas actuales y que les eduque, pero no de una manera impositiva, sino más bien sin darse cuenta. Por supuesto, también es muy importante que se disfrute leyéndola.
- La mayoría de las obras que publican no son comerciales, así que luego, como destaca la representante de la editorial, les toca a ellos la difícil labor de comercializarlas.
- Tienen bastante éxito como editorial, de hecho, varios de los autores que han publicado en Serbia por primera vez con ellos llegaron a convertirse en un éxito.
- Entre los criterios fundamentales para seleccionar una obra para su publicación, destaca que el libro en cuestión tiene que gustar a todos los integrantes de la editorial.
- A veces la decisión es difícil, ya que los libros vienen de otros países con circunstancias sociales diferentes. Por ejemplo, en la editorial siempre se preguntan por cómo van a aceptar los padres distintos temas complicados, que entrañan un riesgo. Por ello, intentan explicar por qué es importante hablar de violencia doméstica, de depresión entre los jóvenes...
- Como editan literatura no comercial, necesitan una seguridad financiera que consiguen con los proyectos internacionales.
- Es una editorial pequeña donde todos hacen de todo, desde el inicio al final de la producción de un libro. El trabajo es muy dinámico y variado. La representante de la editorial concluye afirmando que su trabajo la apasiona.



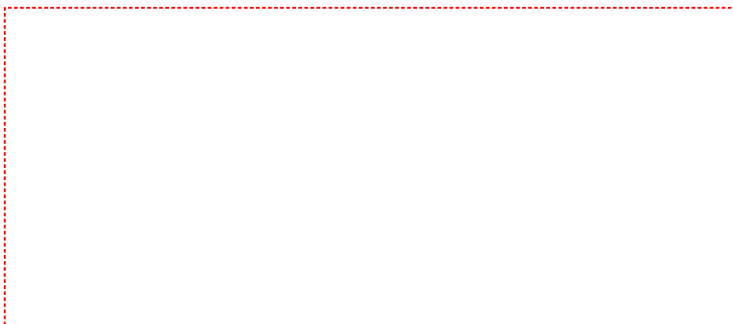
¿Cómo consiguen publicar libros no comerciales?



¿Qué tipo de problemas se mencionan a la hora de traducir un libro?



Según tu opinión, ¿hay temas tabús de los que no debería escribirse? Si piensas que sí, da algún ejemplo y argumenta.



## Luana Schidu, Curtea Veche Publishing

(Rumanía, en rumano)

<https://youtu.be/Dm4g4kyuDsQ>

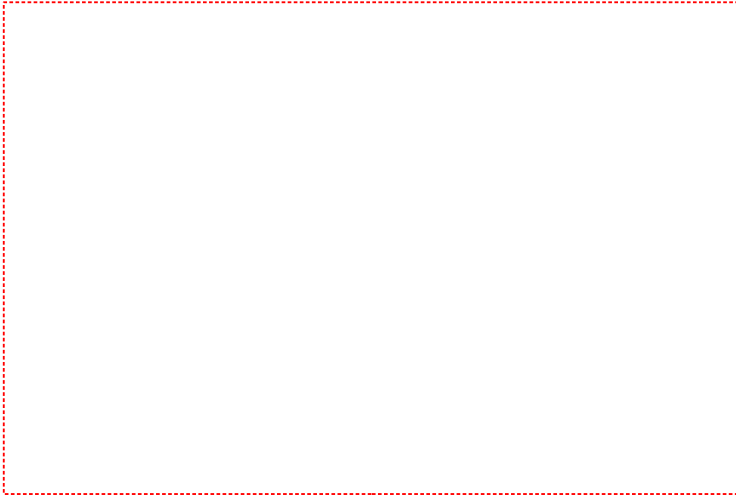
### 1) PRESENTACIÓN

Luana Schidu es traductora literaria y directora de la editorial Curtea Veche Publishing, una de las editoriales más grandes de Rumania. La editorial fue fundada en 1998 y tiene un portafolio variado, que incluye desde trabajos de educación financiera y social, desarrollo personal, psicología y ciencias políticas hasta historia, literatura de ficción y literatura infantil y para adolescentes.

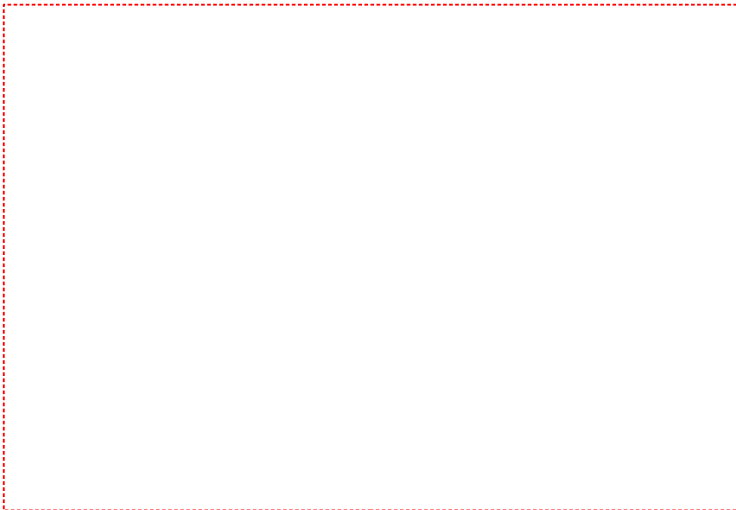
### 2) RESUMEN

- A la hora de elegir los títulos de los libros que publican se orientan por las necesidades y la demanda del público, pero también por lo que, en calidad de editores, consideran que no debe faltar en el paisaje cultural rumano.
- La colección Byblos tiene dos direcciones: la clásica, que incluye autores conocidos, premiados, consagrados; y la actual, que agrupa a autores nuevos, que aportan visiones inéditas sobre temas de actualidad. El criterio es siempre la calidad y la consistencia de los textos.
- El gran reto es encontrar una solución para no comprometer la calidad estética de los títulos que seguro que se venderán bien y, por otra parte, encontrar la receta perfecta para que los otros también tengan una buena acogida comercial. En este último caso, se acude a estrategias de *marketing*, a subvenciones y a cálculos para minimizar el precio de venta, etc.
- Un problema que se acusa de forma cada vez más aguda es que incluso los títulos que se consideraban "de venta segura" empiezan a contradecir las expectativas de los editores, debido a un evidente declive del interés por el libro. Por un lado, el Estado no se implica suficientemente en las campañas de fomento de la lectura y por otra parte el fenómeno de la piratería resulta perjudicial para los esfuerzos de los editores por ofrecer libros de calidad al público.

¿Qué soluciones emplean en la editorial para poder vender bien todos los libros que editan?



¿Qué causas enumera la representante de la editorial para explicar el menor interés por el libro y por eso también la disminución de las ventas?



## **Jana Bauer, KUD Sodobnost**

(Eslovenia, en esloveno)

<https://youtu.be/QQFSg33sGAU>

<https://youtu.be/94KfCvdOnQQ>


### **1) PRESENTACIÓN**

La editorial en la que trabaja edita cada año unos 30 libros y una revista denominada *Sodobnost* (Actualidad), que es una de las más antiguas de Europa, ya que tiene más de 80 años. Publican diferentes obras literarias de distintas partes del mundo. Se centran más en las traducciones de literaturas de países pequeños.

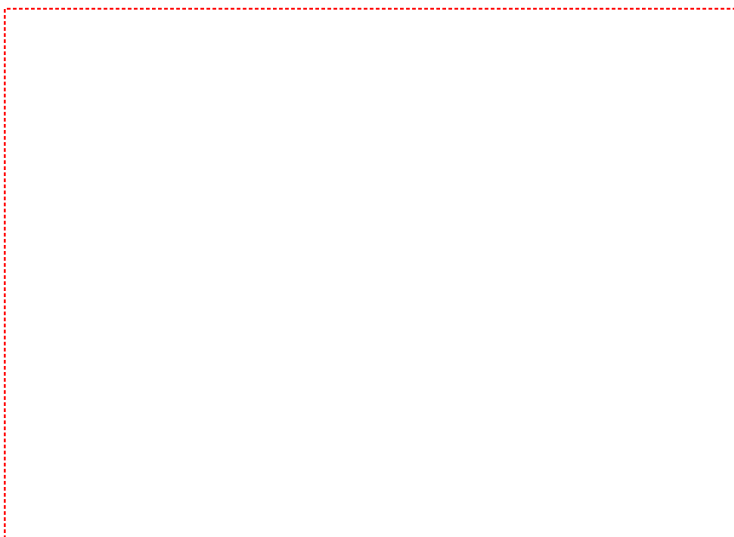
### **2) RESUMEN**

- Editan libros que en el aspecto literario son interesantes, pero en el mercado no son un éxito, por eso necesitan subvenciones.
- La editorial decidió introducir al mercado esloveno especialmente libros para jóvenes que no figuran en los currículums: libros escandinavos, polacos, lituanos, estonios...
- Participan en un proyecto Europa Creativa que da la oportunidad de lanzar traducciones y de promocionar las obras traducidas. Esto les ayuda a sobrevivir en el mercado.
- Jana Bauer destaca que estamos presenciando un auge de las traducciones de las lenguas minoritarias. Este nomadismo literario es multidireccional, lo cual posibilita que los autores eslovenos puedan promocionarse en Europa.
- Por ejemplo, en este año han traducido 7 obras eslovenas; el año pasado, 25; y han vendido derechos de autor para que sean traducidas distintas obras a 15 lenguas.
- También se han postulado en diferentes convocatorias.

Según tu opinión, ¿es importante publicar las traducciones de lenguas minoritarias o de la “periferia” europea? ¿Por qué?



¿Cómo consiguen financiación?



## **Vitomirka Trebovac, editorial BulevarBooks**

(Serbia, en serbio)

<https://youtu.be/UdNPK8ZPbEM>

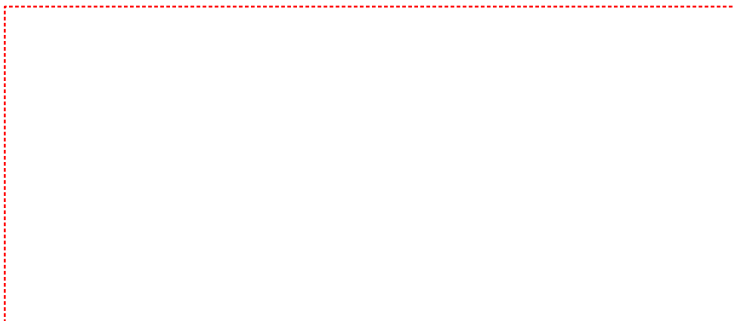
### **1) PRESENTACIÓN**

Se trata de una pequeña editorial, con pocos empleados y pocas ediciones. Sus publicaciones son libros infantiles, los clásicos, una colección dedicada a los autores del territorio yugoslavo y una a la poesía. La editorial se fundó en 2006 y tienen deseos de crecer. Su plan para los próximos dos años es poder editar 7 títulos en el marco de un proyecto europeo.

### **2) RESUMEN**


- En cuanto al balance entre la visión de los libros como productos capitalistas comerciales o como bienes culturales, como pequeña editorial no pueden permitirse tener muchos fracasos.
- En la editorial creen que la única solución para poder editar libros no comerciales y de alta calidad son las subvenciones.

Según tu opinión, ¿por qué varias editoriales destacan las subvenciones para poder publicar libros no comerciales?

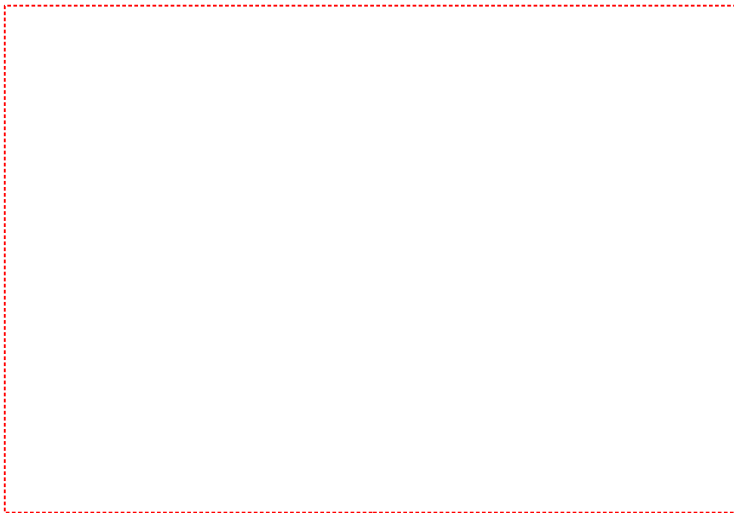
A large rectangular area enclosed by a dashed red border, intended for the student to write their answer to the question above.

**Reflexiona:**

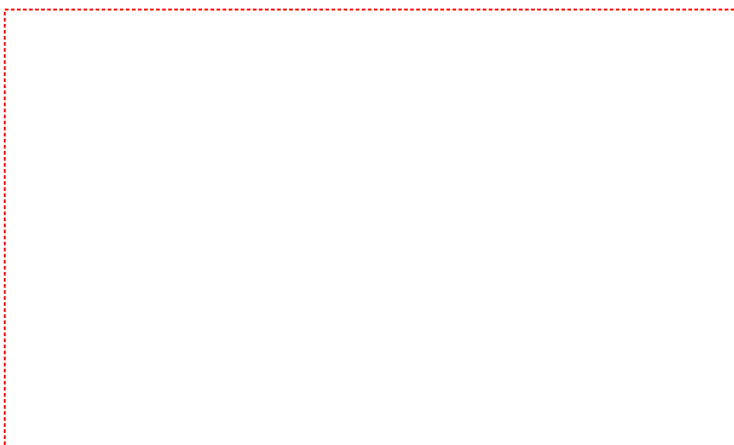
Comparando todas las editoriales, ¿hay algunas diferencias entre la editorial grande y las otras que son más pequeñas? ¿Cuáles son?

A large rectangular area enclosed by a dashed red border, intended for the student to write their reflection on the differences between large and small publishing houses.

Según tu opinión, ¿cuáles son los problemas de las editoriales y a qué se deben?

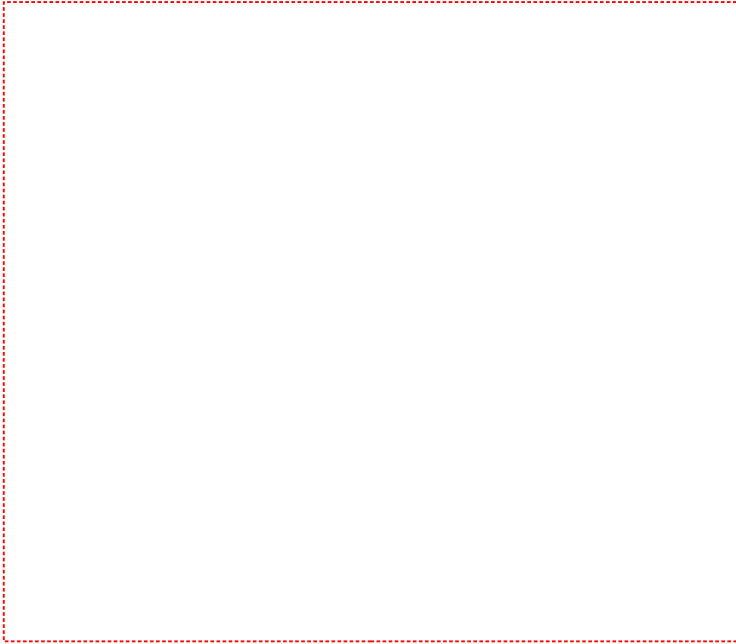


Reflexiona y relaciona las respuestas de las editoriales con una frase procedente de la introducción a este capítulo: "la producción literaria depende de las relaciones sociales del capitalismo".





Si tuvieras la oportunidad, ¿qué preguntas les plantearías tú a las editoriales?



### **3.**

#### **Los desafíos o los problemas con los que se encuentran las editoriales**

Las editoriales han compartido contigo sus problemas reales para que les ayudes con tus ideas. Piensa en posibles soluciones y apúntalas, pero no solamente como una lluvia de ideas, sino decídetete por una solución y desarróllala:

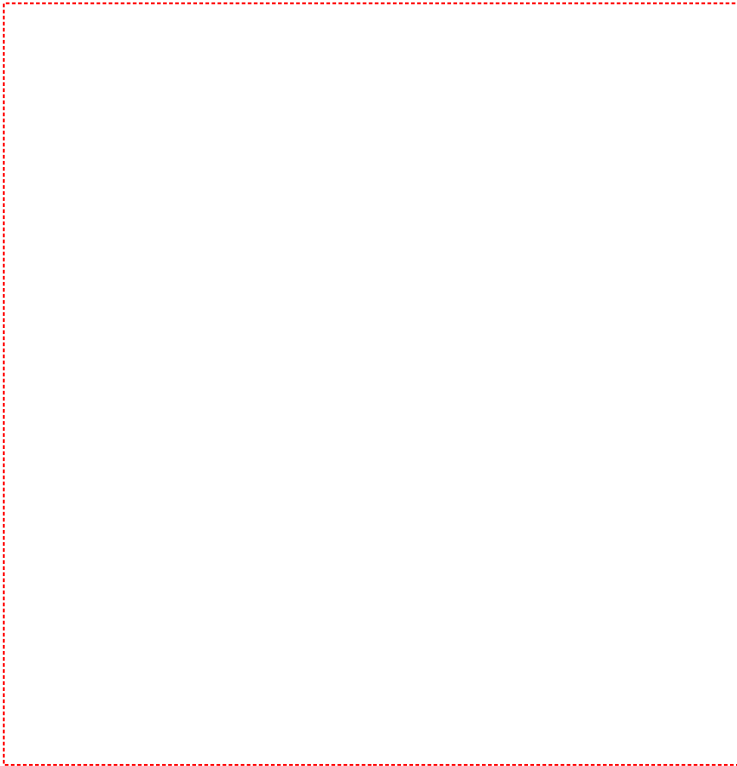
- descríbela (en qué consiste, qué ventajas tiene...);
- presenta los pasos para llegar a la aplicación/realización de la solución propuesta;
- indica cómo superar los obstáculos con los que puedes encontrarte al aplicar la solución;
- apunta dónde obtener recursos, si se necesitasen;
- ten en cuenta que sean soluciones realizables.

## **Mladinska knjiga**

(Editorial Juvenil), Eslovenia

¿Cómo promover literatura cuya lectura resulta más “exigente”? Esta literatura tiene su público específico. Ya no es suficiente solamente una conferencia de prensa y la visita del autor. Se necesita algo más. La UE habla de crear nuevos públicos. Para ello, se puede presentar el libro en contextos alternativos, es decir, espacios que no son necesariamente bibliotecas o librerías.

¿Podrías ofrecer una posible solución para llegar a esos contextos alternativos y, por lo tanto, aumentar el número de lectores?

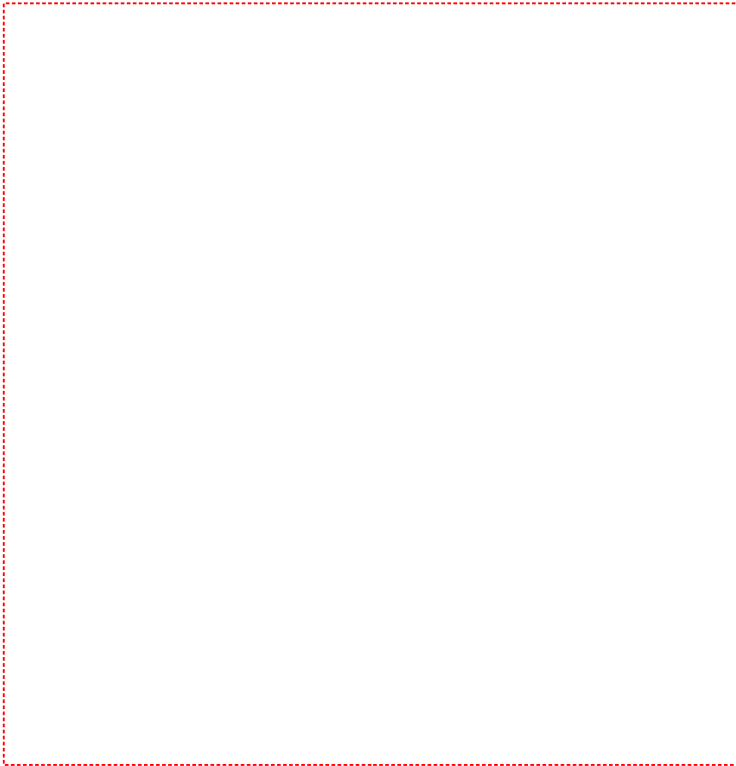


## **Cayuco**

México

¿Cómo conseguir una buena colaboración entre todo el equipo profesional implicado en la elaboración de un libro (escritores, traductores, ilustradores, editores, etc.)?

Una posible solución:

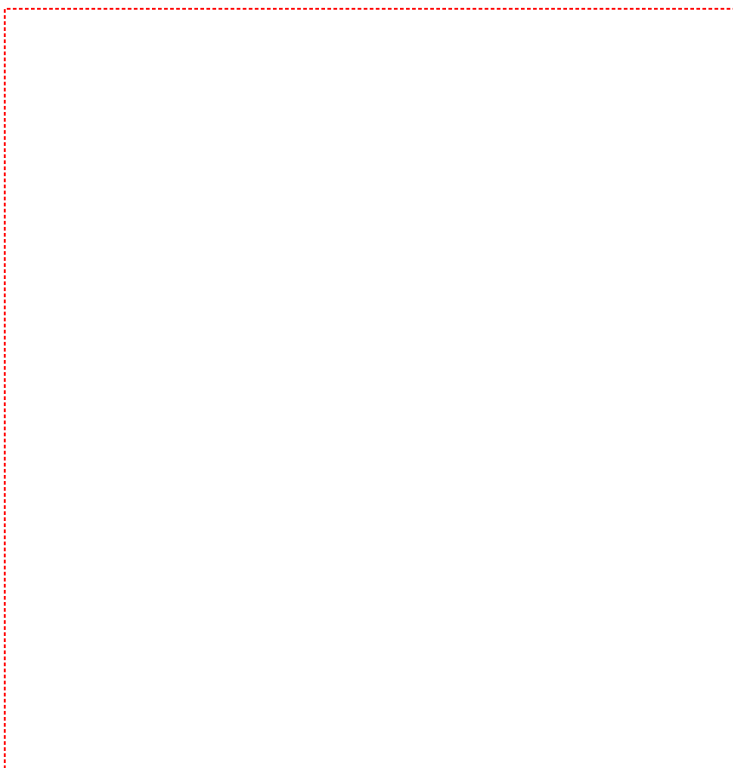


## Odiseja

### Serbia

La representante de esta editorial sostiene que lo más difícil es trabajar con la gente, aunque afirma que tiene la suerte de colaborar con gente maravillosa. Aunque explica que no siempre es así. Subraya que sería importante que todos fueran conscientes de que es relevante colaborar, tener comprensión mutua, que los traductores y los autores supieran que el objetivo es común, es decir, editar un buen libro. A veces los traductores no dan soluciones, a pesar de que se les explique racionalmente por qué son importantes. Y son situaciones muy frustrantes. Añade que, cuando uno comienza a colaborar con un traductor desconocido, tiene un poco de miedo de que una mala experiencia anterior se repita. ¿Cómo resolver este problema con los traductores?

Una posible solución:

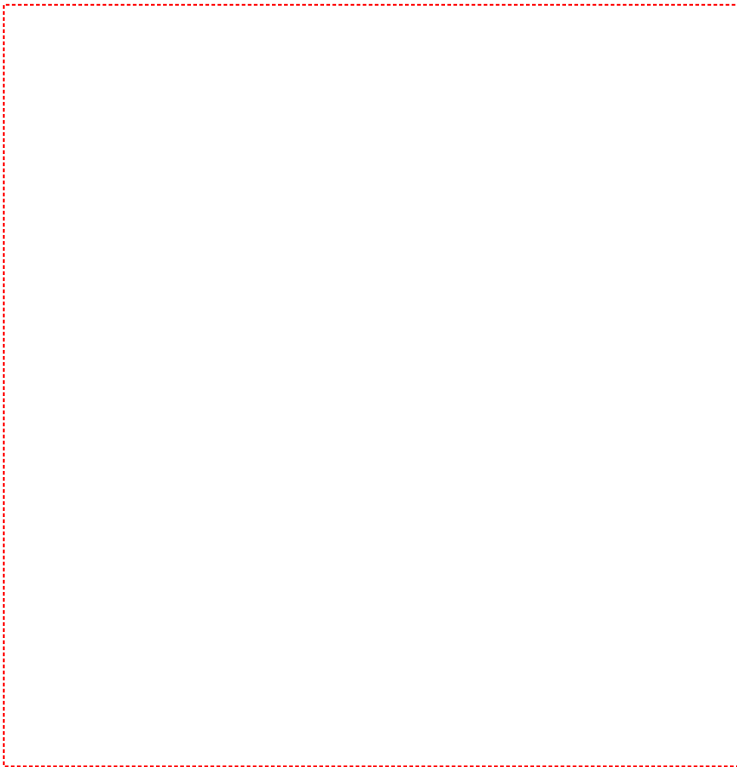


## **Curtea Veche Publishing**

Rumanía

La Sra. Schidu señaló la dificultad de encontrar redactores, correctores e incluso traductores buenos. Estas profesiones no se remuneran muy bien y entonces solo los que tienen una pasión real por el libro aceptan hacer este trabajo.

Una posible solución:

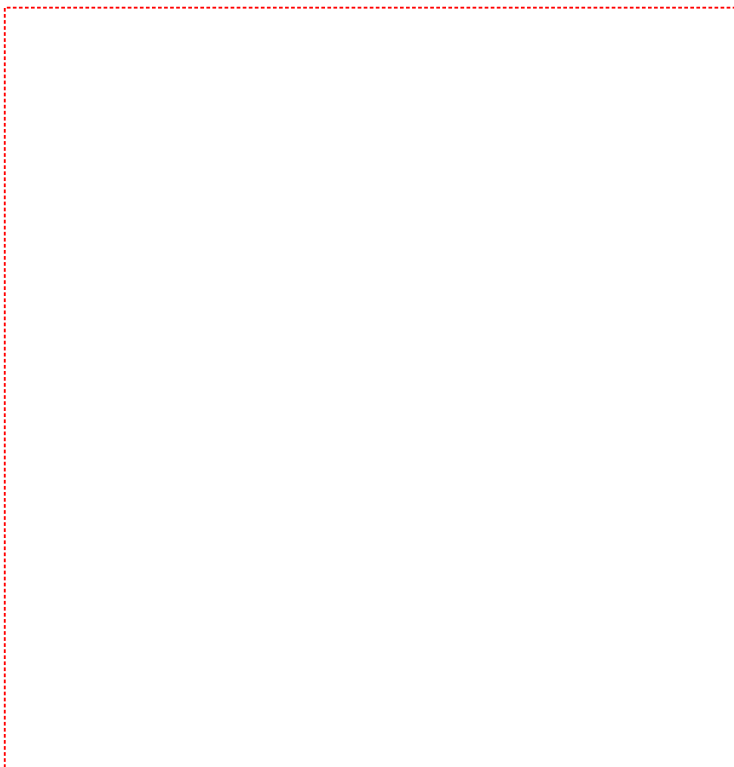


## **KUD Sodobnost International**

Eslovenia

¿Cómo asegurarse o conseguir más traductoras y traductores, especialmente de lenguas minoritarias? Por ejemplo, dice la representante de la editorial, que en Eslovenia solamente han tenido un traductor al estonio y una del estonio, lo mismo del y al letón. A lo mejor se tendría que organizar más seminarios para las personas extranjeras que traducen, dar subvenciones para promover las traducciones...

Una posible solución:

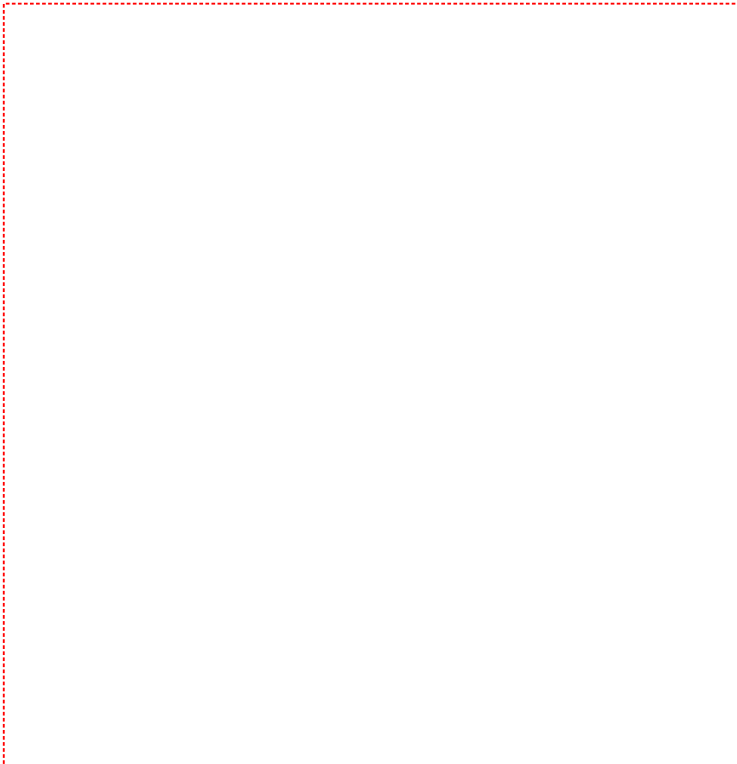


## **BulevarBooks**

Serbia

En esta editorial resaltan que para ellos el mayor problema es la falta de editores. Su deseo es emplear más editores para poder profundizar más en su trabajo y crecer. Pero, es un problema, ya que si quieren emplear a alguien le tienen que pagar adecuadamente. Por eso, la política editorial hasta ahora es editar las propuestas que para la editorial resultan interesantes. Es una pena que, por falta de editoras, no puedan dedicarse con todo el cuidado necesario a los manuscritos que les están llegando en cantidades considerables.

Una posible solución:

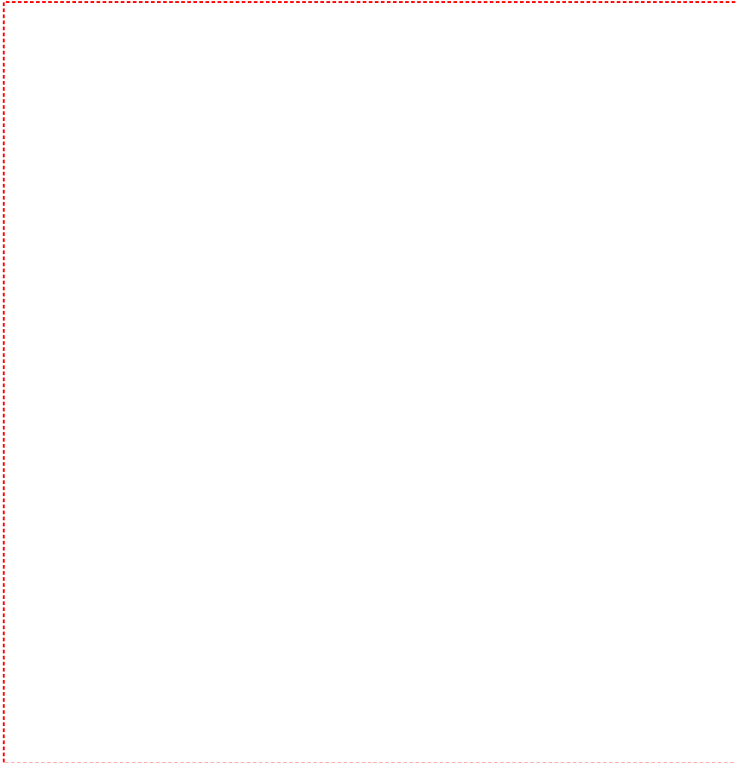


**SM**

España

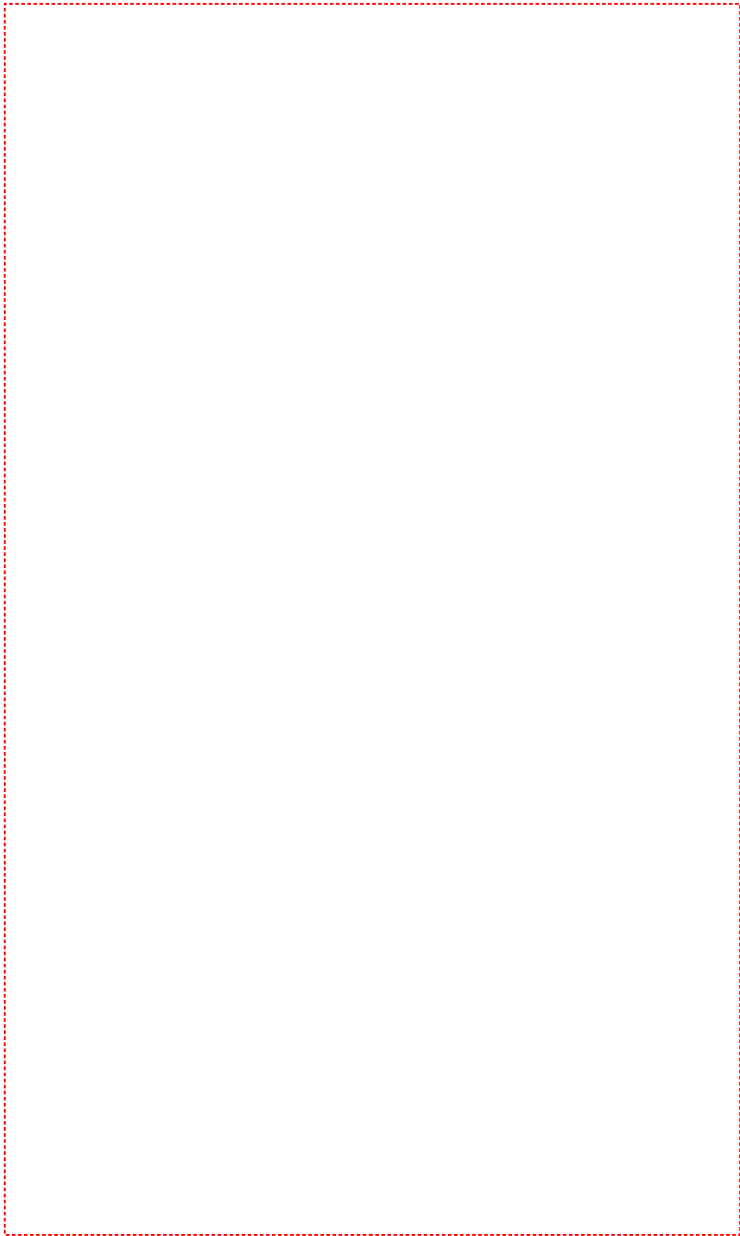
Esta editorial plantea la reciente polémica que ha habido, y que sigue habiendo, con las adaptaciones de los libros de Roald Dahl. ¿Es necesario adaptar/cambiar/matizar los clásicos de la literatura? Los propios editores no se ponen de acuerdo sobre el tema.

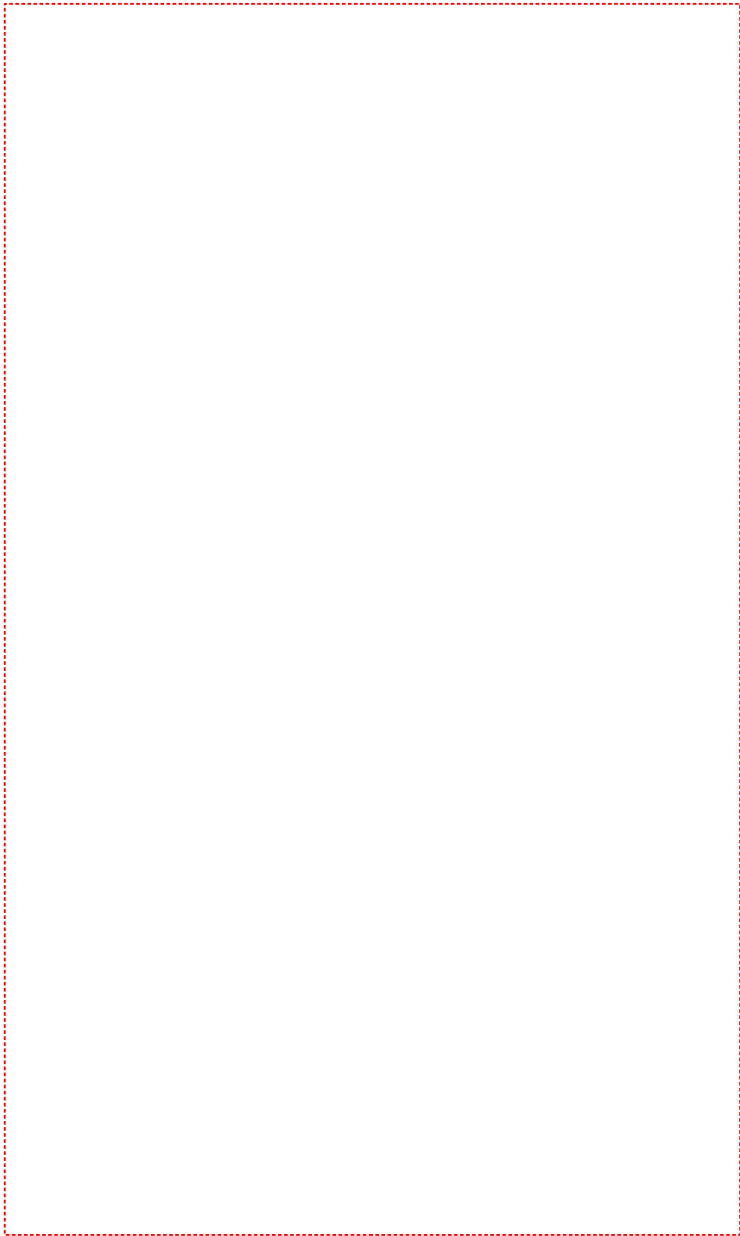
Una posible solución:



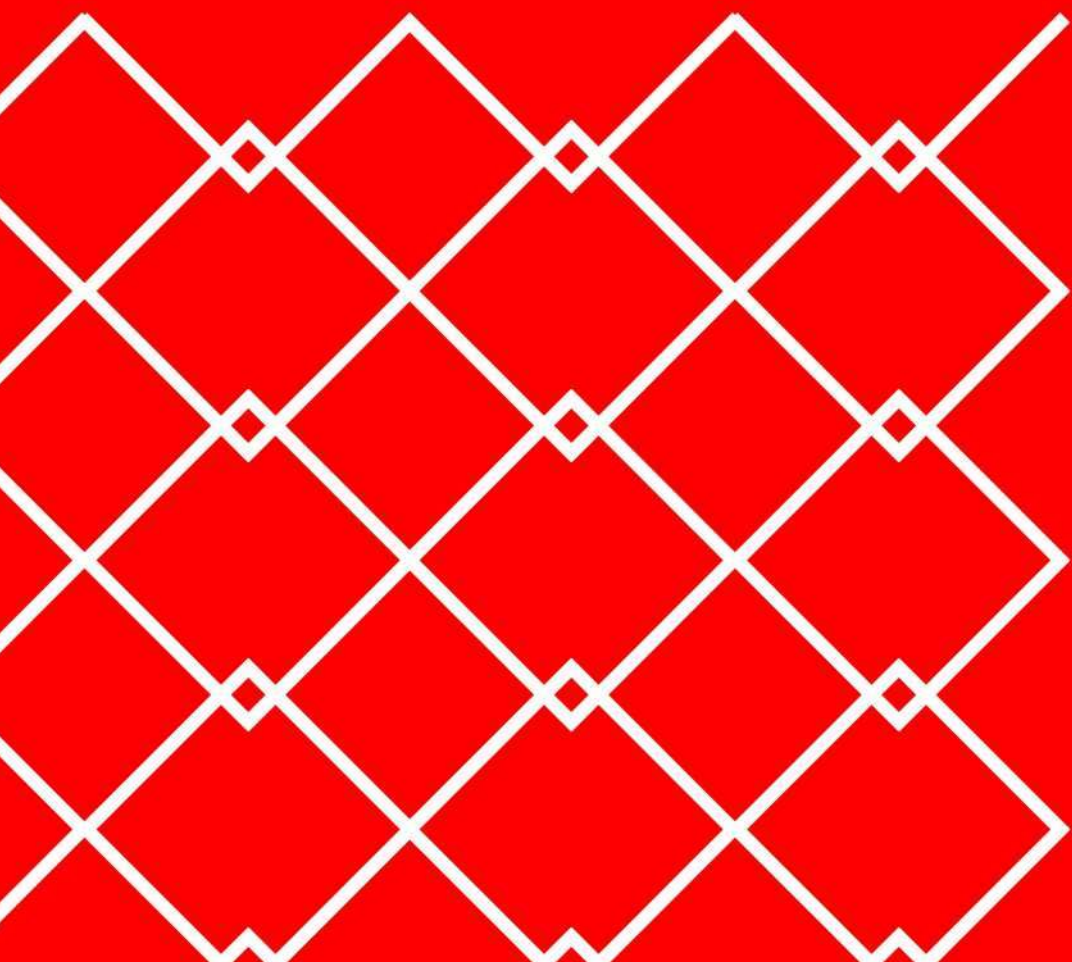
**U. G., B. P.**











**1.4**

# **DERECHOS DE AUTOR**



¿Qué opinas sobre los derechos de autor? ¿Quiénes son sus titulares? ¿Qué diferencia hay entre los derechos de autor y la propiedad intelectual? ¿Para qué sirven? ¿Por qué debemos respetarlos? ¿Tienes alguna obra sobre la que ostentas la titularidad? Y si no la ostentas ahora, ¿la vas a tener?

## → OBJETIVOS

- × Explicar el concepto de *derechos de autor*.
- × Entender y defender la importancia de los derechos de autor para el desarrollo del campo literario.
- × Aplicar los conceptos teóricos a ejemplos prácticos.

## → MATERIALES

- × Un ordenador con conexión a la red.
- × Tener acceso al capítulo 4 de este manual, "Del manuscrito al lector".
- × Se recomienda, antes de proceder a hacer las actividades propuestas, leer este capítulo.

## → ACTIVIDADES

### 1.

En el siguiente enlace podréis encontrar la *Guía de propiedad intelectual para organizaciones profesionales*, elaborada por el Centro Español de Derechos Reprográficos (CEDRO) y Unión Profesional:

[https://www.cedro.org/docs/default-source/0guiapropiedad/guiapropiedadintelectual\\_upycedro32fe22d40a926303a663ff0000c83e71.pdf?sfvrsn=c76c41a6\\_4](https://www.cedro.org/docs/default-source/0guiapropiedad/guiapropiedadintelectual_upycedro32fe22d40a926303a663ff0000c83e71.pdf?sfvrsn=c76c41a6_4)

Lee la guía sobre los derechos de autor, y busca las respuestas a las preguntas sobre los derechos de autor que te interesen. ¿Qué es lo que ha llamado tu atención? ¿Qué es lo que todavía tienes que investigar?



### 2.

¿Qué opinas sobre la piratería de libros?





### 3.

Lee el artículo titulado “El libro es mío pero la obra no” y aparecido en el blog de CEDRO en el enlace siguiente:

<https://www.cedro.org/blog/articulo/blog.cedro.org/2022/06/28/el-libro-es-mio-pero-la-obra-no>

¿Has cambiado de opinión? ¿Qué argumentos te han convencido?

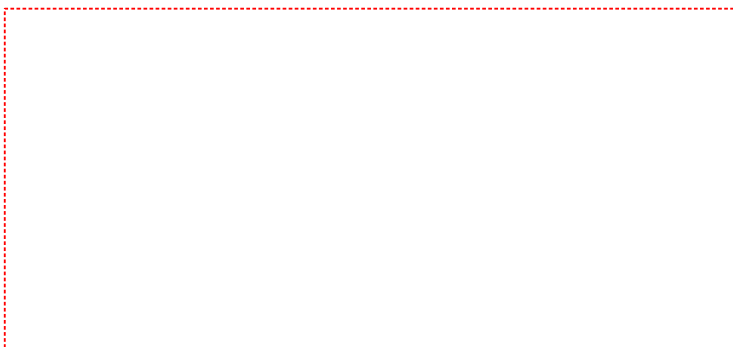


### 4.

Los derechos de autor están vinculados a la creación humana. Escucha la siguiente conversación sobre inteligencia artificial y propiedad intelectual:

<https://www.cedro.org/sala-de-prensa/noticias/noticia/2023/06/28/inteligencia-artificial-y-propiedad-intelectual>

¿Crees que el desarrollo de la inteligencia artificial va a modificar también estas nociones? Si tu respuesta es positiva, explica cómo las va a modificar.



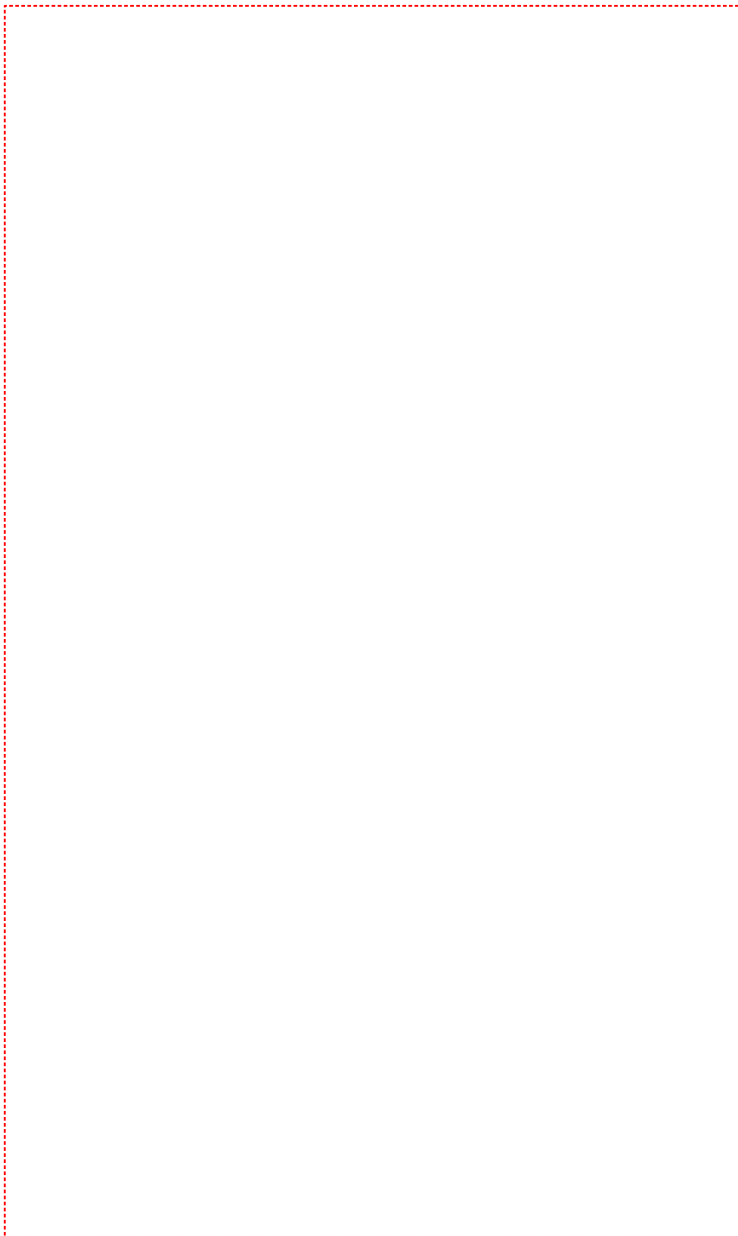
**5.**

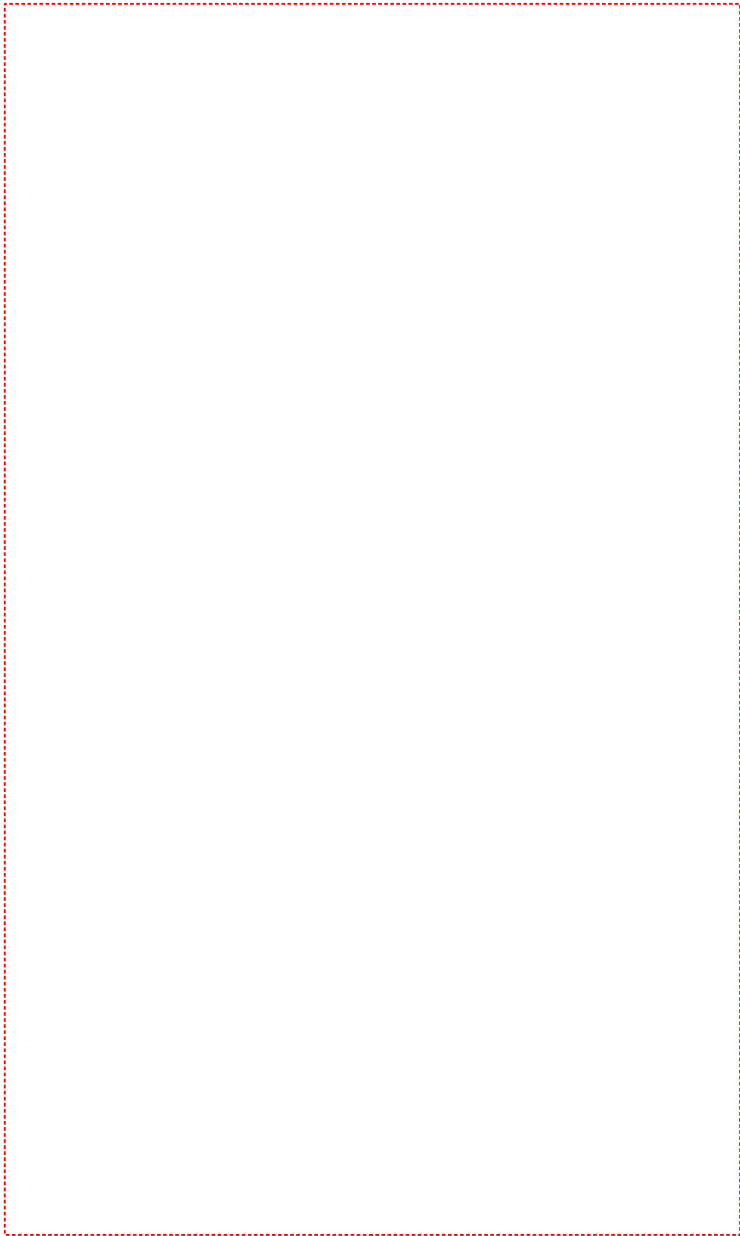
He aquí 12 razones para respetar los derechos de autor:  
<https://www.cedro.org/razones>

¿Qué razón te convence más y por qué?

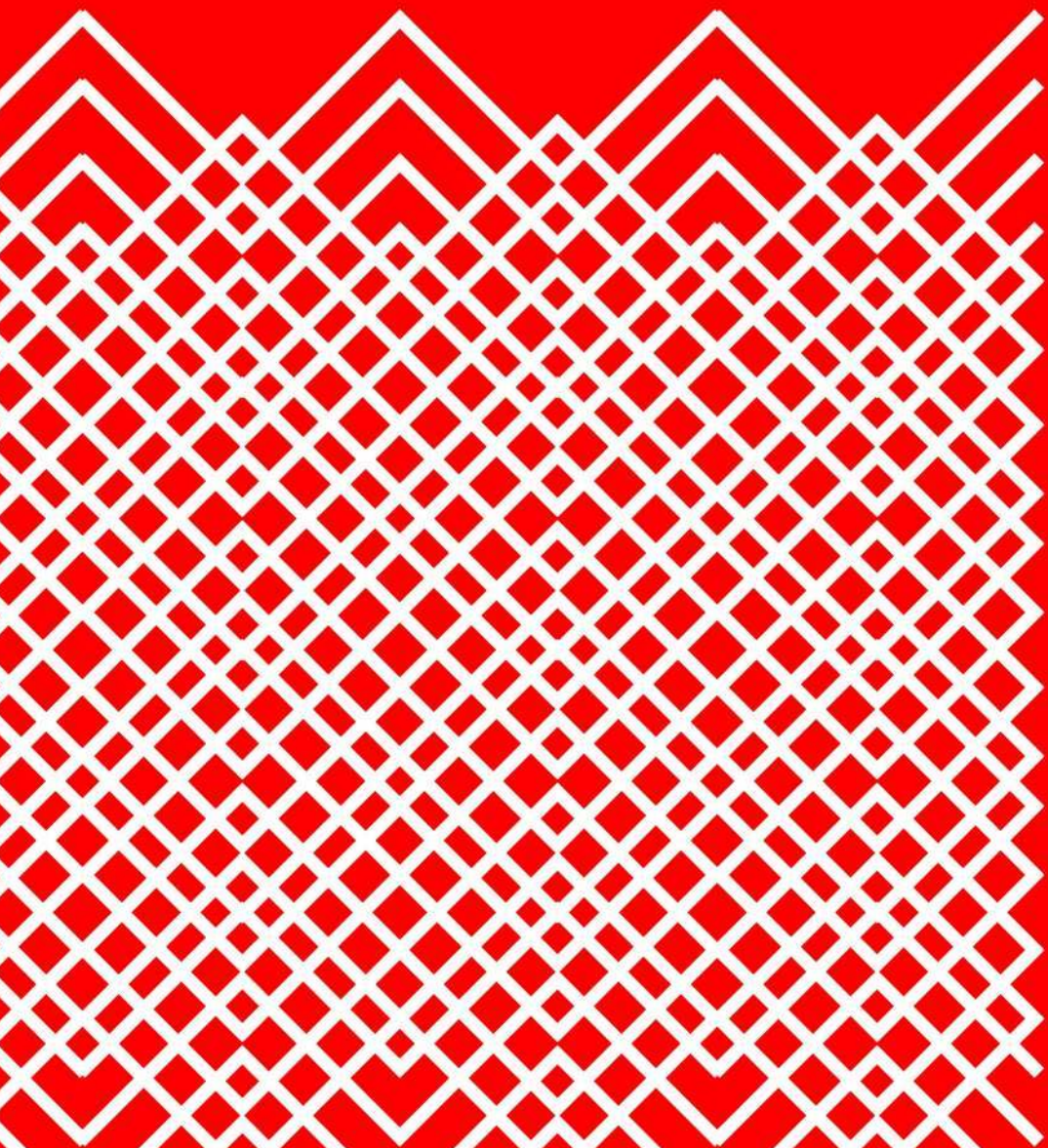


**B. P.**









**1.5**

**QUIÉN ESCOGE  
EN EL CAMPO  
LITERARIO**





¿Somos de verdad completamente libres cuando elegimos lo que vamos a leer? ¿Crees que también factores exteriores, como la moda, los premios, la cobertura mediática, por ejemplo, pueden influir en nuestra selección?

La respuesta a la pregunta quién escoge es bastante más compleja de lo que parece, pues detrás de nuestra elección se esconde todo un sistema literario. Así que las actividades que se ofrecen a continuación están destinadas a hacerte reflexionar sobre tus elecciones: ¿cómo escoges los libros? ¿Quién los escogía cuando eras niño?

## → OBJETIVOS

- ✗ Analizar el nivel de la recepción dentro del campo literario.
- ✗ Describir y explicar la importancia de diversos tipos de agentes para la recepción de literatura.
- ✗ Debatir sobre los mecanismos que influyen en la recepción de la literatura infantil y juvenil.

## → MATERIALES

- ✗ Un ordenador con conexión a la red.
- ✗ Tener acceso al capítulo 4 de este manual, “Del manuscrito al lector”. Se recomienda, antes de proceder a hacer las actividades propuestas, leer dicho capítulo del manual.

## → ACTIVIDADES

### 1.

Según tu opinión, ¿quién escoge qué se va a leer? ¿Y por qué?



### 2.

A continuación, vamos a concentrarnos en la literatura infantil y juvenil (LIJ). ¿Cuál de sus características que enumeramos abajo te parece la que más influye en la elección de los textos literarios?

- **Subcampo** literario (una minoría literaria según la investigadora catalana Teresa Colomer).
- Público con capacidad de **recepción limitada** (0-18 años).
- **Doble destinatario** (joven y adulto).
- Discurso **unidireccional** (del adulto al joven) y **jerárquico** (los adultos son los que deciden por los jóvenes en todos los sentidos, ya que los jóvenes no tienen suficiente conocimiento para poder hacerlo ellos mismos).
- **La mediación** es crucial en su recepción (lectura en familia, lectura en escuelas, proyectos de promoción de la lectura).
- La LIJ buena es **subversiva** (subvierte roles establecidos), **desafiante** (no subestima a su receptor), trata **temáticas** distintas (fantástica/realista y abre temas incómodos).
- Bastante **joven** (aparece en la segunda mitad del siglo XIX), **global**, en **crecimiento** (dinámica, activa).
- **Jerarquías** entre los países (nórdicos, Inglaterra, centroeuropeos, EE. UU.).

Explica por qué te has decidido por una determinada característica.

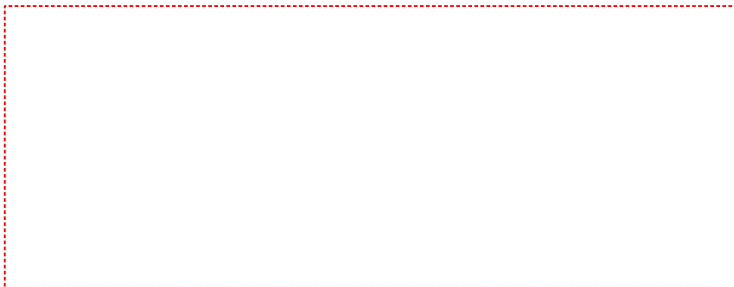
¿En qué consiste, según tu opinión, la calidad de la literatura infantil y juvenil? ¿En qué se diferencia de la calidad de la literatura en general, si existe una diferencia cualitativa?

### 3.

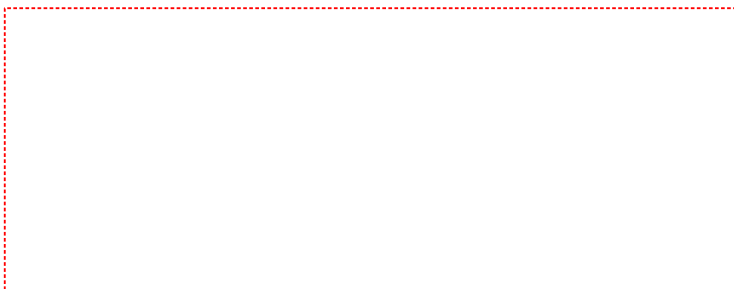
A continuación, facilitamos los criterios de evaluación de la literatura infantil y juvenil preparados por Pionirska (Centro de Competencia para la Biblioteconomía y la LIJ):

- Determinación de los componentes básicos de calidad (forma de emisión del mensaje, componentes estéticos, éticos, originalidad).
- Evaluación de los efectos provocados por los procedimientos creativos empleados (adecuación lingüística, originalidad estilística, capacidad de persuasión de la ficción, poder de motivación).
- Evaluación de la calidad de la edición (visibilidad de autoría, calidad del material gráfico, impresión, maquetación, corrección de pruebas, traducción, legibilidad, omisión de errores si se trata de un libro de no ficción).
- Evaluación de la adecuación del libro para el público receptor.

¿Crees que podrían aplicarse también a la literatura en general? Intenta aplicar estos criterios a una obra para adultos que hayas acabado de leer.

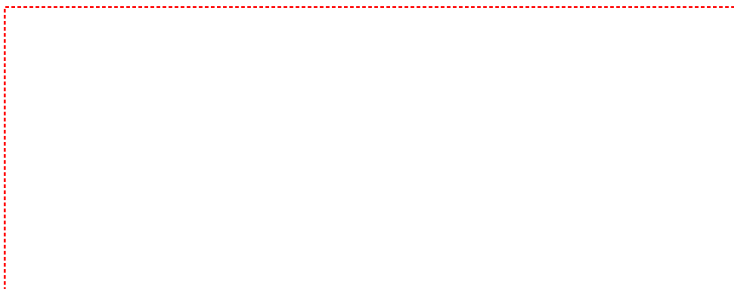


¿Cómo definirías la calidad literaria? Intenta formular unos criterios.



#### **4.**

Según tu opinión, ¿qué ocurre cuándo un libro traspasa las fronteras nacionales? ¿Se aplican los mismos criterios de calidad en todo el mundo? ¿Cómo condicionan los entornos nacionales los criterios de calidad?



## 5.

Escoge los títulos de 3 libros que hayas leído últimamente. En la web busca la información que te permita ubicar los agentes que hayan participado en la recepción de los libros escogidos (premios, reseñas, traducciones, reseñas de traducciones).



## 6.

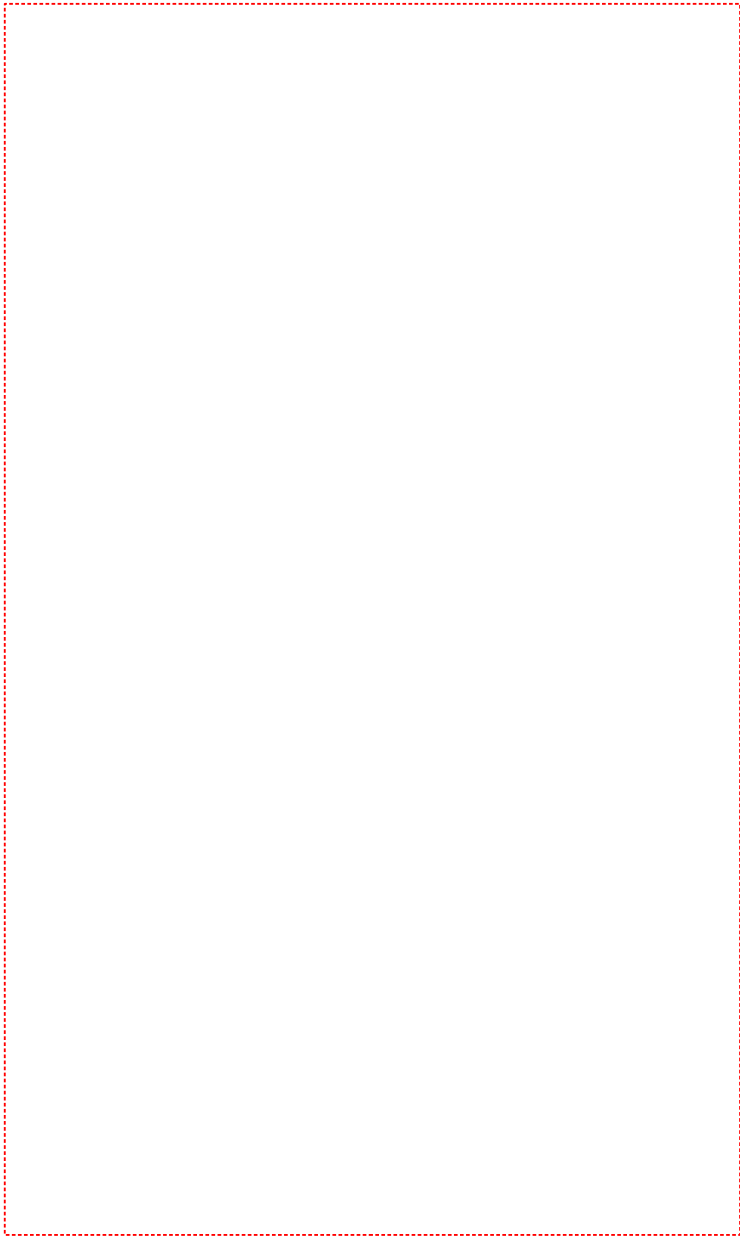
Introduce los datos encontrados en el siguiente mapa. Enlace para acceder y editar el mapa:

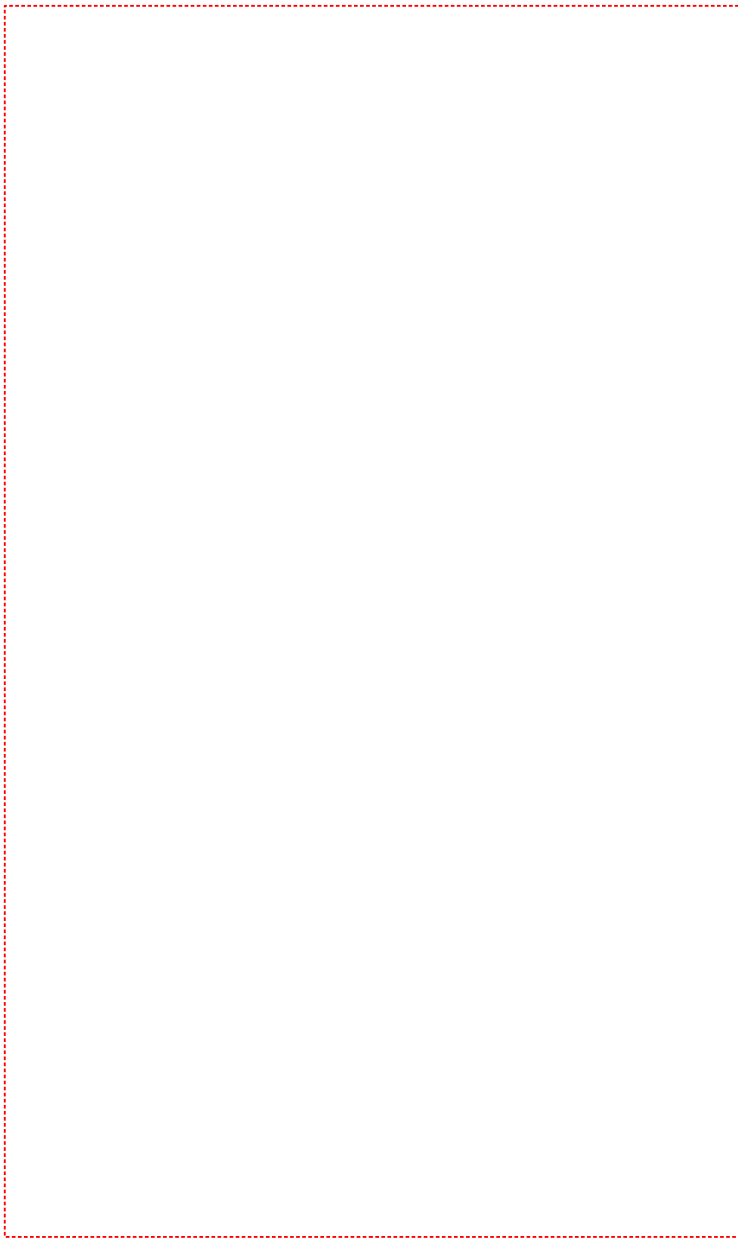
<https://www.google.com/maps/d/edit?mid=1HuN0C67hu4Qb28fJg-iIRLxbAkSm7f4&usp=sharing>

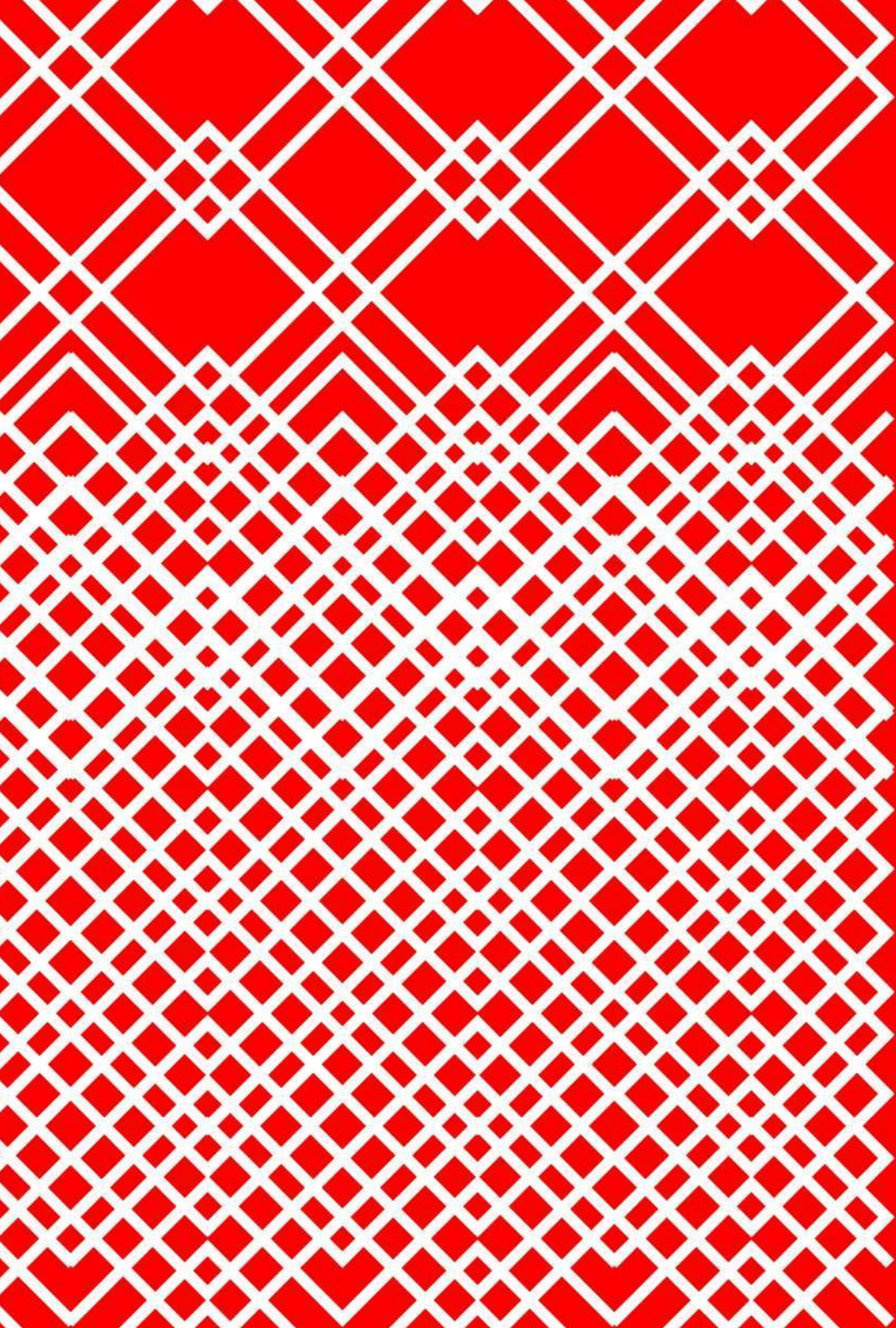
*Instrucciones para introducir los datos en el mapa:*

1. Ir a la carpeta Libros originales / Reseñas de obras originales / Premios literarios a las obras originales (Menú de la izquierda del mapa).
2. Introducir en el buscador la localidad del evento (lugar de publicación, lugar de publicación de la reseña, localidad del premio).
3. Dar al + Añade al mapa/Dodaj na zemljevid (en la parte inferior de la ventana que se abre).
4. Cuando tengas la ubicación, podrás modificar el color escogiendo el icono de estilo (un icono con color, el primero de la izquierda).
5. Le damos al icono del lápiz para poder poner el nombre propio (nombre, apellidos, institución).
6. Se puede poner alguna foto (la portada, el logo del premio, la portada de la revista...).
7. ¿Qué has descubierto?

**B. P.**









**1.6**

**TIPOLOGÍAS DE  
DIFUSIÓN DE LA  
LITERATURA**



¿Cómo podemos lograr que la producción literaria se difunda con eficacia entre el público lector interesado? ¿Existen herramientas específicas que nos ayuden a realizar esta labor? ¿Cómo nos pueden apoyar los recursos digitales a la hora de dar a conocer la producción literaria?

Las siguientes actividades ofrecen una aproximación a un abanico de tipologías textuales y audiovisuales cuyo conocimiento os hará acercaros a perfiles profesionales propios de autores, críticos, editores o divulgadores.

## → OBJETIVOS

- × Dar valor a la difusión como una etapa vital dentro de la vida de un producto literario.
- × Diseñar distintas estrategias de difusión de una obra literaria.
- × Comparar y evaluar diferentes tipologías adecuadas para la difusión literaria.
- × Crear una videopresentación, una entrevista y una reseña.

## → MATERIALES

- × Un ordenador con conexión a la red.
- × Un teléfono inteligente con conexión a la red.
- × Este manual.

## 1.6.1. VIDEOPRESENTACIÓN

Cada vez es más frecuente que a los autores se les solicite desde las editoriales la producción de un vídeo breve en el que se presente su obra. Para comenzar, veamos estas presentaciones:

### Vídeo 1

Vídeo promocional encargado por la editorial para difundir la publicación del volumen *Utopías hispanas. Historia y antología* (Editorial Comares, 2022).

<https://www.youtube.com/watch?v=7LquNT2aqW0>

### Vídeo 2

Vídeo promocional-entrevista dedicado a la promoción del libro *Diccionarias* (Editorial Tigres de Papel, 2021).

<https://www.rtve.es/play/videos/objetivo-igualdad/objetivo-igualdad-definir-realidades-mujeres-diccionaria/6499367/?fbclid=IwAR2w4oyErcQNc56pp1Mdu7Y00bn9ZLH4ZZOeFpKw3SapBGxk3ltsOgchV5Y>

## → ACTIVIDAD

Os toca ahora preparar un vídeo para presentar el manual, seguid los pasos detallados a continuación:

### 1) ¿Cuál será la duración total del vídeo?

A veces, este aspecto nos viene impuesto por una entidad exterior (la editorial, la productora del vídeo). En cualquier caso, la duración tiene que ajustarse tanto al contenido que deseáis transmitir como a los medios de difusión que emplearéis y, en última instancia, al efecto que buscáis provocar en la audiencia potencial.

### 2) ¿En qué partes lo dividiréis? ¿Cuál será su estructura?

Por ejemplo, hay partes que podríais querer tener en cuenta: presentación de los autores, datos bibliográficos, origen del volumen, por qué es importante esta obra, lectura de fragmentos, despedida. Elabora un guion teniendo en cuenta la estructura que hayas diseñado.

### **3) Recursos personales**

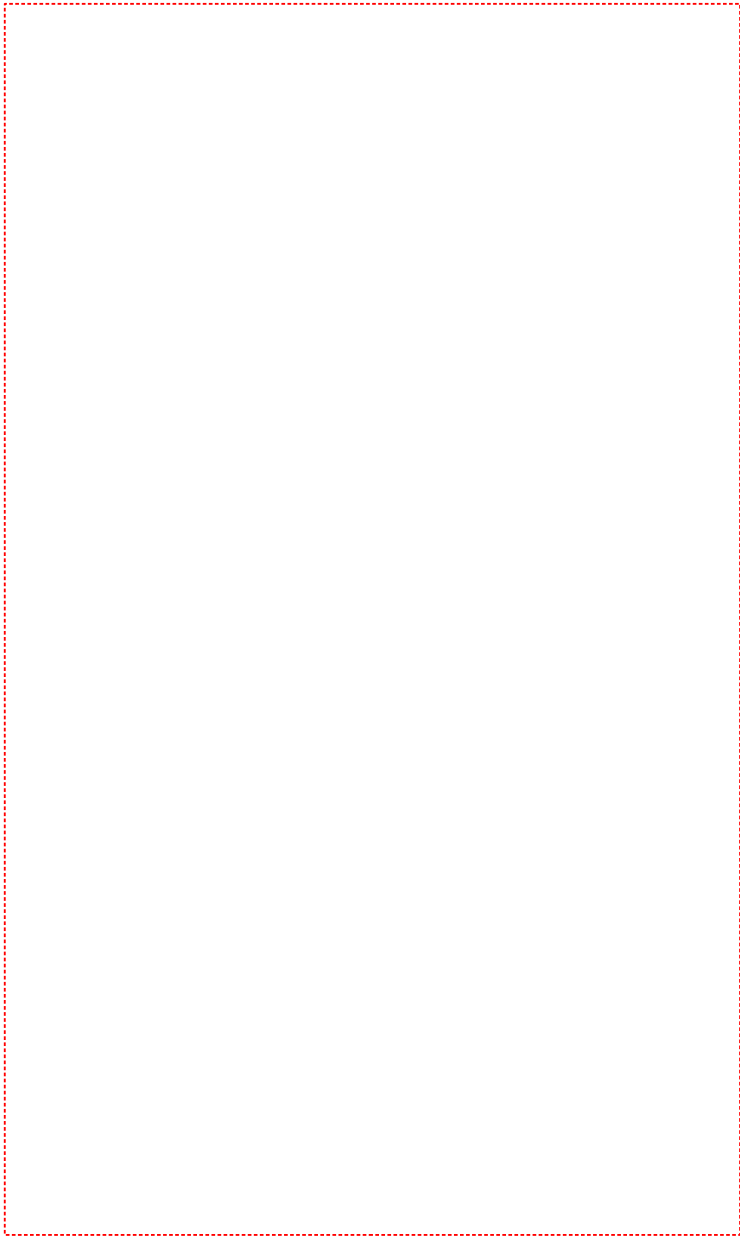
A la hora de aparecer delante de la cámara, sería conveniente que tuvierais en consideración aspectos como los siguientes: claridad de dicción, entonación, gestualidad, posición corporal, uso del espacio, interacción entre los presentadores (en el caso de que haya más de uno), etc.

### **4) Recursos externos**

Encontrar una localización idónea es muy importante para conseguir un resultado óptimo. Tened en cuenta que tenga las condiciones ambientales (luz, sonido) adecuadas, que podáis grabar en ella con tranquilidad y sin interrupciones constantes. Además, sería ideal que la localización dialogara en cierta forma con el contenido de vuestro mensaje oral. Asimismo, deberíais pensar en recursos audiovisuales adicionales que formen parte de la presentación: música de fondo o imágenes que se intercalen con vuestras explicaciones, por ejemplo.

### **5) ¿Dónde lo vais a difundir?**

Resultaría oportuno realizar una estrategia de difusión del vídeo para llegar a la audiencia que buscáis: ¿qué medios son los más apropiados? ¿Es necesario realizar distintas versiones del vídeo para que se adecúe a medios diversos? ¿Existen personas o entidades clave que os puedan ayudar con la difusión del vídeo?



## 1.6.2. ENTREVISTA

La entrevista es una de las formas más eficientes para promocionar una obra, dado que la figura del autor ha llegado a tener en la actual industria del libro un papel cada vez más prominente. La explicación reside en el hecho de que, en una cultura centrada más en la imagen que en el texto escrito/leído, el encuentro (virtual o presencial) con el autor de una obra le confiere a esta un mayor grado de concreción. En otras palabras, el texto se asocia con la figura del autor, que podemos ver y escuchar (en la entrevista grabada) o cuya manera de pensar podemos conocer fuera de su obra escrita (en la entrevista publicada).

Existe una bibliografía muy amplia dedicada a la entrevista como género periodístico y, debido a su importancia en los medios culturales, contamos con una entrada dedicada a ella en la Wikipedia ([https://es.wikipedia.org/wiki/Entrevista\\_period%C3%ADstica](https://es.wikipedia.org/wiki/Entrevista_period%C3%ADstica)). Las referencias bibliográficas de esta entrada son de máximo interés, por lo cual, como paso previo a este ejercicio, os recomendamos la lectura de este material.

Una vez determinado el tipo de entrevista que os proponéis hacer (“perfil o semblanza”, “de opinión”, “cuestionario fijo”, etc.), debéis tener en cuenta el hecho de que, para realizar una entrevista lograda, es imprescindible una buena preparación previa.

Como primer paso, os ofrecemos unos ejemplos de entrevistas con autores que aparecen en nuestro manual y cuaderno de actividades, con el fin de reflexionar juntos sobre la importancia del conocimiento a fondo de la obra que se quiere promocionar. No es necesario ver todo el vídeo o leer la entrevista entera, sino observar su formato, revisar la originalidad (o la falta de originalidad) de las preguntas formuladas y reflexionar sobre las estrategias empleadas para promocionar la literatura en general y a un autor en particular en nuestros días.

### → Vídeo 1

<https://www.youtube.com/watch?v=dTq0dhijXPc>

Es una corta conversación con la poeta argentina Rom Freschi, que figura en nuestro manual en el capítulo sobre la poesía neobarroca, y que está encaminada principalmente a presentar a la autora ante el público general.

### → Vídeo 2

<https://www.youtube.com/watch?v=UQtwtdw5xS0&t=1425s>

Es una entrevista larga auspiciada por la editorial Anagrama con ocasión de la republicación del libro *Facsímil* de Alejandro Zambra, al cual nos re-

ferimos en el capítulo dedicado a las nuevas vanguardias. En ella el crítico Ignacio Echevarría le hace una serie de preguntas relevantes al autor chileno.

→ **Texto 1**

<https://www.supersonicmagazine.com/no-ficcioacuten/el-gotico-caribeno-de-daina-chaviano>

Se trata de una entrevista de dimensiones medianas realizada por Cristina Jurado, que refleja un buen conocimiento del perfil de la autora y una destacada capacidad de llevar a la escritora a autocuestionar su poética.

→ **Texto 2**

<https://tamtampress.es/2023/07/31/entrevista-mario-obrero-en-poesia-uno-acude-hacia-lo-que-no-sabe/>

Es una entrevista con el poeta español Mario Obrero, en la que se pueden apreciar la originalidad de las preguntas y la forma a la vez amena y profunda de formularlas.

## → **ACTIVIDAD**

La actividad que os proponemos consiste en imaginar una posible entrevista con uno de los autores incluidos en este manual, procedente de cualquier sección (prosa, poesía, teatro). Os recomendamos trabajar por equipos, solicitar el *feedback* de vuestros formadores y precisar claramente los objetivos que os proponéis:

### 1) ¿Qué tipo de entrevista queréis realizar?

Si se trata de una entrevista videograbada, se necesita pensar en aspectos como el entorno elegido, la claridad de la grabación, la calidad de la cámara, la posición corporal y la gestualidad, o el uso del espacio.

Si elegís el formato de audiograbación, seguido por una transcripción de la entrevista, debéis tomar en consideración la necesidad de la reelaboración de la sintaxis, la eliminación de los solecismos y los accidentes de la fluidez propios de la expresión oral.

Si os proponéis hacer una entrevista por escrito, con preguntas enviadas al autor y a las que este debería responder también por escrito, observaréis que igualmente en este caso la entrevista se deberá reelaborar, porque algunas respuestas serán repetitivas, otras resultarán irrelevantes, otras no serán respondidas, etc.



Para todos los casos arriba mencionados es necesaria una buena preparación previa y un buen diseño de la entrevista.

## **2) ¿Qué aspecto deseáis iluminar de la obra del escritor entrevistado?**

Las preguntas no serán las mismas si os interesáis solo por un poema o cuento en concreto, únicamente por un poemario o libro de cuentos o solo por cierto aspecto temático de la obra del autor entrevistado, o si queréis realizar un retrato de este y/o una presentación de toda su obra.

## **3) ¿Cuál es el público meta?**

El autor entrevistado no responderá de la misma forma ante un público escolar, que nunca ha leído su obra, que ante un público especializado, que conoce a fondo su creación.

## **4) ¿Cuál es la extensión de la entrevista que os proponéis hacer?**

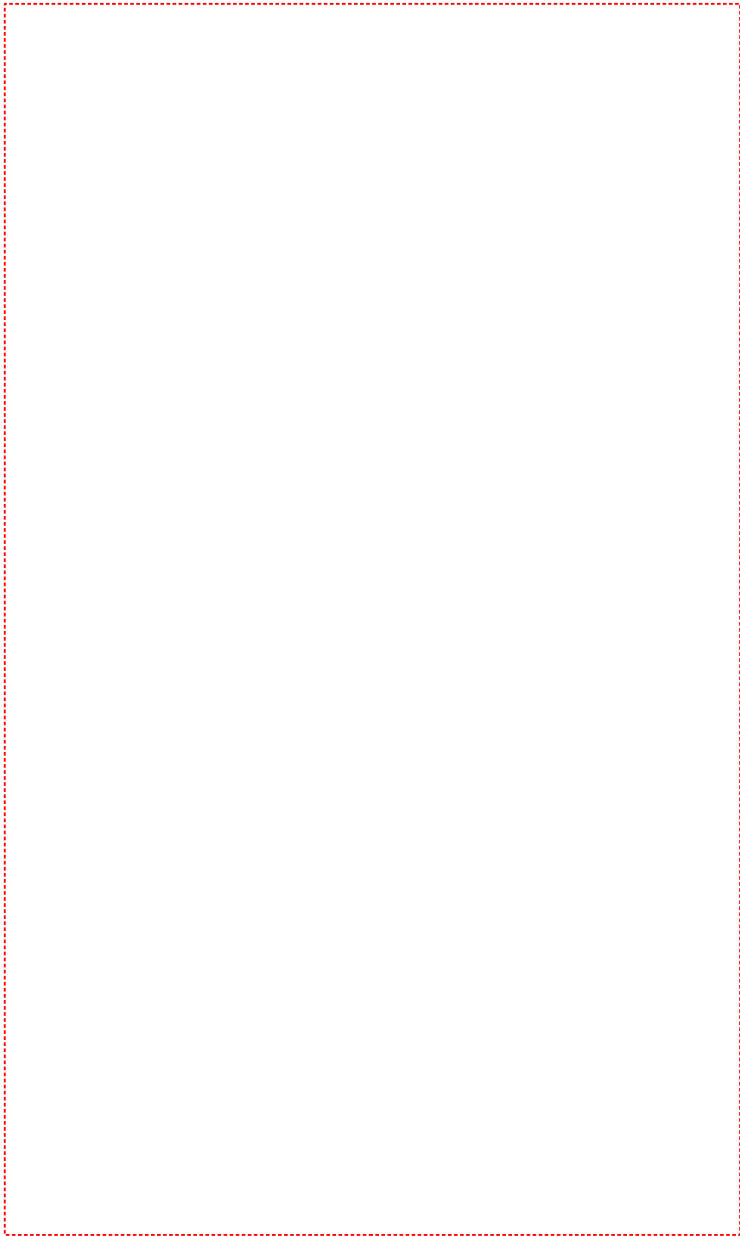
El número de preguntas variará en función de la extensión de la entrevista, y asimismo las respuestas del autor entrevistado se ajustarán, cuando la publiquéis, a las limitaciones de espacio (en el caso de la entrevista escrita) o de tiempo (para la videograbada).

Como pautas generales para la elaboración de las preguntas —para todos los tipos de entrevistas mencionados arriba—, se deben respetar estos principios:

- Evitar los clichés y las generalidades: la entrevista tiene como objetivo resaltar la particularidad de cierta obra/de cierto autor y no vehicular unas ideas comunes;
- resistir a la tentación de lucir en exceso los conocimientos propios: el foco debe recaer en el entrevistado y no en el entrevistador;
- evitar el cúmulo de preguntas: más de dos preguntas hechas al mismo tiempo desconciertan al entrevistado;
- intentar ser lo más precisos posible a la hora de formular las preguntas;
- ser flexibles y ajustar las preguntas al flujo de ideas que desate la conversación con el autor.

### **Propuestas de posibles entrevistas a realizar**

- Una entrevista grabada, con transcripción y reelaboración por escrito, con la escritora argentina María Negroni: perfil y semblanza.
- Una entrevista videograbada con la poeta española María Sánchez, acerca de su poemario *Cuaderno de campo* (2017).
- Una entrevista realizada por escrito con Mario Obrero acerca de su poema “His ancestors”.



### 1.6.3. RESEÑA

La reseña es una de las formas tradicionales de difusión de la literatura y con mucha seguridad seguirá practicándose mientras se escriban y se publiquen libros. En la reseña el acento recae más en la evaluación que en la descripción de una obra y es por eso que tiene un papel tan importante en la vida cultural: un crítico reconocido por su gusto seguro y sus buenos criterios a la hora de valorar un libro puede hacer que se disparen las ventas de una obra si escribe una reseña positiva acerca de ella, así como puede lanzar a la fama a su autor. Análogamente, una reseña negativa escrita por un crítico respetado afecta al éxito de una obra. No obstante, lo peor que le puede ocurrir a una obra es que no reciba ninguna reseña. Cuantas más reseñas se publiquen sobre un libro, incluso si las valoraciones son contradictorias, tanto mayor es su impacto en cierto ambiente cultural.

Una reseña refleja los gustos del reseñista, su cultura, sus competencias analíticas y sobre todo su capacidad para expresar de forma clara y bien argumentada sus juicios estéticos. Es por eso que el oficio de reseñista se aprende y se perfecciona con la práctica.

Para llegar a ser unos buenos reseñistas, es importante, primero, empezar a poner por escrito vuestras impresiones sobre una obra y, luego, intentar ir mejorando vuestro estilo y la argumentación. La falta de ejercicio y la formación literaria insuficiente causan el aluvión de (pseudo)reseñas que circulan en internet, que muchas veces están plagadas de ingenuidades, de juicios sin elaborar (tipo “me gusta” / “no me gusta”), y que pecan, pues, de incoherencia e inconsistencia.

A continuación os ofrecemos unos principios generales para la escritura de una reseña lograda. Nuestro hilo conductor son los preceptos impartidos en uno de los talleres LITPRAX por el crítico esloveno Saso Puljarovic y que están inspirados a su vez en las consideraciones acerca del oficio del reseñista formuladas por su colega y compatriota Mojca Pisek: <https://www.ludliteratura.si/esej-kolumna/slog-ali-za-koga-kritiziramo/>

Los comentarios son del equipo LITPRAX:

#### 1) Sé qué pienso y cómo decirlo

Una reseña lograda se reconocerá en seguida por los criterios de valoración claros que guían al reseñista. Por otra parte, se identificará por la claridad de la exposición. Un buen reseñista siempre sigue el precepto perenne expresado por el escritor francés del siglo XVII Nicolas Boileau,

quien en su *Arte poética* decía: “Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement” (Lo que se concibe bien se expresa claramente).

## **2) No doy vueltas inútiles ni soy pretencioso**

La incapacidad de ir al grano y la presencia de circunloquios innecesarios son las principales características de una reseña defectuosa. Por supuesto, no se trata de censurar todo impulso de hacer digresiones, que a veces hacen avanzar el razonamiento, pero es necesario cuidarse de transformarlas en divagaciones innecesarias y pretenciosas.

## **3) Sé poner un buen título, que atraiga irresistiblemente**

Un buen título muchas veces anuncia una buena reseña (si bien excepciones no faltan). Intentad optar por títulos bastante cortos, que estén en estrecha relación con el contenido de la reseña y que eviten resultar demasiado banales y/o generales (“La poesía en español del siglo XXI”).

No pongáis títulos demasiado enrevesados y pretenciosos (“Mientras haya vida habrá poesía”, “Erato, Polimnia y Calíope: musas de la poesía en el siglo XXI”, etc.). El título puede ser original, pero sobre todo debe ser adecuado.

## **4) Cuando escribo no pierdo el hilo**

Este principio se resume perfectamente en el refrán “Quien mucho abarca poco aprieta”. Un texto literario está constituido por numerosos elementos y a la vez da pie a múltiples niveles de lectura, por lo cual es obligatoria la selección de los aspectos precisos de la obra reseñada que se quieren evidenciar. Se recomienda elegir los elementos más relevantes para la argumentación de la calidad (o falta de calidad) artística de la obra, para no caer en contrasentidos. Un *bestseller* sin grandes pretensiones estéticas puede tener personajes atractivos, pero eso no siempre equivale a una buena construcción de estos; sin duda, se puede leer fácilmente, lo cual no significa necesariamente que tenga una alta calidad literaria.

## **5) Sé organizar mi texto**

La capacidad de controlar la organización del propio texto es una prueba de que el crítico es apto para controlar los textos de otros autores. Puede haber “intuiciones” críticas muy brillantes y sorprendentes, pero estas se deben organizar lógicamente para que resulten convincentes.

## **6) Menos es más**

Las frases excesivamente largas, una sintaxis complicada y la profusión de incisos y subordinadas son poco recomendables para la escritura de una reseña. La reseña sirve para describir y evaluar una obra, o sea, su función principal es epistémica y no estética, por lo cual el reseñista no debe perder de vista su principal objetivo, que es el de argumentar de forma clara y concluyente su opinión sobre la obra.

## **7) Cada día mato un poco al comparatista que hay en mí**

Las referencias librescas, las citas de otros autores, los paralelos con otras obras vienen espontáneamente a la mente de los lectores especializados. Una reseña, en cambio, se debe adaptar al público meta, ya que para unos lectores interesados por la literatura pero no necesariamente versados en la literatura comparada el exceso de conexiones con otras obras puede tener un efecto contraproducente. Si no nos referimos a las reseñas que aparecen en publicaciones especializadas, la acumulación de términos muy especializados y de referencias continuas a otros autores son poco recomendables.

## **→ ACTIVIDADES**

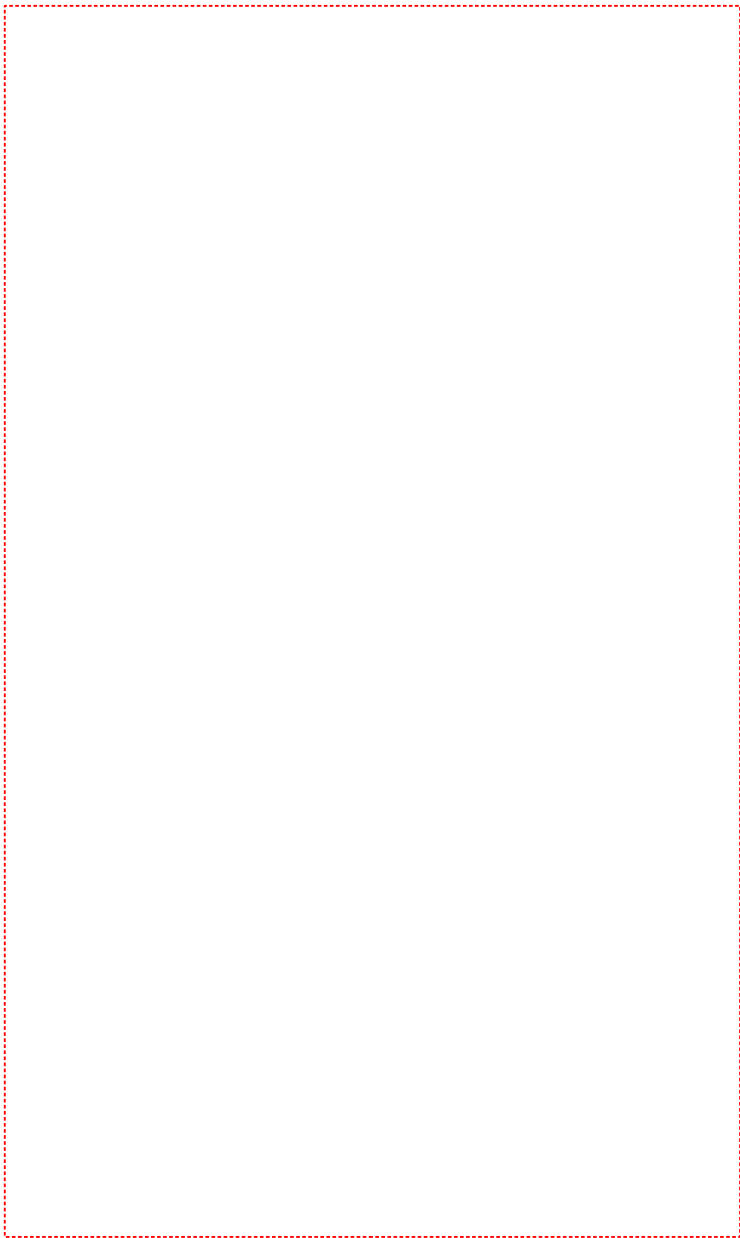
### **1.**

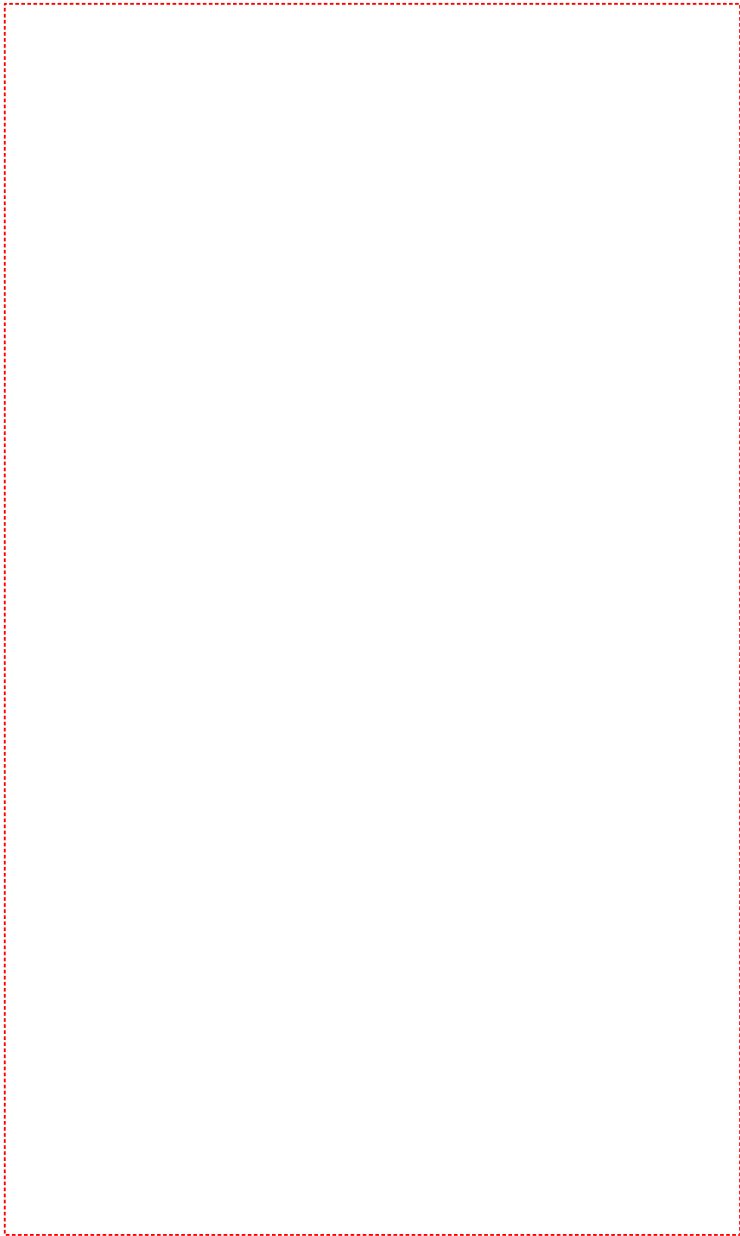
Escribid, trabajando en grupos o individualmente, unas reseñas de extensiones variables sobre este manual (1000, 2000 y 3000 caracteres).

### **2.**

Evalúad el trabajo de los otros grupos y proponed, si es necesario, mejoras en lo tocante a la organización, el estilo y la adaptación al público meta.

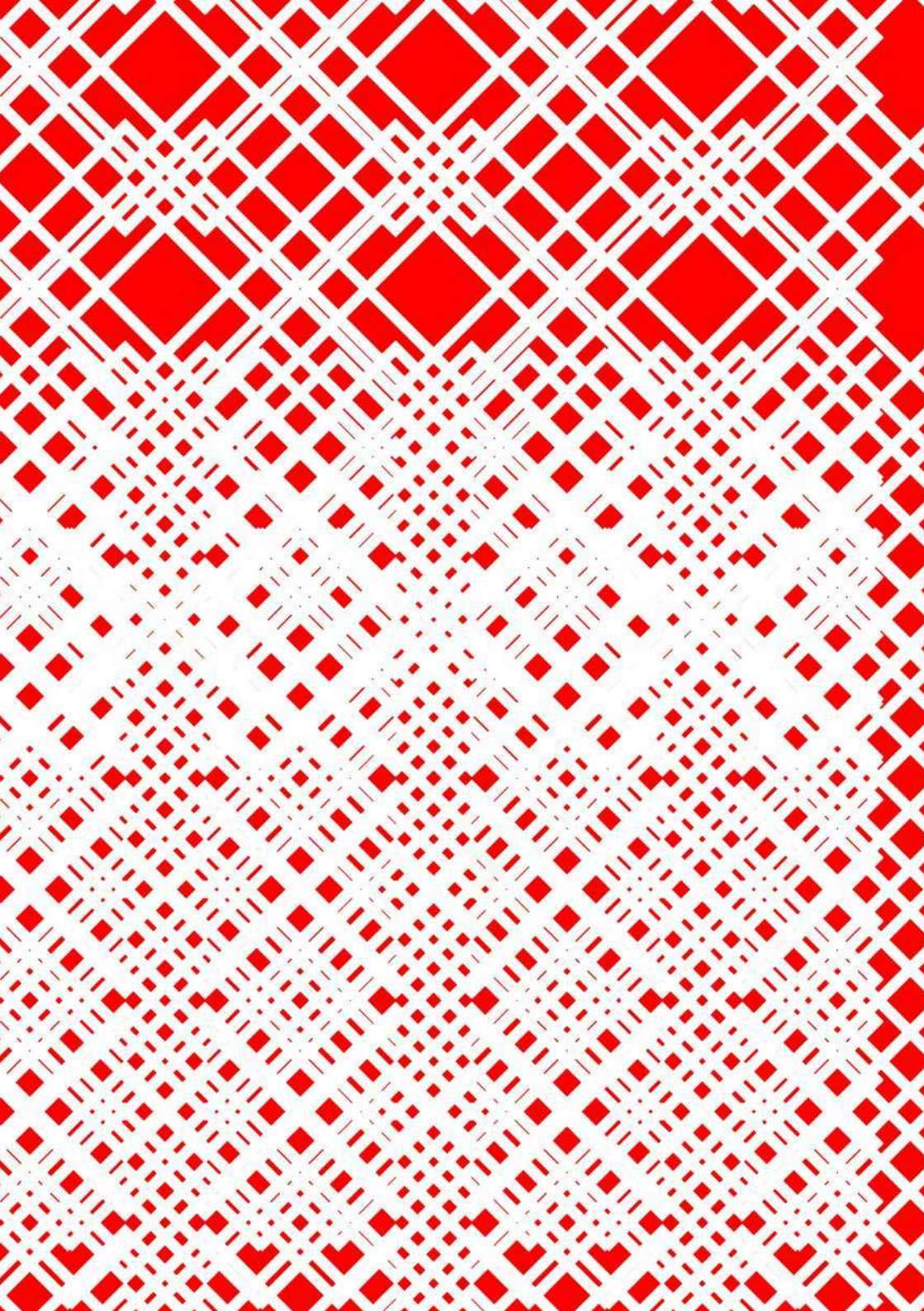
**I. I., E. J. G.-S.**











**1.7**

**EL CANON  
LITERARIO**



¿Por qué leemos ciertos textos y no otros? ¿Quiénes son los que eligen las obras consideradas dignas de ser leídas? ¿El gusto es una cuestión únicamente personal? ¿El valor literario se puede reconocer de forma no mediada? ¿Qué significa que un autor sea considerado como *clásico* (canónico)? ¿En qué medida el mercado editorial y el currículum académico “guía” nuestra elección de la literatura que leemos?

A continuación, proponemos unas actividades que esperamos que puedan ayudarte a responder estas preguntas y, a partir de allí, seguir explorando este tema.

## → OBJETIVOS

- × Explicar y valorar críticamente el concepto de *canon literario*.
- × Debatir acerca del concepto de *canon*.
- × Analizar los mecanismos de promoción literaria en relación con el valor literario.
- × Practicar la lectura crítica gracias a la comparación de dos cuentos de temática similar.

## → MATERIALES

- × Un ordenador con conexión a la red.

## → ACTIVIDADES

### **Tipos de actividades:**

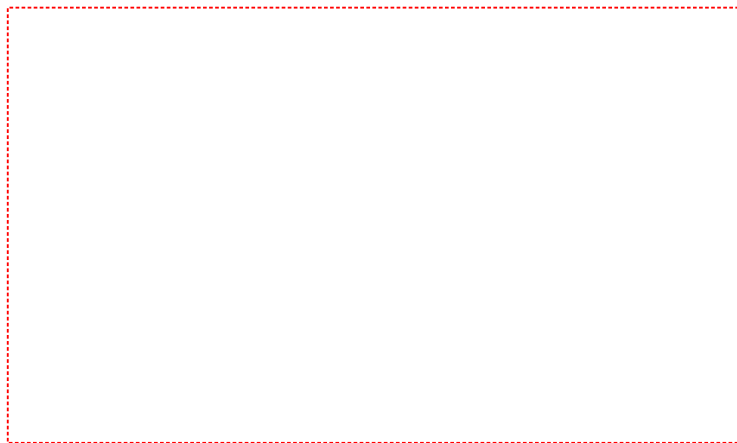
Se trata de una serie de cuatro actividades que suponen: lecturas guiadas de teoría y crítica literaria, y lectura de dos cuentos de tema similar. Las primeras tres actividades terminan con un debate.

## I LA LECTURA ENTRE LA UTILIDAD Y LA GRATUIDAD

### 1.

Partimos de una pregunta: ¿cuál es mi obra favorita? Intenta argumentar tu elección y observa en qué medida tus gustos personales corresponden o no a unas pautas del grupo social, generacional, microcomunitario, etc.

Haz una lista de tus libros favoritos e intenta argumentar tus elecciones:



### 2.

Para tener una visión sobre las coincidencias y divergencias de los gustos personales en materia de lectura, en marzo de 2021 se utilizó un questionario para llevar a cabo una encuesta sobre sus obras literarias favoritas a dos centenares de alumnos de español de Eslovenia, Hungría, Rumania y Serbia. De las respuestas, se desprende que las obras que

preferían pertenecían a estos tres grupos: a) autores clásicos (desde Cervantes hasta Gabriel García Márquez); b) autores de literatura policíaca, fantasía, gótica, romántica, etc. (Agatha Christie, Stephen King, Jojo Moyes, etc.); c) autores recomendados en las clases de literatura (Roberto Bolaño, Fernanda Trías, etc.)

Compara tus respuestas con las de los estudiantes que participaron en el cuestionario. ¿Coincides con las respuestas obtenidas en el cuestionario? ¿Cuáles son las similitudes y cuáles las diferencias? Escribe tus conclusiones.

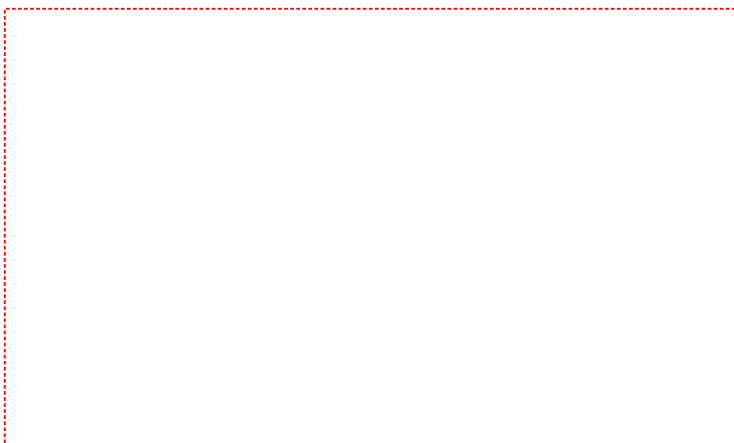


### 3.

Los debates sobre la construcción del canon se remontan a la Antigüedad griega. Este tema se reavivó con la aparición en 1994 de *El canon occidental*, del crítico literario norteamericano Harold Bloom. Se trata de un trabajo polémico, criticado principalmente por su anglocentrismo y por el uso desmesurado del principio de autoridad. Su canon incluye a 26 autores. El centro del canon es Shakespeare y en el selecto grupo de autores "perennes" se incluye a Dante, Chaucer, Cervantes, Montaigne y Moliere, Milton, Samuel Johnson, Goethe, Wordsworth, Jane Austen, Whitman, Emily Dickinson, Dickens y George Eliot, L. Tolstoy, Ibsen, Freud, Proust, Joyce, Virginia Woolf, Kafka, Borges, Neruda y Pessoa, y Beckett. No obstante, finalmente, Bloom declara integralmente canónicos a solo 13 autores: Homero, Virgilio, Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton, Goethe, Tolstói, Ibsen, Kafka, Proust.

La obra de Harold Bloom no hace sino poner de nuevo sobre el tapete la cuestión de las reelaboraciones continuas del canon y sus múltiples facetas. Así, se puede pensar que al canon “occidental” (anglocéntrico) de Bloom siempre se le puede oponer un canon nacional (francés, alemán, esloveno, eslovaco, chino, peruano, etc.). Igualmente, a la supuesta “perennidad” o el pretendido carácter atemporal se puede contrastar con los cánones diseñados en ciertos momentos históricos y en ciertas circunstancias precisas: el canon de los clásicos grecolatinos, el canon romántico, el colonial, el comunista, etc.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, reflexiona sobre a cuántos de los autores considerados por Bloom como centrales del canon occidental has leído; a cuántos conoces por el nombre, pero no los has leído todavía; y a cuántos desconoces.



#### 4.

Reflexiona sobre esta pregunta: ¿crees que a día de hoy es importante leer a los clásicos / autores canónicos?

Para responderla, te proponemos dos cortos ensayos: uno, de Stanley Fish, que ha desatado polémicas encendidas: “Will the Humanities Save Us?” (2008, publicado en *The New York Times*), y que representa una declaración de derrota de parte de una de las personalidades más importantes de la crítica literaria norteamericana:

<https://archive.nytimes.com/opinionator.blogs.nytimes.com/2008/01/06/will-the-humanities-save-us/>



En el polo opuesto se puede mencionar el artículo “Un mundo sin novelas”, publicado en *Letras Libres* en 2000 por el escritor Mario Vargas Llosa, que enumera unas razones para defender la lectura de las obras maestras:

<https://letraslibres.com/revista/un-mundo-sin-novelas/>



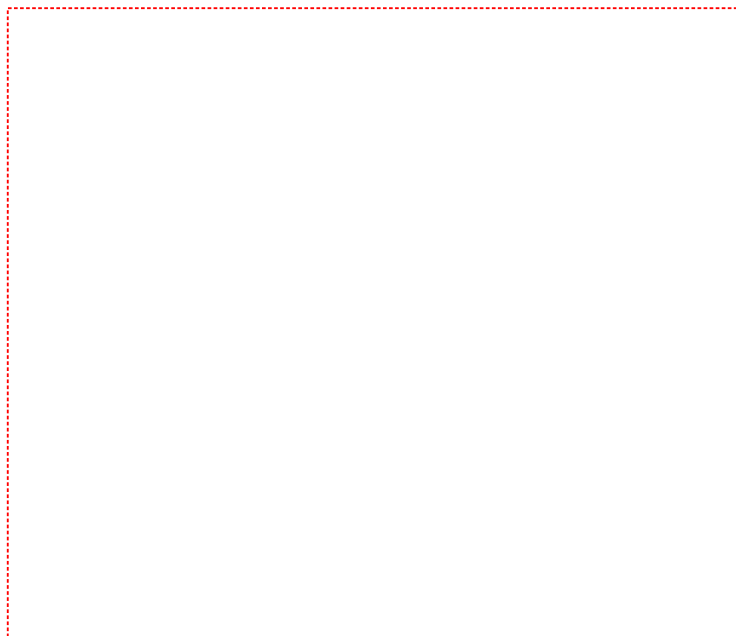
#### 4.1.

Fish afirma que, ante el avasallamiento del utilitarismo en todos los sectores de la sociedad, las humanidades no pueden esgrimir ningún argumento válido:

1. Los departamentos de literatura o de filosofía no aportan dinero;
2. sus egresados no representan para nada el ideal de los empleadores;
3. el Estado no se beneficia por una nueva lectura de *Hamlet*;
4. han pasado los tiempos en los que se consideraba que las humanidades formaban personas “completas” (*well-rounded citizens*). En otra etapa cultural la capacidad de esmaltar el discurso;

so personal con citas y de aportar referencias culturales era algo bien visto, mientras que en la actualidad si uno introduce en la conversación unas cuantas informaciones eruditas “es más probable que provoque irritación en vez de ganar amigos o influenciar a otras personas”.

¿Con cuáles de las declaraciones de derrota de Stanley Fish estás de acuerdo?



#### **4.2.**

Por su parte, Mario Vargas Llosa considera que leer buena literatura (o sea, literatura canónica o digna de ser canonizada) es provechoso porque las obras clásicas/canónicas:

1. Aportan beneficios en el plano del lenguaje (expresarse bien significa pensar bien);
2. fomentan el espíritu crítico “porque toda buena literatura es un cuestionamiento radical del mundo en que vivimos”, y crean, por lo tanto, una insatisfacción constructiva ante el mundo tal como nos está dado;

3. son capaces de “formar ciudadanos críticos e independientes, difíciles de manipular”;
4. desarrollan “una sensibilidad inconformista ante la vida, hacen a los seres humanos más aptos para la infelicidad”, pero esta aptitud les inculca el deseo de cambiar el mundo;
5. ofrecen expresiones claras (kafkiano, orwelliano, sádico, borgiano, etc.) para entender mejor la realidad y especialmente “esos fondos terribles donde a menudo yacen las motivaciones de las conductas y los comportamientos inusitados, y, por lo mismo, tan injustos contra el que es distinto”;
6. conllevan también un beneficio directo para el arte amatorio, el cual deriva de la ampliación de los matices lingüísticos: “Sin la literatura, no existiría el erotismo. El amor y el placer serían más pobres, carecerían de delicadeza y exquisitez, de la intensidad que alcanzan educados y azuzados por la sensibilidad y las fantasías literarias. No es exagerado decir que una pareja que ha leído a Garcilaso, a Petrarca, a Góngora y a Baudelaire ama y goza mejor que otra de analfabetos semiidiotizados por los cultrones de la televisión”.

¿Cuáles de estos argumentos te parecen suficientemente válidos para convencer a una persona que no suele leer de forma asidua (a los autores clásicos/canónicos) a respetar y practicar la lectura (de estos)?



## 5.

¿Cómo crees que respondería Stanley Fish, por una parte, y Mario Vargas Llosa, por otra parte, a estas afirmaciones de Harold Bloom:

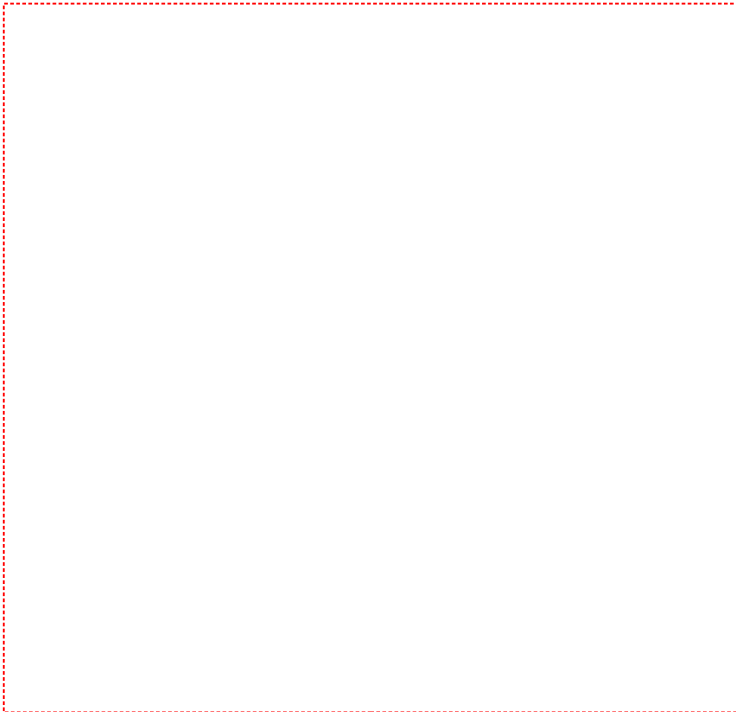
1. "Leer a los mejores escritores —pongamos a Homero, Dante, Shakespeare, Tolstói— no nos convertirá en mejores ciudadanos. El arte es absolutamente inútil, según el sublime Oscar Wilde, que tenía razón en todo" (Bloom, 2006: 24)?
2. "Necesitamos enseñar más selectivamente, buscar a aquellos pocos que poseen la capacidad de convertirse en lectores y escritores muy individuales. A los demás, a aquellos que se someten a un currículum politizado podemos abandonarlos a su suerte. En la práctica, el valor estético puede reconocerse o experimentarse, pero no puede transmitirse a aquellos que son incapaces de captar sus sensaciones y percepciones. Refirir por él nunca lleva a nada" (26).



## 6.

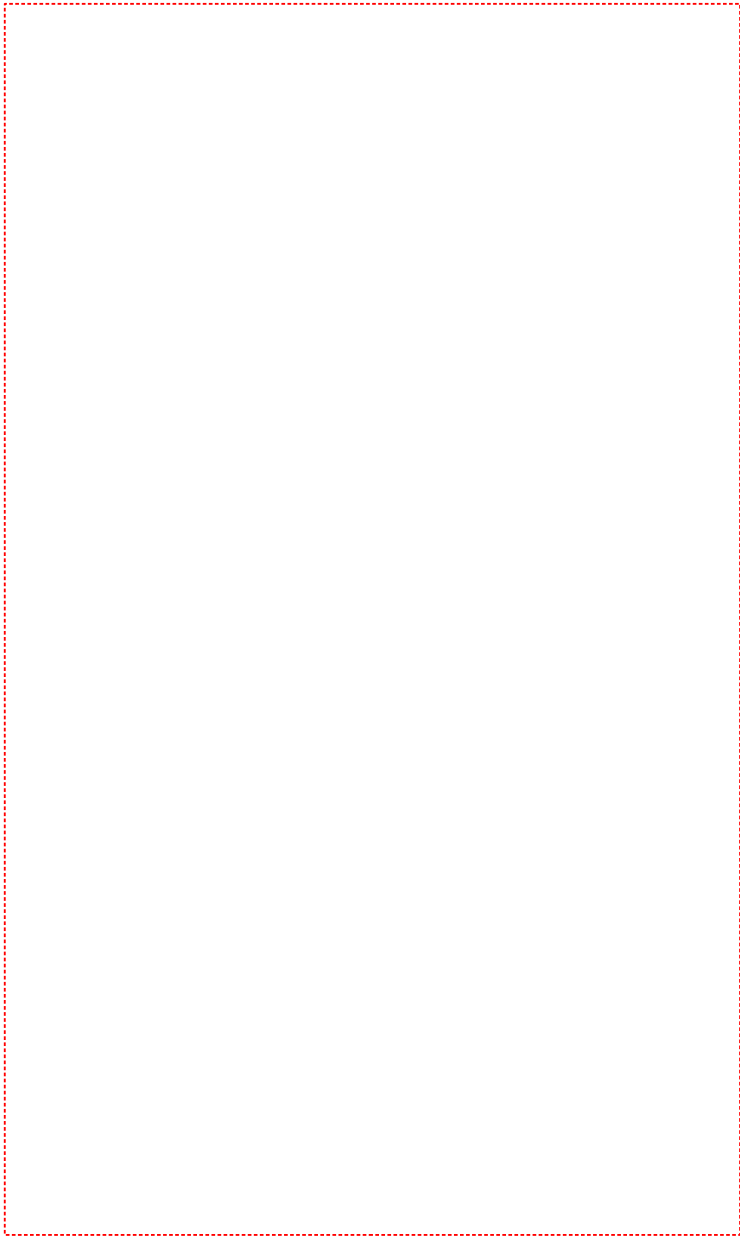
Muchos de los que criticaron el artículo de Stanley Fish le replicaron que es posible que las humanidades no sirvan para nada, pero en eso mismo consiste su valor, porque tienen su bien en sí mismas, no en algo exterior a ellas. Este argumento es de raíz kantiana (en la estética de Kant, lo bello se define como finalidad sin fin).

¿Estás de acuerdo con este argumento? ¿Consideras que él podría servir para una defensa del valor de la literatura ante los partidarios del utilitarismo (i.e. la tendencia a colocar la utilidad por encima de cualquier otra consideración?).



## 7.

Organizad un debate en el que cada grupo defienda una de las posiciones encarnadas por Stanley Fish, por un lado, y por Vargas Llosa, por otro lado.



## II

# ¿SE PUEDE CONSTRUIR EL CANON ÚNICAMENTE SOBRE LA BASE DEL VALOR LITERARIO? CANONICIDAD Y CANONIZACIÓN. EL LUGAR DE LA LITERATURA EN EL MUNDO ACTUAL

### 1.

El problema del valor literario es más espinoso de lo que se podría creer a primera vista. En 1958, el crítico literario Monroe Beardsley, en *Aesthetics: Problems of Criticism* lo podía definir claramente: el valor estético está relacionado con la magnitud de la experiencia dada por un objeto estético, más exactamente, por la capacidad estética que es capaz de procurar, en función de tres criterios: **la unidad, la complejidad y la intensidad** de la experiencia potencial. Estos criterios conectan con los rasgos que el teólogo Tomás de Aquino, en el siglo XIII, asignaba a lo bello: ***integritas, consonantia et claritas***.

Según Beardsley, pues, se puede convencer al otro sobre el valor “superior” (desde el punto de vista estético) de cierta obra con respecto a la otra. No obstante, estos criterios de unidad, complejidad e intensidad se pueden aplicar solo a las obras “clásicas”. En cambio, las obras modernas se basan, al contrario, en normas diferentes: por ejemplo, en vez de la unidad, favorecen la fragmentación y la desestructuración; asimismo, la complejidad está contrarrestada por las obras monocromáticas o seriales.

Formad grupos e intentad comparar el valor literario de una obra actual de gran éxito (por ejemplo, *Harry Potter*) y una obra “clásica” de la misma índole (por ejemplo, *Príncipe y mendigo* de Oscar Wilde), basándose en los argumentos de Beardsley:



## 2.

Lo que se observa es que una de las más importantes dificultades es argumentar el valor prescindiendo del factor "actualidad". Las obras de éxito de nuestra época todavía no han pasado "la prueba del tiempo" para saber si se van a volver o no "clásicas".

Para entender mejor este punto, se deben tomar en consideración dos conceptos que representan la doble faz del canon: la *canonicidad* y la *canonización*.

1.a. Para el concepto de *canonicidad*, Harold Bloom da la siguiente pista al explicitar su manera de acercarse a los veintiséis autores que declara como centrales en el canon occidental: "he intentado enfrentarme directamente a su grandeza: preguntar qué convierte al autor y las obras en canónicos. La respuesta, en casi todos los casos, ha resultado ser **la extrañeza, una forma de originalidad que o bien no puede ser asimilada o bien nos asimila de tal modo que dejamos de verla como extraña**. El ensayista inglés, crítico literario, e historiador de arte del siglo XIX, Walter Pater, definió el Romanticismo como la suma de la extrañeza y la belleza, pero creo que con tal formulación caracterizó no sólo a los románticos, sino a toda escritura canónica" (Bloom, 2006: 9, subrayado nuestro).

1.b. El filósofo alemán Hans Georg Gadamer en *Verdad y método* da asimismo una definición útil para comprender la canonicidad o, en sus términos, la "calidad de ser un clásico": "Es clásico [...] lo que habla de tal manera que no se reduce a una simple declaración sobre algo que ha desaparecido, o a un simple testimonio sobre algo que queda para interpretar, sino, al contrario, dice algo a cada presente como si se lo dijera a él particularmente" (1999: 311). En otras palabras, lo clásico sobrepasa las barreras temporales, se sitúa en un presente perpetuo y es capaz de dialogar con la actualidad: "lo clásico es indudablemente 'atemporal', pero esa atemporalidad es una modalidad del ser histórico" (311).

2.a La canonicidad, en cambio, ha sido denunciada como basada en una elección arbitraria, relacionada con el poder. En vez de canonicidad se debería hablar, como señala la crítica y teórica literaria estadounidense Barbara Herrnstein Smith, de canonización:

"Lo que comúnmente se conoce como 'la prueba del tiempo' [...] no es, como implica la figura, un mecanismo impersonal e imparcial; porque las instituciones culturales a través de las cuales opera (escuelas, bibliotecas, teatros, museos, editoriales e imprentas, juntas editoriales, jurados de premios, censores estatales, etc.) están, por supuesto, todas dirigidas por *perso-*



nas (quienes, por definición, son aquellos con poder cultural y comúnmente otras formas de poder también); y, dado que los textos que son seleccionados y preservados por el 'tiempo' siempre tenderán a ser aquellos que 'encajan' (y, de hecho, a menudo han sido diseñados para encajar) con sus necesidades, intereses, recursos y propósitos característicos [...].

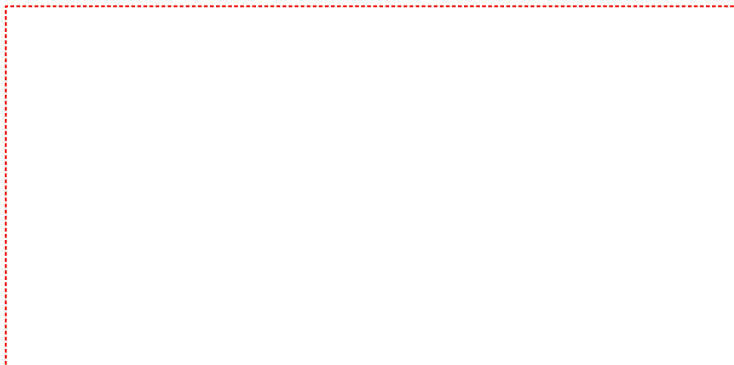
**En otras palabras, lo que comúnmente se toma por los signos del valor literario es, en efecto, su origen.** La resistencia de un autor canónico clásico como Homero, entonces, no se debe al supuesto valor transcultural o universal de sus obras, sino, por el contrario, a la continuidad de su circulación en una cultura particular" (Herrnstein-Smith, 1988: 134, nuestra traducción, subrayado nuestro).

### 3.

Resumiendo: la posición de Barbara Herrnstein-Smith denuncia el canon como construcción sometida a los valores de las clases con alto capital (social y económico). Según la posición de Harold Bloom, el canon debe erigirse exclusivamente sobre el valor estético.

A partir de aquí, reflexiona sobre este asunto: ¿es mejor renunciar al concepto de *canon*, ya que es una cuestión supeditada al poder y, lejos de ser una constante y un criterio certero para la educación del gusto artístico, es más bien una construcción social contingente?

En relación con esto, intenta responder a esta pregunta: ¿se puede estudiar literatura —en las escuelas y en las universidades— solo sobre la base de unas obras literarias que tienen éxito de público en cierto momento o es necesaria también la referencia a los clásicos? Apunta tus ideas y argumenta:



**3\*** Para profundizar más en el tema, es muy recomendable un libro “clásico” sobre el canon, escrito por el teórico literario norteamericano John Guillory: *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* (1993). En este libro, Guillory discute el canon en calidad de constructo socio-cultural, determinado principalmente por las políticas educativas de cierto país y de cierto momento histórico. Analiza los cambios producidos en este sentido en la literatura inglesa en tres momentos fundamentales: siglo XVIII (afirmación del nacionalismo británico y articulación del canon); principios del siglo XX (aparición de la corriente “New Criticism” y rearticulación del canon en torno a los autores sofisticados —los poetas metafísicos del siglo XVII, los autores modernos como Virginia Woolf y James Joyce, etc.—); los años 1960 (replanteamiento del lugar de la literatura en la sociedad, cuestionamiento del anterior canon “elitista”). Guillory indica que, si bien cualquier canon está históricamente determinado y depende de un contexto social en el que siempre se advierte una ideología dominante, todos los ataques al canon han llevado indefectiblemente a una reafirmación analítica de la existencia y la necesidad de este. Asimismo, Guillory muestra cómo el proceso de canonización se ha llevado a cabo sobre la base de una sólida contextualización sociocultural de la recepción de los clásicos.

#### 4.

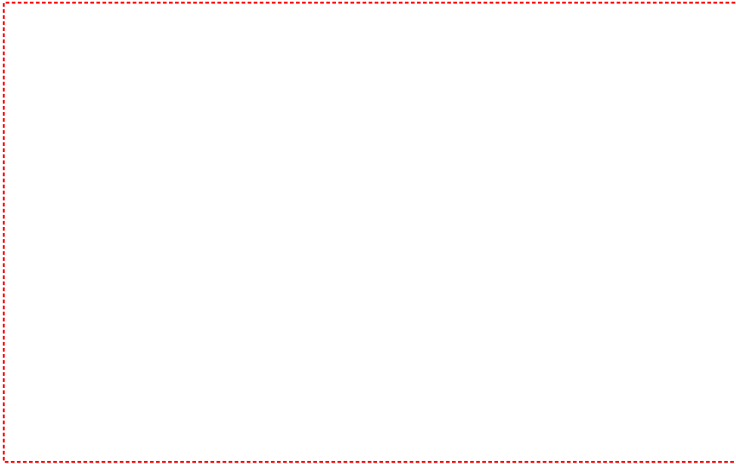
Lee esta lista establecida por el teórico de la literatura estadounidense E. Dean Kolbas en *Critical Theory and the Literary Canon* (2001: 23-24). En ella se enumeran las siguientes causas de la crisis del canon a principios del siglo XXI:

- a) Antes que nada, la subversión del prestigio tradicional de la literatura por parte de los medios digitales y electrónicos;
- b) el impacto de las rebeliones sociales de los años 1960 (el feminismo, los derechos de las minorías, etc.) sobre las humanidades clásicas;
- c) la expansión de las nuevas teorías (deconstructivistas) que contestan el patrimonio cultural tradicional;
- d) el declive del consenso nacional acerca de las políticas y los objetivos de la enseñanza universitaria;
- e) la descolonización del "Tercer Mundo" y el cuestionamiento de la hegemonía de los "hombres blancos", así como la extensión del interés académico por la cultura popular;
- f) la disminución del papel de la "antigua burguesía" por el ascenso de una nueva clase media ("profesional-empresarial");
- g) la mercantilización de la cultura bajo la presión de la economía capitalista, para la cual la jerarquía canónica tradicional tiene un valor de mercado.

Observa que estos factores tienen como elemento común la contestación radical de la tradición cultural, política o social y, con ella, del **poder** regulador de la sociedad. Los efectos sobre el canon se compendiarían entonces en las siguientes dos posiciones contrapuestas: 1) defensa del canon como la base de una cultura (nacional), una base que debería ser incuestionable para no poner en peligro la cohesión de la comunidad [la posición de "la derecha" o conservadora]; 2) la denuncia del canon como una construcción cultural ligada a unas determinadas épocas [la "izquierda" o crítica]. Las posiciones extremas llevan a callejones sin salida:

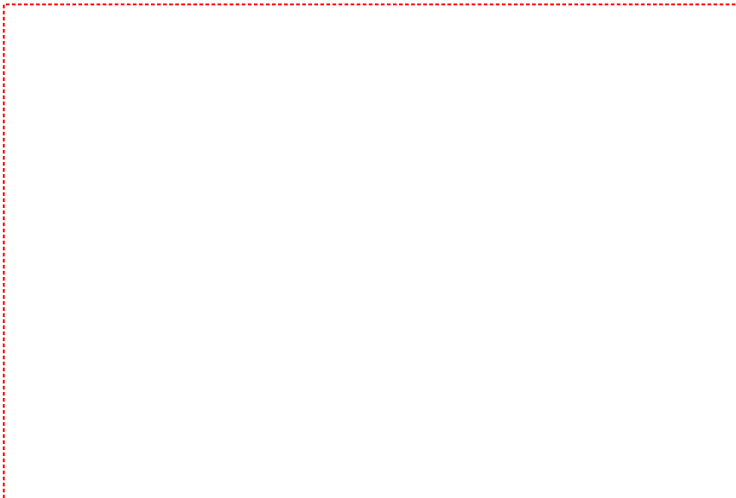
- A la derecha: sumisión ciega ante la tradición (literaria), lo que conlleva una museificación de la literatura, que se "conserva" en un espacio intangible, fuera de la sociedad.
- A la izquierda: relativismo generalizado, anarquía.

¿Cuál de las dos posiciones crees que fortalecería la importancia de la literatura en el imaginario social?



**5.**

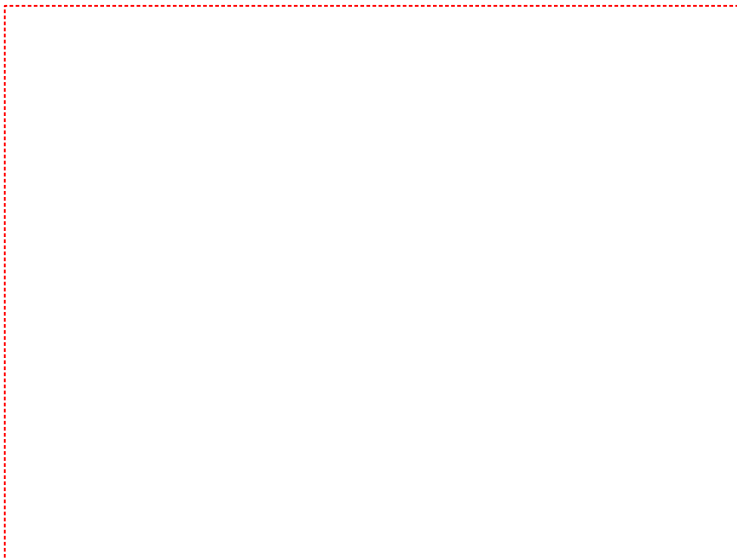
Pon en relación las dos posiciones extremas señaladas con las expresadas por Stanley Fish y Mario Vargas Llosa:

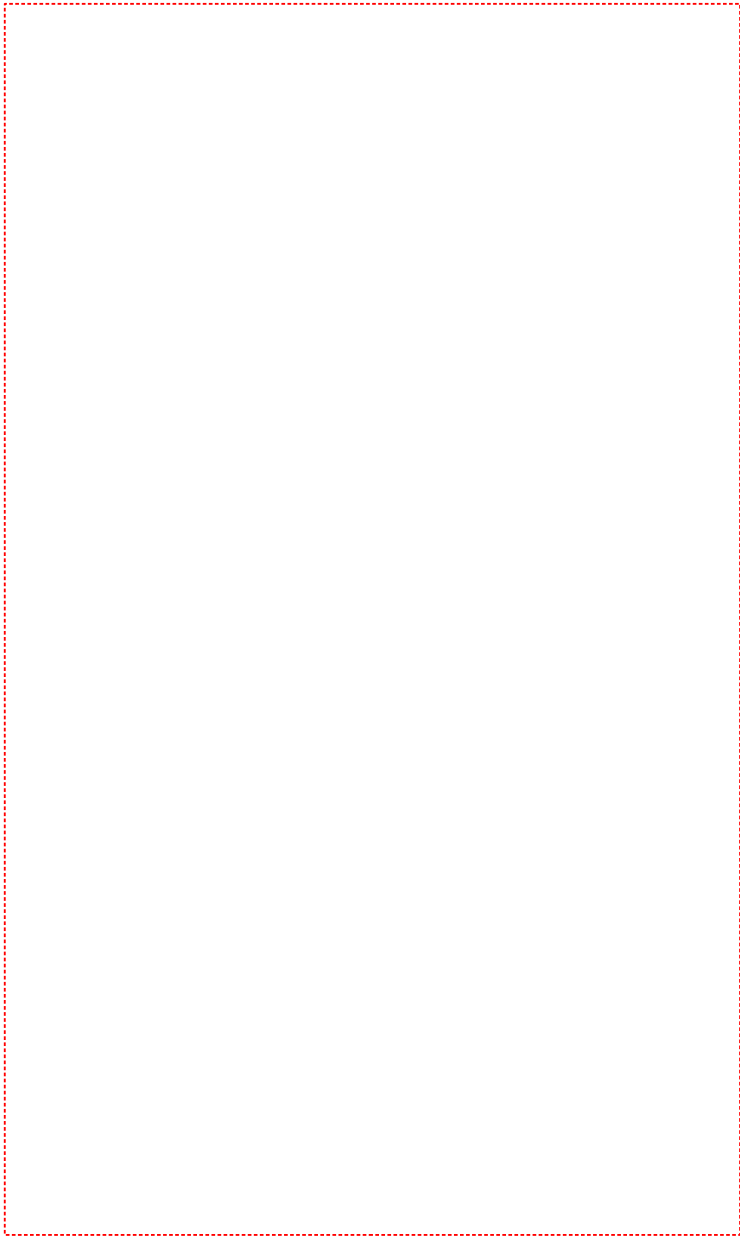


## 6.

El primer punto (a) señalado por E. Dean Kolbas se refiere a la pérdida del carácter central de la literatura en la sociedad actual, tema debatido en libros como *The Death of the Literature* (1990) de Alvin Kernan, *L'adieu à la littérature* (2005) de William Marx, *La littérature en péril* (2007) de Tzvetan Todorov. De este modo, el teórico de la literatura británico Alvin Kernan en *The Death of Literature* dice: "Lo que antes se llamaba 'literatura seria' ya sólo tiene un público reducido (*coterie audience*), y casi ninguna presencia en el mundo fuera de los departamentos universitarios de literatura" (2007: 7, nuestra traducción). De hecho, los departamentos de letras cierran en muchas universidades importantes del mundo. El caso más célebre fue la decisión del Gobierno japonés, en 2015, de reducir drásticamente el número de las carreras de humanidades por causa de su nula rentabilidad económica. No obstante, como se observa en el punto (g) de la misma lista de Kolbas la jerarquía canónica tiene una repercusión directa sobre el mercado del libro, que es un sector importante de la economía mundial.

Sobre la base de todo lo estudiado en las dos actividades anteriores, organizad un debate en torno a la siguiente pregunta: ¿se puede argumentar racionalmente el mantenimiento de los estudios de literatura en los programas universitarios?





### III

## EL GUSTO Y EL PODER. EL *BESTSELLER*

### 1.

Hemos observado la relación entre la elaboración del canon literario y el poder de las instituciones sociales que avalan el valor estético, o sea, consagran ciertas obras, en detrimento de otras, como dignas de ser leídas.

Reflexionad sobre vuestras elecciones personales en materia de lectura: ¿quiénes os guían a la hora de escoger los productos culturales que consumís?: el mercado, los profesores, los amigos, el propio gusto estético, etc.:



### 2.

En la base de todos los elementos que influyen en nuestras elecciones se encuentra *el gusto*, que lejos de ser una cuestión puramente privada (según el adagio latino “de gustibus non est disputandum”, o sea, sobre los gustos no se disputa), está íntimamente ligada al poder de las clases dominantes, es decir, las que pueden influenciar el sentido del desarrollo de la sociedad.

La cuestión del gusto y su relación con el poder de las clases dominantes fue debatida por el sociólogo francés Pierre Bourdieu en su obra *La distinción* (1979; traducida al español: *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, 1988). En una conferencia de 1972, Bourdieu lanzó esta idea, que está en la base de sus trabajos posteriores, entre ellos *La distinción*: “las estructuras simbólicas, más que una forma particular de poder, son una dimensión de todo poder, es decir, otro nombre de la legitimidad, producto del reconocimiento, del desconocimiento, de la creencia en virtud de la cual las personas que ejercen la autoridad son dotadas de prestigio” (Bourdieu, 1980: 243-244).

Destaca las ideas principales de esta cita y analiza los términos *estructuras simbólicas*, *legitimidad*, *autoridad* y *prestigio*, y encuentra ejemplos para cada uno (por ejemplo, las estructuras simbólicas son las relacionadas con el imaginario social y no con las condiciones materiales).



### 3.

En su obra *La distinción* Bourdieu describe la sociedad como jerarquizada en tres niveles culturales y a cada uno correspondería un tipo de gusto. La clase “alta”, la burguesa, es la que detenta el gusto “legítimo”, mientras que los sectores medios y populares se caracterizan por la aceptación tácita de los cánones erigidos por los “legítimos”; a diferencia de estos, que se permiten cambiar de gusto en cualquier momento, especialmente cuando ciertos tipos de consumos culturales se vuelven demasiado “comunes”, los sectores medios y populares son relativamente conservadores. Sintetizando las ideas de Bourdieu:

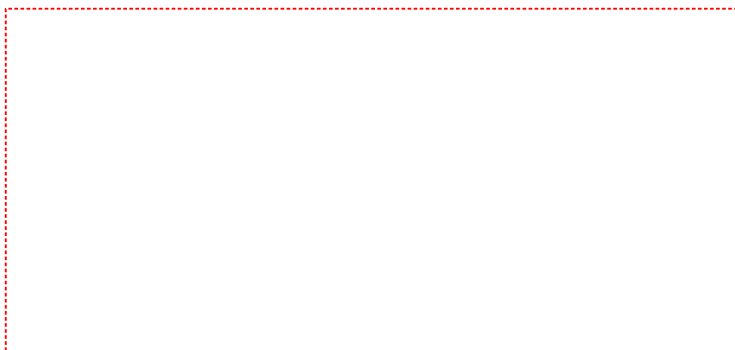
1. La burguesía impone el gusto “legítimo” al inculcar sus valores a través de la educación familiar y al enviar luego a sus hijos a las mejores escuelas donde enseñan los profesores que se adhieren a estos valores y los transmiten. Su *habitus* se caracteriza principalmente por la despreocupación por los valores materiales y una propensión a ostentar su capacidad de invertir su tiempo en actividades no productivas económicamente. Por eso, la burguesía es la que consume (en la terminología de Bourdieu) “alta cultura”: teatro, museos, conciertos de música clásica, etc.
2. El gusto “medio” se dirige hacia las adaptaciones (son las que leen *Reader’s Digest*). Por buscar la accesibilidad, prefieren las obras menores de las artes mayores, como por ejemplo las obras musicales *Rapsodia in blue* de George Gershwin o la *Rapsodia húngara* de Franz Liszt, y las obras más importantes de



las artes menores, como, en materia de canción, los cantautores franceses Jacques Brel y Gilbert Bécaud.

3. El gusto "popular" está representado por la elección de obras de la música llamada *ligera* o de música culta desvalorizada por la divulgación, como *El bello Danubio azul*, *La Traviata*, *La Arlesiana*, y, sobre todo, por la elección de canciones totalmente desprovistas de ambición o de pretensiones artísticas. Las clases populares se caracterizan, según Bourdieu, por una estética pragmática y funcionalista, hallada pues en el polo opuesto de la orientación burguesa hacia la gratuidad placentera.

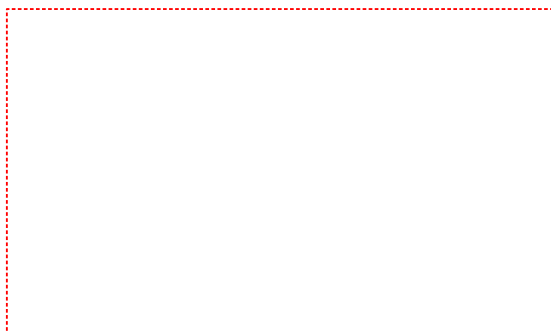
A modo de ejercicio, busca ejemplos para ilustrar las obras que corresponderían, según la teoría de Bourdieu de *La distinción*, a los tres niveles de gustos: burgués / medio / popular.



**3\*** Lejos de ser una cuestión meramente estética, el gusto –según la tesis de Bourdieu– determina la jerarquía social. Lee esta cita y coméntala:

[L]a disposición estética es una dimensión de una relación distante y segura con el mundo y con los otros, que a su vez supone la seguridad y la distancia objetivas [...] Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos" [...] De gustos y colores no se discute: no porque todos los gustos estén en la naturaleza, sino porque cada gusto se siente fundado por naturaleza –y casi lo es-

tá, al ser *habitus*–, lo que equivale a arrojar a los otros en el escándalo de lo antinatural. **La intolerancia estética tiene violencias terribles. La aversión por los estilos de vida diferentes es, sin lugar a dudas, una de las barreras más fuertes entre las clases [...]. Lo que quiere decir que los juegos de artistas y estetas y sus luchas por el monopolio de la legitimidad artística son menos inocentes de lo que parecen;** no existe ninguna lucha relacionada con el arte que no tenga también por apuesta la imposición de un arte de vivir, es decir, la transmutación de una manera arbitraria de vivir en la manera legítima de existir que arroja a la arbitrariedad cualquier otra manera de vivir. (Bourdieu, 1998: 49-50, subrayado nuestro)



#### 4.

Hemos señalado que, según la tesis de Bourdieu, el gusto “legítimo” cambia en el momento en que ciertos tipos de consumos culturales se vuelven demasiado “comunes”. Esta observación tiene una repercusión directa sobre la producción de libros, cuyo éxito —para los editores— se mide en el número de ejemplares vendidos. El sueño de todo editor es producir *bestsellers*, aunque muchos de ellos se declaran también a favor de la producción de literatura “de buena calidad”, o sea, apta de ser “aprobada” por las clases dominantes, detentoras del gusto “legítimo”; dicho de otra forma, apta de llegar a ser “canónica”. El ejemplo más ilustrativo desde este punto de vista sería *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, que es uno de los libros en español más vendidos y a la vez considerado “central” no solo en el canon latinoamericano sino en el occidental. En el polo opuesto están las novelas de Isabel Allende, la autora chilena más leída y vendida en todo el mundo. Sus libros se consideran simplemente *bestsellers*, libros escritos según una “fórmula” que Albert

Zuckerman, uno de los agentes literarios más prestigiosos del mundo, revelaba en un libro de 1995 titulado *Bestseller. Wie man Erfolgsroman schreibt* [Bestseller. Cómo escribir una novela exitosa].

Estos son los ingredientes de un *bestseller*, según Zukerman: motivaciones de gran envergadura, "personajes más grandes que la vida", suspense dramático, las grandes situaciones reflejadas en los detalles cotidianos, múltiples puntos de vista, capacidad de conectar *in crescendo* las relaciones entre los personajes, ubicación de la acción en un escenario a la vez exótico y accesible, la presencia de "grandes escenas", destreza para tejer hilos narrativos y hábil ritmo de la historia.

¿Has leído *Cien años de soledad*? En caso afirmativo, ¿por qué crees que se ha convertido en una obra canónica?



¿Has leído algún libro de Isabel Allende? En caso de haber leído alguna novela de esta autora chilena, ¿consideras que su obra se puede explicar solo a través de los rasgos del *bestseller* señalados arriba?



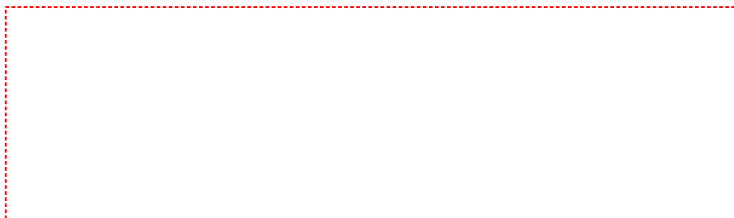
## 5.

Los *bestsellers*, según la teoría de Bourdieu, serían los libros más apreciados por las clases "medias" (en la acepción dada a este término por el sociólogo francés), que buscan la accesibilidad y el placer conseguido de forma más fácil. Los defensores de la "alta cultura" los denuncian. Por ejemplo, el escritor argentino César Aira publicó una nota dedicada al *bestseller* y analizó *El nombre de la rosa* del escritor italiano Umberto Eco,

cuya conclusión te invitamos a comentar:

“Con lo que podemos terminar denunciando otro equívoco frecuente, el de quienes afirman que el *best seller* es un atentado contra la cultura. Todo lo contrario. Leyéndolos se aprende de historia, de economía, de política, de geografía, siempre a elección y en forma entretenida y variada. Mientras que leyendo genuina literatura no se adquiere más que cultura literaria, que es la más inefectiva de todas” (Aira, 2003).

Deja tu comentario:



## 6.

La legibilidad fácil opuesta al esfuerzo por desentrañar el misterio artístico la denuncia también el escritor chileno Roberto Bolaño en un ensayo titulado “Los mitos de Cthulhu”, incluido en el volumen *El gaucho insufrible* (2003):

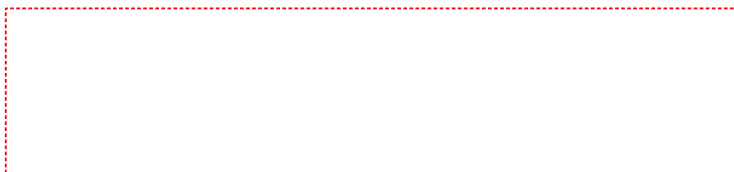
“Hay una pregunta retórica que me gustaría que alguien me contestara: ¿Por qué Pérez Reverte o Vázquez Figueroa o cualquier otro autor de éxito, digamos, por ejemplo, Muñoz Molina o ese joven de apellido sonoro De Prada, venden tanto? ¿Sólo porque son amenos y claros? ¿Sólo porque cuentan historias que mantienen al lector en vilo? ¿Nadie responde? ¿Quién es el hombre que se atreve a responder? Que nadie diga nada. Detesto que la gente pierda a sus amigos. Responderé yo. La respuesta es no. No venden sólo por eso. Venden y gozan del favor del público porque sus historias se *entienden*. Es decir: porque los lectores, que nunca se equivocan, no en cuanto lectores, obviamente, sino en cuanto consumidores, en este caso de libros, entienden perfectamente sus novelas o sus cuentos.

La obra de Reinaldo Arenas ya está perdida. La de Puig, la de Copi, la de Roberto Arlt. Ya nadie lee a Ibarquengoitia, [a] Monterroso [...] Ahora es la época del escritor funcionario, del escritor matón, del escritor que va al gimnasio, del escritor que cura sus males en Houston o en la Clínica Mayo de

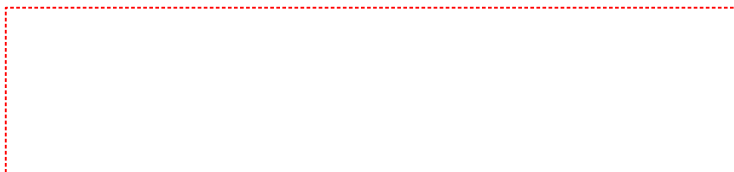
Nueva York. [...] ¿Qué pueden hacer Sergio Pitol, Fernando Vallejo y Ricardo Piglia contra la avalancha de glamour? Poca cosa. Literatura. Pero la literatura no vale nada si no va acompañada de algo más refulgente que el mero acto de sobrevivir. La literatura, sobre todo en Latinoamérica, y sospecho que también en España, es éxito, éxito social, claro, es decir es grandes tirajes, traducciones a más de treinta idiomas” (Bolaño, 2003: 173-174).

### **Preguntas:**

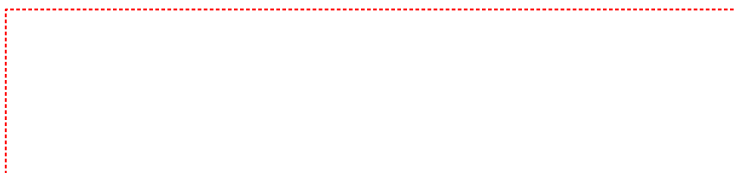
¿Cómo podrías caracterizar el estilo de Roberto Bolaño en esta cita?



¿Qué tipo de literatura defiende el escritor chileno?

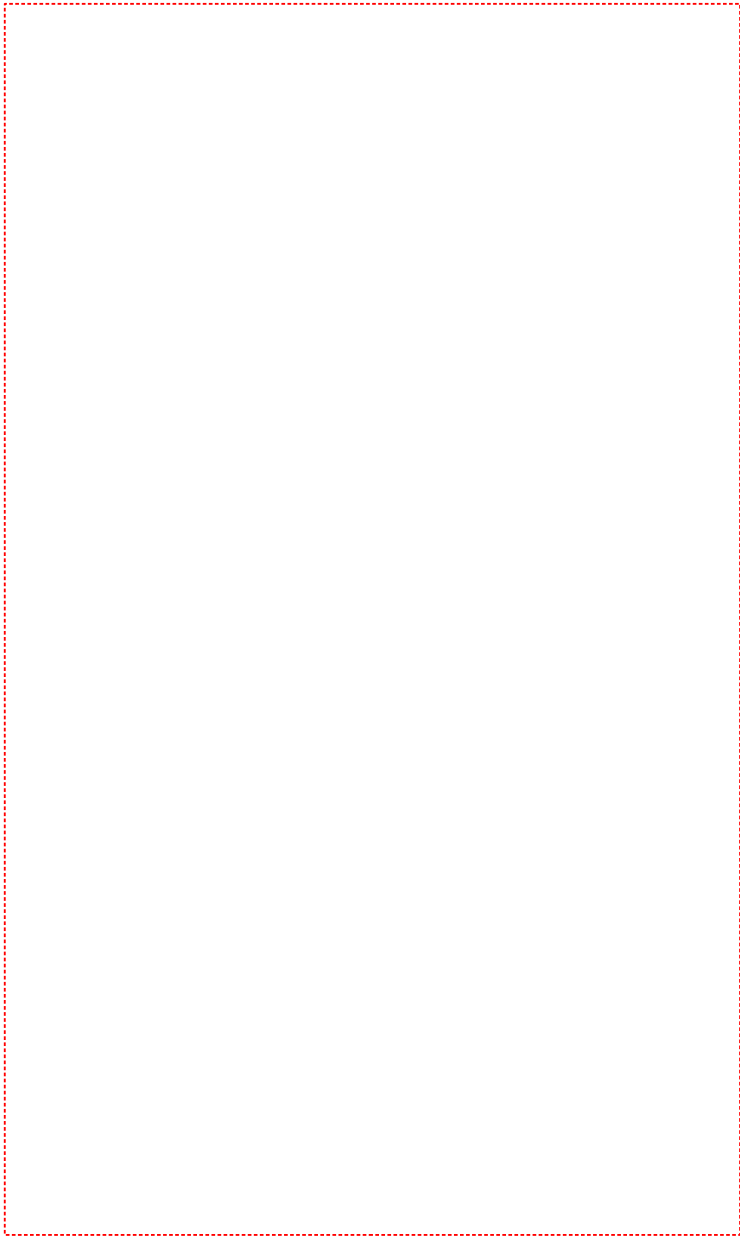


¿Conoces algunas obras de los escritores recomendados indirectamente por Bolaño? ¿Te despertó su cita el interés por leerlos?



## **7.**

Organizad un debate: ¿a favor o en contra del *bestseller*?

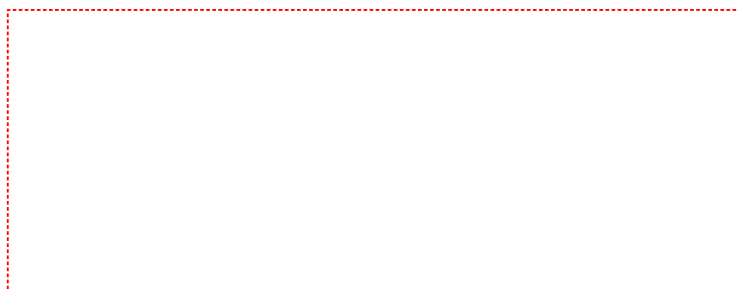


## IV ÉXITO Y VALOR. EL CANON EN LA ÉPOCA DE INTERNET

### 1.

Volvemos a la cuestión inicial relacionada con la elección de los libros favoritos. En los apartados anteriores, así como en los capítulos de nuestro manual, hemos mencionado varias veces la idea de que, en nuestro mundo globalizado, la literatura ha perdido su lugar privilegiado de antaño y su papel tradicional como constructora de identidades nacionales; en cambio, ha reforzado no solo su carácter transnacional, sino también su lado comercial, de ocio y entretenimiento. Se puede, de hecho, observar que la mayoría de los libros elegidos por los estudiantes a los que se les pasó la encuesta a la que nos hemos referido más arriba son traducciones y que muchos de ellos declararon que leían para entretenerse. Con todo eso, a la hora de elegir las lecturas aptas para satisfacer sus expectativas, los lectores tienen dificultades para decidir en qué obra valdría más la pena invertir su tiempo. Frente a la avalancha desmesurada de apariciones editoriales, hay no pocos que acuden a las recomendaciones de Internet, por ejemplo, a las listas de “Los libros que hay que leer en la vida”.

Ejercicio: busca en internet tres listas de este tipo y compáralas.

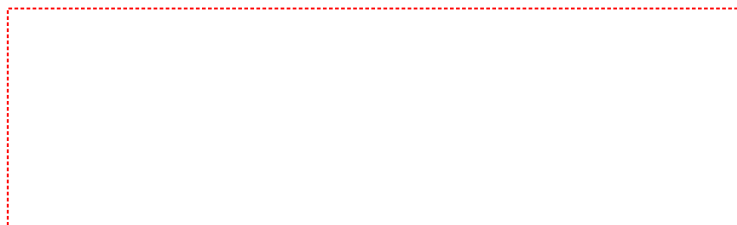


### 2.

Internet trajo un cambio radical en la vida y aparentemente es un factor que puede contribuir en una enorme medida a la democratización. No obstante, se debe tomar en cuenta el hecho de que, si bien está en una expansión constante, Internet no llega a todos o no llega a todos de la misma manera: según una encuesta sobre el consumo cultural, el uso de Internet se diferencia según el nivel educativo: lo usan el 85% de los que tienen nivel terciario y universitario; el 65% entre los que tienen nivel se-

cundario; y el 44% entre los que se limitan a un nivel primario o menos (Gayo *et al.*, 2011: 59). Además, este estudio revalida la idea de que **el consumo cultural digital sigue dependiendo de la previa formación de los gustos**.

Es por eso que guiarse por Internet a la hora de decidir si una obra vale o no la pena de ser leída no resulta tan provechoso, al menos en términos de economía del tiempo. Si una persona decide ignorar las opiniones de los críticos literarios, cuyo rol es el de escoger las obras aptas para ser canonizadas y si decide desestimar las recomendaciones de los profesores, que custodian el gusto “legítimo”, puede acudir a Internet y, para orientarse, leer, por ejemplo, los comentarios de los libros en la plataforma Goodreads, creada por Amazon para alentar a los lectores a expresar sus opiniones sobre las obras leídas. Sin embargo, lo que se puede observar en una plataforma como Goodreads es que el criterio de juicio de una obra se reduce a la mera afirmación “Me gusta” / “No me gusta”, sin aportar una argumentación clara sobre la elección de estas preferencias. Ejercicio: analiza una reseña de Goodreads de uno de los libros que hayas leído y compara las opiniones del usuario con las tuyas. Formula observaciones acerca del estilo de la reseña, del grado de comprensión lectora y de la opinión positiva o negativa emitida por el reseñador.



### 3.


Dando un paso más en el análisis de las reseñas escritas por usuarios de internet sin pretensiones de críticos literarios, considerad los tipos de lectura establecidos por el crítico literario Constantino Bértolo en su libro *La cena de los notables*:

- a. Lectura adolescente (de identificación biográfica),
- b. ingenua (de evasión),
- c. sectaria (de identificación político-ideológica),
- d. *letraherida* (coleccionista, atenta especialmente a la “intertextualidad”),
- e. cívica (crítica),
- f. la propia del crítico literario (Bértolo, 2008: *passim* 85-98).



Sobre la lectura “ingenua” Bértolo apunta: “De la inocencia como actividad de no exigencia baste decir que en realidad exige una exigencia muy fuerte: la de no ser molestado o cuestionado, actitud que, por mucho que se disfrace de simpatía positiva, oculta resignación, conformismo y, sin duda, autocomplacencia. La inocencia como ausencia de prejuicios denota la aceptación de los prejuicios propios como ‘normalidad’, normalidad que tiene su origen en la identificación de los ‘prejuicios hegemónicos’, aceptados como lo natural” (2008: 89).

¿Qué tipo de lectura te parece que prevalece en una plataforma como Goodreads? ¿Puedes encontrar otros tipos de lecturas en los blogs o vlogs de literatura en internet? Busca ejemplos y argumenta tus respuestas.



#### 4.

En el siglo XXI, momento en el que la literatura ha cambiado de función y en la cual los gustos personales se consideran que se autovalidan, podemos hablar, con David Damrosch, el teórico más importante del concepto de *World Literature*, de una etapa postcanónica.

En su artículo “World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age” [La literatura mundial en una época postcanónica, hipercanónica], Damrosch compara la condición de los estudios literarios contemporáneos, llamados *poscanónicos*, con la economía posindustrial, explicando que, a pesar de las apariencias, la tradición literaria vive las décadas más rentables (analíticamente) de toda su historia. En los últimos años, como afirma con humor el teórico norteamericano, “los ricos se hacen más ricos” en el ámbito financiero y de la misma manera los autores canónicos aumentan visiblemente su “canonicidad”.

En vez de la antigua bipartición canónica (autores mayores/autores menores), Damrosch propone una jerarquía triádica:

1. El hipercañon (compuesto por los autores canónicos, beneficiarios de una recepción cada vez más amplia);
2. el contra-cañon (compuesto por las “voces” subalternas y/o “contestarias” de lenguas menos estudiadas o de literaturas “menores”, que coexisten o amenazan solo superficialmente el orden tradicional, puesto que la asociación con los “hipercanónicos” más bien revitaliza la interpretación de estos: por ejemplo, Clarice Lispector, la literatura chicana, etc.;
3. el “cañon de la sombra” (los antiguos escritores “menores”, cuya canonización fue propuesta sin éxito por diversas orientaciones teóricas deconstructivistas y que actualmente están oscurecidos por los autores vueltos hipercañónicos: Alan Paton fue “desbancado” por Nadine Gordimer, R. K. Narayan por Salman Rushdie).

Así, se entiende por qué en la lista de “preferencias” de los estudiantes preguntados en la encuesta mencionada se encuentran tantos autores “hipercanónicos”, mientras que los actuales que se leen entran en general como representantes del “contra-cañon”.

Reflexiona sobre si es posible que el fenómeno del “hipercañon” se deba al exceso de novedades editoriales. Esto puede hacer que el lector se sienta desconcertado y que retorne a los autores avalados por la tradición. Argumenta tus opiniones al respecto:



## 5.

Lo que queremos subrayar con lo anterior es que, por una parte, el canon es abierto, "hospitalario", y puede cambiar bastante a lo largo de los años. Por otra parte, tampoco se puede descartar el criterio "me gusta", ya que de otra forma entraríamos en una contradicción total con una de las funciones principales del arte, la de provocar el placer estético. Además, las obras canónicas lo son también porque atraen a un gran número de personas, a lo largo de la historia. Las obras que nos gustan pueden entrar en algún momento en el canon (e incluso en el hipercanon).

Un teórico de la literatura de origen rumano, Virgil Nemoianu, proponía, en efecto, unas características para reconocer las obras canónicas:

1. Obtienen la adhesión de la mayoría de los lectores, pero no en un período limitado, sino a lo largo de la historia;
2. la multiplicidad de las significaciones que se les han dado (en un momento dado y a lo largo de la historia);
3. la interacción y la compatibilidad con los discursos y las disciplinas extraliterarias (la historia por ejemplo);
4. la capacidad de mediar entre la élite y "las masas";
5. aunar el reconocimiento entre los profesionales/*scholars* y entre el público lector amplio (Nemoianu, 1991: 220-228).

De forma todavía más concisa, un gran crítico literario como Frank Kermode afirmaba que la validación de las obras valiosas (canónicas) proviene de una confluencia entre las **comunidades interpretativas** investidas con la autoridad y **el placer individual** (*jouissance*), y subrayaba también: "Hablar sólo de placer no parece suficiente, aunque el placer, y la posibilidad de su decepción y satisfacción repetidas, es una clave de la canonicidad" (Kermode, 2004: 30, nuestra traducción).

Según Kermode, el texto canónico tiene estos atributos constantes:

- Es hospitalario a la interpretación;
- tiene suficiente profundidad para soportar la multitud de interpretaciones;
- atrae;
- y, como resultado directo de estas cualidades, queda cargado de misterio (Kermode, 2004: *passim* 38-49).

A lo mejor, el misterio al que se refiere Kermode está relacionado con la definición de Jorge Luis Borges: "La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y cier-

tos lugares, quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; **esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético**" (1974: 635, subrayado nuestro).

## 6.

Intenta hacer un repaso de los conceptos estudiados en las cuatro unidades dedicadas al canon y busca los artículos y libros que más te llamaron la atención. Responde a estas tres preguntas y formula otras similares para fijar los conocimientos:

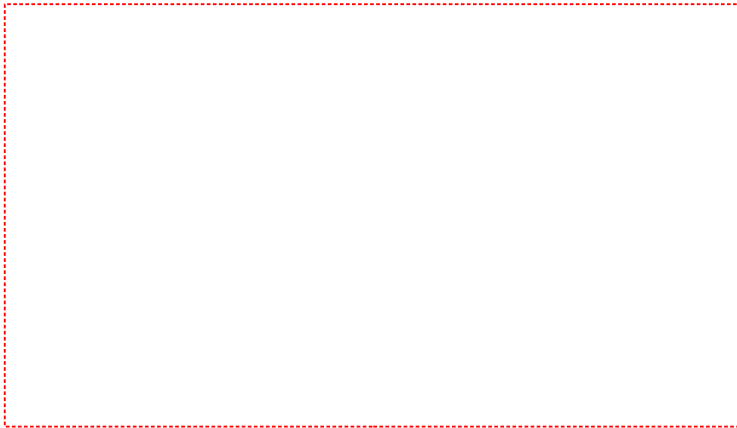
¿Existe una diferencia entre el canon actual en lo que respecta a la literatura nacional (de tu país) y el canon de la misma en el período del anterior régimen político (comunista, en el caso de los países del antiguo Bloque del Este y Balcanes).



¿Cuál es la diferencia entre la canonización y la canonicidad?



¿Cómo puedes vincular la definición de la obra clásica (canónica) de Galdamer con la definición de la misma dada por Nemoianu?

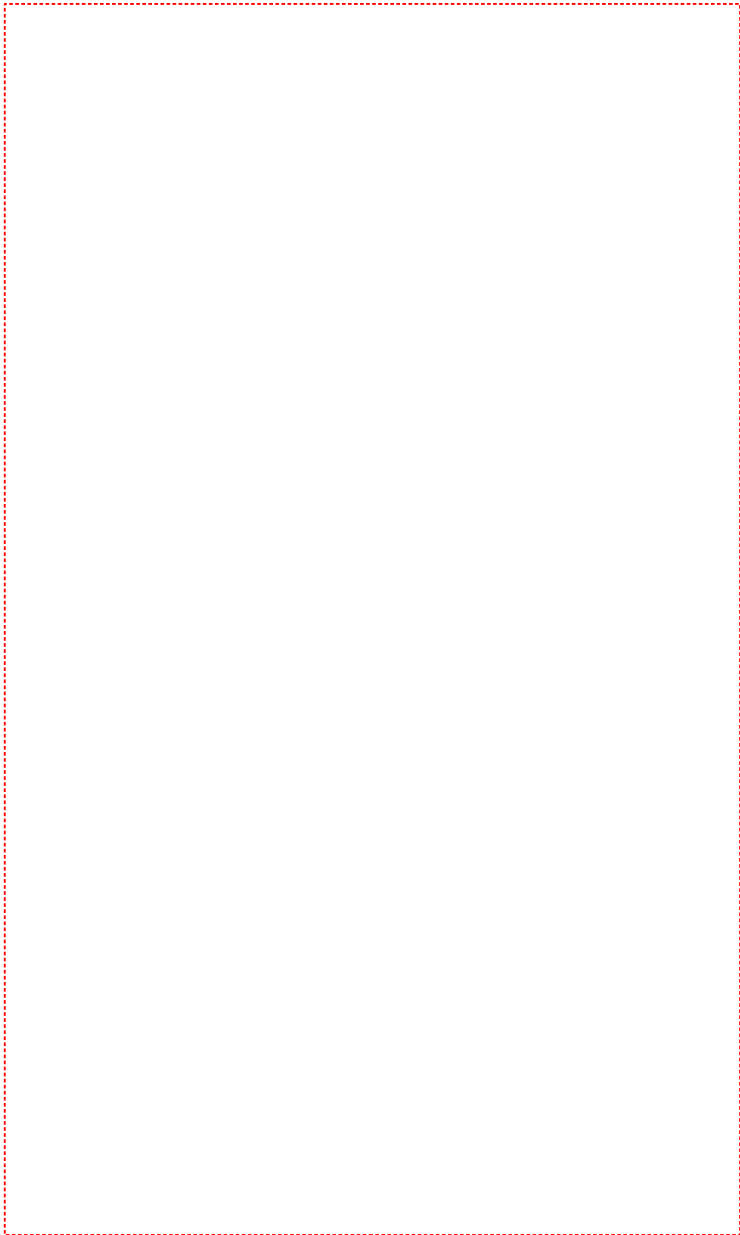


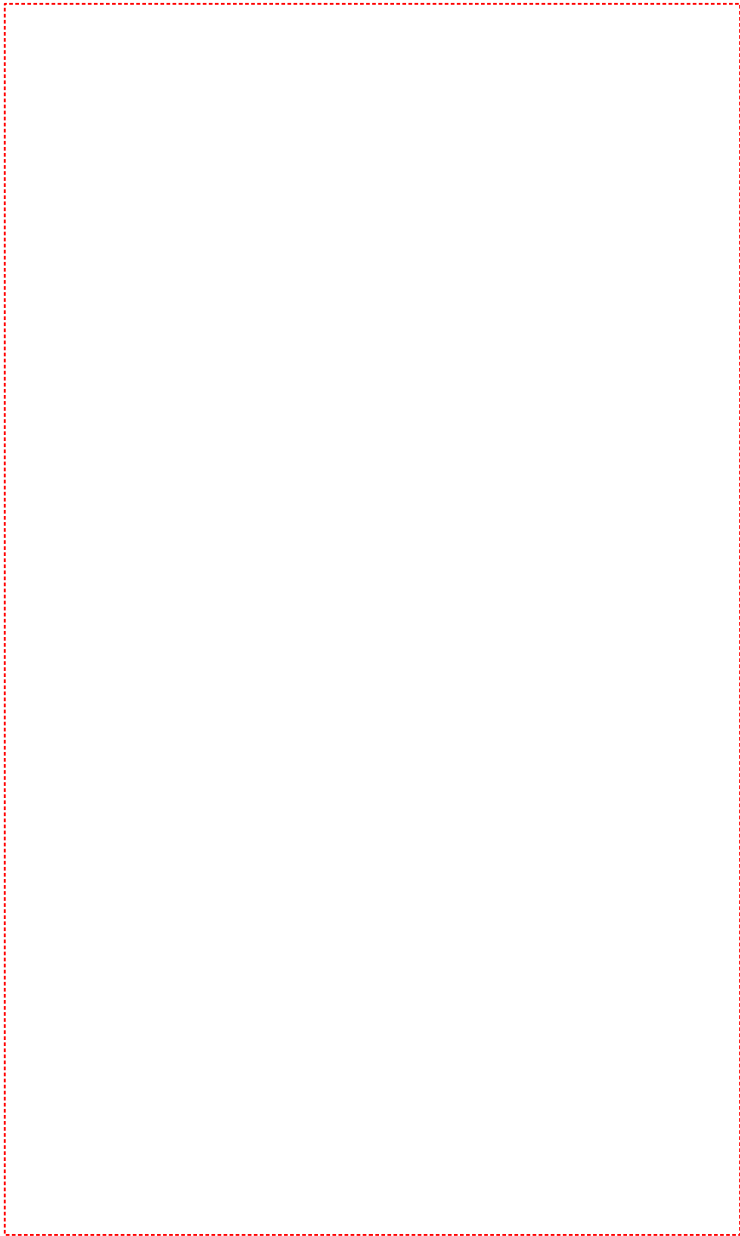
## **7.** **Ejercicio final**

Compara dos textos con una temática parecida, uno considerado canónico y otro menos conocido. (Por ejemplo, “Chicos que vuelven”, del cuentario *Los peligros de fumar en la cama*, 2017, de la reputada, premiada y traducida escritora argentina Mariana Enriquez y “Abrir las manos”, del libro homónimo de Cheri S. Lewis, autora panameña conocida y premiada solo en su país de origen). Intenta explicar si uno se puede considerar más valioso que el otro desde el punto de vista literario, más allá de la diferencia de éxito y reconocimiento de sus dos autoras.

Puedes organizar con tus colegas un debate en torno a las preferencias literarias acerca de uno de los dos cuentos analizados.

I. I.





## BIBLIOGRAFÍA

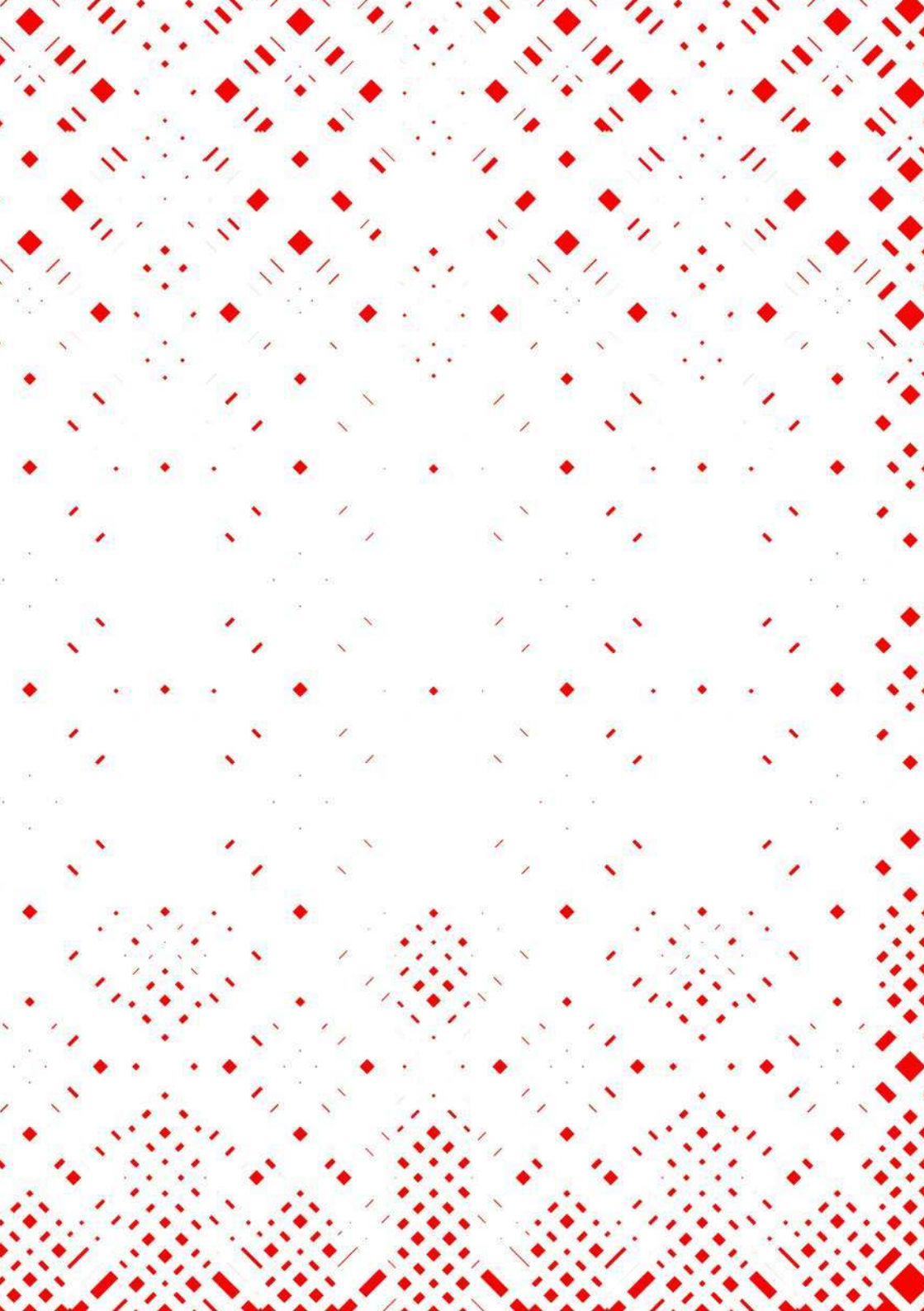
- AIRA, César (2003). "Best sellers y literatura, vigencia de un debate". *La Nación*, 28.12.2003. <https://www.lanacion.com.ar/cultura/best-sellers-y-literatura-vigencia-de-un-debate-nid558796/>
- BÉRTOLO, Constantino (2008). *La cena de los notables*. Cáceres: Periferica.
- BLOOM, Harold (2006). *El canon occidental*. Traducción de Damián Alou. Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, Roberto (2003). "Los mitos de Cthulhu". *El gaucho insufrible*. Madrid: Alfaguara, pp. 150-177.
- BORGES, Jorge Luis (1974). *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé.
- BOURDIEU, Pierre Bourdieu (1980). *Le sens pratique*. París: Minuit.
- DAMROSCH, David (2006). "World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age". En Haun SAUSSY (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*. The John Hopkins University Press, pp. 43-53.
- FISH, Stanley (2008). "Will the Humanities Save Us?". *New York Times*, 01.06.2008. <http://opinionator.blogs.nytimes.com/2008/01/06/will-the-humanities-save-us/>
- GADAMER, Hans-Georg (1999). *Verdad y método I*. Traducción de Ana Agut y Rafael de Agapito. Salamanca: Sígueme
- GAYO, Modesto et al. (2011). *Consumo cultural y desigualdad de clase, género y edad: un estudio comparado entre Argentina, Chile y Uruguay*. Madrid: Fundación Carolina.
- GUILLORY, John (1993). *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press.
- HERRNSTEIN-SMITH, Barbara (1988). *Contingencies of Value*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- KERMODE, Frank (2004). *Pleasure and Change. The Aesthetics of Canon*. Robert ALTER (ed.). Oxford: Oxford University Press.
- KERNAN, Alvin (1990). *The Death of Literature*. New Haven: Yale University Press.
- KOLBAS, E. Dean (2001). *Critical Theory and the Literary Canon*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- MARX, William (2005). *L'adieu à la littérature*. París: Minuit.



NEMOIANU, Virgil (1991). "Literary Canons and Social Value Options". En Virgil NEMOIANU y Robert ROYAL (eds.), *The Hospitable Canon: Essays on Literary Play, Scholarly Choice, and Popular Pressures*. Philadelphia/ Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 215-247.

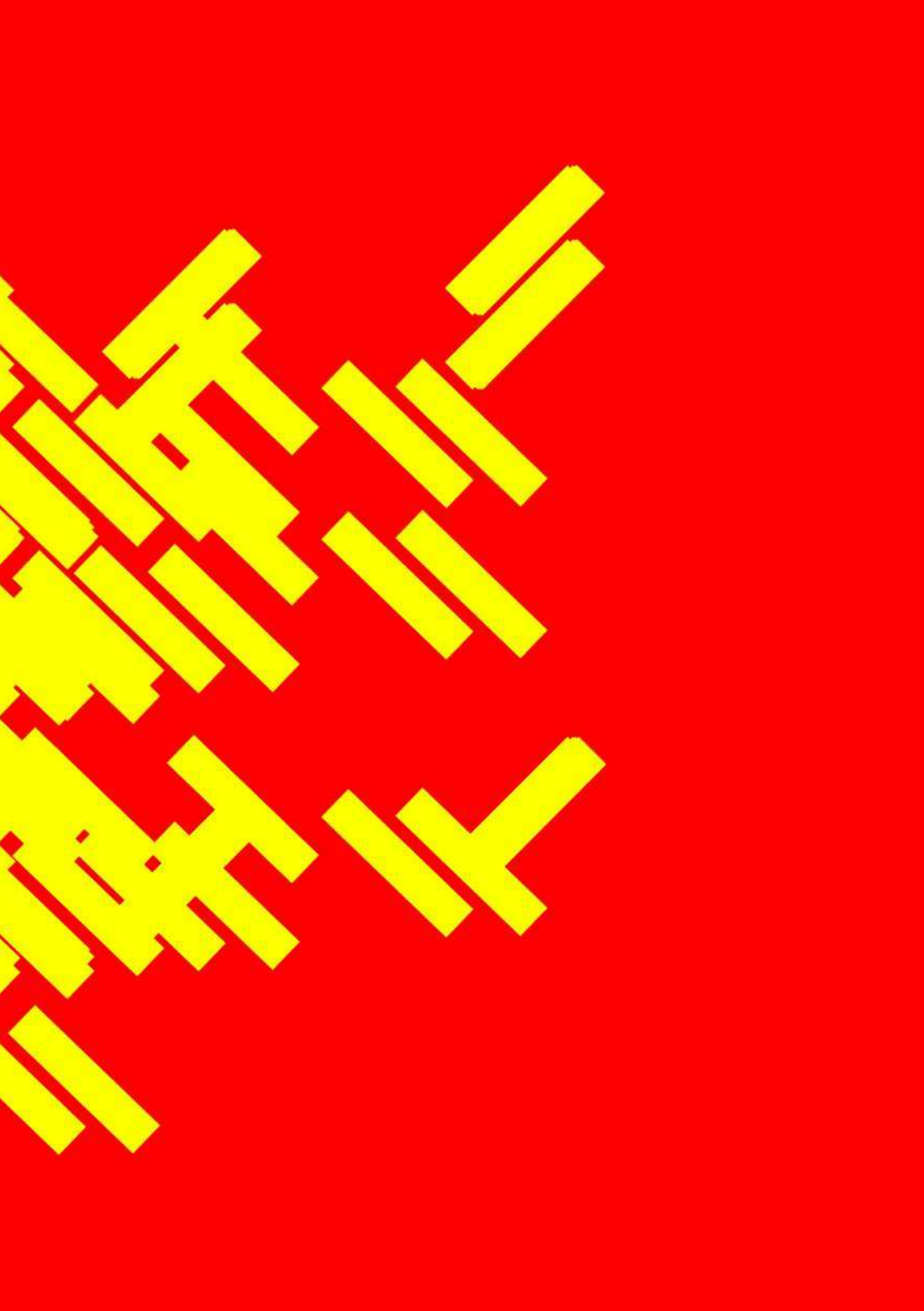
TODOROV, Tzvetan (2007). *La littérature en péril*. Paris: Flammarion.

VARGAS LLOSA, Mario (2000). "Un mundo sin novelas". *Letras Libres*, 23.02.2000. <https://www.letraslibres.com/mexico/un-mundo-sin-novelas>



**2**

**EL TEXTO  
LITERARIO:  
TRABAJOS  
PRÁCTICOS**



**2.1.**

**NARRATIVA**



**2.1.1.**

**007 NO COME TAMALES:  
LA FICCIÓN CRIMINAL  
ACTUAL EN CUBA Y  
NICARAGUA**





¿Cómo podríamos definir la ficción criminal? ¿Conocemos las etapas por las que ha transitado este tipo de ficción? ¿Qué escritores y escritoras latinoamericanas de ficción criminal podríamos identificar? ¿Constituye este tipo de ficción una vía óptima para acercarnos, además, a la historia de América Latina?

Este capítulo persigue que el alumnado se familiarice con uno de los géneros que más trascendencia ha tenido en la literatura latinoamericana reciente: la literatura policial o, de un modo más amplio, la ficción criminal. Se focaliza, particularmente, el caso de sendos escritores que han recibido algunos de los premios más importantes de la literatura en español en el siglo XXI: el nicaragüense Sergio Ramírez y el cubano Leonardo Padura.

## → OBJETIVOS

- × Explicar la noción de “ficción criminal”.
- × Realizar un breve repaso por la ficción criminal latinoamericana.
- × Interpretar críticamente novelas de Sergio Ramírez y Leonardo Padura.

## → MATERIALES

- × Un ordenador con conexión a la red.
- × Fragmentos de las obras de Sergio Ramírez y Leonardo Padura incluidos en el Anexo al final de este capítulo.

## → ACTIVIDADES

Se recomienda llevar a cabo estas actividades a cabo en grupos de 3-4 personas, pero también se pueden realizar individualmente.

### I

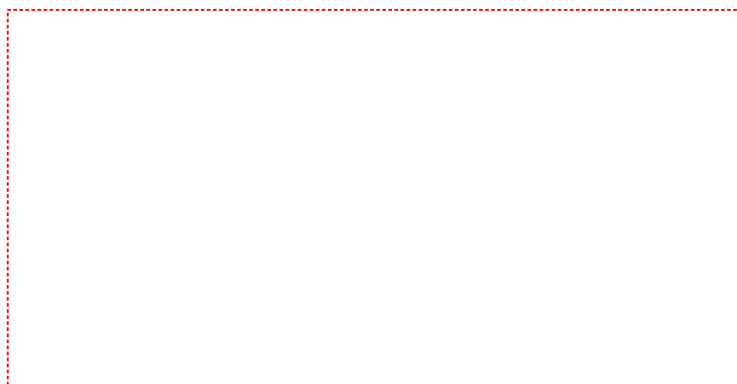
#### DEFINICIONES

La crítica literaria ha desarrollado un número importante de etiquetas para denominar a la ficción (preferentemente novelas y relatos) que tiene en el centro de su trama un crimen y, frecuentemente, las pesquisas llevadas a cabo para su resolución.

#### 1.

En grupos, realizad una búsqueda sobre las diferencias existentes entre estos términos y, posteriormente, llevad a cabo una puesta en común que os permita identificar las características principales de cada etiqueta:

- Literatura detectivesca.
- Literatura policial.
- Literatura de espionaje.
- Novela negra.
- Hard-boiled literature.
- Whodunit.
- Literatura criminal.
- Literatura neopolicial latinoamericana.
- Novela de no ficción.



## II

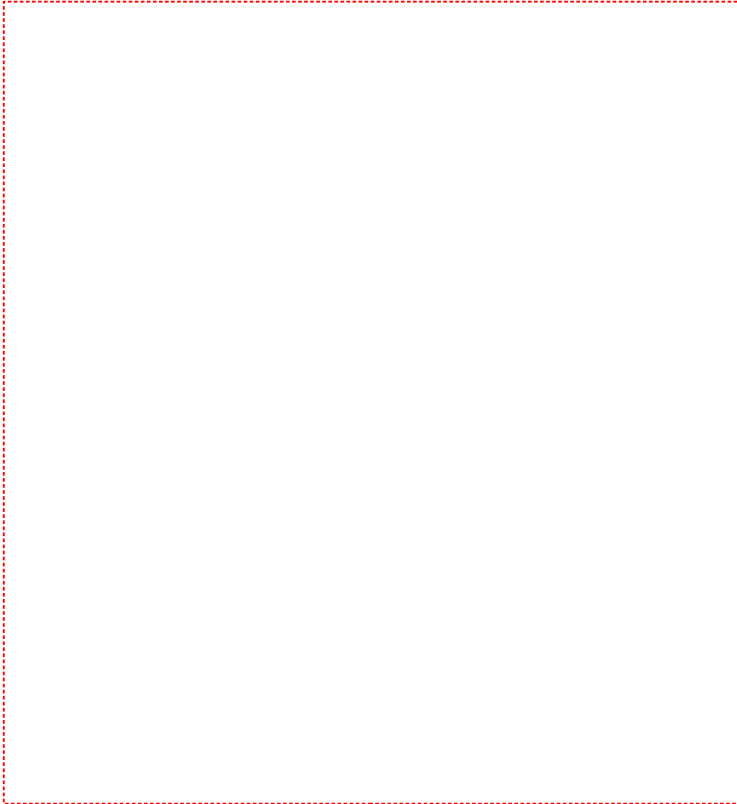
### ETAPAS

Dentro de la literatura latinoamericana, la ficción criminal ha transitado por varias etapas, con una serie de características y autores propios. Sintéticamente, nos acercaremos a este asunto a través de tres escritores que representan tres tendencias literarias.

#### 1.

Dividíos en grupos y realizad una breve investigación sobre las características de la ficción criminal de los siguientes escritores:

1. Alberto Edwards (Chile, 1874-1932).
2. Rodolfo Walsh (Argentina, 1927-1977).
3. Paco Ignacio Taibo II (España/México, 1949).



## 2.

Una de las fundadoras del género policial en México fue la escritora María Elvira Bermúdez (1916-1988). Creó a la primera detective de la literatura latinoamericana: María Elena Morán.



Fuente: <https://www.infobae.com/leamos/2022/11/26/por-que-a-maria-elvira-bermudez-la-llamaron-la-agata-christie-mexicana/>

La detective aparece en su cuento "Detente, sombra" (1961):  
[https://issuu.com/cnl-inba/docs/maria\\_elvira\\_bermudez.pdf1](https://issuu.com/cnl-inba/docs/maria_elvira_bermudez.pdf1)

La narración sigue pautas propias de la escuela británica de literatura policial (Arthur Conan Doyle o Agatha Christie, por ejemplo). Por ejemplo, el argumento se centra en la resolución de un crimen específico gracias a las capacidades de deducción de la heroína.

Sin embargo, el texto también posee características propias que ayudan a que el género policial se acomode a la realidad mexicana y que singularizan la voz creativa de Bermúdez.

¿Podrías indicarnos y discutirlo con el resto de compañeros?

### III

## SERGIO RAMÍREZ Y LEONARDO PADURA

### Introducción

A continuación, nos centraremos en la actualidad del género policial en América Latina. Para ello, revisaremos los casos de dos escritores contemporáneos. En este sentido, dos de las plumas más destacadas que cultivan este género en América Latina son las del nicaragüense Sergio Ramírez (1941) y del cubano Leonardo Padura (1955).

El primero es el autor de la trilogía protagonizada por el inspector Dolores Morales, que está compuesta por los volúmenes *El cielo llora por mí* (2008), *Ya nadie llora por mí* (2017) y *Tongolele no sabía bailar* (2021). Este último título será en el que nos centraremos a continuación.

Por su parte, Padura ha hecho del policía/detective Mario Conde uno de los personajes clave en torno a los que ha girado su producción literaria. Conde es el protagonista de, entre otras obras, las cuatro novelas que componen la denominada "tetralogía de las cuatro estaciones": *Pasado perfecto* (1991), *Vientos de cuaresma* (1994), *Máscaras* (1997) y *Paisaje de otoño* (1998). En esta ocasión, trabajaremos, no obstante, con fragmentos de otra obra policiaca protagonizada por Conde: la novela corta *La cola de la serpiente*, aparecida en Cuba en 1998 y, en España, en 2011.

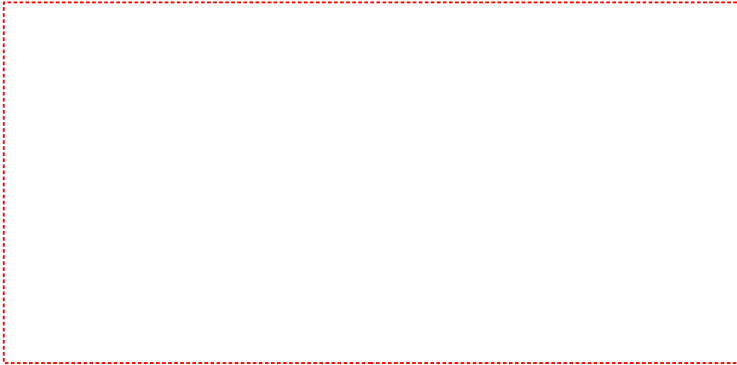
### 1.

#### Ramírez: héroes y villanos.

Leed los fragmentos 1 y 2 del Anexo al final de este capítulo e identificad las características que poseen como (anti)héroe Dolores Morales y como villano Tongolele. ¿Tienen alguna particularidad que los singularice? ¿Se corresponden con las de otras ficciones policiales que conozcas?

Análisis de Dolores Morales:

Análisis de Tongolele:



**2.**

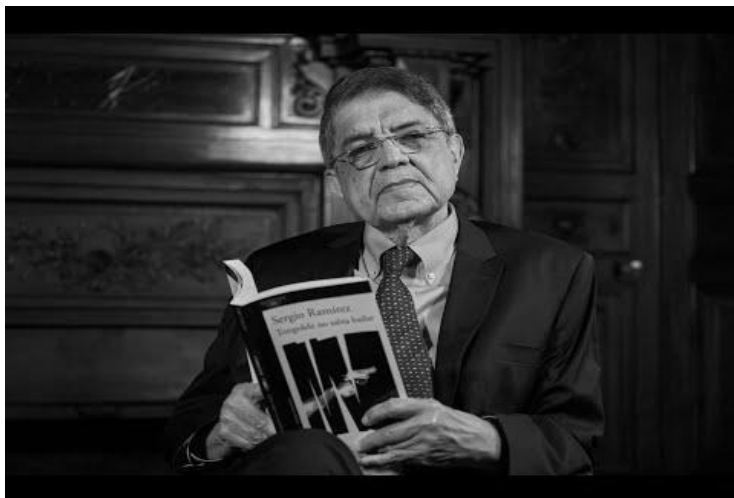
**Ramírez: la ficción criminal como crítica política.**



"Manifestantes que protestan contra el gobierno derriban uno de los árboles de la vida en Managua".

Fuente: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-43879739>

Ved el siguiente fragmento de este vídeo (5:45-11:14):  
<https://www.youtube.com/watch?v=HhKsUnJroIQ>



Retrato de Sergio Ramírez. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=HhKsUnJroIQ>

Luego, leed los fragmentos 3 y 4 de la novela de Ramírez, que podréis encontrar en el Anexo.

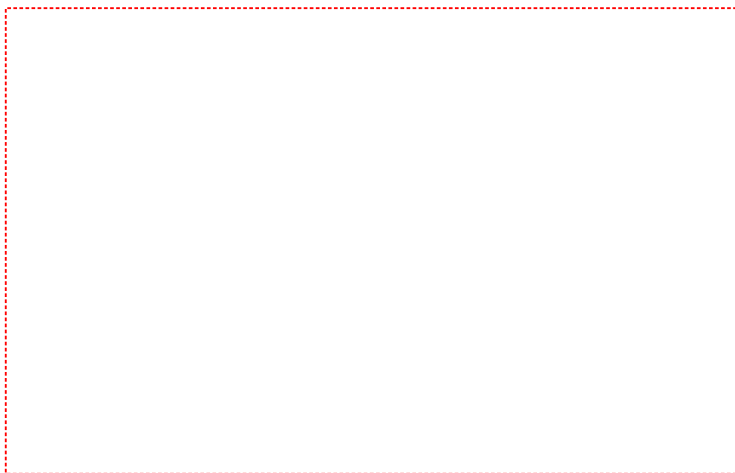
Por último, reflexionad e investigad sobre estas cuestiones:

¿Cuáles creéis que son las relaciones entre política y religión en la Nicaragua actual?

¿Sabéis qué fue la teología de la liberación y qué impacto tuvo en América Latina durante la segunda mitad del siglo XX? ¿Conocéis la figura del poeta y sacerdote nicaragüense Ernesto Cardenal? En caso contrario, buscad la información pertinente en internet.



¿Cuáles fueron las relaciones que existieron en vuestros países durante la etapa comunista con la religión? (Pregunta dirigida al alumnado procedente de los antiguos países socialistas).





### 3.

#### **Padura: la ficción criminal como crónica social**

Leed el fragmento 5 del Anexo.

Las novelas de Leonardo Padura son un excelente recurso para conocer la Cuba actual. En ellas se indaga en el contexto político e histórico, pero también conocemos cómo son los hábitos, el lenguaje o las relaciones humanas que rigen las vidas de los habitantes de la isla.

A partir de la lectura que habéis hecho del fragmento 5, señalad las características costumbristas de La Habana de hoy en día que se pueden extraer de ese texto de Padura.



### 4.

#### **Padura: la ficción criminal y la (otra) historia nacional**

La historia de Cuba es en buena medida la historia de las distintas comunidades humanas que han convivido en ella y que han propiciado que su cultura pueda ser entendida a través de la metáfora que el estudioso Fernando Ortiz acuñó en la conferencia “Los factores humanos de la cubanidad” (1949): el ajíaco cubano.

A continuación, leed el siguiente extracto de esa conferencia:

**Fragmento de “Los factores humanos de la cubanidad” (1949), de Fernando Ortiz:**

Se ha dicho repetidamente que Cuba es un crisol de elementos humanos. Tal comparación se aplica a nuestra patria como a las demás naciones de América. Pero acaso pueda presentarse otra metáfora más precisa, más comprensiva y más apropiada para un auditorio cubano, ya que en Cuba no hay fundiciones en crisoles, fuera de las modestísimas de algunos artesanos. Hagamos mejor un símil cubano, un cubanismo metafórico, y nos entenderemos mejor, más pronto y con más detalles: Cuba es un ajiaco.

¿Qué es el ajiaco? Es el guiso más típico y más complejo hecho de varias especies de legumbres, que aquí decimos “viandas”, y de trozos de carnes diversas, todo lo cual se cocina con agua en hervor hasta producirse un caldo muy grueso y succulento y se sazona con el cubanísimo ají que le da el nombre.

El ajiaco fue el guiso típico de los indios taínos, como de todos los pueblos primitivos cuando, al pasar de la economía meramente extractiva y nómada a la economía sedentaria y agrícola, aprendieron a cocer los alimentos en cazuelas al fuego. Guiso análogo lo han conocido todos los pueblos, con variantes materias alimenticias según su peculiar ecología, y se conservan a veces como supervivencias de la remota vida agraria. Así vemos en Europa la llamada olla podrida —que en francés se dice *pot-pourri*—, el cocido, el potaje, el sancocho, la minestra, etc. Ese “plato único” y primitivo de la cocina cavernaria consistía en una cazuela con agua hirviendo sobre el hogar, a la cual se le echaban las hortalizas, hierbas y raíces que la mujer cultivaba y tenía en su conuco según las estaciones, así como las carnes de toda clase de alimañas, cuadrúpedos, aves, reptiles, peces y mariscos que el hombre conseguía en sus correrías predatorias por los montes y la costa. A la cazuela iba todo lo comestible, las carnes sin limpiar y a veces ya en pudrición, las hortalizas sin pelar y a menudo con gusanos que les daban más sustancia. Todo se cocinaba junto y todo se sazonaba con fuertes dosis de ají, las cuales encubrían todos los sinsabores bajo el excitante supremo de su picor. De esa olla se sacaba cada vez lo que entonces se quería comer; lo sobrante allí quedaba para la comida venidera. Así como ahora saboreamos en Cuba los “frijoles dormidos”, que son los dejados de una comida para la

del día siguiente, así se hacía siempre con el ajiaco original; era siempre un guiso “dormido”. Al día siguiente el ajiaco despertaba a una nueva cocción; se le añadía agua, se le echaban otras viandas y animaluchos y se hervía de nuevo con más ají. Y así, día tras día, la cazuela sin limpiar, con su fondo lleno de sustancias desechas en caldo pulposo y espeso, en una salsa análoga a esa que constituye lo más típico, sabroso y succulento de nuestro ajiaco, ahora con más limpieza, mejor aderezo y menos ají.

La imagen del ajiaco criollo nos simboliza bien la formación del pueblo cubano. Sigamos la metáfora. Ante todo una cazuela abierta. Esa es Cuba, la isla, la olla puesta al fuego de los trópicos, que la otra tarde aquí nos pintara con fino arte el doctor Massip. Cazuela singular la de nuestra tierra, como la de nuestro ajiaco, que ha de ser de barro y muy abierta. Luego, fuego de llama ardiente y fuego de ascua y lento, para dividir en dos la cocción; tal como ocurre en Cuba, siempre a fuego de sol pero con ritmo de dos estaciones, lluvias y seca, calidez y templanza. Y ahí van las sustancias de los más diversos géneros y procedencias. La indiada nos dio el maíz, la papa, la malanga, el boniato, la yuca, el ají que lo condimenta y el blanco xao-xao del casabe con que los buenos criollos de Camagüey y Oriente adornan el ajiaco al servir. Así era el primer ajiaco, el ajiaco precolombino, con carnes de jutías, de iguanas, de cocodrilos, de majás, de tortugas, de cobas y de otras alimañas de la caza y pesca que ya no se estiman para el paladar. Los castellanos desecharon esas carnes indias y pusieron las suyas. Ellos trajeron con sus calabazas y nabos las carnes frescas de res, los tasajos, las cecinas y el lacón. Y todo ello fue a dar sustancia al nuevo ajiaco de Cuba. Con los blancos de Europa llegaron los negros de África y estos nos aportaron guineas, plátanos, ñames y su técnica cocinera. Y luego los asiáticos con sus misteriosas especias de Oriente; y los franceses con su ponderación de sabores que amortiguó la causticidad del pimiento salvaje; y los angloamericanos con sus mecánicas domésticas que simplificaron la cocina y quieren metalizar y convertir en caldera de su standard el cacharro de tierra que nos fue dado por la naturaleza, junto con el fogaje del trópico para calentarlo, el agua de sus cielos para el caldo y el agua de sus mares para las salpicaduras del salero. Con todo ello se ha hecho nuestro nacional ajiaco.

Por su nombre mismo ya el ajiaco es un ajiaco lingüístico: de

una planta solanácea indocubana, de una raíz idiomática negroafricana y de una castellana desinencia que le da un tonillo despectivo al vocablo, muy propio de un conquistador para un guiso colonial. Y así ha ido hirviendo y cocinando el ajiaco de Cuba, a fuego vivaz o a rescoldo, limpio o sucio, vario en cada época según las sustancias humanas que se metieron en la olla por las manos del cocinero, que en esta metáfora son las peripecias de la historia. Y en todo momento el pueblo nuestro ha tenido, como el ajiaco, elementos nuevos y crudos acabados de entrar en la cazuela para cocerse; un conglomerado heterogéneo de diversas razas y culturas, de muchas carnes y cultivos, que se agitan, entremezclan y disgregan en un mismo bullir social; y, allá en lo hondo del puchero, una masa nueva ya posada, producida por los elementos que al desintegrarse en el hervor histórico han ido sedimentando sus más tenaces esencias en una mixtura rica y sabrosamente aderezada, que ya tiene un carácter propio de creación. Mestizaje de cocinas, mestizaje de razas, mestizaje de culturas. Caldo denso de civilización que borbotlea en el fogón del Caribe.

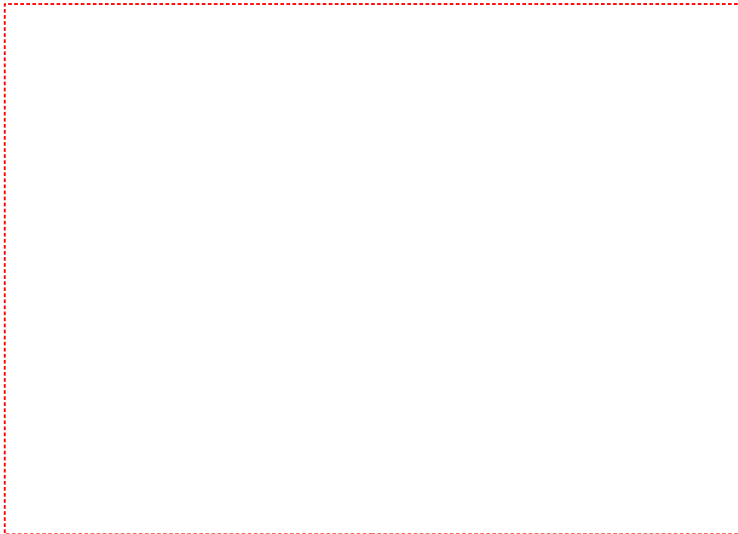
[...] Acaso se piense que la cubanidad haya que buscarla en esa salsa de nueva y sintética succulencia formada por la fusión de los linajes humanos desleídos en Cuba; pero no, la cubanidad no está solamente en el resultado sino también en el mismo proceso complejo de su formación, desintegrativo e integrativo, en los elementos sustanciales entrados en su acción, en el ambiente en que se opera y en las vicisitudes de su transcurso.

Lo característico de Cuba es que, siendo ajiaco, su pueblo no es un guiso hecho, sino una constante cocedura. Desde que amanece su historia hasta las horas que van corriendo, siempre en la olla de Cuba es un renovado entrar de raíces, frutos y carnes exógenas, un incesante borbor de heterogéneas sustancias. De ahí que su composición cambie y la cubanidad tenga sabor y consistencia distintos según sea catado en lo profundo o en la panza de la olla o en su boca, donde las viandas aún están crudas y burbujea el caldo claro.

Puede decirse que, en rigor, en todo pueblo ocurre algo semejante. No se sabe todavía dónde estuvo situado el Paraíso Terrenal, patria de Adán y Eva, a pesar de lo mucho que lo buscó por estas tierras hermosas de América el gran buscador que fue don Cristóbal Colón. Nadie sabe dónde nació el género humano, y de ahí que toda historia comience

por una inmigración, por unos primeros pobladores que vinieron de alguna parte aun cuando poco o nada se sepa de su oriundez. Y, luego, en el transcurso de los siglos, todo pueblo, tal como el de Cuba, ha tenido invasiones, injerencias, y exóticos contactos genésicos, materiales y espirituales, que en el ámbito de la ecología propia le han ido dando su peculiar sazón. Pero pocos países habrá como el cubano, donde en un espacio tan reducido, en un tiempo tan breve y en concurrencias inmigratorias tan constantes y caudalosas, se hayan cruzado razas más dispares y donde sus abrazos amorosos hayan sido más frecuentes, más complejos, más tolerados y más augurales de una paz universal de las sangres; no de una llamada "raza cósmica", que es pura paradoja, sino de una posible, deseable y futura desracialización de la humanidad. (pp. 3-5)

Por último, reflexionad sobre la metáfora del ajiaco cubano en los fragmentos 6 y 7 de Padura incluidos en el Anexo y su utilidad para explicar la identidad nacional de ese país.



**E. J. G.-S.**

# **ANEXO**

## **SELECCIÓN DE FRAGMENTOS**

## ***Tongolele no sabía bailar, de Sergio Ramírez***

### **TEXTO 1**

#### DOLORES MORALES

El inspector Dolores Morales (Managua, Nicaragua, 18 de agosto de 1959) es un antiguo guerrillero de la lucha contra el dictador Anastasio Somoza Debayle, depuesto por la revolución triunfante del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en julio de 1979. Fue miembro de línea de la Policía Sandinista desde su fundación (más tarde Policía Nacional) y tras recibir la baja se convirtió en un investigador privado.

#### *Biografía*

Nacido en el barrio Campo Bruce, al oriente de la ciudad de Managua, su padre, también de nombre Dolores Morales, de oficio ebanista, y su madre, Concepción (Conchita) Rayo, se separaron, debido al mal vivir del primero, y la madre emigró en busca de fortuna a Costa Rica, donde se perdió todo rastro de ella. Por tanto, el niño, hijo único, fue criado por su abuela materna, Catalina Rayo, quien tenía un puesto de abarrotes en el Mercado San Miguel, en el corazón de la vieja capital destruida por el terremoto del 22 de diciembre de 1972.

Siendo aún adolescente entró en las filas del FSLN bajo el seudónimo Artemio, y tras ser parte de los comandos urbanos en la capital, en 1978 pasó a incorporarse a una de las columnas guerrilleras del Frente Sur que pugnaban por avanzar hacia el interior del país desde la frontera con Costa Rica, comandada por el sacerdote asturiano Gaspar García Laviana, de la Orden del Sagrado Corazón.

En noviembre de ese mismo año, en uno de los combates para apoderarse de la colina 33, el mismo donde cayó herido mortalmente el propio padre García Laviana, un balazo de Galil le deshizo los huesos de la rodilla. Tras serle amputada la pierna, pues amenazaba la gangrena, fue trasladado a Cuba donde le implantaron una prótesis.

Tras la creación de la Policía Sandinista resultó asignado a la Dirección de Investigación de Drogas, donde llegó a obtener el grado de inspector, y en esas dependencias se encontraba prestando sus servicios cuando sobrevino la caída del poder del FSLN tras las elecciones de febrero de 1990 que ganó la candidata opositora Violeta Chamorro (1990-1997).

Allí continuó sirviendo, sumido en el anonimato, en medio de las transformaciones sufridas por la institución, que pasó a llamarse Policía Nacional, despojada de su carácter partidario. Apegado a la modestia, siguió usando su pequeño Lada de fabricación rusa, bastante maltratado.

Saltó a la fama en el año 1999, cuando bajo el gobierno de Arnoldo Alemán (1997-2002), del mismo Partido Liberal de Somoza, encabezó un operativo que terminó con la captura de los capos de la droga Wellington Abadía Rodríguez Espino, alias el Mancebo, del cartel de Cali, y Sealtiel Obligado Masías, alias el Arcángel, del cártel de Sinaloa, ambos capturados en una finca de las laderas del volcán Mombacho, cerca de la ciudad de Granada, donde se habría dado una reunión de coordinación de ambas organizaciones criminales, y puestos en manos de la DEA para ser llevados prisioneros a Estados Unidos.

Dada la corrupción ya imperante, tal acción desagradó a las altas autoridades del gobierno, y el ministro de Gobernación ordenó su retiro del servicio en connivencia con el primer comisionado César Augusto Canda, bajo el pretexto de que se trataba de una acción inconsulta, y así su carrera dentro de la institución terminó abruptamente.

Después de algún tiempo de inactividad, durante el cual sus tendencias hacia el alcoholismo se hicieron evidentes, y ya bajo el nuevo régimen del comandante Daniel Ortega, invirtió su fondo de retiro, que habían tardado en liquidarle, en abrir una agencia de investigaciones privadas. A este fin logró rentar un módulo en el Shopping Center Guanacaste, en el barrio Bolonia, al occidente de Managua, habiendo antes servido el local para alojar una tienda de ropa infantil. Armados de una cámara fotográfica, él y su asociada se dedicaron a espiar y documentar los encuentros de parejas furtivas, por encargo de cónyuges ofendidos.

De esta rutina lo sacó un sorpresivo encargo del millonario Miguel Soto Colmenares, quien le solicitó investigar el caso de la desaparición de su hijastra, Marcela Soto Contreras, bajo oferta de un atractivo honorario. La pesquisa dejó patente la sórdida personalidad de Soto, y también sus vínculos con el régimen, siendo su intermediario y valedor el comisionado Anastasio Prado, alias Tongolele, jefe de los servicios secretos, y un personaje ubicuo que prefería mantenerse en el anonimato; una biela maestra, pero silenciosa, de la máquina de poder.

El inspector Morales logró seguir el rastro de la desaparecida



en los meandros del Mercado Oriental de Managua, conducido por un viejo conocido, Serafín Manzanares, alias Rambo, subalterno suyo en el Frente Sur; y habiendo traspasado los límites que su cliente le había puesto, pues había detrás un secreto que buscaba a toda costa preservar, ordenó una persecución contra él para neutralizar su injerencia en el caso, en el que, de todas maneras, decidió seguir involucrado. A petición de Soto, Tongolele ordenó capturarlo y lo mandó al destierro en Honduras, junto con Rambo, a través del puesto fronterizo de Las Manos. (pp. 13-16)

## TEXTO 2

El comisionado Anastasio Prado, a quien, para su disgusto, propios y extraños llaman Tongolele debido al mechón blanco de su cabello, pues recuerda al de la bailarina de bataclán de las películas mexicanas, va al volante del taxi. Detenido en la fila que aguarda el cambio de luces del semáforo para salir hacia la carretera, se asoma al espejo retrovisor y comprueba que una nueva fístula, dura y enrojecida, le ha brotado cerca de la comisura de la boca; y luego, no sin fruición, la aprieta con los dedos, sintiendo la honda punzada de dolor.

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.

Aunque su cara tan maltratada es poco conocida, la regla de Tongolele es no llamar la atención; por eso la placa y los emblemas de taxi, y por eso tampoco lo sigue ningún vehículo escolta. Después de tantos años de brega en el oficio, la mejor medida de seguridad sigue siendo el anonimato.

De todas maneras, es un taxi al que nadie va a hacerle nunca la parada porque siempre lleva atrás un pasajero, el capitán Pedro Claver Salvatierra, Pedrón, o Pedrito, su infaltable custodio, y jefe de operaciones, ayuda de cámara, bufón y confidente; al pie del asiento delantero, a su alcance, por si las casualidades de la vida, descansa un AK de culata plegable, puesto en ráfaga y libre del seguro.

Pedrón apenas cabe en el asiento del Kia, las rodillas encogidas y la cabeza rozando el forro del techo, la enorme mano nerviosa extendida a su lado, cerca de los dedos la metralleta Uzi y sus dos cargadores de repuesto, también por si las casualidades de la vida.

—¿Dónde te encontré, Pedrito? —le preguntaba a veces, por matar el rato, como se lo pregunta ahora.

Y el gigantón de piel atezada, pelo rebelde al peine y labios gruesos que movía como si los dientes no le cupieran en la boca, respondía, como responde ahora, hablando con gran despliegue de las manos:

—Escondido en una bodega de la cocina de la Compañía de Reemplazos en el Campo de Marte, comisionado.

Al mediodía del 19 de julio de 1979, la tropa guerrillera al mando de Tongolele recorría las instalaciones militares desiertas del Campo de Marte, y en los corredores, en los dormitorios, en los baños, en el patio de maniobras, iban encontrando un reguero de cascos de infantería, botas, cananas, zambrones, yataganes, uniformes pintos, fusiles de guerra; llegaron a la cocina, mandó abrir de una patada la puerta de aquella bodega que habían cerrado desde dentro, obvio porque en la aldaba no había ningún candado, y allí adentro estaba Pedrón, en cuclillas, cubriéndose la cabeza con los brazos.

—Y en la mano, ¿qué es lo que tenías en una de las manos que no se distinguía bien, allí entre las sombras de tu escondite?

—Mi clarinete, comisionado.

—Te hubiera rafagueado sin asco si no es que me percato a tiempo de que no era un arma, sino tu pitoreta —se ríe Tongolele.

Un hombrón sosteniendo entre temblores aquel virote encima de la cabeza, un músico de la banda filarmónica de la Guardia Nacional que quiso huir llevándose su instrumento, pero no había alcanzado a hacerlo y mejor fue a esconderse en la bodega de la cocina donde sólo quedaba el tufo a queso rancio y a cebolla. Y el clarinete temblaba en sus manos, unas manos más de boxeador que de clarinetista, y temblaba todo su corpachón como si tuviera el mal de san Vito.

[...]

—Entonces usted tuvo a bien mandarme a Cuba a reeducarme —y ahora Pedrón se ríe, como si aquello de reeducarlo hubiera sido una picardía.

Seis meses de entrenamiento con las Tropas Especiales en Palma Soriano, un cursillo de inteligencia y contrainteligencia en Villa Marista, más un seminario de formación ideológica en la Escuela Nacional de Cuadros Níco López.

—Suficiente para lavarte de tus pecados. En el Ministerio del Interior te masticaron, te tragaron, y después se olvidaron de vos. (pp. 37-40)

### TEXTO 3

Ahora va Tongolele a visitar a su madre en Residencial Aranjuez, en valle de Gothel, porque es el día de su cumpleaños.

—Qué casualidad más grande que su nombre de pila sea Anas-tasio, 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.

[...]

—¿Y cuándo fue que su mamá se convirtió en sajurina? —pregunta Pedrón, aunque ya lo sabe.

—En esos años de la guerra de los contras, cuando yo ni comía ni dormía, y ella cerró la farmacia porque no había ni una Mejoral para vender. Aprendió primero a echar las cartas de la baraja española, y a interpretar el horóscopo.

—Según entiendo, era nieta de un vidente célebre en León, el sabio Gregorio.

—Y cuando el señor falleció, los libros de su biblioteca fueron a dar a las manos de mi mamá —asiente Tongolele—. Quién iba a decirle que todos esos mamotretos de los que mi papá se burlaba le iban a ser útiles en su nueva profesión, para acercarse a los espíritus flotantes.

Los guardaba bajo llave en una vitrina de la trastienda de la farmacia, y ya viuda los sacaba de vez en cuando para hojearlos, acodada en el mostrador, en las horas desiertas de clientes: el *Digesto de la suerte* del doctor Papus, *La voz del silencio* de Madame Blavatsky, las profecías de Allan Kardec, *El caballero y la espada: secretos de la cartomancia* del doctor Brassier.

[...]

—En sus comienzos adivinaba la suerte a cambio de algún producto de primera necesidad, según cuenta —dice Pedrón—: una libra de frijoles, medio litro de aceite, una bolsita de detergente.

—Todo eso es cierto. Empezó a probar con las vecinas, ellas fueron las primeras en retribuirle de esa manera. Quién niega que eran tiempos duros aquéllos, Pedrito.

[...]

A vos no se te ocurra volar dormido, Pedrito. Ocurren accidentes en que el alma ya no puede volver al cuerpo.

—Lo que es su mamá, en eso tiene gran experiencia. Es la forma en que viajaba ella hasta la India para entrevistarse con el gran gurú Sai Baba.

—A través de los fluidos magnéticos, que son como las ondas hertzianas. Y con la ventaja que no hay jet lag.

—Sai Baba transmitía los consejos a su mamá, ella los traía desde allá, y los depositaba en la caja china.

—Más fácil sería el correo electrónico. Pedrón cabrón, que esta plástica no salga de este carro, porque te capó.

—Fue Sai Baba el que le ordenó que de ahora en adelante debía vestirse de blanco, porque el blanco representa la Luz Anímica.

—Pero ella resolvió que, en todo caso, nada de túnica: pantalones y blusa blanca. Ay, mi mamá, la pobre, en lugar de adivina parece enfermera.

—Sea lo que parezca, su mamá sí que es una fiera, comisionado. Cierra la farmacia en León por falta de medicinas que vender, no se ahueva, se vuelve sajurina, se viene para Managua, y termina de consejera de una desconocida que un día se presenta en su consultorio. Y qué clase de desconocida.

Llegó sola, de jeans, deslavados por el uso, una blusa cualquiera, esperó su turno, humilde se sentó en la silleta frente a la profesora Zoraida, que le tiró las cartas. Se mostraron los bastos benéficos, todos de cabeza, ninguno al revés. Eran los signos claros del fuego que no se consume por mucho que arda porque lo atizan la voluntad y la perseverancia. Y quedaron ocultos, escondidos en la baraja, los palos maléficos y los oros y espadas, heraldos de incordios, de adversa fortuna, de las vibras negativas y del mal de ojo.

Se hizo costumbre que visitara el consultorio una vez cada semana, los viernes a las cinco de la tarde, y Zoraida fue armándola de predicciones y advertencias acerca de personas que ella traía anotadas en una lista: éste es locuaz pero esconde la ponzoña, aquél parece buena gente pero su ambición es desmedida, aquel otro tan zalamero que ni se acerque porque su palabra es pura hipocresía; alacranes, había que sacudirse los alacranes de la camisa mientras sonaba la hora del regreso al solio.

—¿No sería, comisionado, que en esas listas estaba la gente de la que ella quería deshacerse para quedarse dueña del terreno?

—¿Y no sería, Pedrito, que mejor no nos metiéramos en lo que no nos importa?

—Me parece buen consejo, comisionado.

—De todas maneras, acordate siempre que quien señala los nombres de los purgados en las listas no es mi mamá, sino Sai Baba. Hasta el día de hoy.

—¿Aunque ya haya muerto Sai Baba, comisionado? Porque ya hace años que dejó su envoltura corporal, y lo enterraron en su santuario, en un gran mausoleo de mármol.

—Más fácil ahora muerto, porque así en espíritu acude más rápido a las consultas. Las almas errantes no conocen ni tiempo ni distancias.

—Espíritu más sagaz no se ha visto. No sólo identifica a los perjudiciales en potencia y a los traidores taimados. Sabe bien a qué líderes de la oposición comprar, reparte diputaciones, aconseja pactos con tales o cuales empresarios para tenerlos contentos.

[...]

—A eso de la consulta abierta de todos modos su mamá ya le dijo adiós, comisionado. Ahora tiene una única y exclusiva clienta.

—Las viejas popof huyeron de Campo Bruce como cucarachas fumigadas cuando empezó a llegar la caja china protegida por la escolta —asiente Tongolele.

La escolta se tomaba por asalto la cuadra. Los policías desviaban el tránsito en manzanas a la redonda, y las radiopatrullas cerraban las bocacalles impidiendo el paso a transeúntes y vehículos.

La caja china laqueada en negro, en la tapa un fénix hembra de alas extendidas que ataca a una serpiente de fauces abiertas, llegaba en un jeep Mercedes-Benz de vidrios oscuros cargada por un edecán, y sólo había dos llaves para abrir la cerradura: una en poder de la remitente, que depositaba dentro la pregunta escrita de su mano, y otra en poder de la profesora Zoraida, que devolvía la caja con la respuesta una vez evacuada la consulta.

—En el barrio empezaron a quejarse por el aparataje. La gente siempre se queja por gusto, comisionado.

—Así fue, se volvió un problema político. Primero los vecinos lo vieron como un espectáculo. Salían de sus casas y llenaban las aceras. Pero después cerraban las puertas, arrechos, porque la interrupción a ve-

ces era diaria, ya no sólo los viernes a las cinco de la tarde.

—Me acuerdo de que los agentes territoriales recogían el clamoreo. Ganas de joder, y por mucho que se mandó a repartir víveres de casa en casa, siguieron jodiendo.

—No eran ganas de joder, Pedrito. Muchos resultaron perjudicados.

[...]

Tongolele habló con el jefe de Seguridad Personal, el comisionado Arquímedes Manzano. Se estaba pagando un costo alto, y no podían estar amenazando ni metiendo presos cada vez a los quejosos. ¿No sería mejor enviar la caja china de manera discreta?

—Tal como usted recibe la suya, comisionado, que es igual a la otra, sólo que laqueada en rojo. El edecán se presenta puntual con la caja, sin espaviento ni acompañamiento.

—Pero alegó que él no podía hacer nada, que el viaje de la caja china con su cortejo era conforme el rito practicado por la emperatriz no sé cuál de la China. Y que, además, no era asunto de la competencia de ninguno de nosotros dos.

—Todo enano para dar brincos. Y no hay tales. ¿Por qué con la caja china que usted recibe no se cumple entonces ese rito del cortejo?

—Según el enano Manzano, es diferente. El fénix hembra de la caja roja ataca a la serpiente con la garra izquierda, y eso la hace invisible ante los ojos del poderoso demonio Gong Gong. El fénix hembra de la caja negra utiliza la garra derecha, y la caja queda siempre a la vista.

—¿Por qué no usar entonces otra caja roja igual, y así se acaba el mate con Gong Gong?

Tongolele encuentra un hueco en la fila vecina, y haciendo una maniobra apresurada cambia de carril.

—¿Vos sabés para qué sirven los árboles de la vida, Pedrito?

—Para gastar luz. Consumen la energía de veinte casas juntas cuando los encienden.

—Eso es lo que proclama la propaganda de la derecha. Pero son, en verdad, un escudo protector contra los ardides del enemigo, porque su campo magnético anula toda fuerza perniciosa y destructiva.

—¿Otra forma de neutralizar los poderes de Gong Gong, el gran demonio chino?

—Gong Gong, Luzbel, Belial, Belcebú, escogé a tu gusto.

—Por eso los están sembrando en todas partes. En las calles, en las carreteras, en los cuarteles, y ya se ven hasta en los patios de las escuelas.

—Pero ésas son puras vergas, Pedrito, vos y yo lo sabemos bien. Para protegerlos a él y a ella de tanto hijueputa mal nacido estoy yo.

—¿No son acaso recomendaciones de Sai Baba transmitidas a través de su mamá, eso de sembrar tanto árbol de la vida?

—Y antes había aconsejado valerse de la Mano de Fátima, que tiene pintado un ojo vigilante en cada yema de los dedos, uno por cada una de las cinco virtudes.

—¿También fueron ideas de Sai Baba las montañas de flores en las tarimas de los actos de masas?

—Y en las ceremonias de presentación de credenciales, en las reuniones del gabinete. Las flores repelen las influencias negativas.

—Lo que no me gusta de eso es que todo huele a muerto, comisionado, es como si estuvieran velando algún cadáver.

—Ya te advertí: si algo de todo esto sale de tu boca, no sólo te capto, te corto la picha y te la pongo de corbata.

—Como si fuéramos nuevos de conocernos, comisionado. Mi boca es un cofre bajo siete llaves. (pp. 41-52)



## TEXTO 4

Cuando llegaban a Totogalpa, antes del empalme que lleva a Somoto hacia el norte, y a Estelí hacia el sur, y de allí a Managua, Rambo, desde el asiento de atrás donde viajaba, en busca de oír música, encendió el radio, sintonizado en la estación Madre y Maestra. Transmitía el sermón de monseñor en la última misa dominical. Iba a cambiar de estación, pero el inspector Morales le agarró el brazo para detenerlo. Quería seguir oyendo:

«... porque hay dos Nicaraguas, mis queridos hermanos en Cristo Jesús: la de quienes se lucran del cacareado crecimiento, la de la balcanal sin fin, la de la minoría egoísta, la de la oligarquía vieja que sólo cree en el dinero, y la de la nueva clase fastuosa y arrogante de quienes un día se llamaron revolucionarios, y hoy también sólo creen en el dinero. El dinero los une, por eso pactan entre ellos, por eso se reparten las vestiduras del país, como los sayones al pie de la cruz del Salvador. Y la otra Nicaragua marginada, la de la inmensa mayoría, la de la pobreza que ofende, la de los campesinos que comen guineo con sal, la de los humildes trabajadores que no tienen segunda muda. Y vemos eso y no decimos nada.

»Vimos cómo aquellos que cuando eran jóvenes lucharon por un mundo nuevo le daban un golpe de Estado al pueblo cambiando la Constitución para perpetrarse en el poder en nombre de una revolución ya muerta, y no dijimos nada. Vimos cómo se robaban las instituciones y las prostituían, y tampoco dijimos nada. Vimos cómo se apoderaban de la policía y del ejército y nos callamos. Qué cómodo es callarse. Y qué cobarde.

»Vimos cómo se adueñaban de los sindicatos y ni parpadeamos, ése no era nuestro problema. Pretendimos no ver cuando se apoderaron de las radios y las televisoras y nada dijimos. Vimos cómo saqueaban el Seguro Social, cómo descaradamente nos robaban nuestros ahorros para un retiro digno, y seguimos en silencio.

»Vemos cómo en nuestra cara despalan los bosques, asolan los pinares, secan y envenenan los ríos, y todos muy bien, gracias. Vemos cómo cambian los libros de historia y los llenan de mentiras, cómo pisotean la educación, cómo se apoderan de las universidades. ¿Y a nosotros qué?

»Y lo más increíble, vemos cómo el rico Epulón, vestido de púrpura y de lino fino, ávido de negocios, como si no tuviera ya bastante, se sienta en la mesa presidencial de Caifás. Vemos cómo ríen y celebran entre ellos, los unos y los otros, los viejos ricos y los nuevos ricos, se los digo y repito, rodeados de flores para que no se sienta el olor a muerte, el olor a corrupción, y tampoco decimos nada. Y seguimos callados cuando tiran las migajas que sobran del banquete en forma de chanchos y de gallinas y de láminas de zinc para apaciguar a los pobres.

»Y vemos cómo crecen sus turbas, que garrotean sin piedad al que se atreve a manifestarse, y tampoco decimos nada. También vemos a las patrullas del ejército en el campo matando campesinos, como aquí no más en Susucayán nuestro hermano Celedonio Rivera. Los vemos acusar a esa pobre gente de tener armas escondidas, de ser abigeos, mariguanos, contrabandistas de drogas, cuando ni siquiera tienen segunda camisa que ponerse. ¿Y nosotros qué? Silencio. Y vemos a la policía dedicada a reprimir, amparando a las turbas, metiendo en la cárcel al inocente, y todos callados. ¿Hemos de estar siempre callando?

»Y más impuestos para hacer más árboles de lata, más caprichos esquizofrénicos y menos comida en casa del trabajador esquilado, y no decíamos nada. Pero el pastor que huele a oveja pone el oído cerca del corazón de la gente humilde, de los que sufren... gente digna... jóvenes... tanto oprobio... abuso... crujir de dientes... dos Nicaraguas... una sola...»

La señal de la emisora se perdió cuando dejaban atrás Yalagüina.

—¿Será que callaron a pija a esa radio? —preguntó Rambo.

—El transmisor FM es de medio kilo, no da para mucho —el padre Pupiro manejaba con cautela, las dos manos agarradas al timón—; milagro ha llegado hasta aquí.

—Pero quienes le llevan la cuenta a monseñor sí que lo escuchan bien, y le graban todas sus palabras —el inspector Morales apagó la radio.

—Estamos en manos del Señor, y a él nos encomendamos.

—Y en manos de los paramilitares.

—No se meta donde no lo llaman a predicar, hágame caso —dijo Lord Dixon.

—Nosotros no podemos ser curas con bozal. El pastor medroso

que no enfrenta al lobo pierde sus ovejas.

—Hasta que el pastor se gana la palma del martirio en las fauces del lobo —replicó el inspector Morales.

—Los pastores perfumados se vuelven aliados del lobo, inspector. Nosotros, ya oyó a monseñor, somos pastores con olor a oveja.

—Esos sermones no le hacen ni cosquillas en las orejas al lobo —intervino Rambo.

—Aquí vienen los refuerzos —dijo Lord Dixon—. Un teólogo de peso este su amigo.

—Pero alertan a las ovejas de que el lobo las acecha —respondió el padre Pupiro.

—¿Y usted cree que las ovejas quieren escuchar? —volteó a mirarlo el inspector Morales—. Monseñor hablaba de los que se callan. Pero también los pobres se callan, por miedo, o por conformidad, por desidia. O porque son partidarios del lobo.

—Entonces, según ustedes, el remedio es seguir callados, y no buscar que los demás hablen, que protesten, que tomen conciencia —el padre Pupiro golpeaba pausadamente el timón.

—El que se atreve a hablar, después que lo llevan a dar un tour para que conozca las celdas subterráneas de El Chipote, se queda mudo para siempre —Rambo se había recostado en el asiento, las manos trenzadas en la nuca.

El cuello y las mejillas del padre Pupiro se pusieron de un rojo que tiraba a violeta.

—Y ustedes dos, ¿no es que fueron guerrilleros que lucharon contra la injusticia? —dijo con sarcasmo.

—Se les ensarró el fusil y se les ensarró la mente, padre —dijo Lord Dixon.

—¿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: Chucky, el muñeco diabólico.

—Yo creo que nos salió más bien Freddy, jefe, el hijueputa ese de la mano ennavajada que se mete en las pesadillas y lo mata a uno dormido. Yo con esas películas me cago de miedo.

—El muñeco siempre hay que empezar a armarlo de nuevo, hasta que salga bien —dijo Lord Dixon—. Si se da una vuelta por mi ac-

tual domicilio, inspector, se va a dar cuenta de que el tiempo nunca se agota, de modo que la prisa es una gran pendejada.

—El país hay que volver a construirlo sin armas de muerte, es lo que queremos quienes pastoreamos el rebaño.

—Pero hay curas que han agarrado las armas —dijo el inspector Morales—. El comandante de mi columna en el Frente Sur era uno de ellos, el padre Gaspar.

—Y si resucitara, se encontraría con ese muñeco diabólico que usted mismo dice, y le costaría crearlo, inspector. Y no cabe duda de que empezaría a buscar cómo armar otro que sí sirva. Y el mejor manual es el Evangelio.

—Deje de provocar al padre, inspector —dijo Lord Dixon—. Ya para broma es suficiente.

—¡No estoy bromeando! —el inspector Morales se sorprendió al oírse hablar en voz alta.

—Yo tampoco estoy bromeando —el padre Pupiro se puso enfurruñado.

—Al jefe le agarra a veces por hablar solo. No le ponga mente, padre —buscó Rambo como calmarlo.

El padre Pupiro, sin darse por enterado, revisó el marcador de combustible en el tablero.

—Vamos a tener que pararnos en la primera gasolinera que hallemos. Esta carcacha traga gasolina como mil demonios. (pp. 93-97)

## ***La cola de la serpiente, de Leonardo Padura***

### **TEXTO 5**

Enseguida se olvidó de la mulata tetona y del insulto, porque la algarabía de la calle parecía ser una ampliación por mil de la agresiva y sintética promiscuidad de la guagua. ¿Qué coño era aquello? ¿Un carnaval o una manifestación?, se preguntó, cebándose en el absurdo de lo imposible: en La Habana ya no había ni carnavales ni manifestaciones espontáneas (no importaba lo que dijeran los periódicos, tan eufemísticos siempre), aunque sí interminables apagones diarios y muchísimo calor para el mes de mayo. El Conde hubiera preferido caminar por una calle vacía, sin rumbo y sin prisa, dedicándose a pensar lo que el cerebro quisiera pensar, pues, al fin y al cabo, él no era más que un cabrón recordador, como le decía su amigo el flaco Carlos. Pero en medio de la canícula de aquella noche, agravada por lo que debía de ser un demasiado exasperante apagón, cada habitante de aquel barrio del centro de la ciudad parecía necesitar del aire de la calle para sobrevivir, y una masa bulliciosa se había desbordado de las aceras hacia el asfalto, llevando consigo sus faroles de querosén y también sus sillones, bancos, catres y mesas de dominó y hasta alguna que otra botella de ron, para esperar del mejor modo posible el regreso de la electricidad.

– Pero qué cojones se creen estos hijoeputas, ¿hasta qué repinga de hora vamos a estar sin luz? –gritó alguien asomado a un balcón, y el murmullo de aprobación corrió por la calle Maloja, rompiendo la resignación de la obligada vigilia colectiva. Aquellas gentes, acostumbradas a esperar eternamente, de vez en cuando recordaban que algo se podía exigir, aunque no sabían ya de qué modo ni en qué lugar. El Conde entonces apretó el paso y se felicitó por su costumbre de no andar vestido de policía. En los últimos meses los apagones, provocados por la ya intermitente llegada de petróleo soviético, habían terminado con botellas lanzadas hacia la calle, con pedradas a las vidrieras y otros vandalismos, éstos sí espontáneos, y por eso recibió con tanto alivio el profundo murmullo de satisfacción que se produjo cuando al fin se hizo la luz, con el ansiado regreso de la electricidad.

Las gentes, como animales amaestrados ante la señal aprendida con fuego, gritaron “Al fin”, “Menos mal”, “¡Coño, si ya va a empezar la

novela!", y desalojaron la calle en menos de un minuto, encendieron ventiladores, lámparas y televisores para dejar patente, con la moribunda iluminación de un par de bombillos en cada esquina, la fealdad esencial de aquel barrio humilde y proletario, en vías de implosión, que no contaba siquiera con el beneficio de algún árbol capaz de alegrar el panorama.(pp. 25-26)

## TEXTO 6

Cuando Juan Chion llegó a Cuba, tenía dieciocho años, dos brazos fuertes y una sola idea en la mente: ganar mucho dinero y hacerse rico en ese mundo nuevo donde los dineros más reales corrían como el agua cristalina por los míticos arroyos de su país. Entonces volvería con su fortuna a la aldea de Cantón donde sus padres y hermanos apenas sobrevivían, siempre ateridos y hambrientos, sembrando arroz y robándoles peces a unos ríos fangosos y voraces, nada míticos, que no les pertenecían, pues hasta los ríos tenían dueños en su país. Con aquel dinero ganado al otro lado del mundo compraría sus propias tierras, para él y para su familia, y sería famoso y querido, como un dios que baja de la montaña más alta y más nevada, y consigue cambiar con un solo gesto omnipotente el destino de los suyos. Juan tenía noticias de muchos otros chinos que se habían enriquecido en las tierras de América, y él, con sus dieciocho años, confiaba en llegar a ser uno más entre esos afortunados.

Pero Juan Chion, que realmente se llamaba Li Chion Tai y era un hombre demasiado bueno, nunca había ganado suficiente plata para llegar a ser rico ni regresó jamás a la aldea: sus padres se ahogaron en una inundación del mismo río que les daba comida, dos de sus hermanos murieron en una rebelión campesina y el resto de su familia se dispersó por un país demasiado ancho y ajeno, en busca de una salvación que Li Chion Tai nunca pudo saber si se había producido... Desde entonces perdió el contacto con el resto de su familia y lo embargó una gran tristeza: por eso dejó el trabajo y los amigos que tenía en La Habana y se fue a vivir a Cienfuegos, donde estaba un primo venido a Cuba dos años antes que él. El primo Sebastián le consiguió un puesto en la heladería de un paisano y Juan sintió cómo recuperaba la sensación amable de tener familia. Pero un buen día el primo Sebastián le avisó que se iba a los Estados Unidos. A pesar de las muchas trabas existentes para emigrar, su primo había contactado con un capitán griego que navegaba en un barco con bandera panameña. Por doscientos pesos el capitán lo llevaría hasta Nueva Orleans. Juan, que no poseía dinero, tuvo que quedarse en Cienfuegos, pero acariciando la promesa de Sebastián de mandarle los dólares necesarios para que se reuniera con él en San Francisco, donde todo el mundo aseguraba que era más fácil montar un negocio propio y

hacerse rico en unos pocos años.

Sebastián y Juan, que se querían como hermanos, se abrazaron muy fuerte la mañana en que, junto con otros paisanos, el primo abordaría el barco cuya proa apuntaba hacia la salvadora fortuna. Durante meses, Juan esperó una carta de Sebastián, pero nunca más tuvo noticias de él. Entonces comenzó a indagar con todos los chinos que tenían algún pariente en San Francisco o en cualquier ciudad de los Estados Unidos, pero nadie conocía al tal Sebastián, también llamado Fu Chion Tang. Sólo por el año 1940, Juan pudo enterarse al fin del destino de su último pariente: todos los chinos embarcados en aquella travesía habían sido hacinados en las cámaras frías del barco y, en lugar de ir hacia los Estados Unidos, la nave enfiló hacia Centroamérica, y el capitán dio la orden de poner al máximo el enfriamiento de las cámaras. Los cadáveres congelados de los treinta y dos chinos fueron lanzados como piedras de hielo por la borda, en el golfo de Honduras, luego de ser despojados del dinero que siempre lograban ocultar y las escasas pertenencias de valor que llevaban consigo...

A falta de noticias de Sebastián, Juan había regresado a La Habana por el año 1936. Gracias a un amigo consiguió trabajo en una bodega y poco después conoció y se enamoró de una negra oscura, de pasas duras y culo inconcebible para todo el Lejano Oriente. El chino Juan y la negra Micaela se casaron en 1945 y unos años después, cuando ya casi no lo esperaban, la vida los premió y fueron padres de una niña hermosa y saludable. Desde ese instante, en lugar de diez, Juan trabajó hasta dieciséis horas cada día tras el mostrador de la bodega, sólo para que su hija viviera, si no como rica, al menos como un ser humano y para que en el futuro fuera una persona de bien, con educación y cultura, con un destino distinto al de su padre y al de toda su familia china y negra, lastrada por servidumbres y hasta esclavitudes seculares. Por eso en el año 1958 Juan abandonó el solar donde vivía con su esposa y, empleando el dinero que había ido ahorrando para algún día ir a reunirse con su primo Sebastián o para un siempre soñado regreso a China, tomó sus bártulos, cruzó las fronteras del Barrio y alquiló la casa de la calle Maloja, en la parte menos agresiva del centro de la ciudad, una edificación modesta pero con el lujo de unos grandes ventanales sobre la acera, el sitio donde Patricia había vivido desde que tenía dos años. (pp. 49-52)



## TEXTO 7

– Zarabanda –afirmó Marcial Varona y devolvió el tabaco a su boca. Aquel negro podía tener cien, doscientos, cualquier cantidad de años. Su cabeza, cubierta con una lana blanca, contrastaba con la profunda oscuridad de su piel, marcada por todas las arrugas posibles, amontonadas como pliegues rígidos. Pero fueron los ojos del anciano los que atrajeron el interés del Conde: el globo ocular era casi tan negro como la piel y transmitía una expresión que en tiempos pasados, cuando Marcial fue joven y fuerte, debió de infundir pavor. Según Candito, Marcial era nieto de esclavos africanos y había vivido toda su vida en Regla, donde se inició en los secretos religiosos de la regla de palo y se hizo mayombero. Pero, por si fuera poco, el viejo también fungía como babalao de la Regla de Ocha y muchos lo consideraban el mejor conocedor de las prácticas de la santería yoruba. Pero, si todavía fuese poco, Marcial detentaba la condición de miembro del antiquísimo «juego», abakuá de los Makaró-Efot, una de las más viejas células de aquella sociedad secreta venida del viejo Calabar africano en los barcos negreros, y, por muchos años, había ocupado en Makaró-Efot las más altas dignidades de la cofradía. Pero cuando Conde vio colgado de una pared, junto al altar católico presidido por un crucifijo y por la virgen de Regla, la santa cubana de rostro negro, aquel diploma del Gran Consistorio del Grado 33 de la masonería cubana, a favor del hermano Marcial Varona, supo que se hallaba frente al hombre adecuado: un arca de saberes sin fondo y una muestra viva de qué coño significaba ser cubano. Candito le había advertido que hablar con el anciano era como consultar a un viejo gurú tribal, el hombre capaz de guardar en su mente todas las historias y las tradiciones del clan, y muy pronto el Conde lo corroboraría.

La brisa marina corría debajo de la ceiba que Marcial había plantado setenta años atrás en el patio de su casa y sus efectos fueron recomponiendo el organismo del Conde, quien sintió cómo el inmejorable café servido por una de las tataranietas del viejo iba despertando una a una sus embriagadas neuronas.

– Zarabanda es nganga de brujo congo, pero también es de Oggún lucumí, o de la santería yoruba, como se dice ahora. Oggún es el dueño del monte y de los hierros, y es san Pedro, el que tiene las llaves del cielo, que también son de hierro, ¿no? Por eso Zarabanda no es palo

auténtico, sino una mezcla criolla, ¿entiendes?

– No -admitió el Conde con toda su sinceridad, sintiéndose incapaz de asomarse a su ironía, y le pidió a su cerebro macerado un esfuerzo viril para comprender y asimilar aquella información escolástica, totalmente críptica para un hombre que, por voluntad propia, había terminado su relación con las religiones justo el día en que, obligado por su madre, tomó su primera y última comunión.

– A ver, hijo... El palo monte es la religión de los negros congos y la nganga es el asiento del misterio de esa religión. El Arca de los judíos, el cáliz... Nganga quiere decir espíritu de otro mundo. En la nganga, que físicamente se reúne en una cazuela de hierro donde se colocan varios atributos, se atrapa a un difunto para que sea esclavo de un vivo y haga lo que el vivo le ordene. La nganga es poder y casi siempre se usa para hacer el mal, para acabar con los enemigos, porque la nganga concentra las fuerzas sobrenaturales del cementerio, donde están los difuntos, y las potencias del monte, donde están los palos sagrados de los árboles, entre los que viven los espíritus... Por eso la religión se llama palo monte...

– ¿Y qué tiene que ver esto con una nganga? -preguntó, mostrando otra vez el papel dibujado, pues ya no pretendía comprender, sólo mover el diálogo de lo abstracto del mundo intangible a lo concreto grabado en el pecho de un chino muerto.

– Esa es una firma de Zarabanda. La firma es el signo que siempre se escribe en el fondo de la cazuela de hierro que va a recibir la nganga. La firma es el asiento de la firmeza, como se le dice al poder, y es la base de todo lo demás que contiene la cazuela. Fíjate bien en el dibujo: lo redondo es la tierra y las dos flechas en cruz son los vientos. Las otras cruces marcan los puntos del mundo, que siempre son cuatro... No busques más, eso que está ahí quiere decir Zarabanda... Pero lo raro es que esa firma, así como ésta aquí, ya casi no se usa. Ahora los que se creen que saben le ponen más flechas y adornitos, como si eso importara. Esa que está ahí es la firma vieja, de los tiempos de la colonia, como la hacían mis abuelos, que eran congos legítimos venidos de allá... La mano de Marcial indicó un punto preciso, más allá de las fronteras del pueblito de Regla, por encima del mar. El principio de todo.

– ¿Y es verdad que se ponen huesos de persona en las ngangas?

– Claro, si no, ¿cómo vas a tener al muerto? La nganga lleva mil cosas, sea conga pura o sea una mezcla criolla con la santería yoruba, como Zarabanda. Pero siempre tiene que llevar huesos de hombre, y mejor si es la cabeza, la kiyumba, que es donde están los malos pensamientos, la locura, el odio, la ambición. Luego lleva palos del monte, pero no unos palos cualquiera, sino palos sagrados, con poder; también piedras de centella que ya hayan bebido sangre, huesos de animales, entre más fieros mejor, un poco de tierra de cementerio y azogue para que nunca, nunca esté quieta. Ah, y agua bendita si se quiere para el bien. Si no, no se bautiza, y se deja judía... Pero si la nganga es de Zarabanda, como él es el dueño de los hierros, lleva entonces una cadena alrededor de la cazuela y dentro hay que poner también una llave, una herradura, un imán, un martillo y encima de todo el machete de Oggún... A todos esos atributos se le da a beber sangre de gallo y chivo, y después se adorna con plumas de muchos colores.

El Conde sintió cómo se perdía en un mundo que por algún sendero se remontaba hasta más allá del monte Sinaí y seguía hacia los orígenes de la inteligencia humana. Había sido colocado ante una mezcolanza de culturas –y Marcial Varona era su representante vivo y ejemplar– con la cual había convivido desde siempre, de la cual él mismo formaba parte, pero de cuyos arcanos y prácticas había estado infinitamente alejado. Aquellas religiones, siempre estigmatizadas por esclavistas católicos y cristianos, quienes las consideraban heréticas y bárbaras, luego por burgueses que las estimaban cosas de negros brutos y sucios, y en los últimos tiempos marginadas por materialistas dialécticos capaces de calificarlas con criterios científicos y políticos como rezagos de un pasado que el ateísmo debía superar, sin embargo tenían para Mario Conde el encanto de la resistencia del espíritu humano y su voluntad de quebrar los dictados de la fortuna. Los misterios de aquel universo trasladado desde África por cientos de miles de esclavos se habían arraigado en el país, habían sobrevivido a todos los embates sociales, económicos y políticos y se habían hecho carne de su cultura cotidiana: paleros, santeros, abakuás y babalaos (que además de practicar aquellos ritos eran masones y católicos, todo a la vez) andaban por las mismas calles que él, bajo el mismo sol, bebiendo los mismos rones, pero recubiertos por una fe útil y pragmática que el policía no tenía y cuya esencia se sentía incapaz de comprender en sus más profundos beneficios, secretos y

amalgamas. ¿Zarabanda congo es lo mismo que el Oggún yoruba señor del monte y los árboles, y lo mismo que el san Pedro cristiano, apóstol en la tierra, piedra de la Iglesia de Cristo y dueño de las llaves del cielo? ¿Si no tenía agua de una iglesia católica, bendecida por un cura ensotano, era una nganga judía? La revelación de la existencia de aquella mezcla de religiones coetáneas o antagónicas, los múltiples efectos secundarios de la mala borrachera de la noche anterior y la imagen de un chino ahorcado en un solar de La Habana y marcado en el pecho con una casi olvidada firma de Zarabanda, formaban un fárrago en su cabeza adolorida, de donde salió, como una pequeña serpiente que asoma tímidamente la cabeza (¿o sería la cola?), una idea capaz de hacerlo temblar. (pp. 95-100)

## 2.1.2

# LOS DESAFÍOS DE LA TRADUCCIÓN DE NARRATIVA



El traductor es el mejor lector que uno pueda imaginar. [...] Uno de los pocos que en el mundo contemporáneo lee el texto con un detallismo y un interés extremo y desde una posición tremendamente concreta, desde una lectura que intenta captar de manera muy precisa el sentido presente en el relato, para transmitirlo.

Ricardo Piglia (*Tradición y traducción. Conversaciones en Princeton*)

¿Qué tipos de traducción conoces? ¿Te acuerdas del nombre de algún traductor de tu idioma materno, o en general?

En este capítulo proponemos una serie de actividades para ayudar a los estudiantes a entender y aplicar las reglas básicas de traducción y despertar su creatividad.

## → OBJETIVOS

- × Identificar diferentes tipos de traducción.
- × Describir y planear las etapas del proceso de traducción.
- × Aplicar la teoría de la traducción a los ejemplos prácticos.

## → MATERIALES

- × Ordenador con conexión a la red.
- × Fragmento del cuento “Biarritz” de Rodrigo Blanco Calderón, que está incluido al final de este capítulo.

## → ACTIVIDADES

Estas actividades pueden llevarse a cabo en grupos de 3-4 personas, pero también individualmente.

## I DEFINICIONES

Lee el siguiente texto, que aporta distintas definiciones de *traducción*.

Hay miles de definiciones de traducción. Una de las definiciones emblemáticas pertenece al filósofo y pensador español José Ortega y Gasset, quien en su libro *Miseria y esplendor de la traducción* (1937) apuntó lo siguiente: "La traducción es un género literario aparte, distinto de los demás, con sus normas y finalidades propias. Por la sencilla razón de que la traducción no es la obra, sino un camino hacia la obra". (2004: 56)

Más de tres siglos antes, en la segunda parte del *Don Quijote* (1615), Miguel de Cervantes apuntó que la tarea principal del traductor era interpretar el texto que traduce, es decir, dar su propio juicio crítico sobre el original, e incluso ponerse en el papel de crítico literario para anunciar que el texto que debe trasladar es apócrifo. En su obra más importante, Cervantes resaltó la relevancia de la responsabilidad del traductor, su actitud ante el trabajo y el cumplimiento de la tarea que se le encomienda. Además, presentó el papel del traductor como mediador entre dos culturas.

El intelectual mexicano Alfonso Reyes en su ensayo "De la traducción" (1931-1941) comentó que el lenguaje era una visión del mundo, que valía tanto por lo que decía como por lo que callaba. En el mencionado ensayo, el escritor mexicano expresó su opinión sobre la jerga, afirmando que por su propia naturaleza era intraducible, porque se refería al entorno, ambiente, por lo cual tenía un tono, acento y melodía especiales, que desaparecían en la traducción.

En el marco de la edición "Biblioteca de Traducción" (Ediciones Colegio de España), que aborda tanto el proceso de traducción como su metodología, los profesores de traductología de la Universidad de Málaga Esther Morillas y Juan Pablo Arias, han editado un libro titulado *El papel del traductor* (1997). El libro consta de cuatro partes: Teoría y método, Historia de la traducción, Análisis de la traducción y La palabra de los traductores. Esta última parte es particularmente significativa porque los autores presentan sus experiencias como traductores, analizan la traducción como profesión, técnica y arte, pero también dan consejos concretos a futuros traductores. En particular, destacaríamos el texto titulado "Traducción literaria" de Miguel Sáenz, miembro de la Real Academia Es-



pañola de la Lengua, en el que el autor subraya la importancia de una lectura minuciosa del texto durante el proceso de traducción: este proceso no debe ser pasivo (como una lectura "común" del texto) sino interactivo, es decir, el traductor debe establecer una comunicación con el texto. Sin embargo, el problema de la traducción literaria reside en otro lugar: necesitamos saber hasta qué punto podemos cambiar "por la fuerza" el texto original, "erosionar" la lengua de destino para "renovarla", e introducir elementos novedosos en la literatura nacional. En forma de consejo a los jóvenes traductores, Sáenz señala algo muy importante: para traducir bien hay que saber escribir, y para ello existen dos métodos: uno es practicar (de forma independiente, por ejemplo en talleres) y el otro es leer.

La traductora de literatura latinoamericana y española al inglés Edith Grossman publicó en 2010 el libro *Por qué la traducción importa (Why translation matters)*. Su pregunta principal tiene varios niveles: por qué la traducción es importante para traductores, escritores y lectores, por qué es importante para editores y críticos, y cuál es la contribución de la traducción a la vida civilizada. Para lograr el objetivo, es decir, realizar una traducción lograda, el traductor necesita desarrollar un agudo sentido del estilo en los idiomas de origen y de destino, perfeccionar y ampliar nuestra conciencia crítica del impacto emocional de las palabras, del aura social que los rodea. El traductor debe esforzarse por agudizar y desarrollar su percepción de las connotaciones e implicaciones que se esconden detrás del significado subyacente, en un proceso similar a los esfuerzos que hacen los escritores para perfeccionar su conocimiento de un determinado idioma. La traductora estadounidense señala que leemos traducciones todo el tiempo, pero sólo la traducción tiene que defenderse de la insidiosa y dañina pregunta: ¿es posible o no traducir algo? Por otro lado, afirma Grossman, la traducción ocupa un lugar central en la civilización humana y representa un logro significativo e indispensable para la salud y vitalidad de cada lengua y literatura.

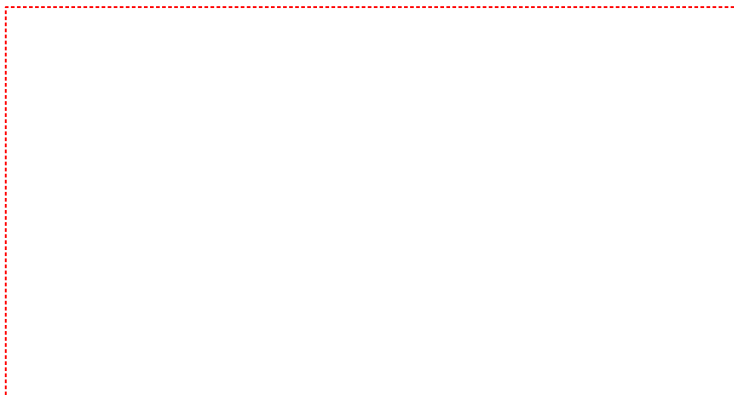
Por último, mencionemos un libro más reciente: *El fantasma en el libro. La vida en un mundo de traducciones* (2016) de Javier Calvo, novelista y traductor literario del inglés (quien tradujo las obras de David Foster Wallace, John Maxwell Coetzee, Don DeLillo, Salman Rushdie, Zadie Smith, etc.). En su ensayo sobre la traducción el autor explica las circunstancias que influyen en la actual perspectiva sobre la traducción y registra sus experiencias y observaciones personales al respecto. Para él, la invisibilidad del traductor se da por sentada; no puede ser de otra manera. El traductor simplemente intenta desaparecer. La invisibilidad es el ideal del traductor, quien es un camaleón paradójico. En cambio, para desaparecer de la página, el traductor tiene que llenarla, escribirla. De ahí la idea de que el traductor es un fantasma, un fantasma del libro, un eco del escritor, el reverso del texto, su negativo fotográfico.

Hasta hace un siglo, la tradición de la traducción creativa era sinónimo de la traducción literaria. Las obras fueron consideradas un modelo de la creatividad y el original fue sólo una excusa, un punto de partida para expresar el estilo del propio traductor. En ese contexto, Calvo resalta que el último defensor de la traducción literaria creativa en español fue Jorge Luis Borges, ese gran escritor, lector y traductor de James Joyce, Franz Kafka, Virginia Woolf, William Faulkner, Herman Melville, Edgar A. Poe y Walt Whitman, quien hacía sus propias versiones de las obras de esos autores.

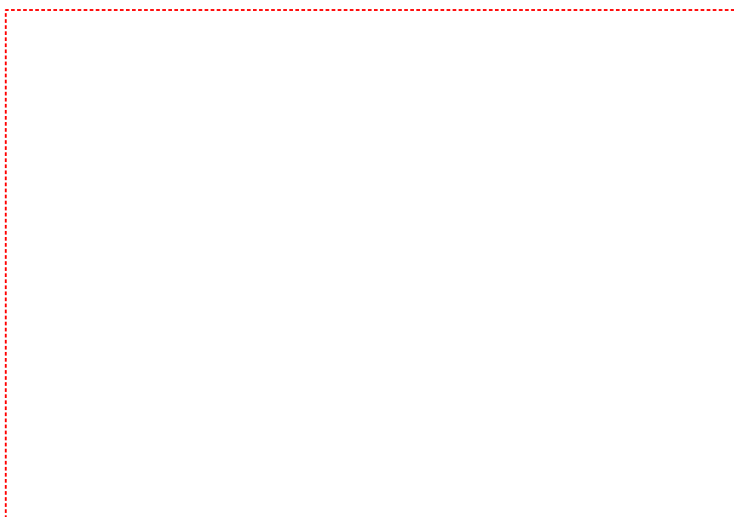
*El fantasma en el libro* termina con la afirmación del autor de que es necesario enfatizar la importancia del traductor en el mundo actual: su actividad requiere las mismas competencias y herramientas que la escritura de una obra literaria. Aunque no tenga imaginación para crear mundos nuevos, el traductor recrea la obra original y debe dominar todos los recursos expresivos del lenguaje y ser lo suficientemente versátil para reproducir los diferentes estilos de los escritores. Así que, además de saber interpretar una obra literaria, necesariamente debe conocer técnicas narrativas y ser un buen artesano del lenguaje. En definitiva, un traductor actual debe neutralizar completamente su propio ego, criterios, ideas y actitudes. La traducción, por tanto, hoy en día representa una modalidad especial de la creatividad literaria, una escritura invisible guiada por la aceptación de desafíos, la voluntad y a menudo la pasión del propio traductor.

## 1.

Tras leer el texto anterior, te invitamos a reflexionar sobre estas cuestiones: ¿crees que la traducción es un proceso creativo? ¿Cómo entiendes la responsabilidad del traductor? ¿Por qué el traductor es o debe ser invisible? ¿Hasta qué punto el traductor puede cambiar el texto original?



Ahora te recomendamos que busques otras definiciones y que reflexiones sobre cómo tú mismo traducirías una obra literaria.



## II

# PROCESO DE TRADUCCIÓN LITERARIA

Tras conocer algunas opiniones teórico-prácticas, nos toca profundizar en el proceso de la traducción de narrativa:

- **Punto de partida:** leer el texto, determinar el lugar y la época de la obra, el contexto, el tema... Averiguar todo lo que podamos sobre el escritor, la obra, los personajes.
- **Primera versión de la traducción:** informativa, una introducción al proceso.
- **Segunda versión de la traducción:** resolver las partes problemáticas: localismos, expresiones coloquiales, proverbios, vulgaridades... Revisar cada palabra al menos dos veces, no conformarse con una solución superficial, buscar hasta estar seguros de entender el significado: internet (con atención), manuales, amigos, profesores, expertos...
- Hacer que **un experto lea** la segunda versión de la traducción.
- **Tercera versión de la traducción:** ajustar la traducción estilística, gramatical y ortográficamente y enviarla a quien la encargó (editor o director de teatro, por ejemplo). Previamente, se debe firmar la traducción, indicar el nombre del original, la editorial y el año de publicación.

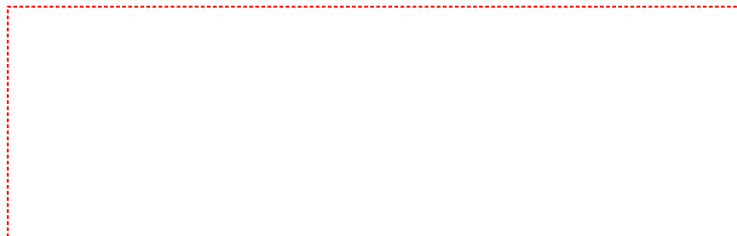
Nota: ¡la calidad de la traducción depende en gran medida del tiempo que le dediquemos!

### 1.

Busca en internet tres libros traducidos del español a tu lengua materna. Averigua si el traductor es (in)visible y memoriza su nombre.

Lee uno de los libros.

Anota todo lo que te parezca interesante respecto al libro traducido: expresiones, palabras que no usas en el habla cotidiana, los registros de los protagonistas, posibles errores del traductor, tus propias soluciones/ traducciones de algunas frases, etc.





## 2.

Traduce el fragmento del cuento “Biarritz” de Rodrigo Blanco Calderón reproducido en las páginas siguientes, aplicando lo previamente aprendido. Puedes encontrar traducciones de este mismo cuento al esloveno, al rumano y al serbio en la página web de LITPRAX: <https://litprax.org/es/prevodji/>, y comparar allí qué soluciones han aplicado los traductores.

Consejos:

1. Las competencias traductorales puedes mejorar desarrollando las habilidades lingüísticas, la capacidad de escribir, las habilidades de escucha y concentración, las herramientas de comunicación, las características interpersonales, la curiosidad, la precisión a la hora de expresarte, la responsabilidad, la conciencia cultural, los conocimientos informáticos y tecnológicos...
2. El conocimiento de una lengua extranjera no te hace traductor. Para traducir bien se requiere un excelente conocimiento tanto de la lengua extranjera como de la nativa.
3. La traducción literaria es a la vez un oficio y una habilidad.
4. El dominio del estilo, registro y contexto se adquiere simplemente traduciendo.
5. Para ser buen traductor, hay que ser un buen lector y un dedicado investigador.
6. Ten en cuenta que no hay traducciones finales y perfectas.
7. El que trabaja se equivoca. No te avergüences de tus errores, aprende de ellos.
8. ¡No esperes una oportunidad, créala!

## FRAGMENTO DEL CUENTO “BIARRITZ”, DE RODRIGO BLANCO CALDERÓN

No es un título. Es la única referencia precisa que me quedó de un viaje que, de no ser por este paraguas que todavía guardo conmigo, hubiera creído un sueño.

Jacques, director de la pequeñísima, independiente y por supuesto ya extinta casa editorial que tradujo al francés mi primera novela, había insistido en que fuera:

—Es uno de los balnearios más hermosos de Francia.

—Estamos en noviembre —le dije.

Jacques hizo el gesto de impaciencia fingida que solía utilizar para darme consejos y me respondió:

—Recuerda que ya no vives en el Caribe. En este país, el sol y el mar significan otra cosa.

Con ese argumento indescifrable me convenció.

El vuelo salía de Orly a las dos de la tarde. Revisé por internet el clima y vi que en Biarritz había un noventa por ciento de probabilidades de lluvia para ese día.

—Llévate el paraguas —dijo Luz Marina.

—¿Y si no me lo dejan pasar en el avión?

—¿Tú crees?

—No sé. Igual, allá me van a estar esperando.

Decidí no llevarlo.

Como era la primera vez que tomaba un avión por ese aeropuerto, salí de casa antes de lo necesario. Por supuesto, no hubo ningún contratiempo y tuve tiempo de sobra antes de entrar a la sala de espera.

Busqué un puesto de comida, compré una ración de tortilla y una cerveza. Me senté a una mesa, comí la tortilla y bebí el primer trago. Saqué el celular y, dando un segundo sorbo a la cerveza, me tomé una foto y se la envié por WhatsApp a mi hermano Richard, que para ese entonces vivía en Sidney. Aunque allá eran casi las doce de la noche, me respondió. Le expliqué que estaba saliendo hacia Biarritz para presentar mi novela.

—Eres un *crack* —me dijo.

Y en efecto, bebiéndome aquella cerveza en el aeropuerto de Orly, esperando por el avión, espera que se habría de repetir al día siguiente pero en sentido contrario, pues era un viaje relámpago, me sentía

un escritor importante.

El vuelo duró una hora. Al salir del avión, aún me recorría un último efluvio de cerveza, que se terminó de evaporar cuando vi que no había nadie esperándome. Llamé a Jacques y me dijo que le parecía muy extraño.

—Anota la dirección del hotel y vete en un taxi. Yo te lo pago al regreso. Es más fácil así. El hotel en el que te vas a quedar está justo enfrente de la mediateca donde va a ser la presentación. Eso me dijo Rafaela, la presentadora.

En el taxi, la lluvia no me permitió apreciar muy bien la ciudad. Llegamos en poco menos de quince minutos. No recuerdo la cara del chófer ni el nombre del hotel. En la recepción no había nadie. Esperé diez minutos y marqué otra vez el número de Jacques. De pronto una luz se encendió en el fondo y apareció un joven. Tranqué.

Al ver mi pasaporte, el joven me habló en un español gutural, afrancesado.

Temí que me dijera que no había ninguna reservación a mi nombre, pero afortunadamente eso sí estaba en orden.

—Señor Sarcos. La *directrice* de la mediateca le ha dejado una nota. Su actividad es a las seis de la tarde. Con que llegue cinco minutos antes es suficiente. Es aquí enfrente.

La lluvia arreciaba y decidí quedarme en mi habitación. Dormí dos horas. Soñé que recorría Biarritz, bajo la lluvia, buscando un paraguas. Nadie me entendía y yo no atinaba a guarecerme bajo algún techo. Desperté diez minutos antes de la presentación. Tenía dos llamadas perdidas de Jacques y un mensaje de voz, probablemente de Jacques también. Lo escucharía después. Me cepillé los dientes, me calcé los zapatos, tomé la bufanda y el abrigo y salí.

Me mojé solo un poco, pues la mediateca en verdad quedaba justo enfrente del hotel. Esas gotas me despejaron un poco y a la vez me hicieron sentir que todavía estaba en el sueño.

Abrí la puerta de vidrio de la entrada principal y dejé salir a una mujer, de aspecto borroso, con un cigarrillo en la boca.

—¿Señor Sarcos?

La mujer se había quitado el cigarrillo y me extendía la mano.

—Yo soy Rafaela. ¿Cómo está? ¿Qué tal el vuelo?

—Bien, gracias.

—Deme dos minutos para fumarme el cigarrillo.

—¿Española?

—Mis padres. Yo soy francesa.

—Ok.

—Me imagino que habla francés a la perfección, ¿no?

—*Je me débrouille* —dije, forzando una sonrisa.

No pareció muy convencida.

Apenas había dado tres pitadas al cigarrillo, cuando hizo el gesto de apagarlo.

—Fume su cigarrillo tranquila —le dije.

—No, es que luego la gente se impacienta.

—¿Hay mucha?

—No hay casi nadie. Haber escogido este día fue una idea terrible.

Me molestó el tono de reclamo. Pensé en Jacques y me dieron ganas de llamarlo e insultarlo, pero recordé que él era el único que había demostrado interés en mi novela, hasta el punto de traducirla él mismo, para la casa editorial que él y su esposa dirigían.

Había cuatro personas en el auditorio. Tres ancianas sentadas una al lado de la otra, y un muchacho de unos veinticinco años, en una esquina, que parecía de mi tierra.

Me preparé para lo peor. Sin embargo, me llevé la sorpresa de que Rafaela hizo una presentación magnífica. No solo había leído la novela, sino que además había preparado unas seis páginas de notas agrupadas por temas. Al principio, hizo un resumen de mi libro que ni yo mismo, hasta el día de hoy, he logrado hacer. Luego, intercalados entre mis intervenciones, arrojaba datos que demostraban que había captado la ristra de claves y misterios con que yo había anudado el relato principal con los relatos secundarios.

—Hay un último aspecto de tu libro que quisiera destacar —anunció Rafaela, ya para cerrar la conversación.

En ese instante, el muchacho se levantó y salió del auditorio.

No recuerdo cuál fue ese último aspecto que comentó Rafaela. Sí recuerdo, en cambio, que ella tuvo el tacto de ni siquiera intentar cederle la palabra “al público”, ese momento embarazoso donde el silencio se acumula mientras uno sostiene con una sonrisita la cortina que da paso a la fabulosa trastienda que esconde la obra de todo gran escritor y que a nadie, en el fondo, le importa.

Yo terminé de beber la botellita de agua, mientras Rafaela reco-



gía su libro y sus notas.

—Con respecto a la cena, te voy a ser sincera —dijo de repente, tuteándome—. Tengo un hijo y requiere de atención constante. ¿Te molesta si me escapo? ¿Puedes cenar tú solo?

Yo no tenía idea de qué me estaba hablando.

—Sí, claro. No hay problema —dije.

Afuera continuaba lloviendo. Entré al hotel y de nuevo la recepción estaba vacía. Subí a la habitación y sin quitarme el abrigo escuché el mensaje de voz. Era Jacques, para asegurarse de que todo estaba bien y para decirme que no me preocupara, que después del evento la presentadora me llevaría a cenar.

Me sonó el estómago. Aquel pedazo de tortilla con cerveza y sueños de consagración me parecía un recuerdo muy lejano.

Volví a bajar. El joven de la recepción había regresado. Seguía lloviendo.

—Por casualidad, ¿tendrá algún paraguas que me pueda prestar? —le pregunté.

—¿Un qué?

—Un paraguas.

No parecía entender.

—*Un parapluie* —dije.

—¡Ah! *D'accord*. Una sombrilla.

—Eso.

Fue hasta un depósito y sacó un paraguas grande, color vinotinto.

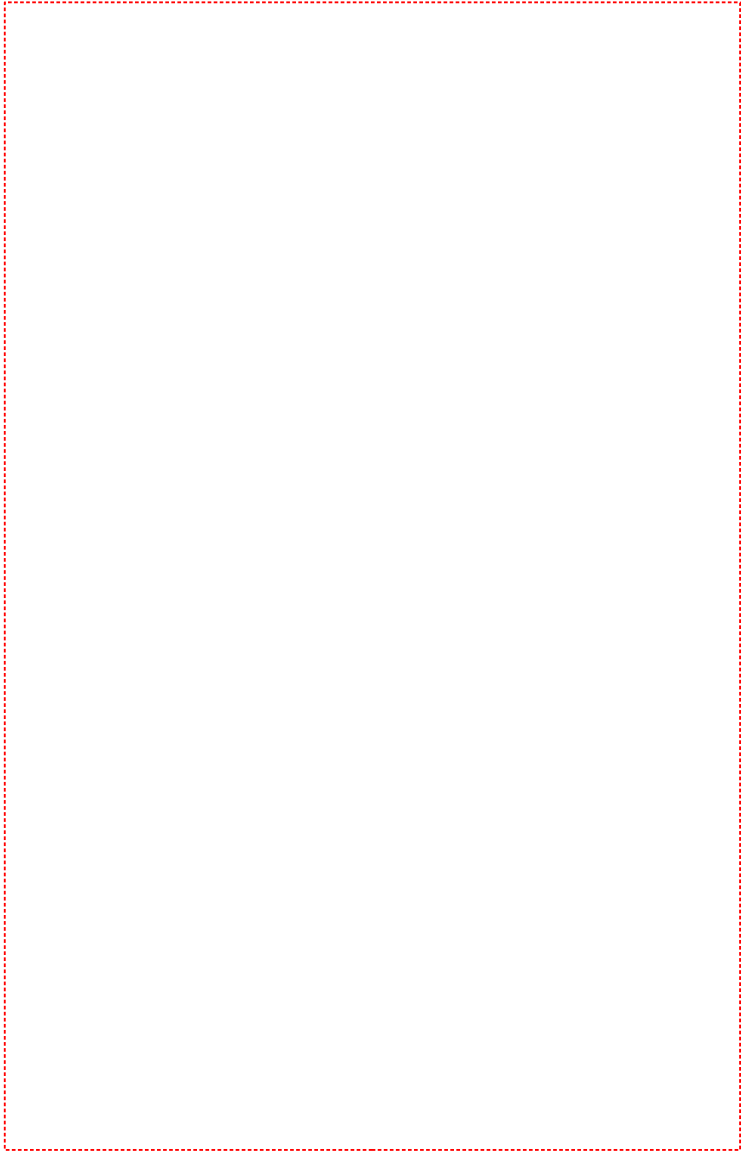
Le di las gracias y salí.

Claro, me dije, por eso en el sueño nadie me entendía.

El recepcionista me había explicado que para llegar al centro, solo tenía que bajar por la misma calle del hotel unos diez minutos.

La noche había caído. La lluvia redoblaba su fuerza y luego se calmaba. Todo estaba cerrado. Biarritz estaba vacía. De tanto bajar en línea recta llegué hasta la costa y vi la masa negra del mar. Me desvíé hacia una especie de balcón inmenso, hermosamente iluminado. La playa se adivinaba unos cincuenta metros hacia abajo. A la izquierda, estaba lo que parecía el hotel más importante de la ciudad, grande, iluminado también y vacío. A la derecha otro hotel, menos ostentoso, pero igualmente desértico. Volví a la calle principal y continué caminando.

Apunta tus comentarios sobre el proceso de la traducción, los dilemas que has tenido, las soluciones que has aplicado...



### 3.

#### Reflexiona:


¿Cómo se integra el texto literario del original en la cultura de la lengua meta?



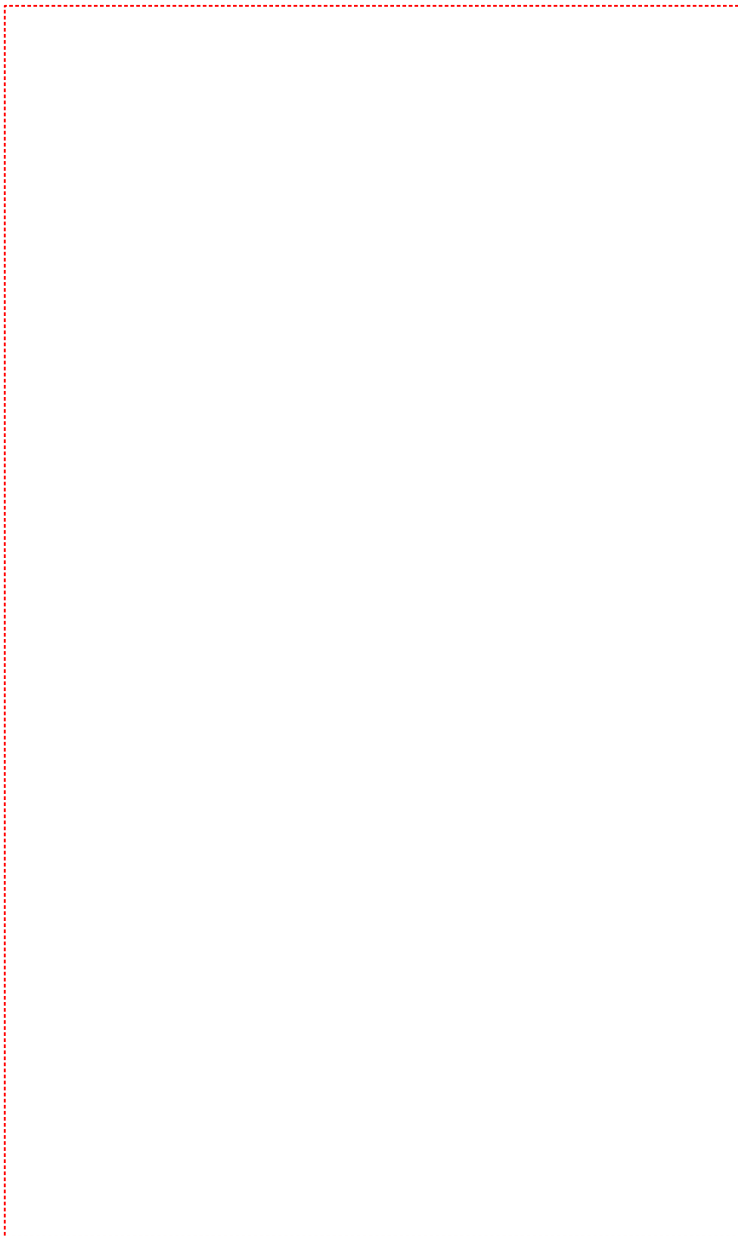
¿Cómo traducir modalidades lingüísticas no estándar (por ejemplo, jergas juveniles, dialectos, idiolectos, etc.)?

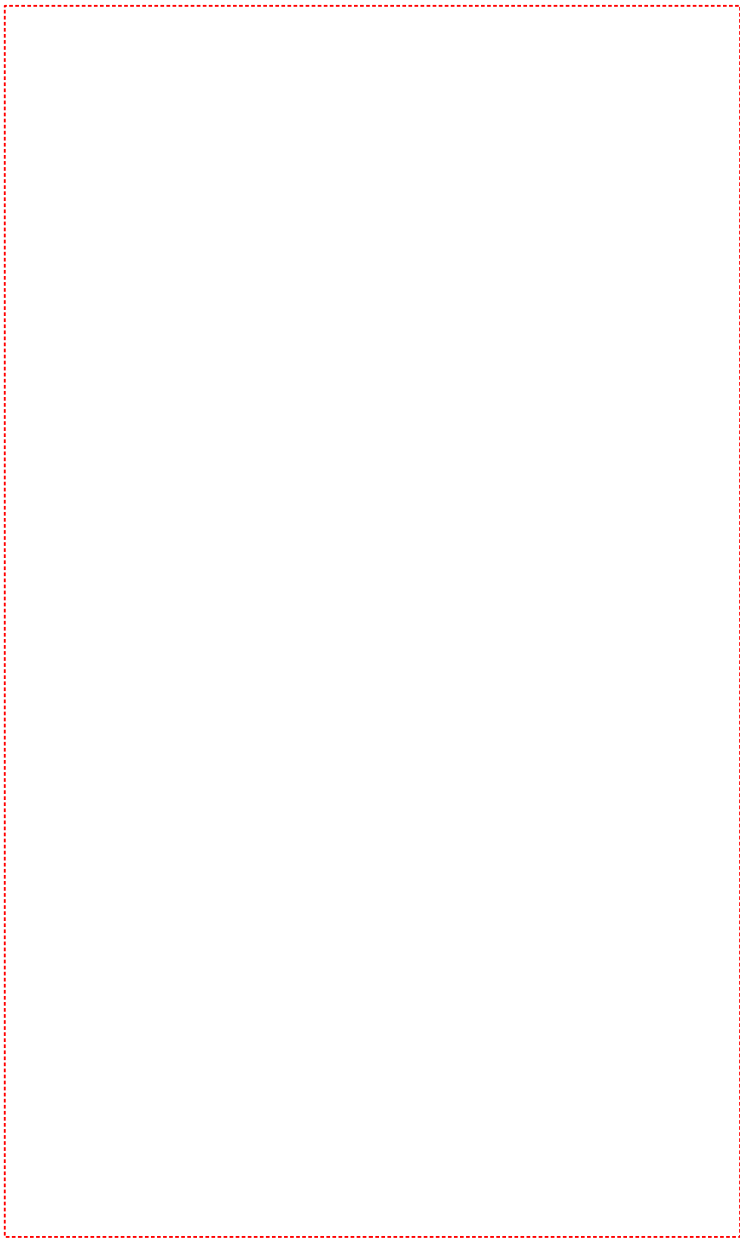


¿Cómo elegir el registro correcto?



**B. K. P.**





## LITERATURA RECOMENDADA

BASSNETT, Susan (2002). *Translating Studies*. Londres/Nueva York: Routledge.

BENJAMIN, Walter (1996). *La tarea del traductor*. En Dámaso LÓPEZ GARCÍA (ed.), *Teorías de la Traducción, Antología de textos*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

BORGES, Jorge Luis (2017). *Borges esencial*. Madrid: Real Academia Española.

BORGES, Jorge Luis (2001). *Arte poética*. (Seis conferencias sobre poesía pronunciadas en inglés en la Universidad de Harvard durante el curso 1967-1968). Traducción de Justo Navarro. Barcelona: Editorial Crítica, pp. 75-95.

BORGES, Jorge Luis (1997). "Las dos maneras de traducir". *La Prensa, 1 de agosto de 1926. Textos recobrados 1919-1930*. Buenos Aires: Emecé, pp. 256–259.

BORGES, Jorge Luis (1932). "Las versiones homéricas". *La Prensa*, 8 de mayo de 1932.

CALVO, Javier (1998). *El fantasma en el libro*. Barcelona: Seix Barral.

CARBONELL I CORTÉS (1999). *Traducción y Cultura: De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

GROSSMAN, Edith (2010). *Why translation matters*. Yale University Press.

HURTADO ALBIR, Amparo (2007). *Traducción y Traductología*. Cátedra: Madrid.

LEFEVERE, André (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

ORTEGA Y GASSET, José (2004). *Miseria y esplendor de la traducción*. Edición bilingüe español-serbio. Belgrado: RAD/AAOM.

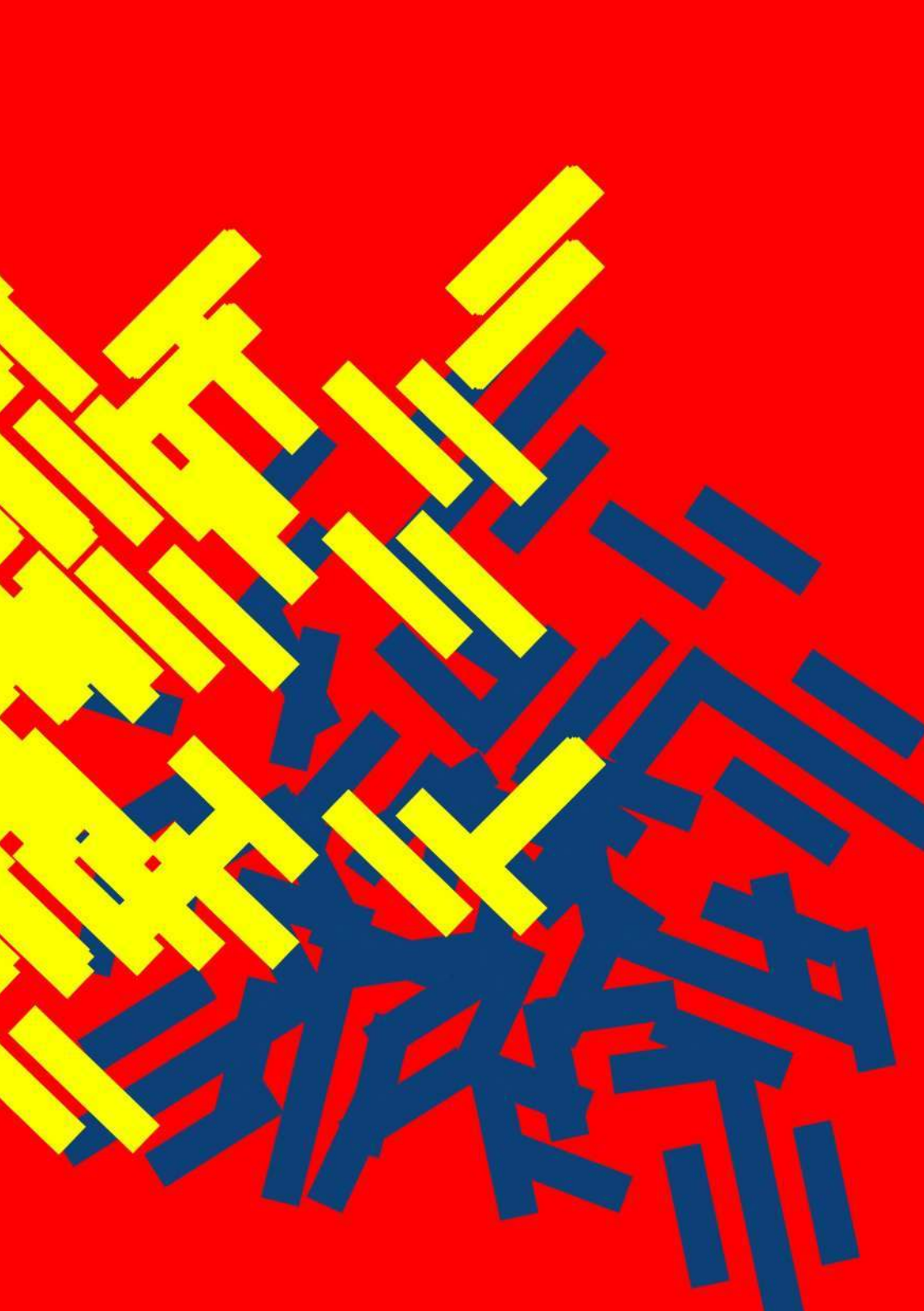
PITOL, Sergio (2013). *El arte de la fuga*. México: Ediciones ERA.

REYES, Alfonso (1983). "De la traducción". En: *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 130–136.

SÁENZ, Miguel (1997), „La traducción literaria". En Esther MORILLAS y Juan Pablo ARIAS (eds.), *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

STEINER, George (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Traducción de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica.

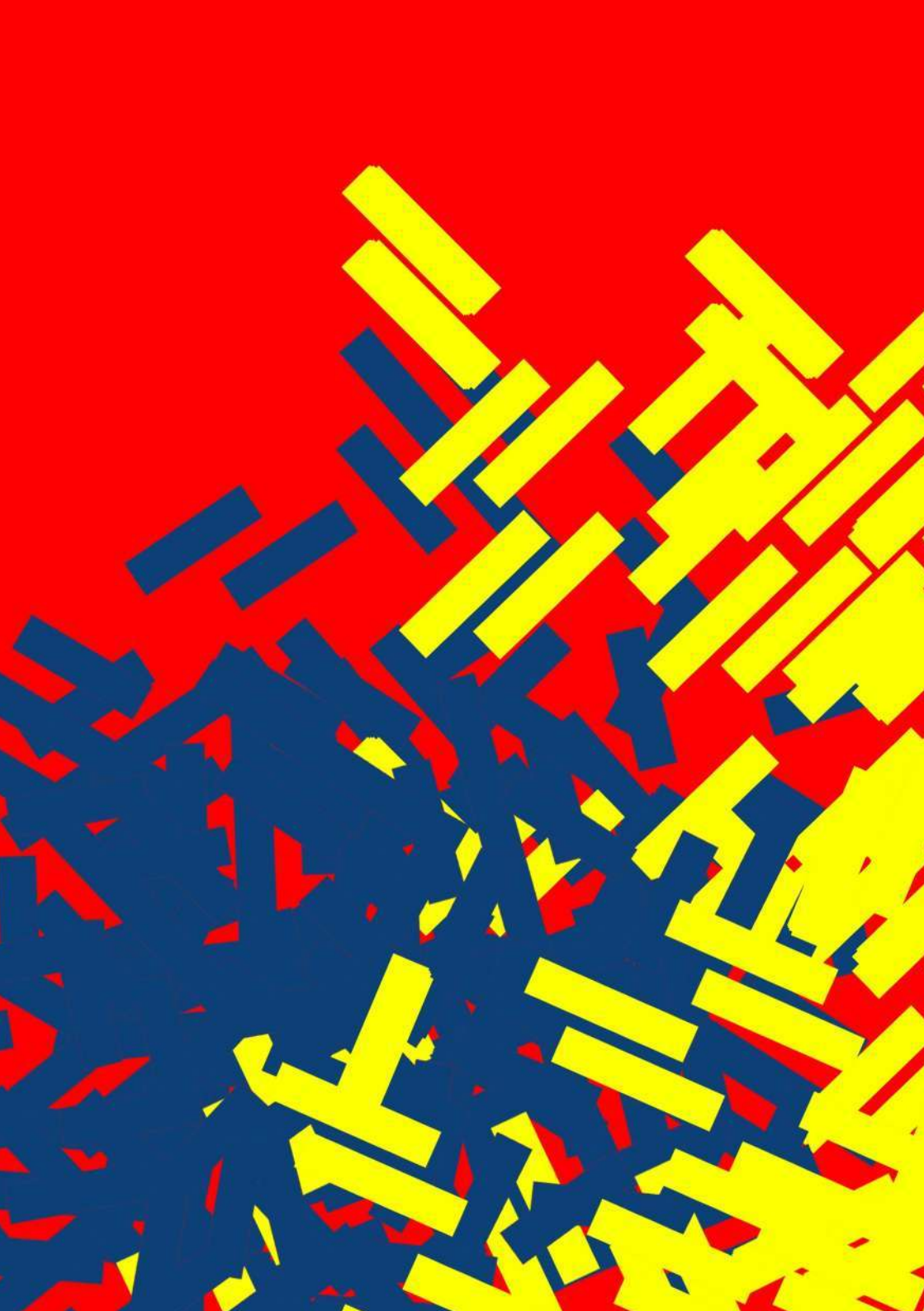






**2.1.**

**POESÍA**



## **2.2.1**

# **EL ARTE DE ANALIZAR POEMAS**



¿Para qué sirve leer poemas? ¿Y para qué sirve analizarlos? ¿Cómo identificar el tema principal de un poema? ¿En qué se fundamenta la interpretación de una obra poética? ¿Cómo acercarse a un poema aparentemente abstracto?

El objetivo de este capítulo es repasar y consolidar los conocimientos ya existentes de los alumnos sobre el análisis poético y, a su vez, familiarizarlos con herramientas que apoyan una interpretación más profunda de las obras literarias. Se focalizará, principalmente, en dos representantes de la poesía hispánica contemporánea: la española Elena Medel y la chilena Elvira Hernández.

## → OBJETIVOS

- ✘ Identificar motivos temáticos y elaborar mapas mentales.
- ✘ Realizar un breve repaso por algunas figuras retóricas.
- ✘ Analizar e interpretar poemas de Elena Medel y Elvira Hernández.

## → MATERIALES

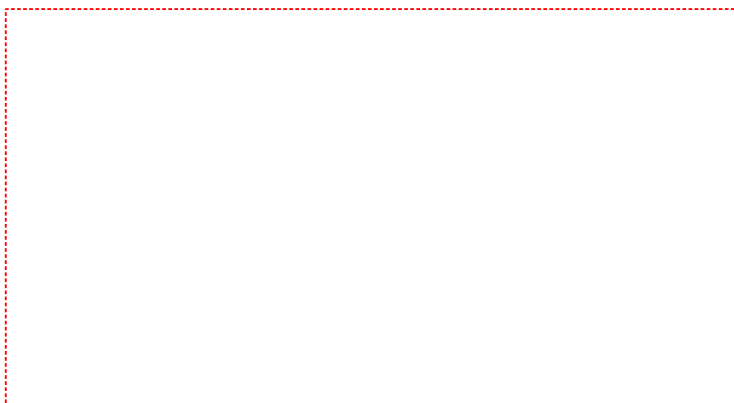
- ✘ Un ordenador con conexión a la red.
- ✘ Poemas de Elena Medel y Elvira Hernández incluidos en este capítulo.

## → ACTIVIDADES

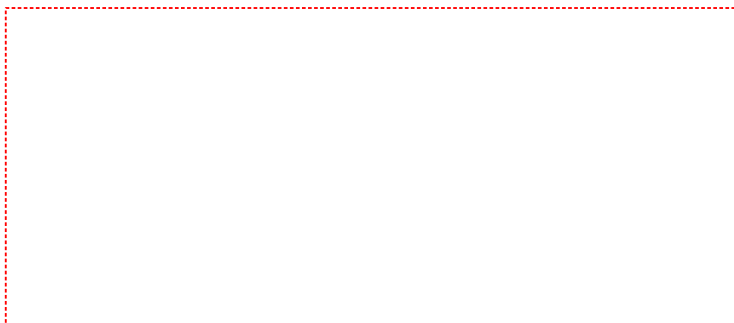
Se recomienda llevarlas a cabo en grupos de 3-4 personas, pero también se pueden realizar individualmente.

### I DEFINICIONES

**1.**  
¿Qué es la poesía?



**2.**  
Ahora, consultad el *Diccionario de la Real Academia Española*, que ofrece varias acepciones de la palabra. ¿Habéis coincidido con el diccionario?

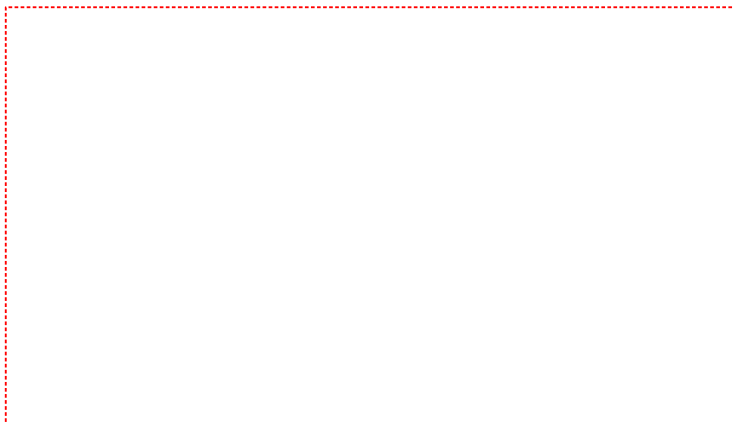


### 3.

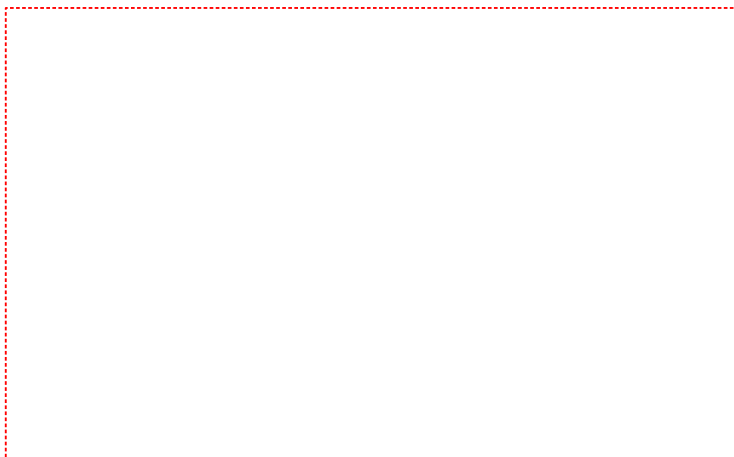
Ahora intentad llegar a un acuerdo sobre la definición de *poesía*. Para ello, escuchad la siguiente respuesta de la poeta española Elena Medel sobre el mismo tema:

<https://www.youtube.com/watch?v=NpMrjGxNJpM>.

Procurad sintetizar cómo define ella misma la poesía.



¿Qué os sugiere la diferencia entre la definición “oficial” del diccionario, y la de la poeta?



#### 4.

¿Qué rol creéis que puede desempeñar la palabra poética en tiempos de dictadura?

Escuchad la explicación de la poeta chilena Elvira Hernández en el vídeo siguiente (9:56-10:16), titulado “Cortafuegos, la memoria impresa: entrevista a la poeta Elvira Hernández”:

<https://www.youtube.com/watch?v=2GnZjcyPLD4>).

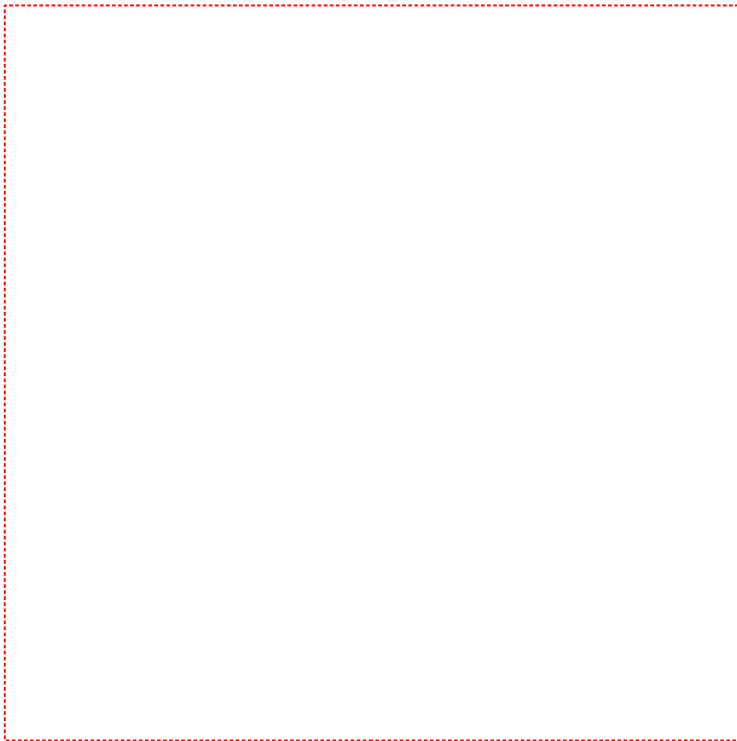
Con base en la entrevista del vídeo, enumerad algunas de las definiciones de la palabra poética en tiempos de dictadura:



## II CARACTERÍSTICAS

Después de haber definido lo que es la poesía, utilizando las siguientes palabras clave, procurad enumerar las características principales de la poesía lírica:

- subjetividad
- brevedad
- complejidad
- imagen
- comunicación
- conocimiento
- estética
- retórica



### III CONTEXTO

#### 1.

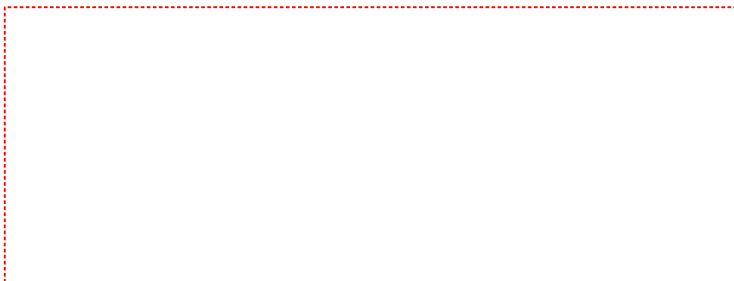
Elena Medel (Córdoba, 1985) es una de las poetas españolas contemporáneas que problematiza en su obra, a través de metáforas complejas, la desilusión de su generación. En su tercer tomo *Tara* (2006), que escribió en memoria de su abuela, aparece el tema del duelo.



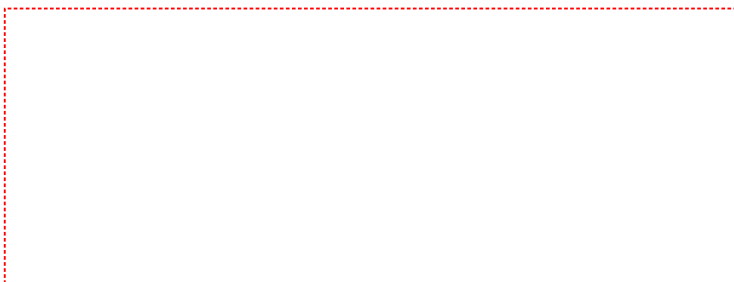
Fuente de la imagen: <https://www.flickr.com/photos/casamerica/18919959002>

Dividíos en grupos y realizad una breve investigación sobre el significado posible del título del tomo *Tara* en vistas de los temas propuestos por la autora.

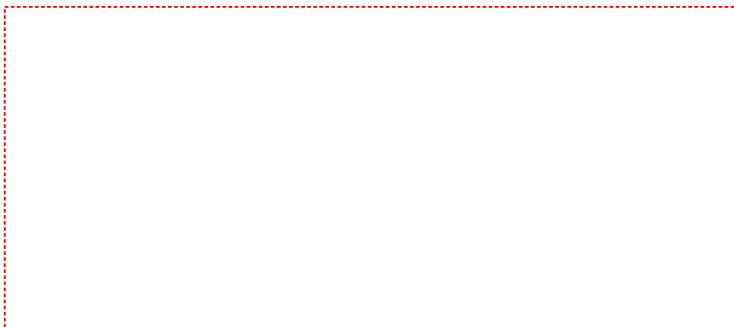
Luego, procurad reunir las características de la generación a la que pertenece.



¿Cuál es el contexto sociocultural de la juventud de Medel, quién publica su primer tomo en el cambio del milenio?



¿Con qué problemas puede enfrentarse en general su generación? Para responder la pregunta, buscad a otros representantes de la generación poética del 2000.



## 2.

Elvira Hernández (Lebu, Chile, 1951) es el seudónimo de María Teresa Adriasola. Es una de las voces más reconocidas de la poesía neovanguardista chilena, cuyo primer libro, *La bandera de Chile*, comenzó a circular en clandestinidad en 1987 durante la dictadura de Augusto Pinochet, pero se publicó tras la dictadura, en 1991, en Argentina. Desde entonces, la memoria de la dictadura y los numerosos desaparecidos siguen siendo temas destacados de la autora.



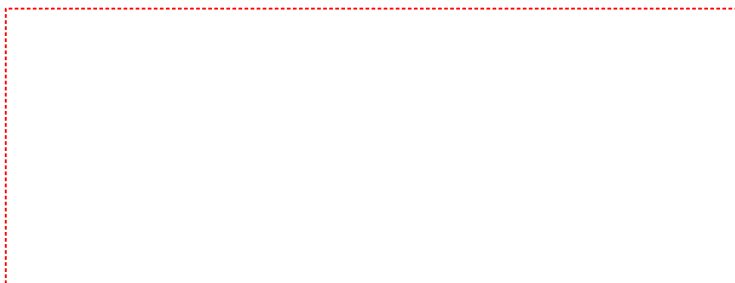
Fuente de la imagen:  
[Elvira Hernández | Poeta de Chile | Universidad de Guadalajara / Feria Internacional del Libro de Guadalajara | Flickr](#)

Realizad una pequeña investigación individual sobre la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990), y luego, comparad vuestras respuestas con los otros compañeros de vuestro grupo:

¿A qué se refiere la expresión *los desaparecidos* en este contexto?



Nombrad a algunos/as poetas chilenos/as que reflexionen sobre el régimen totalitario y/o sobre su impacto en la sociedad.



¿Cuál puede ser el origen del título del volumen *Los trabajos y los días* (2016) de Elvira Hernández?



## IV UN CONCEPTO CLAVE

Existen numerosos acercamientos al análisis de los poemas, empezando con los aspectos formales y estructurales, a través de las imágenes y figuras retóricas, llegando hasta el nivel pragmático-gramatical. Para poder interpretar una obra literaria, sin embargo, desempeña un papel primordial un concepto clave: la *isotopía*.

La **isotopía** es una figura retórica que consiste en agrupar campos semánticos (de significado) homogéneos para dar significado al texto, en este caso, poético.

### 1.

Leed los siguientes dos poemas y luego responded a las preguntas.

Elena Medel:

#### **Aquello en lo que te fijas cuando salimos por las noches**

Mi madre me enseñó que la mejor forma de pasar por la  
vida era renunciando a la propiedad particular.]  
Ella me convenció de que podría transformar los balbuceos  
en música de cámara, con mis zapatos.]  
*Tus zapatos son mágicos*, me dijo. *Pierde uno y ganarás un marido.*  
*Vende dos y ante ti se revolverán las semillas de tu reino.]*  
Y yo susurraba: mi reino eterno. Junto a él.  
Decidí que los compraría de colores para camuflar mi identidad,  
sobrios si aspiro a desvelar mis secretos.]  
No tacones ni zapatos planos ni aerodinamismo; le quiero  
suciamente. He descubierto que *pasos-pequeños]*  
conducen a *una-mujer-seria-con-dos-rayas-absortas*.

Descalza, de puntillas, vuelvo a tener diez años y a morirme  
por dentro de tanta soledad.]

Elvira Hernández:

### **Restos**

¿Encontraremos los pelos de la vergüenza  
las escamas óseas de una verdad agrietada  
la vértebra de nuestra historia?

¿Estará en algún lugar del territorio  
la mano de la justicia o solo seremos pasto  
y gente que escobilla sus trajes?

¿Algo de valientes plaquetas quedará  
en la sangre fresca —algunas palabras—  
o solo seremos pala de sepultureros?

Los niños corren en busca del Tesoro Escondido  
de su Pasado.

¿Los detendremos?

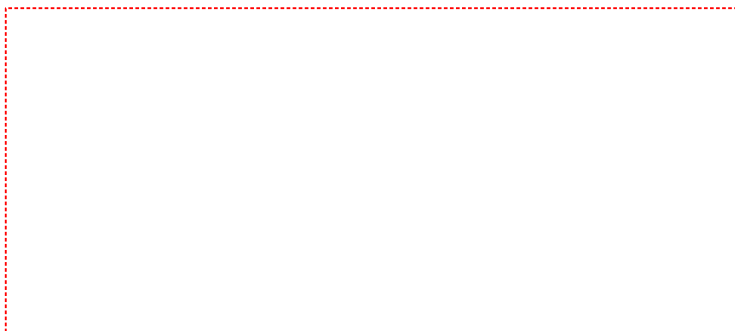
Sí.

Los arrojaron al mar  
Y no cayeron al mar  
Cayeron sobre nosotros.


Trabajad juntos para detectar las isotopías de los dos poemas, con el objetivo de crear un mapa mental sobre los campos semánticos que aparecen en la obra. Para empezar, buscad principalmente sustantivos y adjetivos que se interrelacionen, y luego seguid con los verbos.



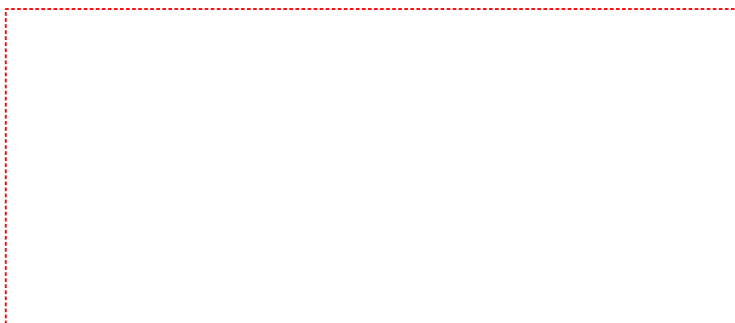
Poema de Elena Medel



Poema de Elvira Hernández



¿Con qué tipo de motivos e imágenes trabajan las autoras y cuál es la relación entre los campos semánticos que proponen?





## V PROFUNDIZAR EN EL ANÁLISIS

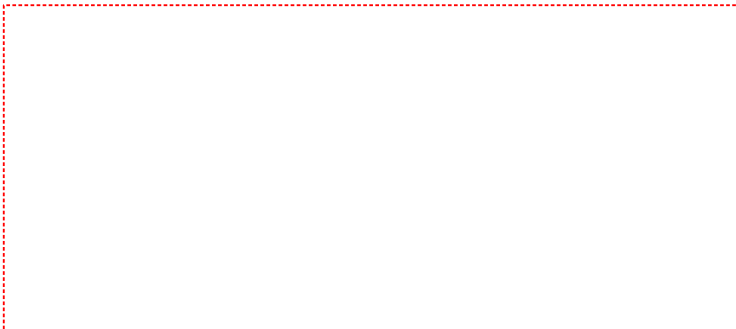
### 1.

Seguramente habéis observado que en el texto de Elena Medel aparece el tema de la **muerte**, por lo que podemos hablar de un tono melancólico o elegíaco. Este mismo tono se interrelaciona con el carácter confesional de la obra: el yo poético va contándonos sobre su niñez y su edad adulta. Para profundizar en el análisis del poema, responded las siguientes preguntas:

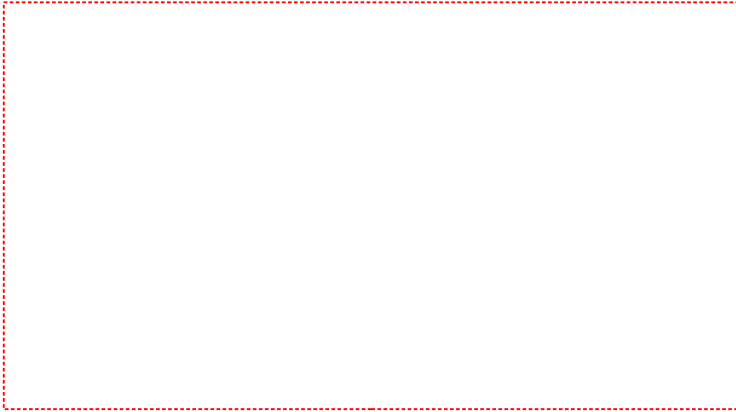
¿Cuáles son los motivos con los que aparece relacionada la infancia?  
¿Qué papel juega en ello la figura materna?



¿Cuáles son las características de la edad adulta, qué figuras la dominan? ¿Aparece alguna figura que podría rellenar el hueco que deja la desaparición de la madre durante su edad adulta?



¿Cómo se relacionan estas dos etapas? Observad el uso de los pronombres personales y de los verbos.



Llama la atención la forma y la estructuración del poema. ¿Qué pensáis: para qué sirven las cursivas y por qué aparece una línea en blanco antes de los últimos versos?

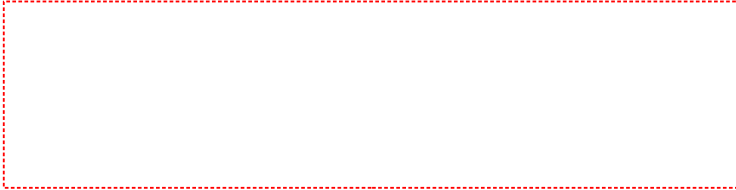


## 2.

A la primera lectura del poema de Elvira Hernández se nota que los versos giran en torno a una **búsqueda**, en un tono confesional y coloquial, pero al mismo tiempo se sirven de un léxico científico, elevado, de una sintaxis compleja.

Para profundizar en el análisis del poema, responded las siguientes preguntas:


¿Con qué tiempos verbales aparece relacionada la búsqueda?

A large rectangular box with a red dashed border, intended for the student to write their answer to the question about verb tenses.


¿Qué planos temporales se pueden delimitar en el poema y con qué espacios geográficos y personales están vinculados?

A large rectangular box with a red dashed border, intended for the student to write their answer regarding temporal planes and their geographical/personal spaces.

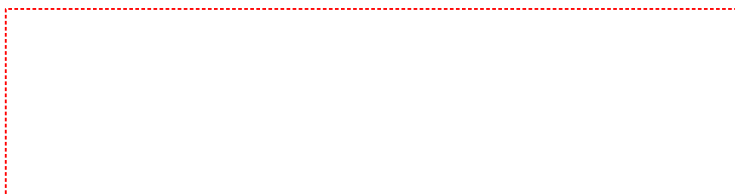
¿Quién habla en el poema y desde qué posición? ¿Qué sujeto lírico se reconoce en el poema?

A large rectangular box with a red dashed border, intended for the student to write their answer about the speaker and the lyrical subject in the poem.

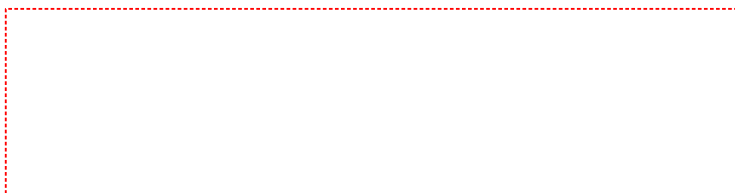
Identificad las personas gramaticales presentes en los versos y su relación con el pronombre en función de complemento directo ("los").



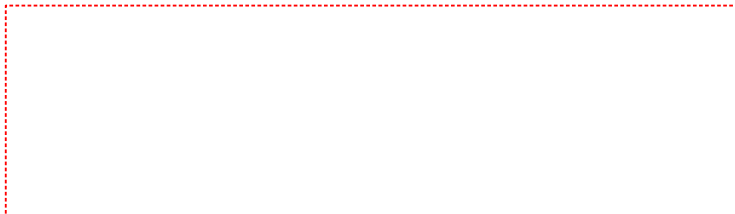
¿Cómo se estructura el poema?



¿Se puede entender la última estrofa como una respuesta a las preguntas planteadas?



¿Qué significado intertextual se reconoce en la expresión destacada con mayúsculas "Tesoro Escondido"?



¿Qué valores polisémicos posee el vocablo *plaqueta*?



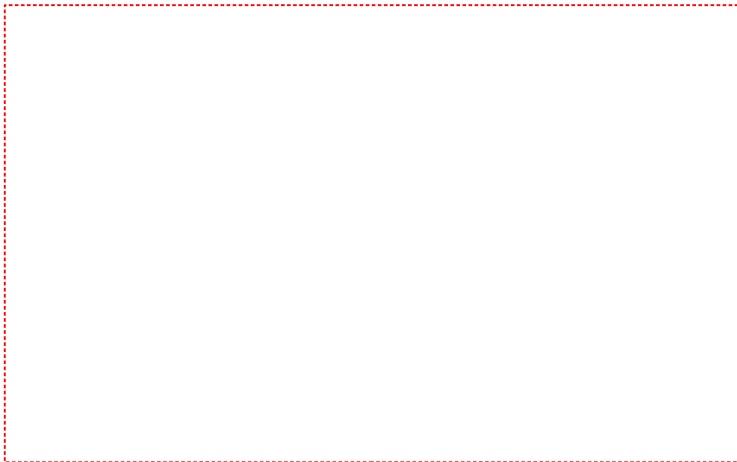
## **VI LLEGAR A UNA CONCLUSIÓN**

El análisis literario es un proceso que debe finalizar con la interpretación de la obra que estudiamos. En ambos poemas habéis podido observar varias isotopías y las habéis colocado en un contexto más amplio con la ayuda del estudio de los elementos internos (la estructura textual, el nivel gramatical y las figuras retóricas).

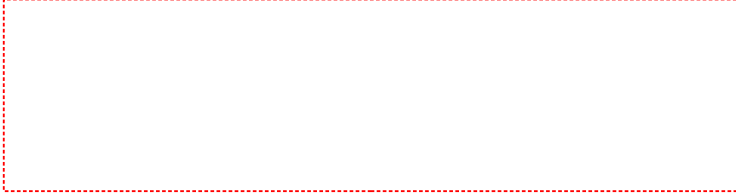
### **1.**

El poema “Aquello en lo que te fijas cuando salimos por las noches” finaliza con la palabra “soledad”.

¿Podríamos decir que es el tema central del poema? Dividíos en grupos y argumentad, respectivamente, a favor y en contra de ello.



¿Cuáles son otras posibles interpretaciones del poema? Al presentar a la autora Elena Medel, hemos mencionado que plantea en sus obras los principales problemas de su generación. ¿Podrías ofrecer en esta clave una nueva interpretación de su poema?



## 2.

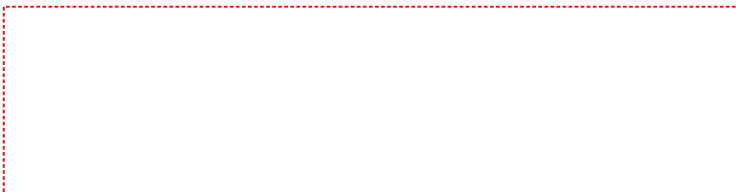
¿Se puede saber a ciencia cierta si la búsqueda tematizada ha sido exitosa en el poema "Restos"? Dividíos en grupos y argumentad, respectivamente, a favor y en contra de ello.



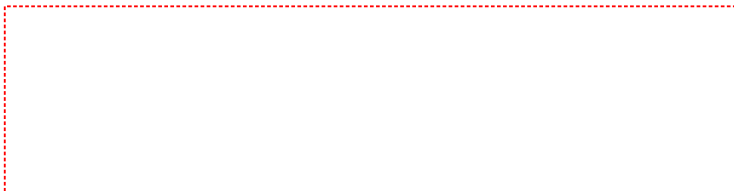
¿Podéis identificar el tema central del poema?



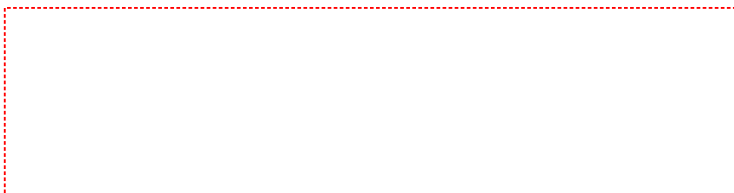
¿Cuál es la figura retórica a través de la que se expresa?



Partiendo de la concepción de la palabra poética de Elvira Hernández, presentada en el vídeo del punto 1.3, ¿podéis explicar la función de la voz *palabras* en el centro del poema?



¿Qué importancia tendrán los conceptos más abstractos como *historia*, *palabras*, *justicia* que aparecen en las primeras tres estrofas?

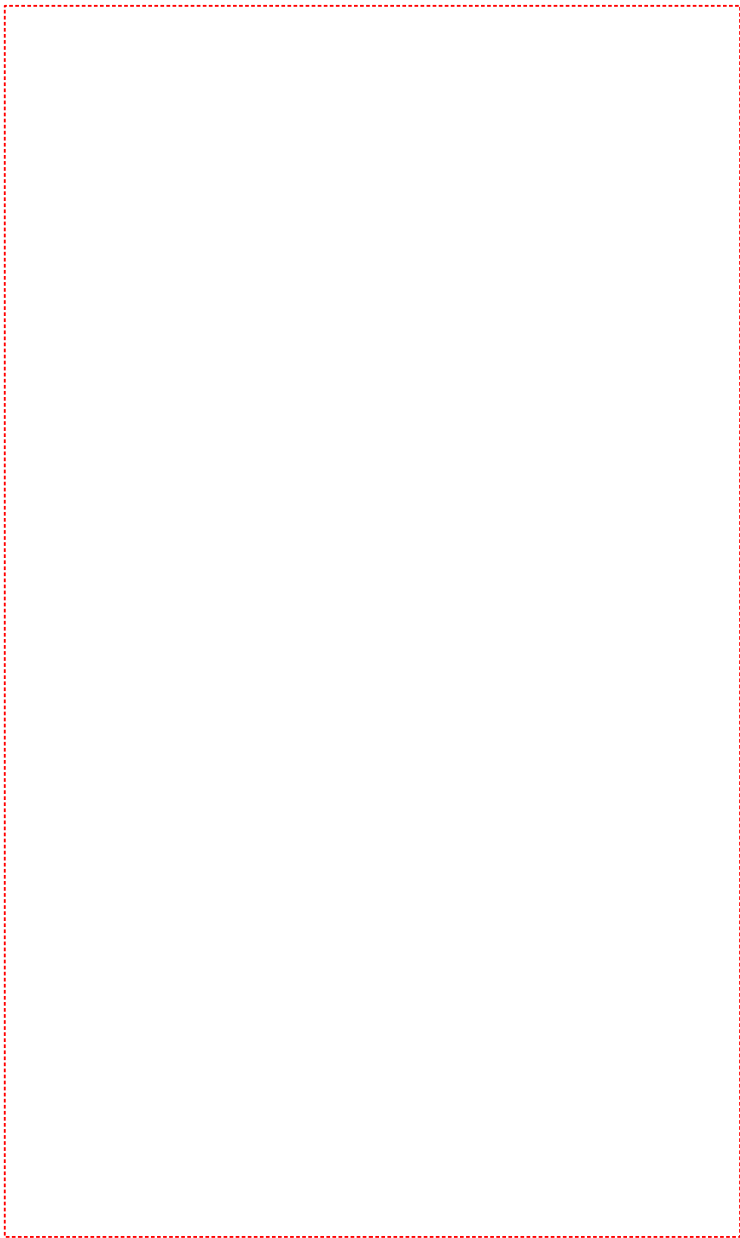


### 3.

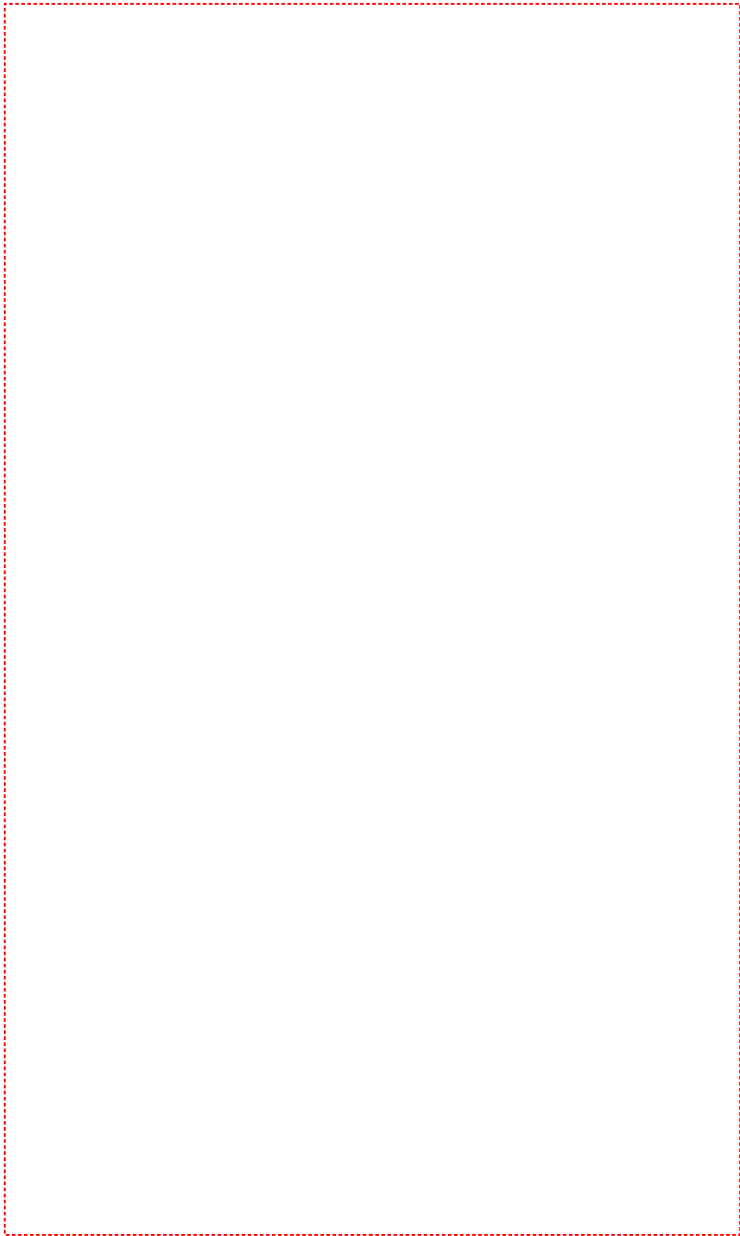
Por último, contestad la siguiente interrogante: ¿por qué un poema (o una obra literaria) puede generar varias interpretaciones?



**G. M., P. B.**









**2.2.2**

**¿CÓMO TRADUCIR  
POESÍA?**



¿Te gusta leer poesía? ¿Cuál es la diferencia, en tu opinión, entre la traducción de una obra narrativa y un poema? ¿Crees que un traductor de poesía tiene que ser poeta? ¿Cuáles son las dificultades de la traducción de un poema? ¿Hay que interpretar y traducir un poema desde la emoción del lector/traductor?

En este capítulo trataremos de mostrar las particularidades de la traducción poética, darte algunos consejos y animarte a traducir.

## → OBJETIVOS

- × Describir y explicar la diferencia entre la traducción de prosa y poesía.
- × Identificar las particularidades de la traducción de versos.
- × Aplicar la teoría de la traducción a los ejemplos prácticos.

## → MATERIALES

- × Ordenador con conexión a la red.
- × El poema “His ancestors” de Mario Obrero y “¿pueden las aguas...” (sin título) de María Negroni, que están incluidos al final de este capítulo.

## → ACTIVIDADES

Se pueden llevar a cabo en grupos de 3-4 personas, pero también individualmente.

### I DEFINICIONES

“Podríamos definir la traducción poética como aquella traducción de poesía que aspira a integrarse con cierta autonomía en el sistema poético de la lengua terminal y, por tanto, pretende satisfacer las convenciones formales de éste en lo tocante al ritmo, metro y, si fuera necesario, la rima, y a su vez se esfuerza por estar a una altura estética en que se pueda comparar con la creación poética nativa en cuanto a la sutilidad en el uso léxico y la felicidad, inmediatez, creatividad, capacidad de sugerencia, fuerza, etc., de la expresión” (García de la Banda, 1993: 116).

“En poesía, el centro de interés está en la forma, además del contenido, o en la combinación de ambas. No puede ser suficiente conformarnos con traducir solo el fondo, desnudándolo sin sensibilidad de lo que lo convierte en arte, en poesía, es decir sin buscar formas de transmitir su estilo suave, sorprendente o emocionante, sus imágenes, repeticiones, aliteraciones, oposiciones, metáforas, su vocabulario monosilábico, ambiguo, sencillo o sugerente, su métrica, ritmo y pausas, su énfasis, su densidad y todos los demás rasgos con que esté dotado” (Honeyman, 2019: 133).

Sin lugar a dudas, la traducción de poesía plantea exigencias distintas al traductor que la traducción de prosa artística.

A las dificultades ya existentes para transmitir significados y valores estilísticos derivados de las diferencias entre la lengua original y la lengua de traducción se une la dificultad de reproducir la forma, que tiene una importancia excepcional en una obra poética. En poesía no hay contenido sin forma.

Cabe mencionar que el lenguaje poético se caracteriza por su compacidad, es decir, que se condensa en verso, y asimismo por el tono y el ritmo que el traductor debería transmitir a la lengua de destino.

Traduciendo poesía, es muy difícil –para no decir imposible– que la lengua a la que se traduce suene como la lengua del original. Por tanto, el logro más grande al traducir poesía es crear en el lector de la traducción aproximadamente la misma impresión que la obra original crea en el lector del original.


Los traductólogos opinan que un traductor, para lograr ese objetivo, necesita alejarse del original para esencialmente acercarse a él.

No existe una receta para traducir poesía, como tampoco existe una receta para escribir poemas. El proceso es siempre nuevo y hay que disfrutarlo, aprovechando el conocimiento de las lenguas, las habilidades de traducción y la intuición poética.

## 1.

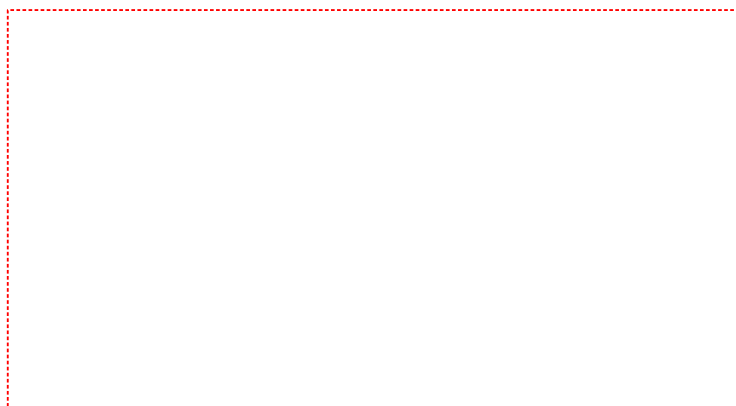
Reflexiona sobre el proceso de la traducción de un poema con y sin rima.

¿Hay alguna diferencia?



## 2.

Realiza una búsqueda de dos traducciones distintas de un poema escrito en español (por ejemplo, de Federico García Lorca, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Octavio Paz...) y compáralas. Anota tus observaciones en cuanto al léxico, a la morfología, el ritmo...



Consejos:

1. Para entender un poema y poder traducirlo, hay que analizarlo, leerlo con mucha atención, defragmentarlo, sentirlo...
2. Puedes utilizar distintas estrategias de traducción según tu propia sensación.
3. Es recomendable revisar tu traducción e incluso compararla con otra traducción del mismo poema.
4. Ten en cuenta que al traducir poesía puedes permitirte más libertad que en la traducción de otros géneros.
5. Disfruta traduciendo.

### 3.

Traduce el siguiente poema. Antes de hacerlo, busca alguna información sobre la poeta y apúntala. También te recomendamos ver un video de/ sobre ella.





**MARÍA NEGRONI** (1951, Rosario, Argentina)

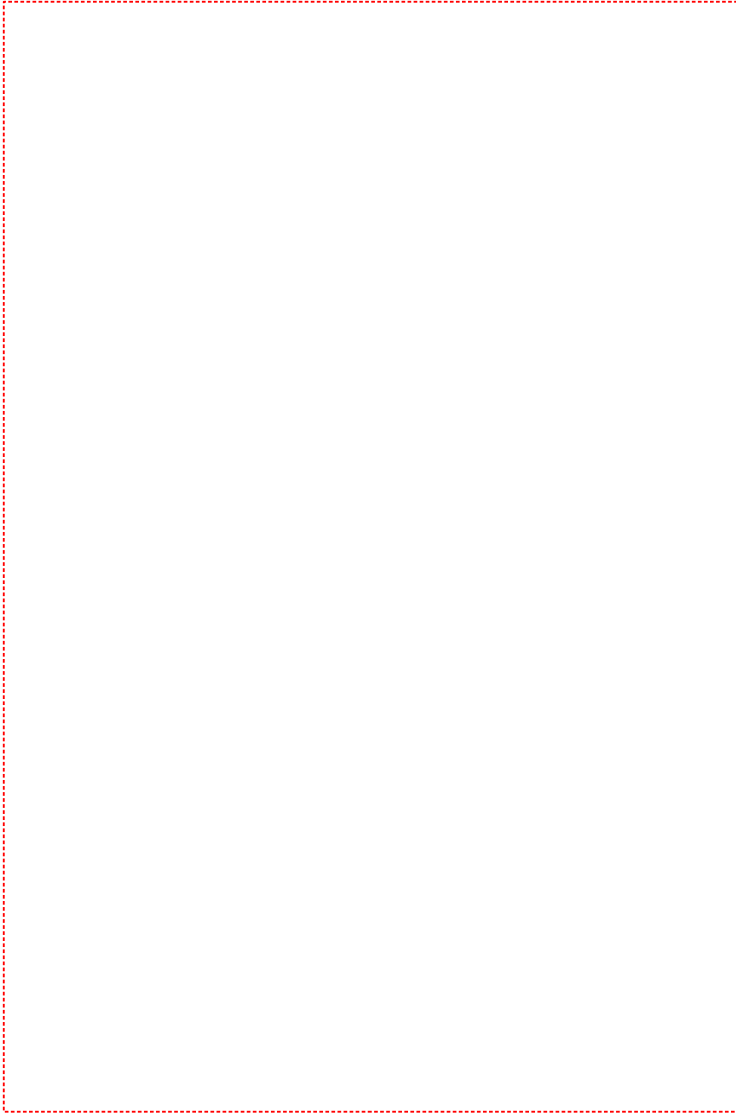
¿pueden las aguas  
ser la vía láctea?  
¿puede andar suelto  
un río monosílabo?  
siglos habrá  
para entender el error  
o tal vez no fue error  
sino apenas recelo  
ante la aguda  
    *sfumatura* de las cosas  
un terror del cuerpo  
a morir de a poco  
quién sabe  
ahora y en la hora  
y en los canteros      y la enojada ley  
un malestar  
rodeando la partida  
la clara intemperancia  
de la fruta verbal  
y ahora mismo estamos  
como hijos perdidos  
sin opinión  
frente al país que anhelamos  
adentrísimamente  
donde el vacío es un faro  
que ilumina tu ausencia

Apunta tus comentarios durante la traducción:



**4.**

Traduce el siguiente poema. Antes de hacerlo, busca algunas informaciones sobre el poeta.




MARIO OBRERO (2003, Madrid, España)

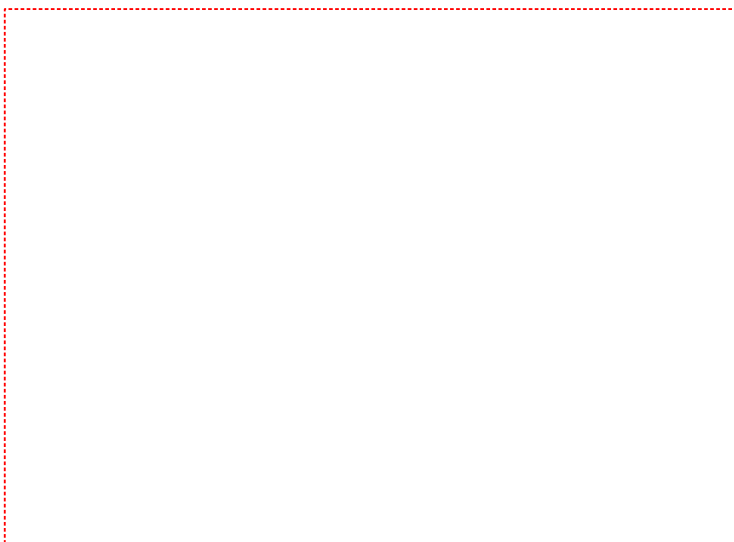
### His Ancestors

He soñado con mis ancestros y su olor a patatas robadas  
los he visto varear olivos con la cara llena de espinas  
he visto a mis ancestros bailar sobre una montaña de ajos  
al abuelo y su traje marrón  
a la abuela encendiendo seis velas en el altar de la caldera  
hablo del que juega a vestir las cerillas mojadas con barro  
de los que cuentan chistes con la ventana cerrada  
he visto a mi madre  
una niña con sus primeros pantalones vaqueros mirando al  
mar]  
he visto la ropa en los tendedores de Venecia y a los poetas en  
Nueva York cuidar una tórtola y]  
su dulcimer hecho con nieve pisada  
me he visto mirando al nuevo mundo con las memorias de  
Mayakovski bajo el jersey]  
me he visto mecirme lento en los sueños de una chimenea  
los barcos el té y los poemas de Emily Dickinson escondidos  
en la sombra de una ballena]  
he visto a mis hijos cantar ebrios en los confesionarios  
el frío como un erizo envuelto en serrín  
en alguna colcha yace un pájaro azul  
algún sueño sin calcetines que va comiendo rajas de sandía  
los estudiantes de español me recitan al unísono  
*Verde que te quiero verde.*  
*Verde viento. Verdes ramas.*  
*El barco sobre la mar*  
*y el caballo en la montaña.*  
Camino por los pasillos de un mundo que huele a gofre y a  
gasolina.]

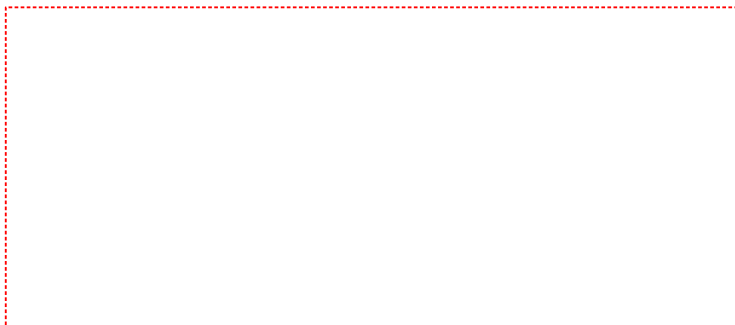
No se te olvide buscar las traducciones existentes de los versos de Federico García Lorca que el poeta ha introducido en su poema. También puedes intentar hacer tu propia versión.



Apunta tus comentarios durante la traducción:

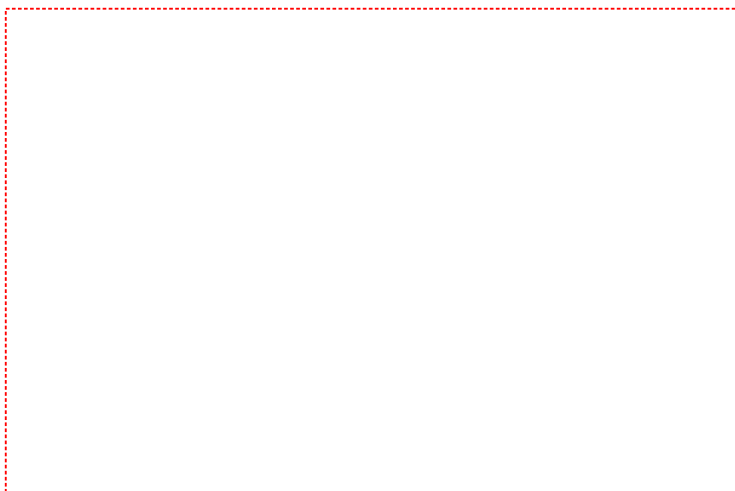


Ahora busca las traducciones de estos poemas al esloveno, rumano, serbio en la página web de LITPRAX: <https://litprax.org/es/prevodi/> y compara las soluciones de los traductores. Coméntalas:

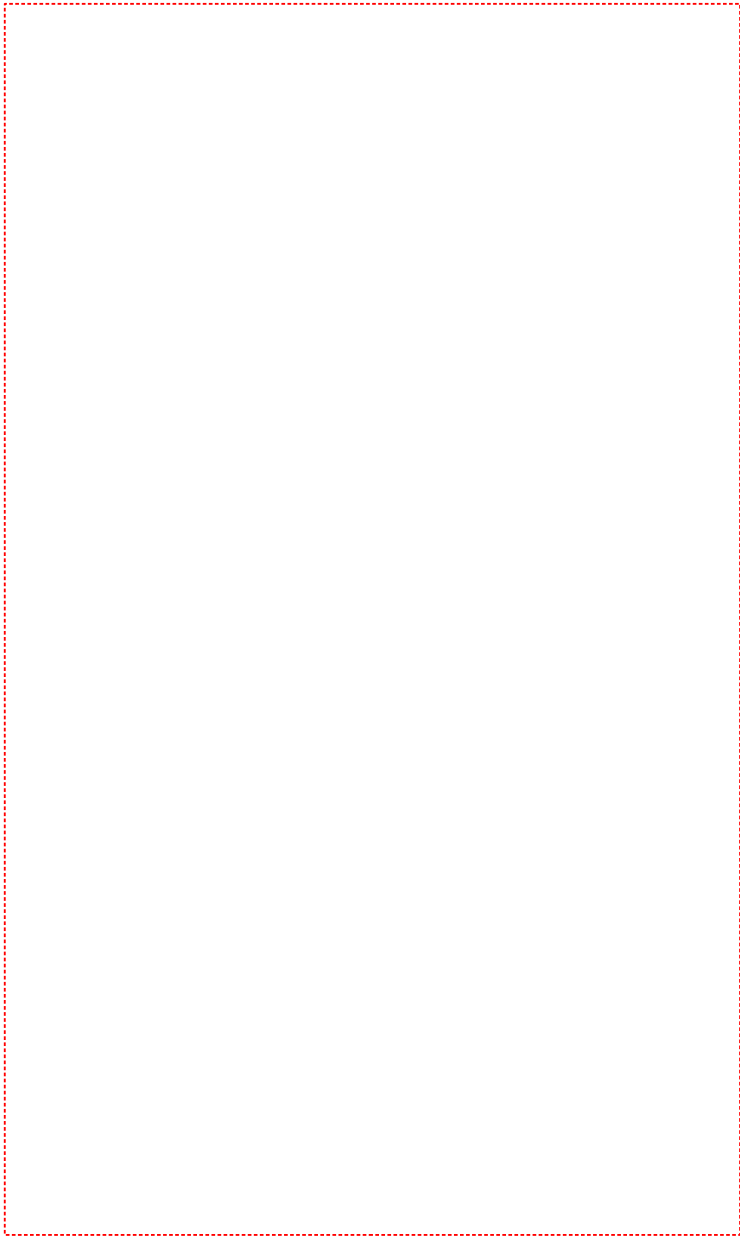


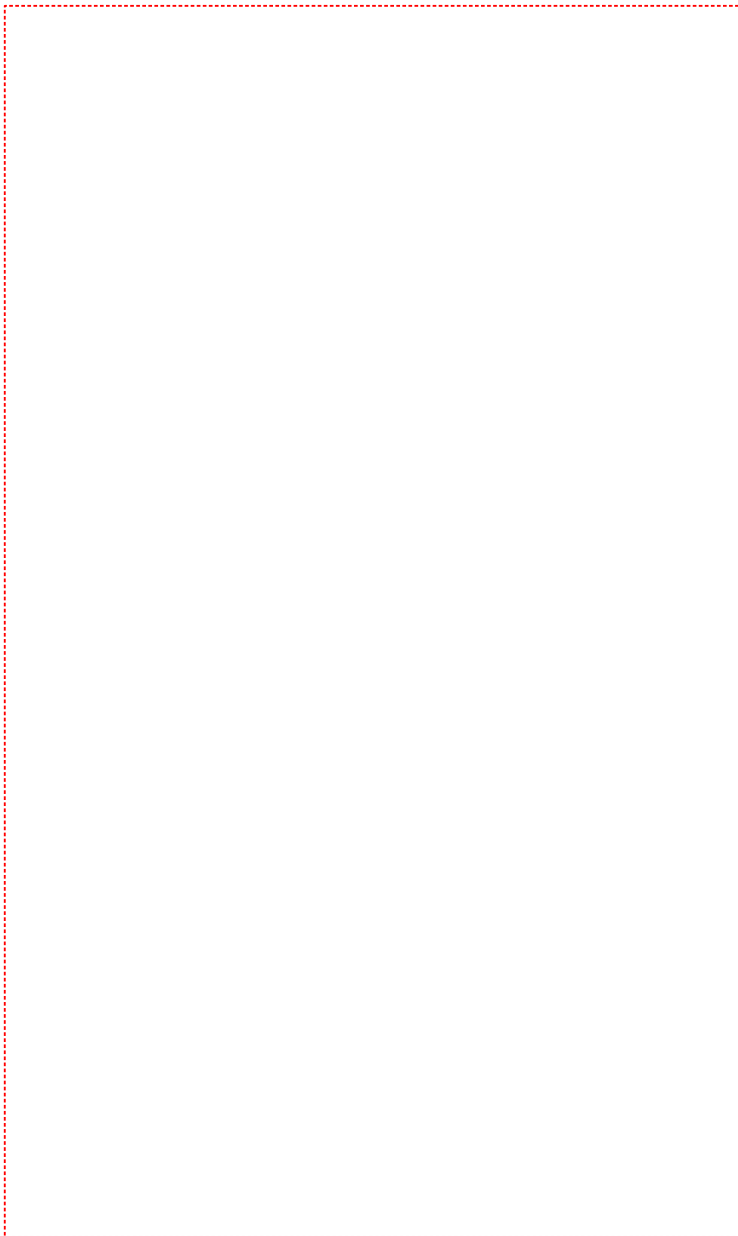
## 5.

Describe tu experiencia al interpretar y traducir poesía. ¿Has notado alguna diferencia en el proceso de traducción de los dos poemas? Puedes dar algunas recomendaciones a tus colegas.



**B. K. P.**





## LITERATURA RECOMENDADA

BARÓN PALMA, Emilio (2000). *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*. Almería: Universidad de Almería.

CASTILLO COFIÑO, Rosa (1995). "La traducción poética y sus problemas". En Rafael MARTÍN-GAITERO (coord.), *V Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Universidad Complutense.

FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Vicente (2015). "Las mil maneras de traducir poesía". *Vasos comunicantes*, 46, pp. 39-53.

GARCÍA DE LA BANDA, Fernando (1990). "Traducción de poesía y traducción poética". *III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Madrid: Universidad Complutense.

[https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/encuentros\\_iii.htm](https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/encuentros_iii.htm)

HONEYMAN, Perdu (2019). "Cinco etapas de traducción de un poema". *Sabir. International Bulletin of Applied Linguistics*, 1, pp. 133-143.

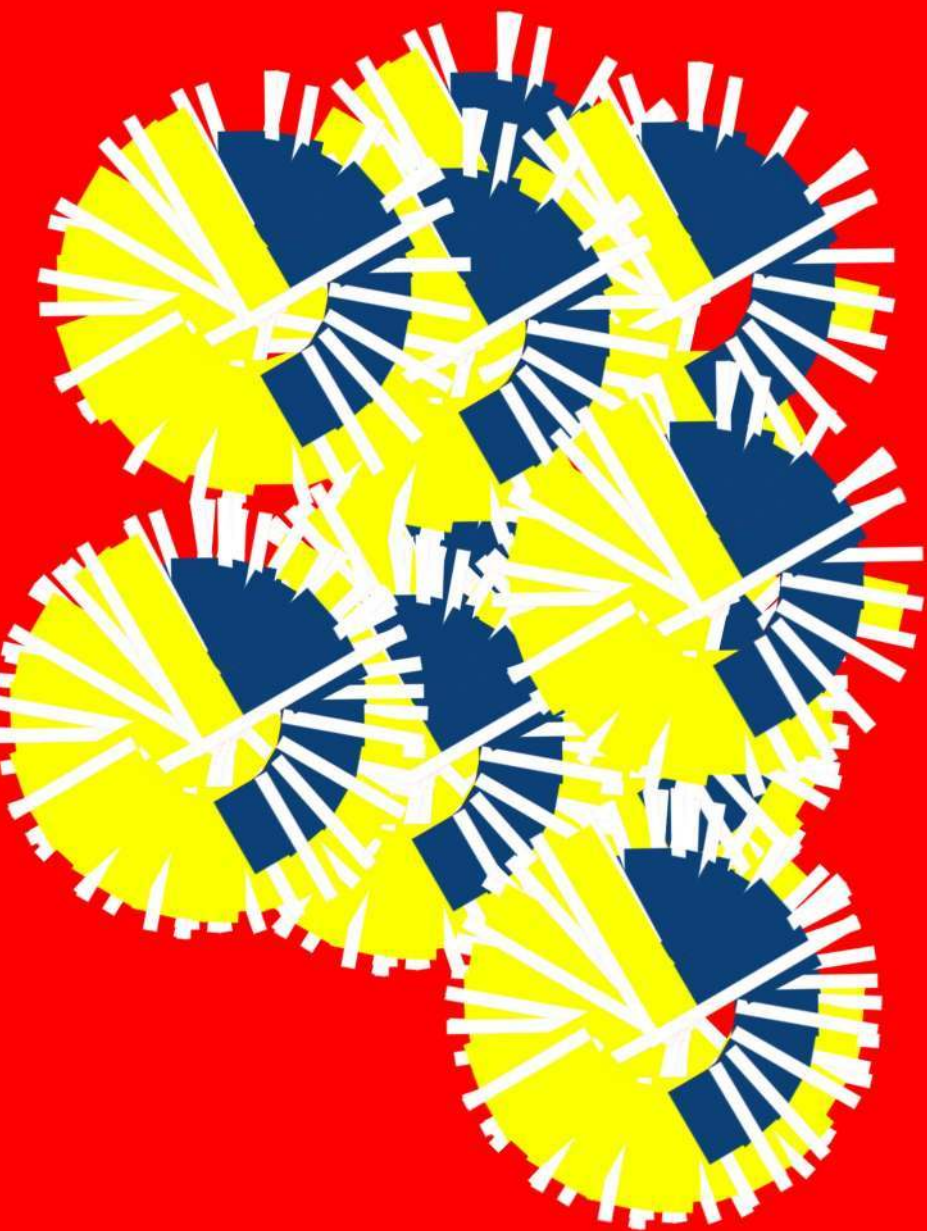
KONSTANTINOVIĆ, Radivoje (2010). *O prevođenju poezije i drugi ogleđi*. Novi Sad: Adresa.

PAZ, Octavio (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquets.

TORRENT-LENZEN, Aina (2006). "Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética". *Cuadernos del Ateneo*, 22, pp. 26-45.

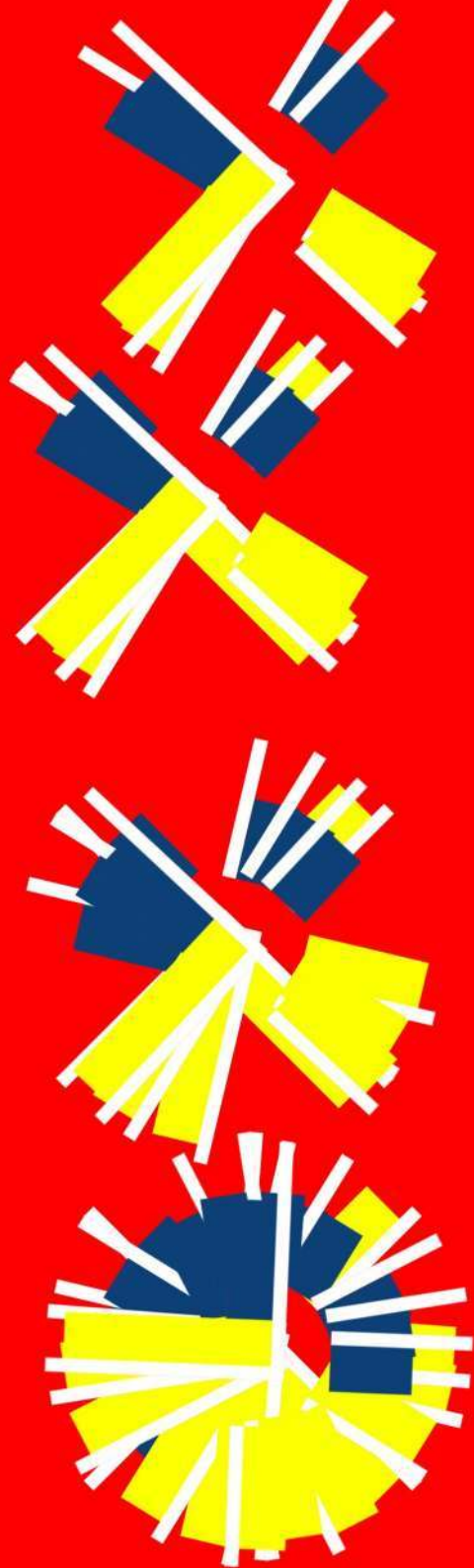






**2.3**

**TEATRO**



## **2.3.1**

# **DRAMATIZAR UN TEXTO: OTRA FORMA DE INTERPRETACIÓN DEL TEXTO TEATRAL**



¿Cómo se lee un texto dramático para ser representado? ¿Cómo se analiza un personaje teatral? ¿Con qué herramientas contamos para interpretar y analizar un texto teatral que ha de ser representado? ¿Qué elementos son necesarios identificar para llevar a escena un texto teatral? ¿Qué otros elementos son importantes en una representación: escenografía, vestuario, iluminación?

El objetivo de este capítulo es consolidar los conocimientos del alumnado ya existentes sobre el análisis e interpretación teatral y aplicarlos a la representación sobre el escenario del fragmento teatral elegido, esto es, “Interludio” de la obra de Pablo Remón *Los Farsantes*. Asimismo, proponemos familiarizarlos con una serie de herramientas que apoyan una interpretación más profunda de las obras teatrales en general, y del fragmento elegido en particular.

## → OBJETIVOS

- ✘ Conocer y familiarizarse con algunos de los elementos teatrales que entran en acción a la hora de llevar a cabo una representación teatral.
- ✘ Analizar e interpretar un texto teatral para ser representado desde la perspectiva de actriz/actor o directora/director.
- ✘ Practicar una lectura crítica e interpretativa de un texto teatral.
- ✘ Representar el fragmento teatral seleccionado en un escenario.

## → MATERIALES

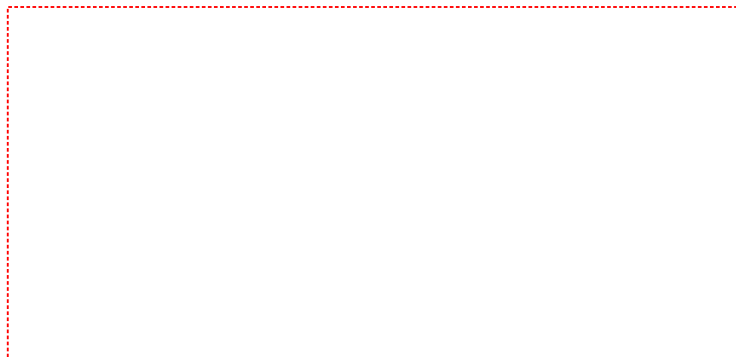
- ✘ Un aula.
- ✘ Conexión a internet.
- ✘ Un escenario teatral.

## → ACTIVIDADES

### I DEFINICIONES

#### 1.

¿Qué es el teatro? ¿En qué piensas cuando escuchas la palabra *teatro*?



A continuación se te proponen cinco citas relacionadas con el teatro del dramaturgo español José Luis Alonso de Santos. Decide cuál te parece más importante/significativa o cuál se acerca más a tu idea de teatro.

a. “El teatro nos presenta una realidad escénica que, al romper lo cotidiano, reúne circunstancias mucho más interesantes y ricas que la vida diaria como habitualmente la percibimos, dada su síntesis, su riqueza imaginaria y su carácter artístico”.

b. “El esquema básico de la escena teatral es: un personaje tiene un deseo, y se enfrenta a algo o alguien que le impide realizarlo. En la vida tenemos una serie de deseos (objetivos, metas), que se enfrentan a la realidad y al *statu quo* que nos impide, o dificulta, conseguirlos”.

c. “[En el teatro tenemos que] aceptar las cosas que suceden como normales, pero debemos [...] sacudirnos los anteojos de la costumbre y ver lo sorprendente y desconocido que [...] pose[e] cada ser que hay a nuestro alrededor, cada suceso de



la vida, cada sueño no realizado”.

d. “[En una obra de teatro] los personajes se van enfrentando a los obstáculos que la realidad les pone delante [...] por medio de estrategias, e intentando pagar el menor precio posible en ese cambio de *statu quo* deseado. [...] Los grandes personajes son los que para conseguir sus objetivos desafían grandes obstáculos: lo establecido, la sociedad y sus leyes, o incluso a los dioses... y pagan un alto precio por ello”.

e. “[El conflicto] es la fuerza central que impulsa los demás aspectos que intervienen en la acción. Es la lucha. Es la tensión entre dos partes para conseguir una meta. El conflicto es el motor de lo dramático, de lo teatral. [...] (es) la toma de conciencia [...] por (parte d)el espectador [...] mostrando las contradicciones de las relaciones humanas por medio de conflictos”.



## II

### TRABAJO DE MESA: LECTURA, ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL TEXTO

La palabra teatral es en esencia una palabra dialogada. El teatro, como hecho teatral y literario, cuenta una historia y representa los eternos dilemas e interrogantes del ser humano. Como obra literaria y producto social, refleja la conducta de la sociedad, pero desde unos presupuestos culturales, sociales y epistémicos determinados, ofreciendo al público no solo emoción y capacidad de identificación, sino un diagnóstico del momento, el palpito de la vida presente.

#### 1.

Antes de analizar el texto que se va a representar y que puedes encontrar al final de este capítulo, "Interludio", se te propone que leas la obra completa de Pablo Remón, *Los Farsantes* (2022), y que identifiques cuál serían para ti los temas que aparecen y cómo interpretarías el título de la obra en relación con los temas identificados.



#### 2.

A continuación, te invitamos a leer una crítica teatral sobre *Los farsantes* de Marta García Miranda, publicada por el periódico *El Confidencial*.

## 'Los farsantes': una comedia sobre las miserias del cine y el teatro es la obra del año

Por Marta García Miranda (29/4/2022)

Un perro llamado Byung-Chul Han, como el filósofo surcoreano. Una Dorothy que busca el camino de baldosas amarillas hasta arriba de ketamina. Un niño loco de seis años que ejerce de crítico teatral. Un culebrón televisivo que ya se emitía antes del inicio de la humanidad. Un eclipse de Luna. *Las tres hermanas* de Chéjov, el suicidio de Sarah Kane y *Los puentes de Madison*. La mujer del autor. El hermano del autor. La psicóloga del autor. El abuelo del autor. Una confesión de plagio. Carl Jung y los niños de San Ildefonso. Un accidente de avión y un zapato rojo. Un montón de rayas de cocaína antes de petarlo en el Festival de Cannes. Un camarero de Kazajistán en un bar de viejos de una ciudad de provincias. Una actriz que sube a recoger un Premio Goya con una camiseta de H&M con la palabra "forever" impresa. Ya. Pero "forever" qué. Y mucho antes de todo esto, Thunderstruck sonando a dolor en el patio de butacas del Teatro Valle-Inclán del Centro Dramático Nacional, un temazo que sonaba siempre en la primera discoteca a la que fue el autor y director de todo esto cuando tenía 15 años, bebía Peppermint con chocolate y encendían las luces del garito. Eran los 90 y dice que entonces no le daba vergüenza cantar y bailar esa canción de AC/DC. Ahora sí. Pero recuerda que Arthur Miller dijo una vez que uno tiene que escribir sobre aquello que más le avergüenza.

Y de eso va esta historia, de las miserias y los sueños de gente que se dedica al cine y al teatro, de gente que no separa entre vida y trabajo porque es lo mismo, y de gente que quizá ha olvidado ya lo mucho que botaba cuando sonaba Thunderstruck: una actriz llamada Ana Velasco con una carrera que no despega mientras trabaja como profesora de pilates y actúa en obras infantiles en las que la abuchean; su padre, Eusebio, un señor de Aragón y cineasta de culto de los ochenta que está muerto pero sigue vivo; Diego Fontana, un director de cine comercial y de mucho éxito que se replantea su carrera después de un accidente de avión; Álex Ávila, el productor pasado de vueltas con chándal y chupa de cuero amarilla, y, además, el autor y director de todo esto, que también es un personaje, por eso de la autoficción.

La historia se llama *Los farsantes* y es la nueva obra del dramaturgo, guionista y director Pablo Remón [...]

En junio de 2020 iba a estrenar su obra *Las ficciones*, una historia sobre el universo de las actrices [...]. Pero llegó la pandemia. Y *Las ficciones* se fueron al cajón. Sin embargo, Remón no dejó de escribir porque no deja de escribir nunca, aunque no sepa a qué obra irá a parar todo eso que escribe. De ahí que en *Los farsantes* haya líneas que ha escrito hace tres semanas y otras escritas hace tres años. Y eso hace que toda

su obra esté vinculada y relacionada entre sí, como si estuviera construyendo una cosmovisión propia desde que debutara en el teatro hace 10 años. [...]: “Una pregunta que me hago mucho es cómo escribir para que sea nuevo, cómo hacer una obra en la que no me traicione, en la que encuentre algo nuevo que no sea impostado, pero también sé que yo no puedo escribir de cualquier cosa y, aunque uno intente alejarse de sí mismo, se acaba encontrando con uno”, dice el autor y director.

*Los farsantes* nace, como todo, de una necesidad y de un deseo, explica Pablo Remón a *El Confidencial*, el de hablar “de la mediana edad y el éxito, el fracaso, el triunfo, qué es perseguir algo, cuánto hay que sacrificar para conseguirlo, qué sentido tiene ese sacrificio y si somos dueños de nuestros sueños o si es al contrario”. No hay cinismo ni amargura, no hay ajuste de cuentas con la profesión. Remón, como siempre, se sitúa junto a sus personajes, los acompaña y los observa con ternura, situándolos en un plano de comedia disfrutona con un punto agrídulce. Ojalá el Metaverso fuera como una obra de Pablo Remón. La actriz, el director de cine y el productor son personajes que forman parte de su universo personal y profesional, gente que concibe la ficción y la farsa como una forma de vida, pero también como una celebración, a pesar de las renunciaciones y los sacrificios: “Es gente que vive, que vivimos, en profesiones en las que la separación entre lo que uno es y en lo que uno trabaja no está clara. Yo siempre he vivido con esa contradicción porque todos los amigos que he tenido desde pequeño se dedican a otras cosas, viven unas vidas más convencionales, y yo nunca he sido capaz de separar mi vida personal de mi vida profesional y esa es una pregunta que llevo conmigo”. [...]

Remón, [...] partiendo de ese lugar en el que todo era nuevo y posible, reflexiona sobre la idea de autenticidad: esa aspiración de actores y actrices, directores o dramaturgos. Lo auténtico, lo original, lo que nadie ha hecho, ya saben. ¿Y qué hace Remón? Invalida esa patraña y asume que somos lo que otros y otras hicieron, pensaron y escribieron antes que nosotros. Y se pregunta —esto es un clásico en su obra— cómo seguir contando historias, desde qué lugar y para qué. Y es entonces cuando nos dice, mientras conversamos, que ha tenido en mente *Fraude*, una película de Orson Welles, cuando confiesa en escena que esta obra es un plagio del texto de una alumna llamada Violeta Canals —“aparece en los créditos y el cartel de la obra, verás qué juerga el reparto de derechos de autor”— y cuando admite que “crear no es partir de la nada, sino mezclar lo vivido, lo leído, lo soñado y liberarse de esa presión de tener que hacer algo nuevo y distinto porque todo se ha dicho ya. Y, cuando te pones a escribir, te preguntas desde dónde escribes y qué necesidad hay de tu obra y, obviamente, no hay ninguna”.

¿Qué temas, de los que has identificado en la actividad 1, se repiten en la crítica leída? ¿Qué temas son nuevos?



¿Qué intertextos aparecen identificados en la crítica literaria? ¿Añadirías algún intertexto más?



Coincide tu interpretación del título del texto con lo leído en la crítica?



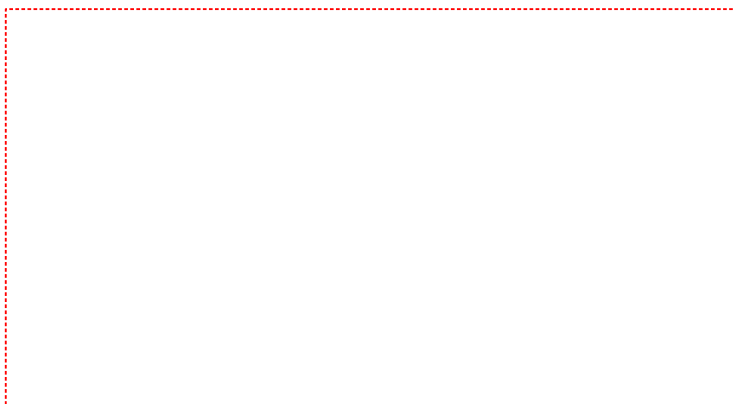
### 3.

Pasemos ahora a analizar el fragmento seleccionado, que se denomina "Interludio". En primer lugar, ¿qué significa la palabra *interludio*? ¿Cómo interpretas la aparición de esta pieza en relación con el significado de la palabra *interludio*? ¿Cuáles serían para ti los temas que aparecen? ¿Con qué personaje relacionarías cada uno de los aspectos interpretados?



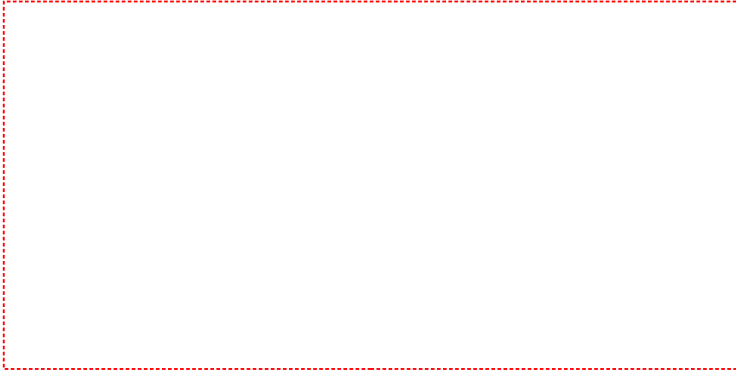
### 4.

Vamos a pasar a realizar una lectura dramatizada del fragmento. Durante la lectura, selecciona la cita que mejor represente a cada uno de los personajes que aparecen en escena.



## 5.

Uno de los temas esenciales de este fragmento es el plagio frente a la intertextualidad. ¿Qué intertextos has identificado en este fragmento? ¿Cómo se relacionan autores como Horacio, Quintiliano, Petrarca y Barthes con el concepto de *autoría*? ¿Qué otras obras (de cine, literatura, música, pictórica, etc.) crees que podrían dialogar, desde tu experiencia, con el fragmento leído?

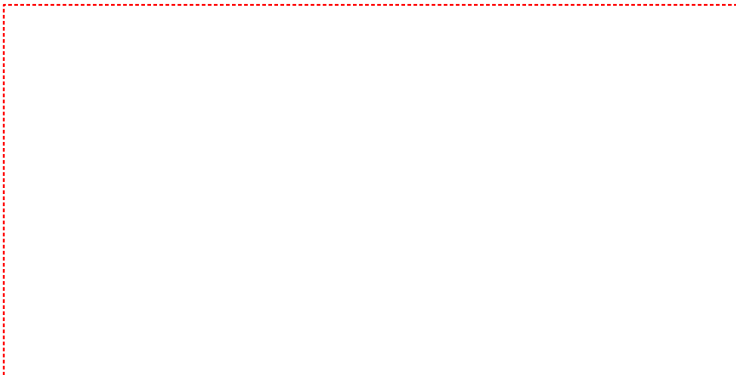


## 6.

Mira el siguiente video:

<https://www.rtve.es/play/videos/atencion-obras/pablo-remon/6738755/>,  
19:05-19:51

¿De dónde viene el amor por la palabra del dramaturgo Pablo Remón?  
¿Qué objeto simbólico crees que tiene que aparecer en el montaje de la obra? ¿Por qué?



### III

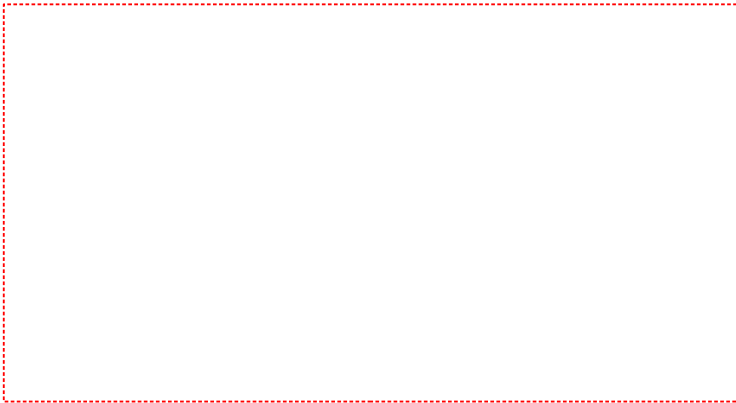
## TRABAJO DE DRAMATIZACIÓN

### 1.

#### El viaje de la heroína/héroe

Toda heroína, todo héroe experimenta un viaje de iniciación y búsqueda en el que, para conseguir su objetivo/meta, ha de superar diferentes pruebas o retos (que en el teatro se llaman *conflictos* u *obstáculos*). En el teatro, la heroína o el héroe es quien narra la historia, mientras que el coro expande el nivel emocional de la heroína/héroe a través de imágenes estáticas o en movimiento. Identifica en la pieza que estamos analizando todo el viaje al que ha de enfrentarse tanto el autor como Violeta y cuál sería el significado del resto de los personajes (coro).

¿Cómo podría expandir el coro el nivel emocional del autor en la escena de "Interludio"?



### 2.

#### Construcción del personaje

En todo texto dramático, siempre es necesario buscar, en primer lugar, las circunstancias dadas (que sería el texto) y las previas (que se relacionarían con el proceso creativo e interpretativo de actrices y actores). Por eso, es necesario investigar sobre la raíz del texto, sobre lo que se dice (y lo que no se dice) y sobre los silencios, para ir alimentando y profundizando la construcción y creación de cada personaje.



Una vez elegido el personaje que vas a representar:

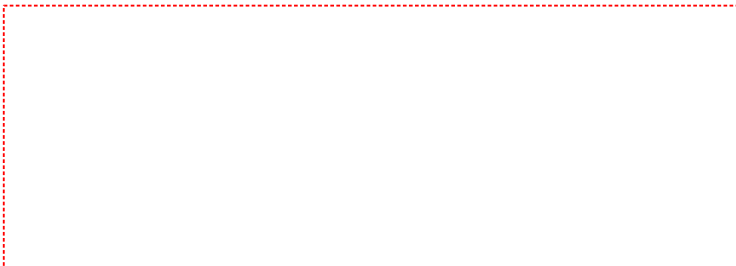
→ Identifica el deseo/objetivo de éste.



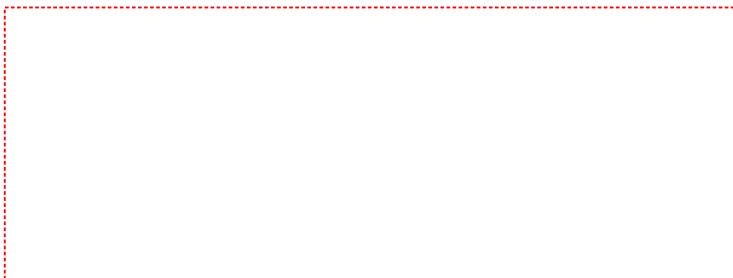
→ ¿Cuál es el obstáculo que le impide conseguir su objetivo y qué conflicto genera? ¿Cuáles son los conflictos principales y los secundarios?



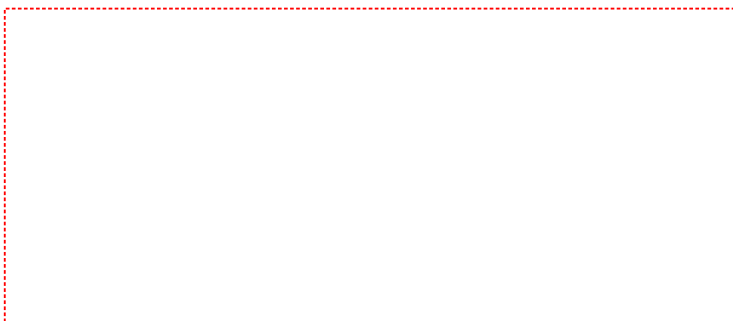
→ ¿Qué esconde, que no se está diciendo ni a sí misma/o (qué emoción: temor, angustia, ansiedad, deseo, amor, odio...)? Aquí tienes que jugar a ser un dios o una diosa, ya que, aunque el personaje no sea consciente de mucho de lo que le vais a descubrir en vuestro proceso creativo, tendrá que aparecer en tu actuación. Recuerda que a un personaje jamás se le juzga, por eso cuanto más sepamos de él, mejor podremos defenderlo.



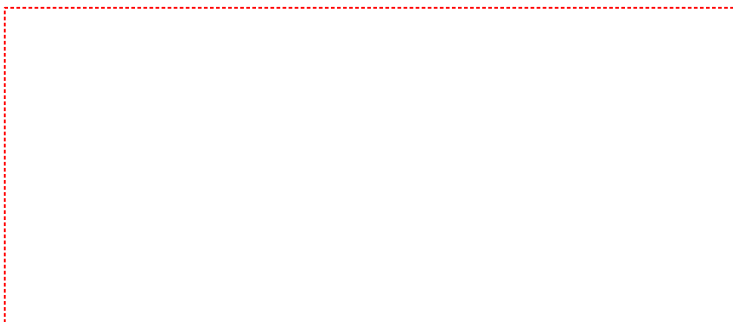
→ Por qué tu personaje dice lo que dice y qué relación tiene con lo que fue analizado en las actividades 2.1 y 2.2?



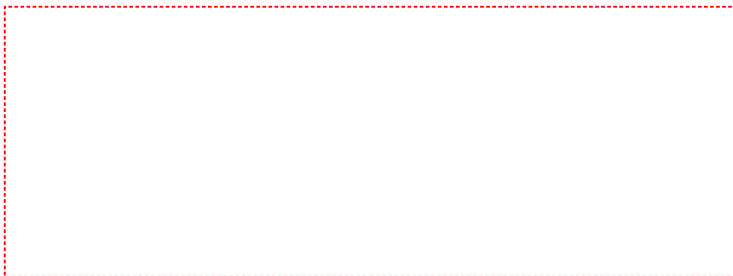
→ Interpreta las pausas: ¿a qué reaccionan los personajes cuando se hace una pausa?, ¿qué está ocurriendo dentro de sus cabezas?



→ ¿Cuál es el tono de los personajes (irónico, dramático, nervioso, lento, acelerado...) en las diferentes partes del texto? ¿A qué se debe ese tono?




→ ¿Qué están haciendo los personajes antes del inicio de la escena y durante la escena? ¿Qué acciones concretas (fumar, leer, jugar con un bolígrafo, tener un móvil, etc.) realizan los personajes en la escena? ¿Por qué?



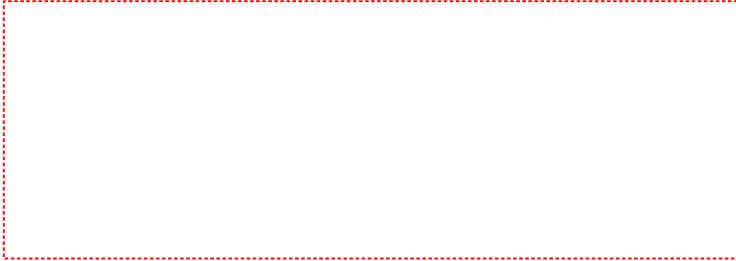
→ ¿Cómo se llama el personaje? ¿Es importante el nombre? ¿Está relacionado con su personalidad?



→ ¿Cómo es el personaje físicamente? ¿Cómo camina? ¿Lento, rápido? ¿Cómo es su postura? ¿Se relaciona con su carácter? ¿Qué tipo de ropa lleva?



→ ¿Cómo es psicológicamente el personaje: agradable, tranquilo, nervioso, agresivo, triste, enojado, apático, inocente, sensible, dinámico, pasivo, vencido, frustrado, desilusionado, etc.? ¿Cómo lo justificas desde el texto?



→ Ubica el tiempo y espacio en el que actúa tu personaje: momento temporal, hora del día, dónde está. ¿El espacio y/o el tiempo afecta a los personajes? ¿Es un condicionante en ellos?



→ Plantéate hacia dónde va el personaje y de dónde viene: ¿qué es lo que persigue en la vida? ¿Qué necesita? ¿Qué busca? ¿Qué añora, qué echa de menos? ¿Por qué lo añora? ¿Qué ocurrió en su pasado para que ahora sea como es?



→ ¿Qué relaciones (emocionales/familiares) existen con los otros personajes? ¿Se conocían de antes? ¿Qué sentimientos hay entre ellos: simpatía, antipatía, empatía, amor, odio, indiferencia, respeto, neutralidad, etc.? ¿Qué relaciones emocionales les unen y cuáles les distancian?



### **3.**


#### **Construcción del concepto de obra: la dirección teatral**

En la dirección teatral se busca el conflicto/tema universal que se quiere poner a dialogar con el público: el teatro tiene que ser incómodo de ver para que espectadoras y espectadores piensen, reflexionen, se les mueva del espacio en el que están.

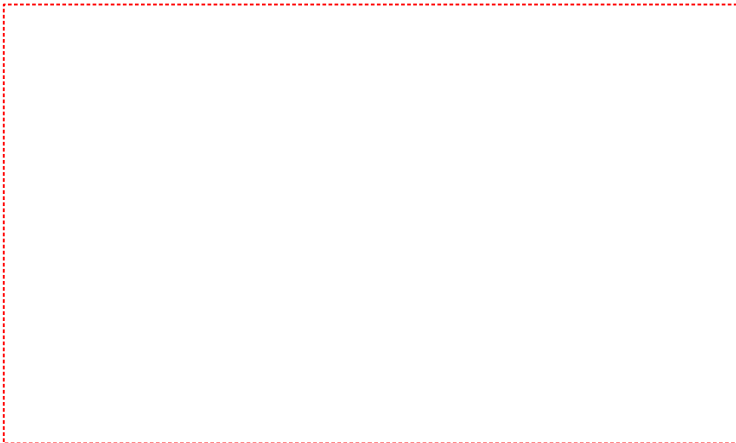
→ ¿Cuál es el concepto que quiero llevar al escenario?



→ ¿Con qué quiero que el público se quede? ¿Sobre qué conflicto quiero que piense?



→ ¿Cómo lo voy a construir, crear, plasmar en el escenario: objetos simbólicos, vestuario (colores), luz, música, coreografía, etc.?



**G. S. A.**

**Fragmento de obra dramática**  
**Pablo Remón, *Los farsantes***

**“INTERLUDIO”**

UNO.

AUTOR: Hola, ¿qué tal? ¿Cómo estáis? Espero que esté yendo todo bien. Ahora empieza la segunda parte. Empieza conmigo.

Yo soy el autor. El autor, autor *—real—*, de la obra que estáis viendo.

Sí, lo sé. Lo sé. Esto complica las cosas. Es una interrupción, un paréntesis. Frente a esto, solo puedo pedir disculpas de antemano.

He sido profesor de escritura muchos años, así que soy muy consciente de los riesgos de un movimiento así: lo primero, que el autor aparezca. Esto ya... Pero es que, además, no vuelvo a salir. Yo ahora estoy con vosotros unos quince minutos *—catorce y medio—*, está durando en los últimos ensayos, y ya no salgo más. Después seguimos con la historia de la actriz y la historia del director.

A mí, si un alumno viene y me propone algo así en una obra, le digo: “Esto... piénsatelo”. No, en serio. “Dale una vuelta”. ¿Qué hago aquí, entonces?

La verdad es que estoy obligado. Y no me refiero a una obligación dramática o narrativa, que, la verdad, no la hay. Estoy hablando de una obligación judicial.

Yo estoy aquí por una resolución del Tribunal de Defensa de la Competencia y de la Propiedad Intelectual, que tiene que ver con unas acusaciones de plagio que han ido apareciendo en distintos medios. Probablemente las conoceréis, y si no, podéis encontrarlas fácilmente en internet. Se me acusa de plagiar fragmentos enteros de esta obra. Quiero negar tajantemente esta acusación y dar mi versión de los hechos.

DOS.

AUTOR: En enero de 2021 el Centro Dramático Nacional me invita a hacer una obra. Esta obra que estáis viendo: *Los farsantes*.

CDN 1: A nosotros, como equipo directivo del CDN, nos encantaría presentar aquí tu trabajo.

CDN 2: Sería un honor.

CDN 1: Más que un honor. Sería un orgullo, sería...

CDN 2: Sería lo que daría sentido... no solo a nuestra línea de programación, que por supuesto, sino probablemente a... a nuestras carreras...

CDN 1: ... A nuestras vidas.

CDN 2: A nuestras vidas, eso es. Sería lo que hemos nacido para hacer.

CDN 1: Por supuesto, todo el CDN al completo...

CDN 2: ... El INAEM al completo...

CDN 1: Bueno, todo el Ministerio de Cultura...

CDN 2: ... El Gobierno entero...

CDN 1: ... apoya esta propuesta.

CDN 2: Ahora mismo según hablamos, el Presidente y sus asesores están siguiendo esta conversación por vídeo pantalla, en Moncloa, con muchos nervios.

CDN 1: ... Y, de alguna forma, todos somos conscientes de que lo que *redondearía* la legislatura...

CDN 2: ... Lo que le daría sentido, lo que le daría forma, *significado*...

CDN 1: ... Sería que tú hicieras una obra aquí. Por favor. Por favor.

AUTOR: No puedo decir que no; pocas veces se tiene la oportunidad de hacer feliz a tanta gente. Así que accedo, y me pongo a trabajar.

Parto de un material mío previo, una obra que se llamaba *Las ficciones* y que quedó interrumpida por la pandemia.

Tengo que reconocer que partir de un material mío me crea cierta incomodidad, un poco como si me estuviera plagiando a mí mismo. Pero copiarse a sí mismo, que yo sepa, está permitido. Así que nada que reprochar en ese sentido.

En septiembre del 21 imparto un taller en la Resad. Entre los alumnos, en segundo de Dramaturgia, está Violeta Canals. Yo conocí a Violeta en otro taller, hace unos años. Ella me hizo llegar entonces una



obra que estaba escribiendo, con el título —bastante desafortunado me parece a mí— de *El corazón sigue latiendo*.

VIOLETA: (Corrige.) *El corazón late todavía*.

AUTOR: *El corazón late todavía*. Bueno, lo que sea. Yo le comento por encima lo que me parece —en un email, de forma totalmente profesional—, y me olvido. De hecho, para ser sincero, yo jamás leo esa obra. Es algo que hago a menudo con los alumnos, que puede ser más o menos criticable, pero... cuando uno recibe muchos textos, pues... una respuesta más o menos general —que la tengo escrita ya—, pues ahorra tiempo.

El caso es que, estando en la Resad, el último día los alumnos me preguntan qué estoy escribiendo y yo hablo de *Los Farsantes*:

(A los alumnos de la clase.) Son dos historias que avanzan en paralelo, en capítulos independientes, como si fueran capítulos de una novela. Los protagonistas son una actriz y un director; la historia de la actriz se representa en esta parte de abajo, y la del director aquí arriba... Y al final hay una escena *maravillosa* donde ella se encuentra con un camarero...

Mientras lo cuento, noto que Violeta está blanca. A la salida, me está esperando en el pasillo:

VIOLETA: Oye, pero esto que has contado... ¿es broma, o qué?

AUTOR: ¿El qué?

VIOLETA: La obra que nos has contado...

AUTOR: No, ¿por qué?

VIOLETA: ¿En serio? Estás de coña, ¿no? Has contado mi obra.

AUTOR: ¿Cómo tu obra? ¿Qué obra?

VIOLETA: *El corazón late todavía*... la que te mandé.

AUTOR: ¿Pero qué dices? No. Esta es la obra que estoy haciendo yo, *Los farsantes*.

VIOLETA: Pero si es igual...

AUTOR: Mira, no sé qué dices. No te entiendo. Me tengo que ir ahora, además.

Me escabullo. Llego a casa y busco su email. Abro el documento, empiezo a leer, y me encuentro esta escena:

REBECA: ¿Papá, qué haces aquí?

PADRE DE REBECA: ¿Y tú? ¿Tú qué haces aquí, Rebeca?

REBECA: Pues mira, que he ganado la Concha de San Sebastián.

PADRE DE REBECA: Ay, qué alegría me das, de verdad... Te lo voy a tener que quitar igual, ¿eh?

REBECA: ¿Pero tú trabajas aquí, de vigilante?

PADRE DE REBECA: Igual no te lo había dicho. Esto me lo voy a tener que llevar, ¿eh?

REBECA: Yo quería ganarlo para ti, papá. Para que tú me vieras.

PADRE DE REBECA: Pues ya te estoy viendo, pero el reglamento es así.

AUTOR: Yo no entiendo nada. Sigo leyendo. Un par de páginas más adelante:

PADRE DE REBECA: Y tú... mírate, actriz... Qué ilusión, qué orgullo...

REBECA: No te creas. No me va muy bien. A veces pienso que me he equivocado en todo.

PADRE DE REBECA: Es que la vida, Rebeca, es un naufragio continuo.

REBECA: ¿Eso qué es? ¿De una película?

PADRE DE REBECA: Sí, mía. *Temblores en la madrugada*.

REBECA: ¿La del fantasma?

PADRE DE REBECA: ¿No dices que no las ves?

REBECA: Era mentira. Claro que las he visto. ¿Cómo no las voy a ver?

PADRE DE REBECA: Yo también he visto tu trabajo. Te vi en la serie aquella...

REBECA: ¿La de la escuela rural? Era un papelito...

AUTOR: Y así... pues toda la obra. Claro, yo entro en pánico. Vivo un momento de mucho miedo, de perder pie en la realidad. ¿Cómo puede ser que se parezca tanto? Recorro a los que más me conocen. Se lo cuento a mi mujer, a ver cómo lo ve ella:

MUJER DEL AUTOR: Bueno, es que te la has copiado entera.

AUTOR: ¿Qué? Pero si no me acuerdo ni de haberla leído.

MUJER DEL AUTOR: Pero si te encantó. Lo hablaste conmigo. Que cómo te había gustado esta obra, que qué talento esta chica...

AUTOR: Igual sí la leí, por encima...

MUJER DEL AUTOR: ¿Por encima? Pero si era ... raca raca con la obra esta del corazón, un día y otro...

AUTOR: No sé... a lo mejor, alguna cosa ...

MUJER DEL AUTOR: Si es que... te iban a pillar, al final. Es que es una vez, y otra, y claro...

AUTOR: ¿Cómo?

MUJER DEL AUTOR: Hombre, que es un patrón tuyo. Mira, pregunta a tu hermano.

AUTOR: Vamos a ver, lo que hemos escrito juntos...

HERMANO DEL AUTOR: Sí.

AUTOR: ¿Tú has tenido la sensación alguna vez... de que a lo mejor yo... de manera inconsciente... copiara alguna cosa?

HERMANO DEL AUTOR: Muchas. Muchas veces.

AUTOR: (*Pausa.*) Pero entonces, cuando hemos escrito juntos, ¿escribías tú más, a lo mejor?

HERMANO DEL AUTOR: Todo, todo yo. Tú... muy buena actitud, venías todos los días, pagabas el desayuno... Escribir, escribir... yo.

AUTOR: No entiendo nada. ¿Puede ser que yo, inconscientemente, haya plagiado esta obra... y otras? ¿Hasta dónde llegan, entonces, mis plagios? ¿Incluso a los poemas que le escribía a Merche, mi primera novia, la que vivía en Lugo?

MERCHE: (*Acento gallego.*) A mí... la verdad, como que me quería sonar todo lo que me decía este chico...

AUTOR: "Puedo escribir los versos más tristes esta noche, Merche. Escribir, por ejemplo, la noche está estrellada, y tiritan, azules, los astros a lo lejos. Merche".

MERCHE: ... Pero... el amor es ciego. Se dice, ¿verdad? Y yo, pues enamorada que estaba, no lo vi, o no quise verlo.

AUTOR: Y así con todo. Solo encuentro copia, plagio, redundancia... ¿Qué voy a hacer?

Lo primero es lo primero: yo tengo una obra programada dentro de dos meses. No puedo cambiarlo todo a estas alturas. Tiempo habrá después para el examen de conciencia. Ahora lo que necesito es hablar con Violeta, explicarle la situación, buscar una solución como adultos que somos...

(*A Violeta.*) Violeta, por favor, por favor te lo pido. No lo cuentes, esto. Me hundes. Piensa en mi carrera, piensa en mi hijo...

VIOLETA: Pero levántate, por favor...

AUTOR: Yo te pago dinero, yo te doy lo que quieras...

VIOLETA: Que no, que no. Pero qué vergüenza...

AUTOR: No puedes denunciarme, Violeta, no... no, no puedes, porque... porque... porque yo estoy enamorado de ti. ... Sí. Sí. Sí. Esa es la verdad,

la pura verdad.  
Desde que te conocí, no pienso en otra cosa.

VIOLETA: ¿Qué dices?

AUTOR: No duermo, no como. Solo te veo a ti. ¿Qué me importa a mí la obra? La obra es lo de menos: la obra es tuya, la obra es mía, es de este nuestro que está naciendo. Huyamos. Huyamos de aquí. Vámonos a vivir a Castro Urdiales.

VIOLETA: ¿A Castro Urdiales por qué?

AUTOR: Porque es un paraíso, Violeta. Cualquier sitio sería un paraíso contigo. Tú, sobre todo, sobre todo, no me denuncies. No cuela, claro. Al día siguiente, Violeta se pone en contacto con el CDN y me citan en dirección. Qué vergüenza. ¿Cómo me voy a explicar? Me tiro a la piscina y hago un alegato a favor de la intertextualidad:

(Al CDN.) Ya Horacio y Quintiliano recomendaban imitar la forma y el contenido de las mejores obras. Y Petrarca —Petrarca, ojo— dijo que había leído a tantos clásicos en su juventud que después no podía distinguir si lo que escribía era suyo o de otros. Eso, Petrarca. Por no hablar de Barthes: ¿De la muerte del autor? ¿Hablamos? Si es que, en definitiva... ¿Quién es el autor de un texto? ¿Qué *significa*, a estas alturas, ser el autor de un texto?

Tampoco cuela. Ese mismo día, cancelan la obra.

TRES.

*El salón de una casa de pueblo. El abuelo del autor, con chaqueta y corbata, fuma y teclea en una máquina de escribir de los ochenta.*

AUTOR: A partir de aquí, entro en un proceso depresivo... complicado. Tampoco se me escapa la ironía de que, en una obra llamada *Los farsantes*, el mayor farsante resulte ser yo. Así que empiezo a ver a una terapeuta. Con ella, rememoro el momento en el que empecé a escribir:

Estamos en casa de mi abuelo. Yo tengo ocho o nueve años. Mi abuelo es secretario del Ayuntamiento. Tiene una máquina de escribir, y yo me pego a él en las tardes de verano, cuando los demás duermen. Fuma tabaco Rex y teclea.

*Silencio. El abuelo escribe. El Autor le observa.*

No sé qué escribe en esta máquina —probablemente, las actas del Ayuntamiento; ficción, desde luego, no— pero a mí me atrae todo su mundo: siempre rodeado de cuartillas, lápices, grapadoras... Me atrae, sobre todo, la máquina. El sonido de las teclas, el carro metálico, los rollos de tinta. Para borrar, usa un papel corrector, marca Tipp-Ex. Cuando se equivoca en una letra, solo hay que poner el Tipp-Ex, volver a pulsarla, y la letra desaparece. Mi abuelo, para mí, es un mago.

Un día me dice:

ABUELO DEL AUTOR: ¿Quieres probar?

AUTOR: ¿El qué?

ABUELO DEL AUTOR: Que si quieres probar la máquina... Escribe algo, anda.

AUTOR: ¿Sí?

ABUELO DEL AUTOR: Venga... Toma.

*El Autor y su abuelo intercambian papeles: el Autor se sienta a la máquina. Pasa la mano por las teclas, pulsa un botón, mueve el carro. Mete una hoja en blanco.*

AUTOR: ¿Y qué escribo, tato?

Yo, no sé por qué, le llamaba *Tato*. Se llamaba Calixto, que es un nombre que no podría inventarme, aunque quisiera. Le dio una calada a su cigarro y un resto de ceniza le cayó en la corbata, sin que se inmutara. Por cosas así, le quería. ¿Lo he dicho ya? Yo le quería.

ABUELO DEL AUTOR: ¿Cómo que qué escribes?

AUTOR: Que qué pongo aquí.

Podría haberme dicho que me inventara algo. Entonces, todo habría sido distinto. Pero no; mi abuelo no era profesor de escritura creativa, era secretario de un pueblo aragonés. Así que me dijo:

ABUELO DEL AUTOR: Pues esto mismo.

*Le da un periódico abierto que está sobre la mesa.*

AUTOR: El ABC. Él leía siempre el ABC. Me lo dio abierto por una página donde había una crítica taurina.

*Comienza a teclear, con dos dedos, copiando la página.*

Y esto fue lo primero que escribí en mi vida:

ABUELO DEL AUTOR: (Lee.) "Triple puerta grande en el cierre de la feria taurina de Añover de Tajo". Muy bien, muy bien.

AUTOR: Al terminar, firmé con mi nombre, como le había visto hacer a él. Fue, me doy cuenta ahora, mi primer plagio. Desde entonces, lo he copiado todo, todo.

Yo pensé que era escritor; no, qué va. Soy secretario.

#### CUATRO.

AUTOR: Fue mi terapeuta, Ángeles, la que me puso sobre la pista de lo que me podía estar pasando: criptomnesia. De acuerdo con el Diccionario Británico de Psiquiatría, la criptomnesia es una enfermedad ...

VIOLETA: Madre mía...

AUTOR: Violeta, por favor, ¿eh? Por favor. Una enfermedad, decía, en la que la mente recupera recuerdos y los toma como propios. El psicólogo Theodore Flournoy...

VIOLETA: Venga ya, hombre...

AUTOR: ... acuñó el término en 1874, y nada menos que Carl Jung...

VIOLETA: Carl Jung, ¿en serio?

AUTOR: Sí, sí. Carl Jung la estudió en su tesis de licenciatura.

VIOLETA: Pero por favor, pero qué vergüenza... Está claro que menuda

patraña... Cripto... ¿qué?

AUTOR: Criptomnesia. Buscadlo, buscadlo en internet.

VIOLETA: Porque es que además, esto se puede fingir... O sea, no hay ninguna prueba, no hay nada.

AUTOR: *Este es, este es el problema al que nos enfrentamos los criptomnésicos. La duda constante, el estigma...*

VIOLETA: Mira, de verdad...

AUTOR: Esto está reconocido por la OMS, y yo tengo un certificado médico...

VIOLETA: Si se lo ha hecho su psicóloga, el certificado...

AUTOR: Me lo ha hecho una profesional como la copa de un pino.

No, el CDN, por supuesto, en cuanto supo que se trataba de un tema de salud mental, volvió a programar la obra. Faltaría más. Llegamos al acuerdo, eso sí, de que el nombre de Violeta Canals figure en los créditos, como todos podéis ver... Así que yo creo que con eso... (*Dando el asunto por zanjado.*)

VIOLETA: No, no, con eso, no. Pero, ¿y qué hago con mi obra ahora?

AUTOR: Pues no sé, Violeta, muévela. Muévete un poquito.

VIOLETA: Mira, vete a la mierda...

## CINCO.

AUTOR: Quiero decir una última cosa. Una cosa que no pensaba decir.

A día de hoy, aún no sé si soy víctima de esta extraña enfermedad o si soy, simplemente, un plagiario. Esta duda me corroe. Sigo escribiendo, no sé hacer otra cosa, pero dudo de todo.

¿Son estas palabras que ahora digo, realmente mías? ¿O no son más que una repetición de otras? Sinceramente, no lo sé.

Yo mismo soy a veces un plagio de mi abuelo, en muchas co-



sas. De mi padre, en otras. Repito frases que decían ellos, gestos, reacciones. Mi rostro, por ejemplo, se va volviendo más y más el de mi tío José Luis, que se ha pasado la vida arando los campos de las Cinco Villas, en Aragón, y ahora ve películas del Oeste con una chica peruana que le cuida, en la residencia.

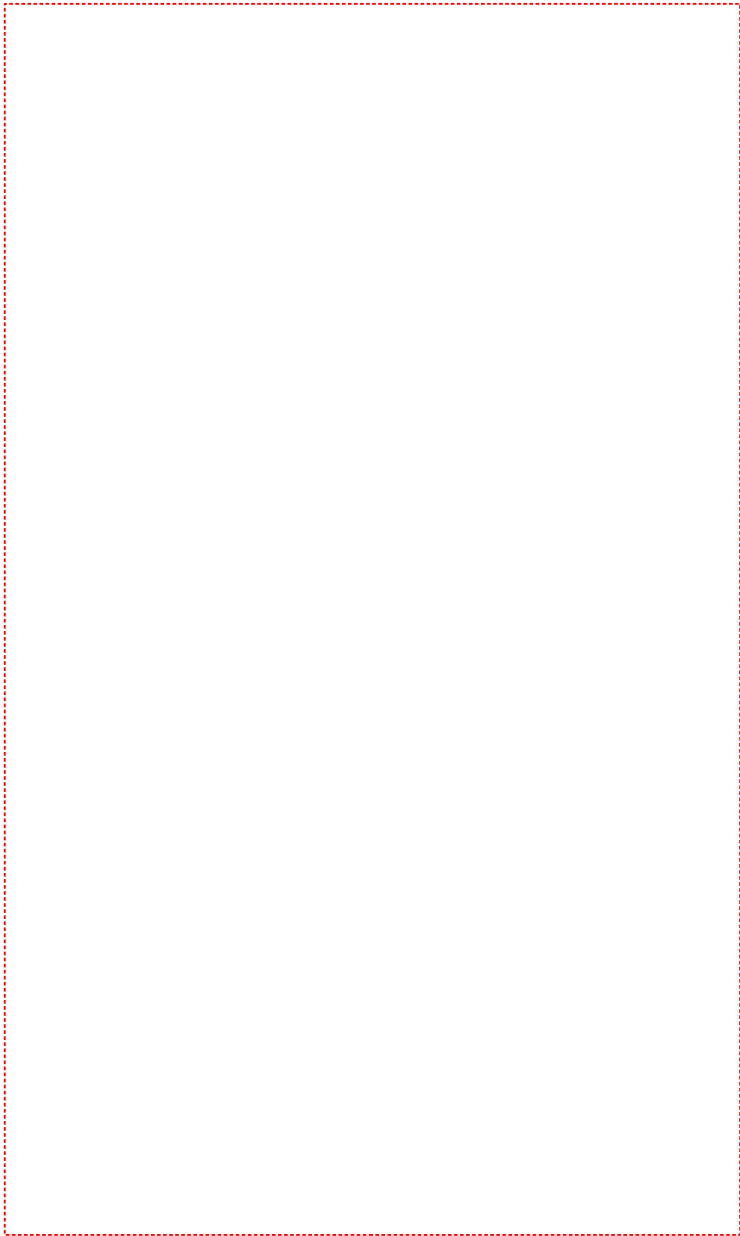
Somos un plagio de los que vinieron antes.

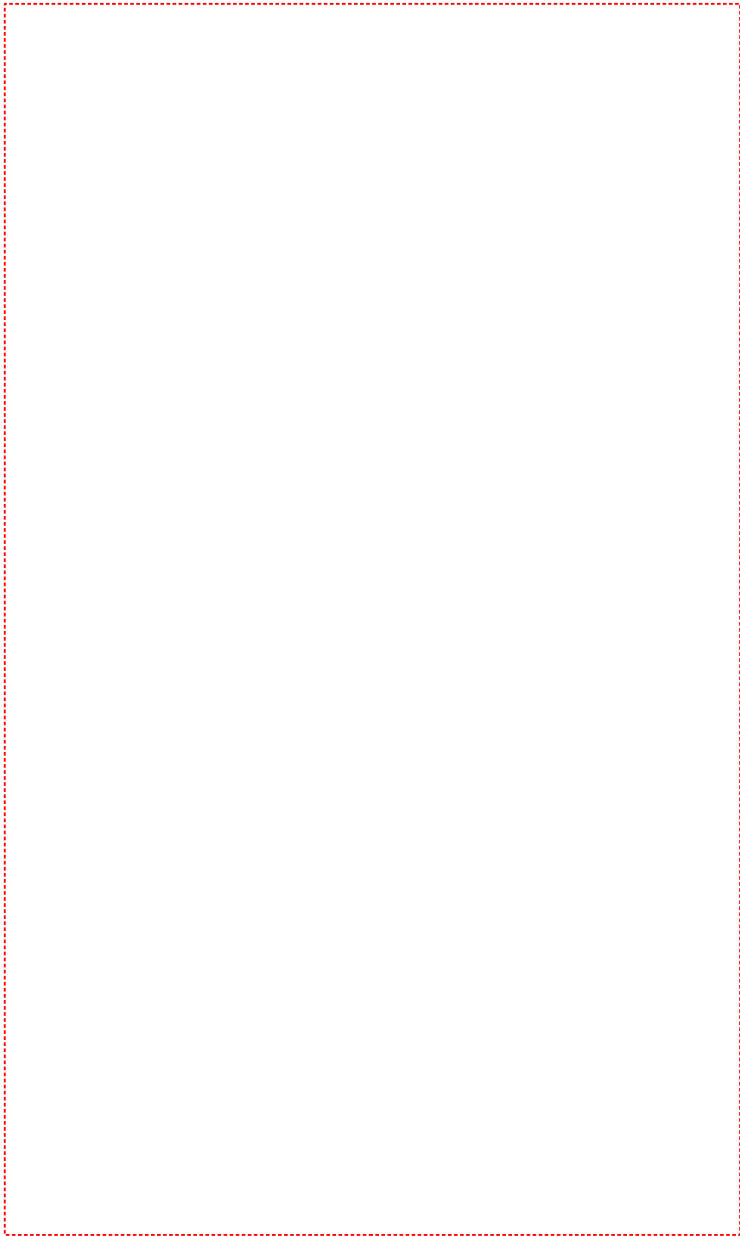
Quizá nuestras palabras, nuestros pensamientos, que creemos originales, no sean más que un eco de otras palabras, otros pensamientos, dichos una y mil veces, por otros, años atrás.

Quizá no hablemos nosotros, sino los muertos.

Quizá seamos todos criptomnésicos.

Este pensamiento me consuela. Con este pensamiento, sigo escribiendo.







**2.3.2**

**TEATRO Y MEMORIA.  
NUEVAS NARRATIVAS DEL  
TEATRO SOCIAL**



Es esta una actividad práctica destinada a la elaboración de un pódcast de creación sobre artes escénicas, territorio y memoria. Nace con el propósito de desarrollar las capacidades de investigación y de creación del alumnado, puestas al servicio de la reivindicación del valor de colectivos artísticos locales y periféricos (por su ubicación geográfica lejos del centro hegemónico y/o por su carácter independiente). Es frecuente que el alumnado desconozca el trabajo y trayectoria de grupos escénicos de su entorno más próximo: compañías de teatro, de danza, corales, bandas de música, narradores orales... Darles el lugar que merecen como parte del acervo cultural local, regional y nacional (y por qué no, internacional) es el propósito último de esta tarea.

El medio elegido para la transmisión de la investigación será la radio. El alumnado creará un documental sonoro, pero con la poética y las bases técnicas del radioteatro. Esto es, no se limitará a la exposición teórica de los datos obtenidos, sino que creará un relato que apele a las emociones y a la conciencia colectiva. A tal fin, el desarrollo de una dramaturgia sonora será parte esencial del proyecto.

## → OBJETIVOS

- × Identificar y describir la situación de grupos escénicos del entorno aún en activo y de largo recorrido, o desaparecidos en la historia reciente del lugar.
- × Investigar acerca de la labor y de la trayectoria de uno de esos grupos.
- × Poner en valor el ejercicio del arte escénico periférico como rasgo constitutivo de la identidad colectiva.
- × Documentar el proceso investigador con testimonios orales (a través de entrevistas) y con la recuperación de material sonoro asociado al objeto de estudio.
- × Aplicar la estructura del guion de un documental sonoro.
- × Desarrollar la creatividad en la construcción del relato y de la dramaturgia sonora.
- × Aprender el manejo básico de una herramienta de edición de audio.

## → MATERIALES FACILITADOS

- × Pódcast de El Bufón.
- × Ejemplos de guion de documental sonoro incluidos al final de este capítulo.
- × Vídeo tutorial de uso del programa Audacity.

## → MATERIALES NECESARIOS PARA LA EJECUCIÓN DEL TALLER

- × Auriculares.
- × Grabadora.
- × Dispositivos móviles.
- × Programa Audacity.



## → ACTIVIDADES

Todas las actividades propuestas son secuenciales y, por ello, es imprescindible que se lleven a cabo en el orden propuesto. Aunque la disponibilidad horaria de los participantes marcará el ritmo de trabajo, conviene temporalizar las actividades cada quince días, aproximadamente.

Será necesario la organización del trabajo en grupos de tres o cuatro personas y, dado que se debe realizar un trabajo de campo, aunque no es requisito imprescindible, facilitará la labor que sean de la misma localidad o de poblaciones próximas.

El taller requiere de un tiempo largo de ejecución, por lo que conviene la proyección de las actividades a lo largo, al menos, de un semestre.

## SECUENCIACIÓN

### 1.

Antes de dar inicio a la puesta en práctica del taller, para que el alumnado pueda imaginar lo que se le pide, es conveniente que escuche ejemplos de documentales sonoros que les puedan servir como modelo, a la vez que como fuente de conocimiento, de análisis y de reflexión posterior. En este paso previo, se hace imprescindible la escucha a través de auriculares, para captar la riqueza de la dramaturgia sonora.

Se proponen los siguientes, de la mano de Ediciones del Bufón y La Periférica Compañía de Cómicos:

Acto 6: Juan Sánchez, en el principio fue la eternidad

Acto 7: Agnieszka Hernández, acantilar la furia

### 2.

La primera tarea consiste en realizar un estudio de campo para conocer los colectivos dedicados a las artes escénicas del entorno del alumnado. Si los participantes son oriundos de poblaciones rurales, se propondrá que sea ese el punto de partida de la investigación; si no, localidades próximas a la suya o, como última opción, la ciudad en la que estudien. El resultado habrá de ser un estado de la cuestión sobre la situación de las artes escénicas en el territorio seleccionado.

### 3.

Una vez hecha la puesta en común y esbozado un panorama de la situación de las artes escénicas periféricas, la segunda actividad consistirá en la elección justificada de uno de los colectivos descubiertos. En este momento, se dará inicio al proceso de investigación. Para ello, el alumnado habrá de:

- a) Documentarse sobre la historia del colectivo elegido.
- b) Ponerse en contacto con sus protagonistas o con testigos más o menos directos de la labor que desempeñan o han desempeñado.
- c) Preparar entrevistas a los responsables de ese grupo artístico (al menos, a dos voces distintas), para que sean sus testimonios los que vertebrén el relato.
- d) Grabación de las entrevistas, a ser posible, en un lugar significativo en el desarrollo del desempeño de la actividad profesional del grupo. Los espacios se vuelven también personajes en las piezas radiofónicas. Por ello, es importante que se grabe también su atmósfera sonora. Solo así la experiencia inmersiva del relato sonoro será posible. Además, la grabación ambiental se podrá emplear como puente entre este material sonoro y la locución posterior y evitar así el salto abrupto de una sonoridad ambiental a otra.
- e) Búsqueda de material sonoro (grabaciones de funciones, declaraciones, músicas...) que ilustre y complemente lo narrado.

### 4.

El siguiente paso será la escritura del guion del pódcast. Como en toda narración, se seguirá la estructura tripartita de planteamiento, nudo y desenlace. Será esencial el enfoque creativo del relato. Para ello, se buscará el motivo emocional (aunque pueda parecer en principio tangencial) que revele progresivamente lo que se quiere contar. Asimismo, el dinamismo será un factor imprescindible en el ritmo del relato. Para ello, la locución deberá verse trufada permanentemente por el material sonoro recopilado (las voces de las entrevistas y el material sonoro), así como adornada por efectos de sonido que dialoguen con la palabra.

Se proporcionan, al final del capítulo, los guiones de los pódcasts escuchados en la primera actividad, para que el alumnado los tenga como modelos.

## 5.

Tras la elaboración del guion, se llevará a cabo la grabación de la locución del pódcast, cuidando la dicción, la proyección de la voz y el silencio del lugar de grabación. Posteriormente, se procederá al montaje del documental sonoro. Para iniciarse en el manejo de los programas de edición de audio, se sugiere hacerlo a través de Audacity, por su carácter intuitivo y sencillo. He aquí un tutorial con instrucciones básicas de uso: [Cómo hacer un pódcast con Audacity](#)

## 6.

Por último, antes de proceder al lanzamiento del pódcast en las plataformas de audio que se consideren oportunas (una semana antes, aproximadamente), es deseable que el resultado se publicite a través de un *teaser* sonoro promocional. Será necesario replicar los pasos dados hasta el momento, pero con el fin de lograr un audio promocional de no más de un minuto, que sirva de gancho a la audiencia.

Este es un ejemplo de publicidad de una ficción sonora producida por Ediciones del Bufón y La Periférica Compañía de Cómicos: [Car-tografías de la memoria. Promoción](#)

**M. M. E., R. C. M.**

# ANEXO

## SELECCIÓN DE GUIONES

## GUION 1

### *Acto 6. Juan Sánchez, en el principio fue la eternidad*

RAÚL: En la calle Apeadero de Jerez de la Frontera hay un templo, un hombre y una pregunta.

PACO SÁNCHEZ (hijo): "Se llama Apeadero, un nombre muy impersonal, porque por allí pasa la vía del tren". (4")

RAÚL: En la calle Apeadero de Jerez de la Frontera hay un templo. El templo se llama La Nave y es el lugar en el que La Zaranda, sin duda una de las compañías más apasionantes de nuestra época, suelta a sus demonios y se pone a crear. Entre las paredes de ese santuario, bajo el polvo y la oscuridad, se rebujan la vida, el teatro y la muerte, ese mismo sueño.

PACO SÁNCHEZ (hijo): "Aparte de todo... de 45 años". (9")

RAÚL: En la calle Apeadero de Jerez de la Frontera hay un hombre. El hombre se llamaba Juan. Juan Sánchez...

PACO SÁNCHEZ (hijo): "Juanito, para todos". (6")

RAÚL: Para todos, Juanito. Juan de La Zaranda, para la posteridad. Él vislumbró los fantasmas tras la bruma y barruntó un camino, un lenguaje, el fuego eterno que entregó a La Zaranda. Y allí, en aquella Nave que es un templo, descansa en paz desde hace una década aquel hombre, su memoria y su teatro, más fantasmas...

PACO SÁNCHEZ (hijo): "Juan era alguien genial... irrepetible". (9")

RAÚL: En la calle Apeadero de Jerez de la Frontera, una pregunta ha cumplido diez años y está envejeciendo mal, muy mal: ¿por qué la calle Apeadero de Jerez de la Frontera se sigue llamando así y no Juan de La Zaranda?

EUSEBIO: "Recuerdo a Juan mirando al fuego". (2")

RAÚL: Somos El Bufón, y hoy, aquí, miramos el fuego para ver a Juan.

SINTONÍA DE ENTRADA (Música + voz). Sobre el final de la música entra la voz de Mercedes.

MERCEDES: Madrid, finales de los 80. En uno de los teatros que acoge el Festival Internacional, (La sintonía va dejando paso al sonido propio previo al comienzo de una función: murmullo de gente) la compañía Cricot 2 está a punto de representar la última obra del gran genio polaco Tadeusz Kantor.

SOBRE FONDO DEL ALBOROTO PROPIO DE LA GENTE ENTRANDO A LA FUNCIÓN, SE ESCUCHA EL ANUNCIO DE QUE FALTA 1 MINUTO PARA QUE COMIENZE LA FUNCIÓN.

MERCEDES: En el patio de butacas se respira la expectación que precede a Kantor allá donde va. La gente ríe, comenta y entretiene las vísperas y la emoción consultando el programa de mano.

SE ESCUCHA EL ANUNCIO DE QUE EL ESPECTÁCULO VA A COMENZAR Y EL ALBOROTO SE SOFOCA.

MERCEDES: La oscuridad va inundando el patio de butacas poco a poco. Los últimos murmullos se extinguen. Silencio... Más silencio. Entre los espectadores figura Juan de La Zaranda.

ESCENA INICIAL “Que revienten los artistas”, de Kantor. Actores hablan en polaco.

MERCEDES: Es la primera vez en su vida que Juan presencia una obra de Kantor.

ESCENA INICIAL “Que revienten los artistas”. Hablan en polaco.

MERCEDES: Desde su butaca, (entra música 1 “Que revienten los artistas”, de fondo) asiste sin parpadear al transcurso de la primera escena.

ESCENA INICIAL Música 1 pasa a primer plano.

MERCEDES: Y lo que allí ve, las imágenes que desfilan ante él, elevan el interés a rango de perplejidad. (Sobre fondo musical de “Que revienten los artistas”)

JUAN SÁNCHEZ: “Yo no había visto nunca... la emoción es cosmogónica, es universal”. (42”)

(De Jerez, al sur de España)

(De Wielopole, al sur de Polonia)

MERCEDES: Y él pudo desentrañar esa cosmogonía desde que nació en Jerez de La Frontera, en 1954. Juan Sánchez tenía las manos pobladas de fantasmas cuya única patria era el teatro. De tabanco en tabanco, iba descubriendo sombras que se agarraban a un vaso trágico de vino para no desvanecerse, guiñapos con el alma en los pies, más que hombres, ausencias, que, pese a todo, no habían perdido el don de anhelar.

JUAN SÁNCHEZ: “No nos queda más remedio que esperar... sentido sin esperar”. (3”)

MERCEDES: Sabiendo que esa espera es solo y siempre una espera viva.

JUAN SÁNCHEZ: “Yo creo que en el ser humano hay

una cosa... intentamos salir". (25")

MERCEDES: Y en ese mismo cráter nació La Zaranda. Él la fundó, junto al irrepensible Paco Sánchez y al gran Gaspar Campuzano. Él fue su primer dramaturgo y su primer director y con él, La Zaranda alumbró *Vinagre de Jerez* y *Mariameneo*, *Mariameneo*, dos obras que conmocionaron al mundo.

PACO SÁNCHEZ: "Estuvimos desde el cono sur... por Europa también". (25")

MERCEDES: Así lo recordaba Paco Sánchez, Paco de La Zaranda, una tarde en Granada. En aquel café, previo a una función de "La batalla de los ausentes", también le preguntamos por Juan.

PACO SÁNCHEZ: "Juan, mi hermano, Juan..."

(MERCEDES: Paco se sumerge en el pozo de la memoria y solo el corazón rescata el habla)

PACO SÁNCHEZ: "...se convirtió en teatro". (25")

MERCEDES: Y tras conseguir eso que es dado a tan pocos, que el verbo se hiciera teatro y el mundo entero comulgara con sus obras, Juan de La Zaranda se desnombró, volvió a ser Juan Sánchez o simplemente Juan, Juanito.

PACO SÁNCHEZ: "Él no quiso dedicarse profesionalmente... las razones que fueran". (12")

MERCEDES: Juan era un andaluz no domesticado, que rechazaba el teatro oficialista y, probablemente, los tejemanejes de la corte teatral no tuviesen nada que ver con él. (Se escuchan los tonos de un teléfono) Tal era su ansia de libertad que no dudó en cambiar ese reino por cualquier caballo, aunque fuese de cartón piedra. Así que, en aquel viaje que ya había emprendido La Zaranda hacia la mitografía del teatro, Juan decidió ser andén. Primero, traspasó los secretos de la escritura a Eusebio Calonge. Luego, desbarató la maleta que la historia le había preparado. Y, por último, dejó pasar el tren y se quedó en Jerez.

PACO SÁNCHEZ (hijo): "¿Hola?... Muy buenas Raúl, ¿cómo estás?"

MERCEDES: Paco es Paco Sánchez Múgica, director del diario *Lavozdel-sur.es*, hijo de Paco de La Zaranda y, por tanto, sobrino de Juan. Lo llamamos porque tío y sobrino trenzaron una relación muy singular.

PACO SÁNCHEZ (hijo): "Él decía que vivía en un exilio jerezano".

MERCEDES: Porque esa es otra de las claves que explican la vida y la obra de Juan: la tierra. Su tierra... A la que preguntó, a la que combatió y a la que comprendió como pocos.

PACO SÁNCHEZ (hijo): "La relación con Jerez... eso era Juan también". (50")

MERCEDES: Juan era eso y también era el maestro de lengua y literatura, que se ganó la admiración de sus alumnos en los Marianistas. Y también era los versos que escribía, la poesía de su venerado Julio Mariscal, la Compañía de los Gitanos de Jerez, Manuel Morao (entra, de fondo, la guitarra de Morao)... El teatro que seguía soñando, aunque de otra manera.

PACO SÁNCHEZ (hijo): "Tuvo bastantes incursiones... mucho que ver con eso". (21")

LA GUITARRA DE MORAO PASA A PRIMER TÉRMINO Y SE QUEDA UNOS SEGUNDOS.

MERCEDES: Hasta que los años le fueron torciendo el gesto a la vida. Y la enfermedad llegó como suele hacerlo: sin pedir permiso y adueñándose de todo. Así que Juan rebuscó en los cajones, juntó algunos de los papeles que había garabateado en esos últimos tiempos y, antes de caer la tarde, proclamó a su albacea.

PACO SÁNCHEZ (hijo): "Fue un poco la herencia... si me los dejaba a mí". (10")

MERCEDES: Luego, llegó la noticia.

CADENA SER: Noticia de la muerte de Juan de La Zaranda.

JUSTO DESPUÉS DE LA NOTICIA: MÚSICA FÚNEBRE Kantor. (10")

MERCEDES: Desde entonces hasta hoy han transcurrido diez años. Diez años del obituario que escribiese Rosana Torres en *El País* o Pablo Caruana en *La Razón* o Jerónimo López Mozo o tantos otros que dieron fe de que Juan de La Zaranda acababa de llamar a las puertas de la eternidad.

FRAGMENTO MARIAMENEO: "Este va a estar mucho tiempo aquí... la silla es de mi padre".

A los que llegamos tarde, (entra música de Semana Santa, de fondo) a los que no vimos su teatro ni lo conocimos, siempre nos quedará su palabra, La Zaranda y el fuego.

EUSEBIO CALONGE: "Recuerdo a Juan mirando el fuego".



MERCEDES: Ese fuego en el que Eusebio Calonge forja su recuerdo es el mismo fuego que el propio Juan trajo no se sabe de dónde. Un fuego nuevo que sirvió tanto para abrigarnos como para desafiar la penumbra. Y aún hoy sigue ardiendo la llama de su misterio.

E. CALONGE: "Recuerdo a Juan mirando el fuego... sobre el escenario". (47")

MÚSICA DE SEMANA SANTA, PRIMER TÉRMINO.

E. CALONGE: "Milagrosamente... tener un lenguaje". (12")

MÚSICA DE SEMANA SANTA, PRIMER TÉRMINO.

E. CALONGE: "Por eso Juan fue sabio... está presente". (25")

MÚSICA DE SEMANA SANTA, EN PRIMER TÉRMINO

Y FINAL.

Tras un par de segundos de silencio, entra SINTONÍA

DE SALIDA.

RAÚL: *El Bufón* es un pódcast de Ediciones del Bufón, con la ayuda de La Periférica-Compañía de Cómicos. Esta estela sonora ha contado con la colaboración del Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía. Agradecemos a toda La Zaranda su generosidad en la elaboración de esta estela sonora. También a Paco Sánchez Múgica, a Juan Luis Mármol y Radio Morón Cadena Ser, a Raúl Pérez y a Fátima, así como a todas las personas que han colaborado en la realización de este sexto acto. A todos, de corazón, gracias. La fotografía que acompaña nuestra estela sonora es un retrato realizado por Gutiérrez y Tamayo. Nuestra sintonía ha sido compuesta por Noemí Campano. La guitarra es de Manuel Morao por seguiriyas. El resto son fragmentos que pertenecen a la obra *Que revienten los artistas* y a *Vinagre de Jerez*. Y si todo ha sonado así de bien es porque Carlos Hurtado lo ha hecho posible. Este sexto acto, además, lo podrás escuchar en el libro *Obra y legajos de Juan de La Zaranda. Teatro incompleto*, de Juan de La Zaranda, que ha publicado Ediciones del Bufón. Tanto esta como el resto de obras que componen nuestro catálogo, las encontrarás en tu librería o en nuestra página web [edicionesdelbufon.com](http://edicionesdelbufon.com). Si quieres escuchar nuestras estelas sonoras, búscanos en tu canal de pódcast y suscríbete. Para más información visita nuestras redes sociales.

No sé en qué fecha nos estarás escuchando, pero este acto fue emitido, por primera vez, el 26 de noviembre de 2023, cuando se cumplen 10 años de la muerte de Juan y justo una semana después de que La Zaranda haya celebrado sus 45 de vida sobre el escenario de la Cricoteka, el mítico espacio de Tadeusz Kantor, en Polonia.

Los bufones somos Mercedes Martínez, Cristina Mateos y Raúl Cortés. Y recuerda que, aquí, no servimos a dioses...

## GUION 2

### Acto 7. Agnieszka Hernández, acantilar la furia

PREPARACIÓN (RAÚL/MERCEDES): ¿Tú estás lista?... Lo tenemos claro, ¿no? Entra primero el piano y, sobre él, la llamada a Agnieszka... Raúl, la grabación de Manuel está en el escritorio. Pone "Manuel Martínez, pianista". Mete el piano, déjalo sonar unos 20-30 segundos y la llamas.

ENTRA PIANO

(Sobre la preparación del pianista, Raúl narra)

INTRO-RAÚL: El pianista se sienta, respira hondo y comienza a interpretar "La comparsa", del compositor cubano Lecuona.

MÚSICA PIANO.

Tras 20 segundos suena, sobre el piano, el tono de una llamada.

Tras varios tonos, se cae la llamada y corte abrupto del piano.

PREPARACIÓN (MERC.): ¿Qué ha pasado? ¡Qué desesperación, por favor! Es imposible hablar con esta mujer.

INTRO-RAÚL: Esta mujer es Agnieszka Hernández, seguramente la dramaturga cubana más laureada de los últimos tiempos. La joven autora que camina con el mismo paso de plomo por las aristas de géneros y disciplinas escénicas, por los límites invisibles entre realidad y ficción, entre actor y personaje o entre escena y público, y por el borde quebradizo de los acantilados.

PREPARACIÓN (MERC.): ¿Otra vez? ¿Pero se ha agotado la llamada o no la ha cogido? Llevamos así toda la tarde. Me dijo que la conexión en la isla iba regular, pero es que ya es la cuarta vez... Escribe y pregúntale a qué hora nos podríamos encontrar mañana.

INTRO-RAÚL: Ese funambulismo de paso certero es el que ha hecho que el eco combativo de su teatro documental rebote más allá de las costas de su isla.

CORTE 1. PERIODISTA *HOLA HABANA*:

"Porque recientemente... los *Pájaros Negros*". (15")

INTRO-RAÚL: Ha resonado en los teatros de Europa e incordiado en las conciencias universales.

CORTE 2. AGNIESKA HERNÁNDEZ

“Con nuestras piezas... nos hacen vivir”. (17”)

INTRO-RAÚL: La palabra de Agnieszka levanta el oleaje, irrita los ojos con la sal, zarandea al público.

Somos El Bufón y hoy, aquí, nos empapa la furia que rompe en el malecón.

SINTONÍA DE ENTRADA

PREPARACIÓN (MERC.): Bueno, tranquilidad. Llama otra vez. Llámala otra vez.

PREPARACIÓN (RAÚL): Ya estamos como ayer.

PREPARACIÓN (MERC.): Llámala otra vez.

PREPARACIÓN (RAÚL): ¿Y qué hacemos? ¿Repetimos la misma estructura?

PREPARACIÓN (MERC.): Sí.

PREPARACIÓN (RAÚL): Entonces, meto el piano de Manuel Martínez y, después, llamo a Agnieszka.

PREPARACIÓN (MERC.): Sí, pero deja sonar la pieza unos segundos.

PREPARACIÓN (RAÚL): Sí, sí, unos veinte o treinta segundos. La llamo y dejo correr el piano...

Piano. (MENOS TIEMPO)

Piano y timbre. (MENOS TIEMPO)

Sonido de caída de llamada y corte abrupto de la música.

PREPARACIÓN (RAÚL): No.

PREPARACIÓN (MERC.): ¿Que no qué?

PREPARACIÓN (RAÚL): Que se ha caído otra vez.

PREPARACIÓN (MERC.): ¿Otra vez? Ya estamos como ayer...

PREPARACIÓN (RAÚL): Pues tendrás que buscar otra forma. A lo mejor tienes que pasarle las preguntas por escrito.

PREPARACIÓN (MERC.): No, no quiero eso. Quiero hablar con ella.

PREPARACIÓN (RAÚL): Ya, pero si no se puede, habrá que buscar otra manera. No sé, dile que te mande audios por WhatsApp.

NARRACIÓN MERC.: Quiero hablar con la mujer que es dueña de todas las palabras. Agnieszka tiene el verbo fácil, la palabra a punto. Antes de apoyar la culata en el hombro, de guiñar el ojo, de poner el dedo en el gatillo, el disparo ha dado en la diana y levanta la tapa de los sesos de la actualidad: la delincuencia juvenil, la migración, las redes sociales, la pandemia, la marginalidad, el racismo, la violencia de género...

CORTE 3. Agnieszka:

“Lo que hacemos todo el tiempo... en un país como Cuba”. (25”)

(El corte sigue de fondo unos segundos más, bajo de la voz de Mercedes)

NARRACIÓN MERC.: El compromiso con su tiempo y el diálogo entre las vidas pasadas y presentes que lo forjan hacen que su teatro se vuelva denuncia y testimonio.

CORTE 4. RAP

“Nadie escapa de la historia”. (6”)

(Resolver con una especie de eco que cierre el rap)

PREPARACIÓN (RAÚL): Mercedes, no podemos seguir así. Hay que buscar otra manera.

PREPARACIÓN (MERC.): ¿Qué manera?

PREPARACIÓN (RAÚL): ¡Yo qué sé! Podemos pedirle a alguien de la isla que la entreviste y nos pase el audio después. Sí, esa no es mala idea. Le pasamos las preguntas y ya.

PREPARACIÓN (MERC.): No, no. Vamos a intentarlo una vez más. Venga, el piano de Manuel interpretando a Lecuona y llamamos otra vez a Agnieszka.

PREPARACIÓN (RAÚL): Pero si es que ya lo hemos intentado de todas las maneras...

ENTRA PIANO

(Tras unos segundos, entra la voz de Mercedes y el piano permanecerá de fondo hasta corte 7)

NARRACIÓN MERC.: De intentarlo no se ha cansado nunca Agnieszka. A veces cercan los monstruos marinos y quieren devorar la escena, malear

la belleza, desmembrar las palabras, gobernar el silencio. Pero ella insiste, insiste y persevera para encontrar el camino de la comunicación.

CORTE 5. Agnieska

“Creo que a veces... de intentarlo, o sea”. (23”)

NARRACIÓN MERC.: Porque hay que despertar la galerna, moviéndole la cintura al agua, para derrotar al Leviatán.

CORTE 6. Agnieska

“El Leviatán siempre va a estar... a dialogar con ese Leviatán”. (18”)

NARRACIÓN MERC.: Al igual que dobla los códigos, los géneros o las expresiones artísticas, con rabia incandescente prende el agua (Cesa PIANO que se ha mantenido de fondo todo este tiempo y entra de fondo Corte 7) y ablanda los límites que trazan la realidad o el arte y los traspasa.

CORTE 7. CANCIÓN

“Bracea mi negro”. (11”)

(Resolver de forma similar al RAP)

NARRACIÓN MERC.: Y así, braceando, esta niña que olía el teatro en su Pinar del Río natal...

CORTE 8. Agnieska

“Es un olor como que tiene... cuerpo que está en escena”. (10”)

NARRACIÓN MERC.: ...acabó entregando su corazón a la escena.

CORTE 9. Agnieska

“El teatro es por amor...de todo tipo”. (11)

(Y sobre el corte 9 entra, de fondo, tono de llamada nuevamente. Cuando acaba el corte 9, el tono de llamada toma el primer plano y, tras unos segundos, se vuelve a caer la llamada)

PREPARACIÓN (MERC.): ¿Pero qué pasa?

PREPARACIÓN (RAÚL): Pues lo mismo que pasaba ayer y lo que lleva pasando hoy todo el día.

PREPARACIÓN (MERC.): Pues tú me dirás qué hacemos.

PREPARACIÓN (RAÚL): Yo ya te lo he dicho. Buscamos a alguien en Cuba.

PREPARACIÓN (MERC.): Y yo ya te he dicho que no quiero eso.

PREPARACIÓN (RAÚL): Pues, a este paso, no hablamos con Agnieszka.

NARRACIÓN MERC.: Agnieszka Hernández, la doctora que decidió sanar a través de la palabra. De la consulta médica se la llevaron el cuento, la novela, el guion cinematográfico, la crítica literaria, la edición... y se quedó en el teatro.

CORTE 10. Agnieszka

“Creo que no puedes... del Guyton”. (16)

NARRACIÓN MERC.: Deletreó los nombres de las grandes voces de la dramaturgia cubana...

CORTE 11. Agnieszka

“Mi maestra Raquel... y sobre todo estos”. (33”)

(El resto del corte permanece de fondo)

NARRACIÓN MERC.: ...Y dialogó con otros acentos y en otras lenguas.

CORTE 12. Agnieszka

“Comparar esos panoramas... tu poética de alguna manera”. (19)

NARRACIÓN MERC.: Esa poética se hace carne a partir de 2017, cuando crea su propia compañía: La Franja Teatral, formada por jóvenes actores que, con trabajo y verdad, han logrado deshilar el manto institucional de subvenciones que siempre cubre a los mismos.

CORTE 13. Agnieszka

“Donde invito a artistas... piezas de teatro documental”. (12”)

(Un poco antes de que acabe el corte 13 entra, de fondo, un nuevo TONO telefónico. Cuando acaba el corte 13, el tono toma unos segundos el primer plano para, después, pasar a un segundo plano, de nuevo)

NARRACIÓN MERC.: Y a través de todos esos lenguajes, nos llega su denuncia y no su respuesta.

TONO en primer plano.

PREPARACIÓN (MERC.): ¿Agnieszka? ¿Agnieszka?

PREPARACIÓN (RAÚL): ¿Nos estará escuchando y nosotros a ella no?

PREPARACIÓN (MERC.): ¡Agnieszka!, ¡Agnieszka!

## VUELVE A CAERSE LA LLAMADA

PREPRACIÓN (RAÚL): Escribele. Hay que proponerle otra cosa, porque es que así no hay forma de hablar con ella.

NARRACIÓN MERC.: Diálogo entre tiempos, entre expresiones artísticas, entre voces y cuerpos, entre realidades, para que no haya escapatoria y sea imposible que actores y público no combatan en escena ni dejen de comprometerse con lo que se cuenta.

### CORTE 14. Agnieszka

“No es posible no implicarse... como con asepsia”. (36”)

### CORTE 15. El cisne negro

Obra de teatro: “Qué susto, mi amor... y por ahí viene”. (25”)

En el segundo 22 del corte 15 entra la voz de Mercedes, el corte permanece de fondo hasta el final.

NARRACIÓN MERC.: “Arte total” es como Agnieszka ha llamado a esta forma de hacer teatro y eso lo vuelve excepcional y lo dota de la belleza de lo que es extraño, de lo que es único y, claro, para algunos, amenazante. (ENTRA UN NUEVO TONO DE LLAMADA DE FONDO) Pero quieran todos o no, este pájaro negro de la escena teatral que chilla al borde del acantilado está en camino.

PREPARACIÓN (RAÚL): (TONO DE LLAMADA DE FONDO) La tengo. Yo creo que ahora nos escucha. Meto el piano de Manuel y la llamo. Vamos, Mercedes, entra...

(UN TONO MÁS AHORA EN PRIMER PLANO Y ALGUIEN DESCUELGA)

### CORTE 16. Mercedes/Agnieszka

“Agnieszka... Qué alegría. Muy bien, muy bien”. (11”)

### SINTONÍA DE SALIDA.

Tras unos segundos de sintonía, entran los créditos.

CRÉDITOS FINALES RAÚL: *El Bufón* es un pódcast de Ediciones del Bufón, con la ayuda de La Periférica-Compañía de Cómicos.

Agradecemos a Agnieszka Hernández su generosidad y su paciencia, así como a todas las personas que han colaborado en la realización de este séptimo acto. A todos, de corazón, gracias.



La fotografía que acompaña nuestra estela sonora corresponde a uno de los montajes de La Franja Teatral.

Nuestra sintonía ha sido compuesta por Noemí Campano. El piano es de Manuel Esperilla. El resto son fragmentos que pertenecen a la obra *Pájaros negros* de 2020 y al programa de la revista *Hola Habana* del 9 de noviembre de 2023. Y si todo ha sonado así de bien es porque Carlos Hurtado lo ha hecho posible.

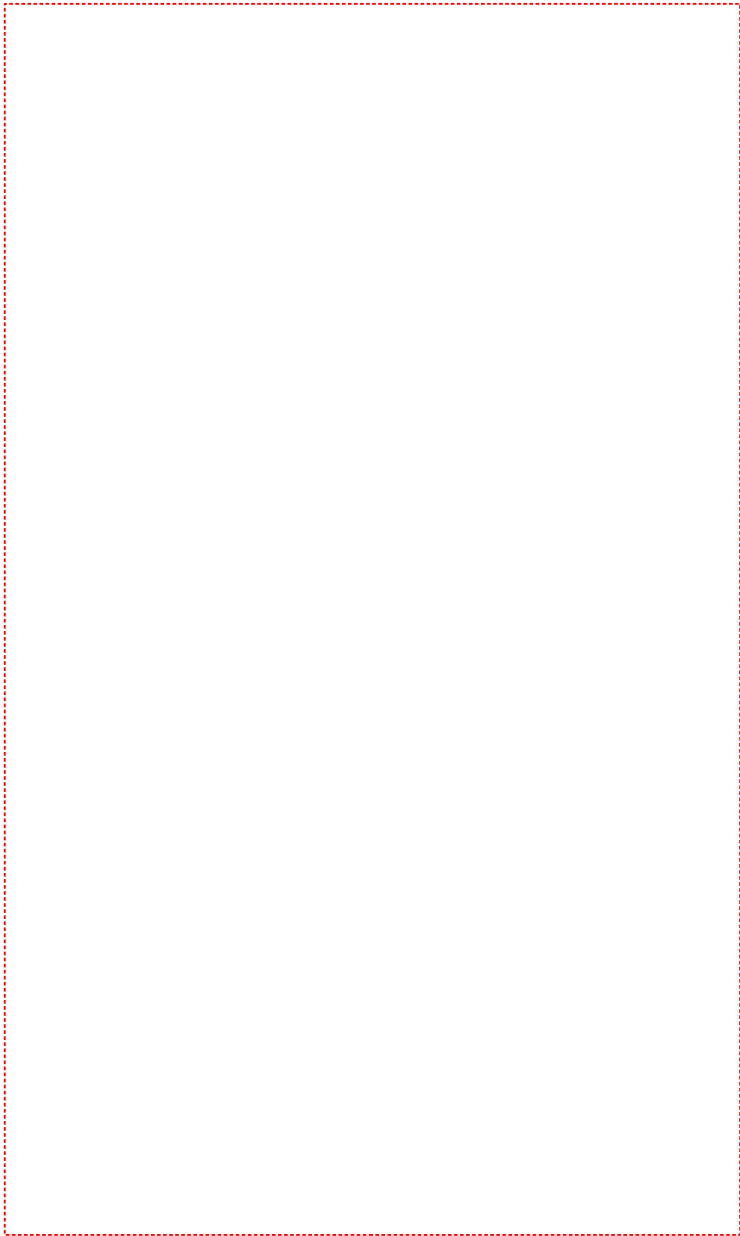
Este séptimo acto, además, lo podrás escuchar en el libro *Pájaros negros*, de Agnieszka Hernández, que ha publicado Ediciones del Bufón. Tanto esta como el resto de obras que componen nuestro catálogo, las encontrarás en tu librería o en nuestra página web,

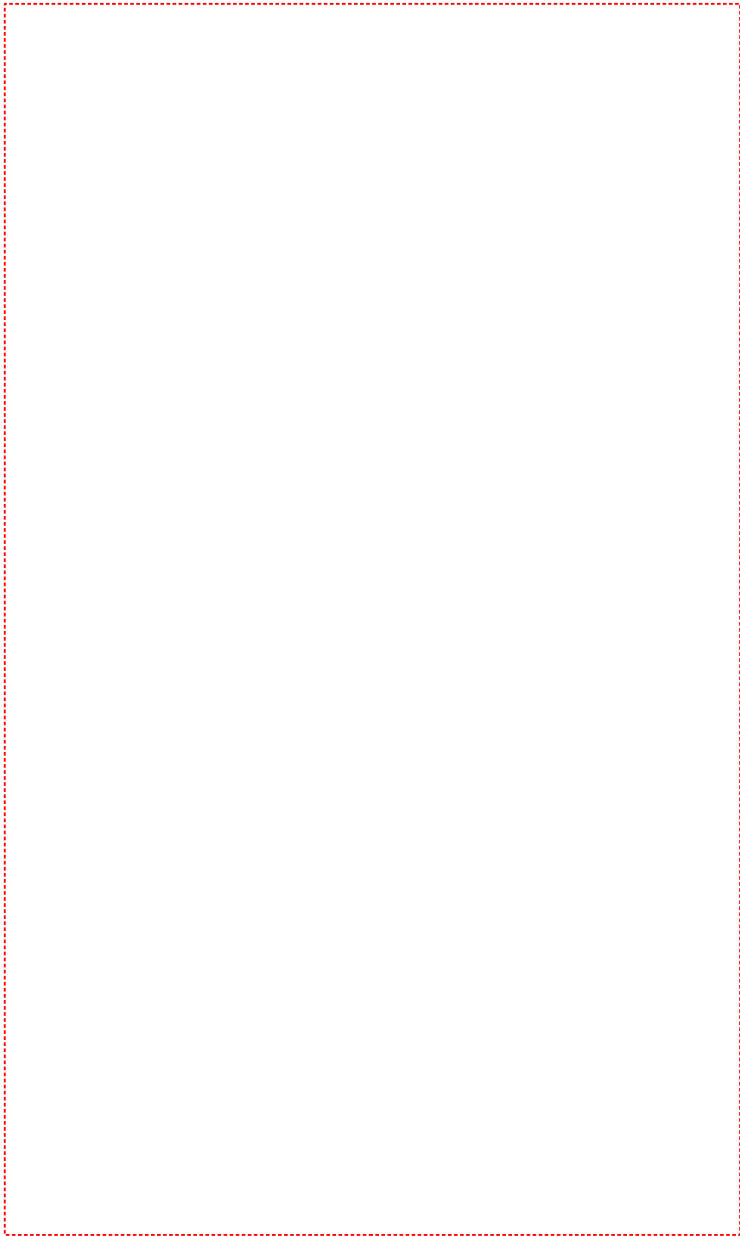
[www.edicionesdelbufon.com](http://www.edicionesdelbufon.com).

Si quieres escuchar nuestras estelas sonoras, búscanos en tu canal de pódcast y suscríbete. Para más información, visita nuestras redes sociales.

No sé en qué fecha nos estarás escuchando, pero este acto fue emitido, por primera vez, el 26 de mayo de 2024.

Los bufones somos Mercedes Martínez, Cristina Mateos, Julia Ballesteros y Raúl Cortés. Y recuerda que, aquí, no servimos a dioses...







### **2.3.3**

## **TRADUCCIÓN DE LAS OBRAS TEATRALES**



¿Te gusta ir al teatro? ¿Cuáles son tus obras de teatro preferidas? ¿Qué diferencia hay, en tu opinión, entre la traducción de un cuento, un poema y un drama? ¿Cuáles son las particularidades de la traducción teatral?

En este capítulo intentaremos fomentar una visión más amplia de la traducción, enfocándonos en una de sus formas más complejas: la traducción teatral.

## → OBJETIVOS

- × Identificar diferentes formas de traducción.
- × Explicar las diferencias entre distintas formas de traducción.
- × Explicar y aplicar las particularidades de la traducción teatral.

## → MATERIALES

- × Ordenador con conexión a la red.
- × Fragmentos de las obras teatrales de Pablo Remón y José Sanchis Sinisterra incluidos en este capítulo.

## → ACTIVIDADES

Se pueden llevar a cabo en grupos de 3-4 personas, pero también individualmente.

### I. DEFINICIONES

Lee el siguiente texto sobre la traducción teatral.

Al referirnos a la traducción literaria, el género menos investigado es el dramático, frente a la poesía o a la narrativa. A pesar de que muchos lingüistas, profesores de idiomas extranjeros y dramaturgos traducen obras de teatro, existen pocos estudios al respecto. De hecho, las historias de la traducción, los métodos de traducción y las revistas especializadas sólo dedican algunos textos y párrafos a esta rama. Uno de los posibles motivos reside en que la mayoría de los teóricos, por un lado, no ha tenido en cuenta su complejidad y su interdisciplinariedad, y por el otro, carecen de la experiencia de la producción teatral.

La investigadora británica Susan Bassnett (*Translating Studies*, 2002) asegura que un texto dramático no se puede traducir de la misma manera que un texto narrativo, principalmente porque se lee de manera diferente y, por lo tanto, representa un proceso inacabado y no una traducción hecha. Un texto dramático se revela en su totalidad solo cuando está representado en el escenario. Si tenemos esto en cuenta, la tarea de los directores y los actores sería de crucial importancia a la hora de traducir una obra dramática: deberían trasladar el texto a otro formato, intentando mantener el contenido de la expresión en el otro idioma igual o de la forma más parecida posible. En la práctica, por supuesto, este tipo de modelo rara vez cobra vida. Susan Bassnett señala que, al no entender el texto escrito y la representación teatral como inextricablemente entrelazados, todo desvío de la literalidad del texto dramático escrito se sanciona como un error de traducción. Sin embargo, el texto escrito es un elemento funcional de todo el proceso teatral y esta es su diferencia esencial con respecto al texto escrito destinado a la lectura independiente.

A la hora de traducir un texto dramático, el traductor debe tener presente en primer lugar su finalidad. Es decir, el enfoque no puede ser el mismo si la traducción es *for the page* (para lectura/publicación) que en el caso cuando la traducción está destinada *for the stage* (al escenario, para actuación). Las características de un texto teatral son, por un lado, su expresión lingüística a través del diálogo, y por el otro, todo lo que no pertenece al diálogo —acotaciones, *mise en scène*, etc—. Para ayudar a



los actores, el traductor debe prestar mucha atención en la elección de las palabras, el ritmo de las frases/réplicas, la entonación, los gestos, las pausas, las didascalias, es decir, los elementos que no son los objetos de atención principal al traducir una obra narrativa. Su tarea es escuchar el discurso del autor a través de los personajes y luego, durante el proceso de traducción, aplicarlo en el habla.

En su libro *El arte de la traducción* (1963), el traductólogo checo Jiří Levý apunta que el traductor de un texto dramático debe necesariamente mostrar "elasticidad", porque a veces lo más importante será transmitir con precisión los matices del significado y, a veces, el estilo o la intención del autor. Además, una de sus tareas más importantes es reconocer y resaltar lugares clave de la obra y transmitir réplicas individuales que requieren absoluta precisión a la hora de ser traducidas, separándolos de otros fragmentos de texto que permiten la generalización, la relativización o la expresividad.

A juzgar por lo anterior, la especificidad del modelo dramático es el diálogo, es decir, el hecho de que la obra teatral está, sin duda, destinada a la representación escénica. Sin embargo, un papel igualmente importante tienen los elementos no dialógicos, es decir, las didascalias (explicaciones destinadas a los actores y a la dirección lo que deben hacer en el escenario y cómo deben pronunciar el texto) y el *mise-en-scène* o puesta en escena (disposición espacial de los actores en el escenario durante la actuación, ejecución de una determinada escena, su movimiento en el escenario). Todo esto distingue fundamentalmente el texto dramático de la narrativa, poesía u otro tipo de textos.

Teniendo en cuenta que cada obra teatral tiene un grupo objetivo triple —lector, actor y público— para ser utilizable, aplicable o pronunciable en la escena hay que adaptarla adecuadamente y hacerla convincente para el público. El texto dramático traducido siempre debe ser claro y explicativo para que sea aplicable en el escenario y lograr el efecto deseado. Por lo tanto, es recomendable que los traductores pronuncien los parlamentos en voz alta.

Si partimos de lo dicho, el traductor de un texto dramático tiene más libertad que el traductor de prosa, porque su horizonte es el escenario y el objetivo es la credibilidad que debe transmitir al público. La traductora española y teórica de la traducción Amparo Hurtado Albir (*Traducción y traductología*, 2001) señala que el criterio que determina la calidad de una traducción teatral es su idoneidad para la representación escénica. Asimismo, el texto dramático es una mezcla de códigos y formas: combina el código lingüístico y escénico (visual, acústico), con el hecho de que el código lingüístico tiene una forma compleja, ya que es un texto escrito destinado a la interpretación (*dicho y hecho*). Por tanto, debido a la mezcla de códigos y su modo característico, la traducción teatral es un caso híbrido de traducción que tiene las características tan-

to de la traducción escrita como de la oral. Asimismo, teniendo en cuenta el objetivo concreto de traducir una obra dramática, el traductor puede recurrir a diferentes métodos: adaptación, cambio de época y medio social en el que se desarrolla la acción, sustitución del verso por prosa e incluso alejarse significativamente del original si lo considera necesario. Hurtado destaca que en este tipo de traducción existe una estrecha conexión entre el texto, la traducción y la puesta en escena, y que durante el proceso de una producción teatral pueden surgir diversos elementos que incidirán en la propia traducción: el criterio del director de teatro, la creación de los personajes por parte de los actores, la escenografía, el vestuario, así como el contexto sociocultural donde se realiza la representación.

Los problemas que enfrenta el traductor de un texto dramático se relacionan principalmente con las peculiaridades del lenguaje teatral y las situaciones en las que los personajes hablan a través del monólogo y el diálogo. El segundo nivel del problema se refiere al texto mismo (estilo, registro, carácter arcaico del texto original, etc.), y luego a su transmisión oral, que debe armonizarse con las leyes de la propia lengua de destino, las reglas de conversación, los gestos, etc. Un problema adicional lo representan los dialectos, topónimos, marcadores de tiempo y similares, porque tienen su propia función en el texto y el traductor debe resolverlos. El traductor debe necesariamente tener en cuenta las características del género que traduce y el hecho de que el destinatario de su traducción debe comprender el mensaje (a través del actor) y reaccionar ante él en un momento dado (con entusiasmo, risas, nerviosismo, incluso llanto), que en realidad es el resultado de las soluciones del propio traductor. Finalmente, el proceso de la puesta en escena de una obra puede requerir ciertas modificaciones del texto traducido, como ya se ha indicado.

La traductóloga finlandesa Sirkku Aaltonen en su libro *Tiempo compartido en el escenario* (2000) habla de diversos aspectos culturales del teatro, es decir, diversas influencias, experiencias, tradiciones, convenciones, costumbres y por supuesto de lenguajes. Ella llama la atención sobre el intercambio teatral intercultural (relacionado con diferentes aspectos de la cultura), el teatro intracultural (que no cruza sus propias fronteras culturales), el teatro transcultural (que busca ir más allá de una cultura particular en aras de la universalidad de la actividad humana), el teatro precultural (basado en la práctica teatral general oriental y occidental), el teatro poscultural (creencia de que nuestra época se reduce a fragmentos de diferentes contextos culturales), el teatro metacultural (una cultura comenta a otra en un nivel metatextual), el teatro multicultural (resume la influencia mutua de varios grupos étnicos y lingüísticos en una sociedad multicultural) o el teatro sincrético (reinterpretación creativa de materiales culturales heterogéneos).

En su investigación titulada *Teatro y traducción* (2020) Margeri-

ta Laera señala que una traducción teatral también incluye la selección, es decir, el uso de sonidos, figuras estilísticas, estructura de la oración, estilo, género, discurso, intertextualidad y mucho más, y que en realidad una traducción teatral es sólo una de las interpretaciones de la obra traducida, que cambia constantemente según la cultura y el punto de vista desde el que se aborda.

Teniendo en cuenta todo lo anteriormente dicho, un texto dramático escrito originalmente en una lengua extranjera obviamente está en un proceso constante de transferencia a otro entorno cultural, social y lingüístico, y este proceso es muy a menudo comparativo, estratificado y continuo.

## 1.

Atendiendo a las diferentes ideas expuestas en el texto sobre la traducción de obras dramáticas, apunta las características específicas de este tipo de traducción.



## 2.

Realiza una búsqueda sobre todos los participantes de una producción teatral y sus respectivas funciones. Por ejemplo, director de una obra de teatro es la persona encargada de toda la puesta en escena: adaptación del texto, trabajo individual y grupal con los actores, colaboración con el escenógrafo, diseñador de vestuario, creador de música, técnico de luz y sonido, redactor de estilo y el propio traductor.

Ejemplos:

- Autor
- Traductor
- Director de la obra de teatro
- 
- 
- 
- 

### 3.

Reflexiona sobre la manera en que un traductor puede contribuir a una puesta en escena.



### 4.

Para lograr una traducción adecuada, siempre es conveniente que el traductor conozca el proceso de realización de una función teatral. Teniendo eso en cuenta, explica y comenta en tus propias palabras la siguiente cita:

“La traducción no sólo se produce entre dos lenguas diferentes, sino también entre dos culturas diferentes; la traducción es, pues, una comunicación intercultural. El trasvase de los elementos culturales presentes en un texto es uno de los mayores problemas a que se enfrenta el traductor” (Hurtado, 2007: 607-608).



## 5.

Los posibles problemas de una traducción teatral (y en general) pueden ser los siguientes:

- Localismos, regionalismos, palabras desconocidas, frases dichas.
- Signos no verbales, sonidos, murmullos.
- Palabras lascivas, palabrotas, maldiciones (cuya traducción es de gran importancia para los actores y el entorno completo).
- Tono, estilo, modo de actuar.
- Argot.

Teniendo en cuenta todo lo anterior, traduce el siguiente fragmento de la obra de teatro *Los farsantes* de Pablo Remón. Presta atención a las expresiones: *es que*, *estás de coña*, *tampoco cuela*, *raca raca*, considera qué registro utilizar para transmitir el acento gallego y busca la traducción existente de los versos de Pablo Neruda "Puedo escribir los versos más tristes esta noche", resaltando en una nota al pie de página la referencia bibliográfica, incluido el nombre del traductor.

## FRAGMENTO DE OBRA DRAMÁTICA

Pablo Remón, *Los farsantes*

UNO.

AUTOR: Hola, ¿qué tal? ¿Cómo estáis? Espero que esté yendo todo bien. Ahora empieza la segunda parte. Empieza conmigo.

Yo soy el autor. El autor, autor *-real-*, de la obra que estáis viendo.

Sí, lo sé. Lo sé. Esto complica las cosas. Es una interrupción, un paréntesis. Frente a esto, solo puedo pedir disculpas de antemano.

He sido profesor de escritura muchos años, así que soy muy consciente de los riesgos de un movimiento así: lo primero, que el autor aparezca. Esto ya... Pero es que, además, no vuelvo a salir. Yo ahora estoy con vosotros unos quince minutos -catorce y medio, está durando en los últimos ensayos-, y ya no salgo más. Después seguimos con la historia de la actriz y la historia del director.

A mí, si un alumno viene y me propone algo así en una obra, le digo: «Esto... piénsatelo». No, en serio. «Dale una vuelta». ¿Qué hago aquí, entonces?

La verdad es que estoy obligado. Y no me refiero a una obligación dramática o narrativa, que, la verdad, no la hay. Estoy hablando de una obligación judicial.

Yo estoy aquí por una resolución del Tribunal de Defensa de la Competencia y de la Propiedad Intelectual, que tiene que ver con unas acusaciones de plagio que han ido apareciendo en distintos medios. Probablemente las conoceréis, y si no, podéis encontrarlas fácilmente en internet. Se me acusa de plagiar fragmentos enteros de esta obra. Quiero negar tajantemente esta acusación y dar mi versión de los hechos.

DOS.

AUTOR: En enero de 2021 el Centro Dramático Nacional me invita a hacer una obra. Esta obra que estáis viendo: *Los farsantes*.

CDN 1: A nosotros, como equipo directivo del CDN, nos encantaría presentar aquí tu trabajo.

CDN 2: Sería un honor.

CDN 1: Más que un honor. Sería un orgullo, sería...

CDN 2: Sería lo que daría sentido... no solo a nuestra línea de programa-

ción, que por supuesto, sino probablemente a... a nuestras carreras...

CDN 1: ... A nuestras vidas.

CDN 2: A nuestras vidas, eso es. Sería lo que hemos nacido para hacer.

CDN 1: Por supuesto, todo el CDN al completo...

CDN 2: ... El INAEM al completo...

CDN 1: Bueno, todo el Ministerio de Cultura...

CDN 2: ... El Gobierno entero...

CDN 1: ... apoya esta propuesta.

CDN 2: Ahora mismo según hablamos, el Presidente y sus asesores están siguiendo esta conversación por vídeo pantalla, en Moncloa, con muchos nervios.

CDN 1: ... Y, de alguna forma, todos somos conscientes de que lo que *redondearía* la legislatura...

CDN 2: ... Lo que le daría sentido, lo que le daría forma, *significado*...

CDN 1: ... Sería que tú hicieras una obra aquí. Por favor. Por favor.

AUTOR: No puedo decir que no; pocas veces se tiene la oportunidad de hacer feliz a tanta gente. Así que accedo, y me pongo a trabajar.

Parto de un material mío previo, una obra que se llamaba *Las ficciones* y que quedó interrumpida por la pandemia.

Tengo que reconocer que partir de un material mío me crea cierta incomodidad, un poco como si me estuviera plagiando a mí mismo. Pero copiarse a sí mismo, que yo sepa, está permitido. Así que nada que reprochar en ese sentido.

En septiembre del 21 imparto un taller en la Resad. Entre los alumnos, en segundo de Dramaturgia, está Violeta Canals. Yo conocí a Violeta en otro taller, hace unos años. Ella me hizo llegar entonces una obra que estaba escribiendo, con el título -bastante desafortunado me parece a mí- de *El corazón sigue latiendo*.

VIOLETA: (*Corrige.*) *El corazón late todavía*.

AUTOR: *El corazón late todavía*. Bueno, lo que sea. Yo le comento por en-



cima lo que me parece -en un email, de forma totalmente profesional-, y me olvido. De hecho, para ser sincero, yo jamás leo esa obra. Es algo que hago a menudo con los alumnos, que puede ser más o menos criticable, pero... cuando uno recibe

muchos textos, pues... una respuesta más o menos general -que la tengo escrita ya-, pues ahorra tiempo.

El caso es que, estando en la Resad, el último día los alumnos me preguntan qué estoy escribiendo y yo hablo de *Los Farsantes*:

(A los alumnos de la clase.) Son dos historias que avanzan en paralelo, en capítulos independientes, como si fueran capítulos de una novela. Los protagonistas son una actriz y un director; la historia de la actriz se representa en esta parte de abajo, y la del director aquí arriba... Y al final hay una escena *maravillosa* donde ella se encuentra con un camare-ro...

Mientras lo cuento, noto que Violeta está blanca. A la salida, me está esperando en el pasillo:

VIOLETA: Oye, pero esto que has contado... ¿es broma, o qué?

AUTOR: ¿El qué?

VIOLETA: La obra que nos has contado...

AUTOR: No, ¿por qué?

VIOLETA: ¿En serio? Estás de coña, ¿no? Has contado mi obra.

AUTOR: ¿Cómo tu obra? ¿Qué obra?

VIOLETA: *El corazón late todavía...* la que te mandé.

AUTOR: ¿Pero qué dices? No. Esta es la obra que estoy haciendo yo, *Los farsantes*.

VIOLETA: Pero si es igual...

AUTOR: Mira, no sé qué dices. No te entiendo. Me tengo que ir ahora, además.

Me escabullo. Llego a casa y busco su email. Abro el documento, empiezo a leer, y me encuentro esta escena:

REBECA: ¿Papá, qué haces aquí?

PADRE DE REBECA: ¿Y tú? ¿Tú qué haces aquí, Rebeca?

REBECA: Pues mira, que he ganado la Concha de San Sebastián.

PADRE DE REBECA: Ay, qué alegría me das, de verdad... Te lo voy a tener que quitar igual, ¿eh?

REBECA: ¿Pero tú trabajas aquí, de vigilante?

PADRE DE REBECA: Igual no te lo había dicho. Esto me lo voy a tener que llevar, ¿eh?

REBECA: Yo quería ganarlo para ti, papá. Para que tú me vieras.

PADRE DE REBECA: Pues ya te estoy viendo, pero el reglamento es así.

AUTOR: Yo no entiendo nada. Sigo leyendo. Un par de páginas más adelante:

PADRE DE REBECA: Y tú... mírate, actriz... Qué ilusión, qué orgullo...

REBECA: No te creas. No me va muy bien. A veces pienso que me he equivocado en todo.

PADRE DE REBECA: Es que la vida, Rebeca, es un naufragio continuo.

REBECA: ¿Eso qué es? ¿De una película?

PADRE DE REBECA: Sí, mía. *Temblores en la madrugada*.

REBECA: ¿La del fantasma?

PADRE DE REBECA: ¿No dices que no las ves?

REBECA: Era mentira. Claro que las he visto. ¿Cómo no las voy a ver?

PADRE DE REBECA: Yo también he visto tu trabajo. Te vi en la serie aquella...

REBECA: ¿La de la escuela rural? Era un papelito...

AUTOR: Y así... pues toda la obra. Claro, yo entro en pánico. Vivo un momento de mucho miedo, de perder pie en la realidad. ¿Cómo puede ser que se parezca tanto? Recorro a los que más me conocen. Se lo cuento a mi mujer, a ver cómo lo ve ella:

MUJER DEL AUTOR: Bueno, es que te la has copiado entera.

AUTOR: ¿Qué? Pero si no me acuerdo ni de haberla leído.

MUJER DEL AUTOR: Pero si te encantó. Lo hablaste conmigo. Que cómo te había gustado esta obra, que qué talento esta chica...

AUTOR: Igual sí la leí, por encima...

MUJER DEL AUTOR: ¿Por encima? Pero si era ... raca raca con la obra esta del corazón, un día y otro...

AUTOR: No sé... a lo mejor, alguna cosa ...

MUJER DEL AUTOR: Si es que... te iban a pillar, al final. Es que es una vez, y otra, y claro...

AUTOR: ¿Cómo?

MUJER DEL AUTOR: Hombre, que es un patrón tuyo. Mira, pregunta a tu hermano.

AUTOR: Vamos a ver, lo que hemos escrito juntos...

HERMANO DEL AUTOR: Sí.

AUTOR: ¿Tú has tenido la sensación alguna vez... de que a lo mejor yo... de manera inconsciente... copiara alguna cosa?

HERMANO DEL AUTOR: Muchas. Muchas veces.

AUTOR: (*Pausa.*) Pero entonces, cuando hemos escrito juntos, ¿escribías tú más, a lo mejor?

HERMANO DEL AUTOR: Todo, todo yo. Tú... muy buena actitud, venías todos los días, pagabas el desayuno... Escribir, escribir... yo.

AUTOR: No entiendo nada. ¿Puede ser que yo, inconscientemente, haya plagiado esta obra... y otras? ¿Hasta dónde llegan, entonces, mis plagios? ¿Incluso a los poemas que le escribía a Merche, mí primera novia, la que vivía en Lugo?

MERCHE: (*Acento gallego.*) A mí... la verdad, como que me quería sonar todo lo que me decía este chico...

AUTOR: "Puedo escribir los versos más tristes esta noche, Merche. Escribir, por ejemplo, la noche está estrellada, y tiritan, azules, los astros a lo lejos. Merche".

MERCHE: ... Pero... el amor es ciego. Se dice, ¿verdad? Y yo, pues enamorada que estaba, no lo vi, o no quise verlo.

AUTOR: Y así con todo. Solo encuentro copia, plagio, redundancia... ¿Qué voy a hacer?

Lo primero es lo primero: yo tengo una obra programada dentro de dos meses. No puedo cambiarlo todo a estas alturas. Tiempo habrá después para el examen de conciencia. Ahora lo que necesito es hablar con Violeta, explicarle la situación, buscar una solución como adultos que somos...

(A Violeta.) Violeta, por favor, por favor te lo pido. No lo cuentes, esto. Me hundes. Piensa en mi carrera, piensa en mi hijo...

VIOLETA: Pero levántate, por favor...

AUTOR: Yo te pago dinero, yo te doy lo que quieras...

VIOLETA: Que no, que no. Pero qué vergüenza...

AUTOR: No puedes denunciarme, Violeta, no... no, no puedes, porque... porque... porque yo estoy enamorado de ti. ... Sí. Sí. Sí. Esa es la verdad, la pura verdad.

Desde que te conocí, no pienso en otra cosa.

VIOLETA: ¿Qué dices?

AUTOR: No duermo, no como. Solo te veo a ti. ¿Qué me importa a mí la obra? La obra es lo de menos: la obra es tuya, la obra es mía, es de esto nuestro que está naciendo. Huyamos. Huyamos de aquí. Vámonos a vivir a Castro Urdiales.

VIOLETA: ¿A Castro Urdiales por qué?

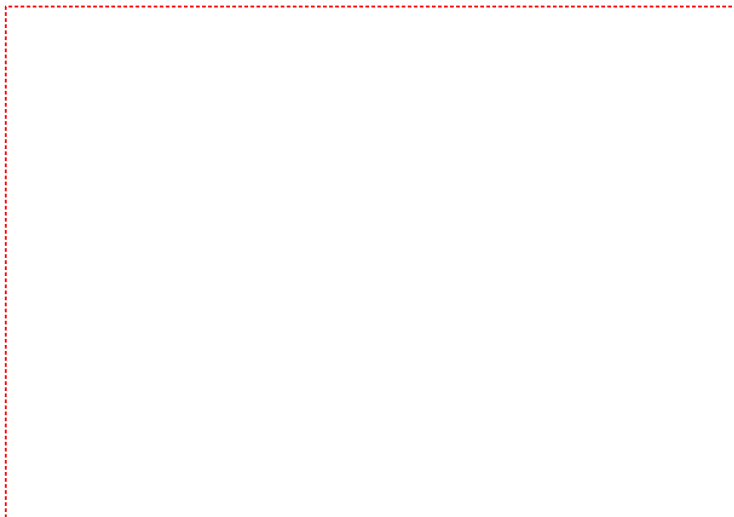
AUTOR: Porque es un paraíso, Violeta. Cualquier sitio sería un paraíso contigo. Tú, sobre todo, sobre todo, no me denuncies. No cuela, claro. Al día siguiente, Violeta se pone en contacto con el CDN y me citan en dirección. Qué vergüenza. ¿Cómo me voy a explicar? Me tiro a la piscina y hago un alegato a favor de la intertextualidad:

(Al CDN.) Ya Horado y Quintiliano recomendaban imitar la forma y el contenido de las mejores obras. Y Petrarca —Petrarca, ojo— dijo

que había leído a tantos clásicos en su juventud que después no podía distinguir si lo que escribía era suyo o de otros. Eso, Petrarca. Por no hablar de Barthes: ¿De la muerte del autor? ¿Hablamos? Si es que, en definitiva... ¿*Quién* es el autor de un texto? ¿Qué *significa*, a estas alturas, ser el autor de un texto?

Tampoco cuela. Ese mismo día, cancelan la obra.

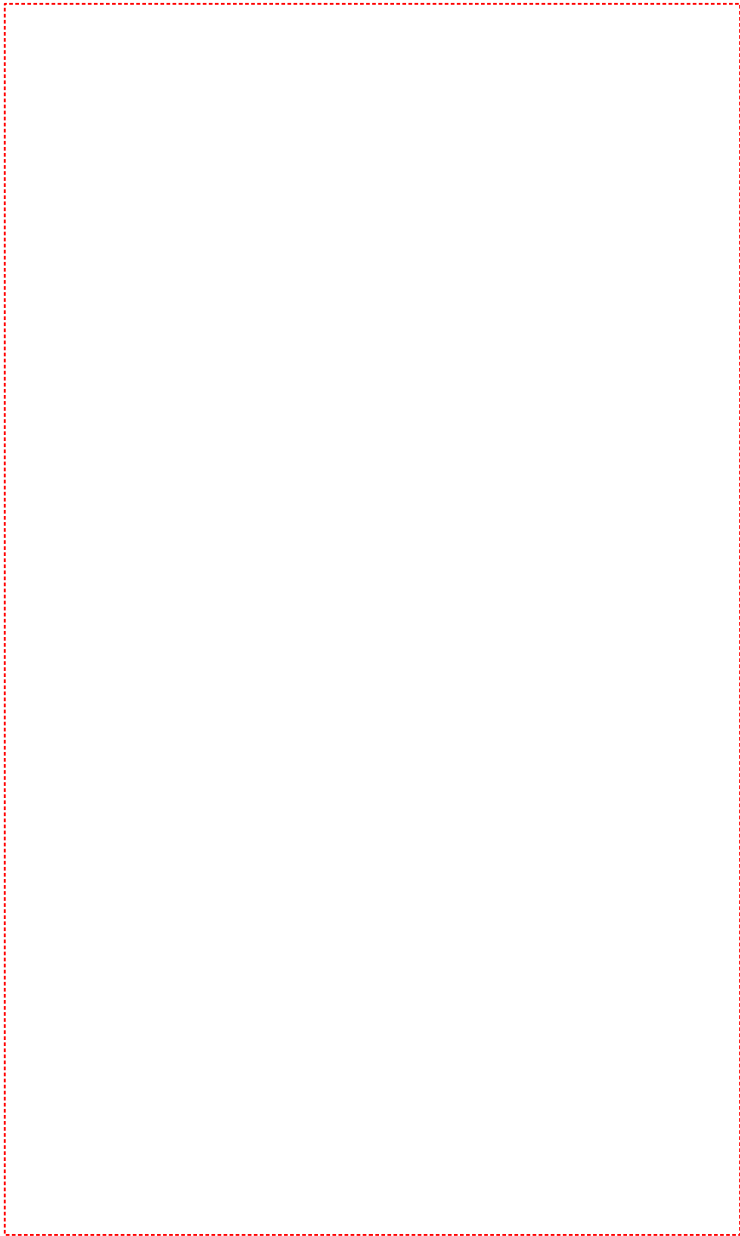
Ahora busca las traducciones de este mismo fragmento al esloveno, rumano, serbio en la página web de LITPRAX: <https://litprax.org/es/prevodi/> y compara qué soluciones han aplicado los traductores. Apúntalas:

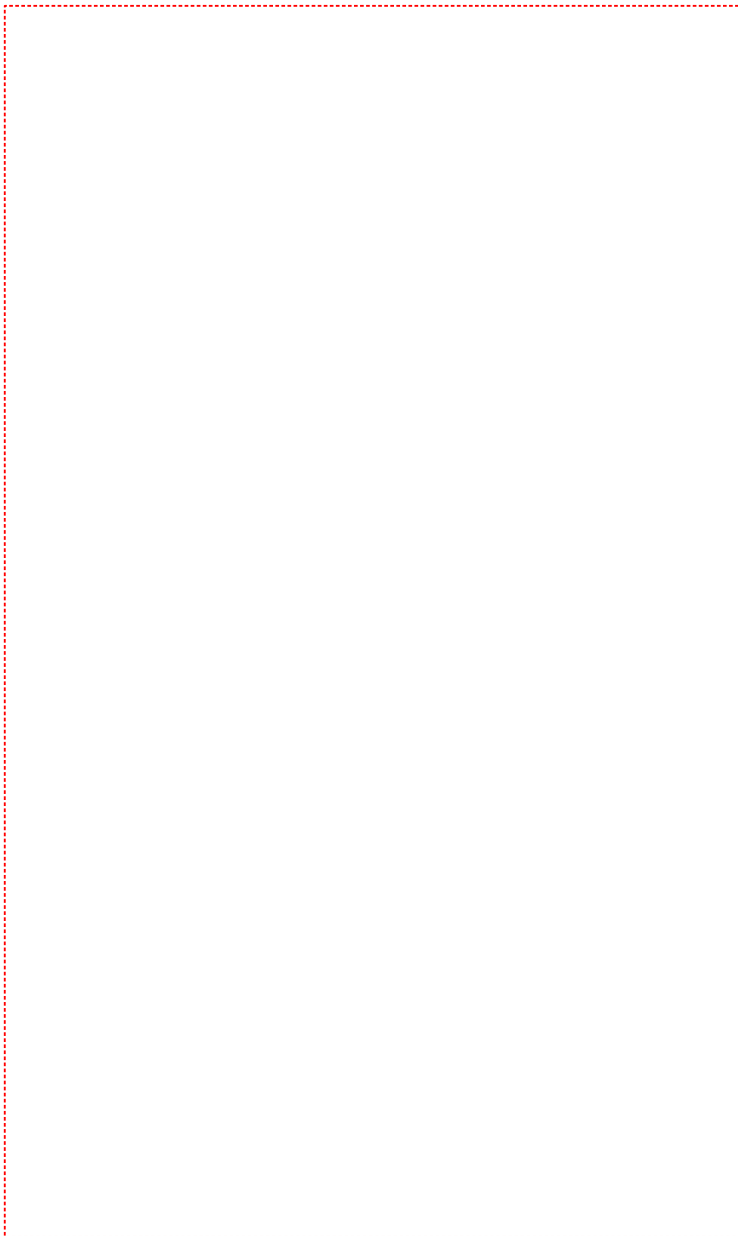


Reflexiones:

- La traducción de las obras de teatro siempre está relacionada con cierto tiempo, sociedad y contexto cultural; en la práctica, depende de las necesidades del teatro contemporáneo y las ideas del director; expresividad de los actores y recepción de la audiencia.
- La obra de teatro traducida es la única traducción que "vive" en el momento de la presentación, que es siempre única e irrepetible.
- El traductor de una obra de teatro debe cumplir con ciertas reglas particulares, que no se aplican a otros tipos de traducción.

**B. K. P.**







## LITERATURA RECOMENDADA

AALTONEN, Sirku (2000). *Time-sharing on stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon/Buffalo/Toronto/Sidney: Multilingual Matters.

BASSNETT, Susan (2002). *Translating Studies*. Londres/Nueva York: Routledge.

CALVO, Javier (2016). *El fantasma en el libro*. Barcelona: Seix Barral.

CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (1998). *Traducción y Cultura: De la ideología al texto*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

HURTADO ALBIR, Amparo (2001). *Traducción y traductología*. Madrid: Cátedra.

KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, Bojana (2022). *Nevidljiva harmonija: ogledi o prevođenju (i) književnosti*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.

LAERA, Margherita (2020). *Theatre and Translation*. MacMillan International Higher Education & Red Globe Press.

LEFEVERE, André (1997). *Traducción, reescritura y la manipulación del canon literario*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

LEVI, Jirí (2011). *The Art of Translation*. Traducción de Patrick Corness. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins.

MORILLAS, Esther; ARIAS, Juan Pablo (eds) (1997). *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

ORTIZ LOVILLO, María del Pilar; KOVAČEVIĆ PETROVIĆ, Bojana (2022). "La traducción del teatro y la interculturalidad". *LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*, 22(1).

<https://liminar.cesmeqa.mx/index.php/r1/article/view/877/1361>  
[27/11/2022].

PAZ, Octavio (2000). *Versiones y diversiones*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

POUND, Ezra (1971). *How to read*. New York: Haskell House Publishers.

SÁENZ, Miguel (1997). "La traducción literaria". En Esther MORILLAS y Juan Pablo ARIAS (eds.), *El papel del traductor*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.

SNELL-HORNBY, Mary (1999). *Estudios de traducción – hacia una perspectiva integradora*. Traducción de Ana Sofía Ramírez. Salamanca: Ediciones Almar.

STEINER, George (1980). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Traducción de Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica.















# CRÉDITOS<sup>1</sup>

## De los textos reproducidos

### PROSA

BÁEZ, Frank (2018). “Así conocí la nieve”. En *Bogotá 39*, Margarita Valencia y Claudia Cadena (eds.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 349-353. Reproducido por cortesía del autor.

BAZTERRICA, Agustina (2018). *Cadáver exquisito*. Barcelona: Alfaguara, pp. 28-34. Reproducido por cortesía de © Agustina Bazterrica c/o Schavelzon Graham, Agencia Literaria [www.schavelzongraham.com](http://www.schavelzongraham.com)

BELLI, Gioconda (2021). *El país de las mujeres*. Barcelona: Seix Barral, pp. 109-110. Reproducido por cortesía de © Gioconda Belli. c/o Schavelzon Graham, Agencia Literaria. [www.schavelzongraham.com](http://www.schavelzongraham.com)

CHAVIANO, Daína (2017). “Elogio de la locura”. En *Extraños testimonios*. Madrid: Huso, pp. 29-34. Reproducido por cortesía de la autora y la editorial.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín (2006). *Nocilla Dream*. Barcelona: Candaya, pp. 170-179. Reproducido por cortesía de © 2006, *Nocilla Dream*, Agustín Fernández Mallo. Licencia editorial otorgada por Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.

HALFON, Eduardo (2021). *Canción*. Barcelona: Libros del Asteroide, pp. 39-51. Reproducido por cortesía del autor. © Eduardo Halfon, 2021.

KATCHADJIAN, Pablo (2019). “El libro”. En *Tres cuentos espirituales*. Buenos Aires: Blatt & Ríos, pp. 100-107. Reproducido por cortesía del autor.

LAGE, Jorge Enrique (2014). *La autopista: the movie*. La Habana: Centro de Formación Literaria Onelio Jorge Cardoso / Editorial Cajachina, pp. 160-164. Reproducido por cortesía del autor.

LEVRERO, Mario (2017). *La novela luminosa*. Barcelona: Penguin Random House, pp. 469-473. © 2017, Herederos de Jorge Mario Varlotta Levrero c/o Agencia Literaria CBQ SL.

---

<sup>1</sup> Se ha hecho todo lo posible por contactar con los titulares de los derechos de autor de los textos que se incluyen en la presente obra. Cualquier descuido a este respecto se corregirá en ediciones posteriores.

- LEWIS GARCÍA, Cheri (2022). “Verglander XLIII”. En *Esto no es vida*. Ciudad de Panamá: Ediciones de la Ardilla, pp. 39-57. Reproducido por cortesía de la autora.
- MÁRQUEZ ADAMS, Melanie (2019). “El color de los lagos”. En *Escritorxs salvajes, 37 Hispanic Writers in the United States*, Hernán Vera Álvarez (ed.). Hypermedia, pp. 203-207. Reproducido por cortesía de la editorial.
- OCAMPOS, Sebastián (2021). “La caperucita roja”. En *Espontaneidad*. Asunción: Editorial Y, pp. 73-78. Reproducido por cortesía del autor.
- OLGOSO, Ángel (2007). “Lucernario”. En *Los demonios del lugar*. Córdoba: Almuzara, pp. 162-171. Reproducido por cortesía del autor.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo. “Doctor An” (2016). En *Las visiones*. Madrid: Editorial Páginas de Espuma, pp. 69-79. Reproducido por cortesía del autor.
- RESTREPO, Laura (2004). *Delirio*. Madrid: Alfaguara, pp. 239-245. Reproducido por cortesía de la autora. © Laura restrepo, 2004.
- RODRÍGUEZ PAPPE, Solange (2014). “Pequeñas mujercitas”. En *La bondad de los extraños*. Quito: Antropófago/ Cadáver Exquisito Ediciones, pp. 24-30. Reproducido por cortesía de la autora.
- SCHWEBLIN, Samanta (2017). “En la estepa”. En *Pájaros en la boca y otros cuentos*. Barcelona: Literatura Random House, pp. 159-166. Reproducido por cortesía de la autora.
- VALLEJO, Fernando (2001). *El desbarrancadero*. Ciudad de México: Alfaguara, pp. 7-14. Reproducido por cortesía del autor. © Fernando Vallejo, 2001.
- VILA-MATAS, Enrique (2002-2012). *El mal de Montano*. Barcelona: Seix Barral, pp. 109-114. Reproducido por cortesía de *El mal de Montano* © Enrique Vila-Matas, 2002. Por mediación de MB Agencia Literaria S.L.
- YAKOVENKO, Margaryta (2020). *Desencajada*. Barcelona: Caballo de Troya, pp. 25-30, 45-48. Reproducido por cortesía de © 2020, *Desencajada*, Margarita Yakovenko. Licencia editorial otorgada por Penguin Random House Grupo Editorial, S.A.U.
- ZAMBRA, Alejandro (2015). *Facsimil*. Madrid: Sexto Piso, pp. 29-35. Reproducido por cortesía de: © Alejandro Zambra, 2014, 2021. © Editorial Anagrama, S. A. U., 2021. Pau Claris, 172. 08037 Barcelona.

## POESÍA

- ALDAZÁBAL, Carlos J. (2021). “Otra vez la luna”. En “Palabras de este mundo. Nueva poesía argentina”, Marisa Martínez Pérsico (sel. y ed.). *Revista Altazor*, s. p. Anteriormente, apareció en ALDAZÁBAL, Carlos J. (2019). *Mauritania es un país con nieve*. Sevilla: Algaida. Reproducido por cortesía del autor.
- BELMONTE, Luis Enrique (2019). “A la deriva”. En *Provisorio. Antología (1997-2019)*. Santiago de Chile: LP5 Editora. Reproducido por cortesía del autor.
- BRACHO, Coral (1998). “Una avispa sobre el agua”. *La voluntad del ámbar*. Ciudad de México: Ediciones Era. Reproducido por cortesía de la autora y © EDICIONES ERA S.A. DE C.V., La voluntad del ámbar, Coral Bracho, 1998.
- CARRIÓN, Ernesto (2015). “[La realidad no tiene un problema de transparencia]”. En *Manual de ruido*. Quito: Gobierno Autónomo de la Provincia de Pichincha, p. 71. Reproducido por cortesía del autor.
- CASTRO HERNÁNDEZ, Olalla (2013). “Ardimos juntas”. En *La vida en los ramajes*. Madrid: Devenir, pp. 39-40. Reproducido por cortesía de la editorial.
- CHÁVEZ, Benjamín (2015). “Íntima”. En *Antología de la poesía del siglo XX en Bolivia*, Homero Carvalho (ed.). Madrid: Visor, p. 421. Reproducido por cortesía de la editorial.
- FRESCHI, Rom (2020). “Días y flores”. En *Iniciales iimxx*. Lima: Municipalidad de Lima, pp. 10-11. Reproducido por cortesía de la autora.
- JIMÉNEZ, Reynaldo (2017). “Ductódromo”. En *Funambular*. Santiago: Cástor y Pólux. Reproducido por cortesía del autor.
- MARTÍNEZ, Erika (2017). “Abolirse”. En *Chocar con algo*. Valencia: Pre-Textos, p. 14. Reproducido por cortesía de la editorial.
- (2017). “Pruebas circulares”. En *Chocar con algo*. Valencia: Pre-Textos, p. 18. Reproducido por cortesía de la editorial.
- (2022). “Unísono”. En *La bestia ideal*. Valencia: Pre-Textos, p. 36. Reproducido por cortesía de la editorial.
- OROZCO HERRERA, Ashanti Dinah (2018): “Yo mujer”. En *Poetas Guerreras. Día internacional contra el racismo*. <https://afrofeminas.com/2018/03/21/poetas-guerreras-dia-internacional-contra-el-racismo-y-dia-mundial-de-la-poesia/> Reproducido por cortesía de la editorial.

- PERI ROSSI, Cristina (2016). “El once de septiembre de dos mil uno”. En *La barca del tiempo. Antología poética*. Madrid: Visor, pp. 199-200. Reproducido por cortesía de la autora.
- (2021). “Condición de mujer I”. En *Poesía completa*. Madrid: Visor, p. 613. Reproducido por cortesía de la autora.
  - (2021). “Teoría Literaria”. En *Poesía completa*. Madrid: Visor, p. 679. Reproducido por cortesía de la autora.
  - (2021). “Condición de mujer II”. En *Poesía completa*. Madrid: Visor, p. 1135. Reproducido por cortesía de la autora.
- REYES, Miriam (2001). “Eventualmente paso días enteros sangrando”. En *Especulo negro*. Barcelona: Ediciones DVD, pp. 17-18. Reproducido por cortesía de la autora.
- (2004). “Déjalo estar”. En *Bella durmiente*. Madrid: Hiperión, p. 50. Reproducido por cortesía de la autora.
- RODRÍGUEZ MOYA, Daniel (2013). “La Bestia”. En *Las cosas que se dicen en voz baja*. Madrid: Visor, pp. 33-36. Reproducido por cortesía del autor.
- RUIZ UDIEL, Francisco (2012). “Cada cuatro años nace una poeta suicida”. *Poesía completa*. Granada: Ediciones Valparaíso, pp. 57-58. Reproducido por cortesía de la editorial.
- SHOCK, Susy (2020). “Yo, monstruo mío”. En *Realidades. Poesía reunida*. Buenos Aires: Muchas Nueces, pp. 55-57. Reproducido por cortesía de la editorial.
- (2011). “Yo monstruo míos”. *Trans Pirado*. Buenos Aires: Nuevos Tiempos, pp. 10-12. Reproducido por cortesía de la editorial.
- UCEDA, Julia (2006). “La primera”. En *Zona desconocida*. Sevilla: Editorial Vandalia, p. 55. Reproducido por cortesía de la Fundación José Manuel Lara.
- WAJSZCZUK, Ana (2022). “‘Y el hecho de que es un nombre arrancado al hielo con un instrumento cortante’: dijo Patricia”. En *El libro de los polacos*. Buenos Aires: Caleta Olivia, pp. 37-39. Reproducido por cortesía de la autora.

## TEATRO

- ARIAS, Lola (2016). *Mi vida después y otros textos*. Buenos Aires: Reservoir Books, pp. 57-58. Reproducido por cortesía de la autora.
- BLANCO, Sergio (2017). *Tebas Land*. Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas, pp. 33-35. Reproducido por cortesía del autor.

- COLIO, Bárbara (2010). *Usted está aquí*. Ciudad de México: Editorial BarCo Drama, pp. 120-123. Reproducido por cortesía de la autora.
- LIDDELL, Angélica (2007). *Perro muerto en tintorería: los fuertes*. <https://archivoarte.uclm.es/artistas/angelica-liddell/>
- (2011). *La casa de la fuerza. Te haré invencible con mi derrota. Anfaegtelse*. Segovia: La uña RoTa, pp. 41-44. Reproducido por cortesía de la editorial.
- MAYORGA, Juan (2024). *Himmelweg. Camino del cielo*. Madrid: Cátedra, pp. 81-91. Reproducido por cortesía del autor.
- VELASCO, María (2022). *Parte de lesiones*. Segovia: La uña RoTa, pp. 189-199. Reproducido por cortesía de la editorial.

## CUADERNO DE ACTIVIDADES

- BLANCO CALDERÓN, Rodrigo (2018). “Biarritz”. En *Los terneros*. Madrid: Páginas de Espuma, pp. 37-42. Reproducido por cortesía de Rodrigo Blanco: Fragmento de ‘Biarritz’ de *Los terneros*, © Rodrigo Blanco, 2018.
- HERNÁNDEZ, Elvira (2013). “Restos”. En *Actas urbe*. Santiago: Alquimia, p. 241. Reproducido por cortesía de la autora.
- MEDEL, Elena (2015). “Aquello en lo que te fijas cuando salimos por las noches”. *Un día negro en una casa de mentira*. Madrid: Visor, p. 110. Reproducido por cortesía de la autora.
- NEGRONI, María (2020). “[pueden las aguas...]”. En *Oratorio*. Madrid: Vaso Roto, pp. 13-14. Reproducido por cortesía de la autora.
- OBRERO, Mario (2021). “His ancestors”. En *Peachtree City*. Madrid: Visor, pp. 19-20. Reproducido por cortesía del autor.
- PADURA, Leonardo (2021). *La cola de la serpiente*. Barcelona: Tusquets, pp. 25-26, 49-52, 95-100.
- RAMÍREZ, Sergio (2021). *Tongolele no sabía bailar*. Barcelona: Alfaguara, pp. 13-16, 37-40, 41-52, 93-97. Reproducido por cortesía del autor. © Sergio Ramírez, 2021.
- REMÓN, Pablo (2022): *Los farsantes*. Segovia: La uña RoTa, pp. 131-148. Reproducido por cortesía de la editorial.



## **Literatura en práctica: retos profesionales de lectura, traducción y edición en la era digital. Manual y Cuaderno de actividades**

Edición: Emilio J. Gallardo-Saborido, Urša Geršak, Maja Šabec  
Dirección: Giuseppe Gatti Riccardi, Ilinca Ilian

© Autores: Petra Bäder, Raúl Cortés Mena, Emilio J. Gallardo-Saborido, Giuseppe Gatti Riccardi, Urša Geršak, Ilinca Ilian, Bojana Kovačević Petrović, Mercedes Martínez Esperilla, Gabriella Menczel, Barbara Pregelj, Gemma Santiago Alonso, Maja Šabec

© Titulares de los derechos de autor de los textos literarios antologados

Se ha hecho todo lo posible por contactar con los titulares de los derechos de autor de los textos que se incluyen en la presente obra. Cualquier descuido a este respecto se corregirá en ediciones posteriores.

Redacción de estilo: Emilio J. Gallardo-Saborido, Gemma Santiago Alonso

Editado por la Editorial de la Universidad de Liubliana (Založba Univerze v Ljubljani), Liubliana y Malinc Ediciones (Malinc), Medvode, 2024  
Para la Editorial de la Universidad de Liubliana: Gregor Majdič, rector  
Para Malinc Ediciones: Aleš Cigale, director

Publicado por la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras (Znanstvena založba Filozofske fakultete)  
Para la Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras: Mojca Šlamberger Brezar, decana

Diseño y maquetación: Francisco Tomsich

Primera edición electrónica. Disponible gratuitamente en:  
[www.litprax.org](http://www.litprax.org); <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL>; [www.malinc.si](http://www.malinc.si)

Esta obra se ofrece bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-CompartirIgual 4.0 Licencia internacional (CC BY-SA 4.0).



Publicación realizada en el marco del Proyecto Erasmus+ KA220-HED-000023037 "Literature in praxis: Professional challenges of reading, translating and editing in digital age", cofinanciado por la Unión Europea.

CIP - catalogación de la publicación por la Biblioteca Nacional Eslovena

Kataložni zapis o publikaciji (CIP) pripravili v Narodni in univerzitetni knjižnici v Ljubljani  
COBISS.SI-ID 199784195  
ISBN 978-961-297-362-9 (Založba Univerze v Ljubljani, PDF)  
ISBN 978-961-7122-89-3 (Malinc, PDF)

Co-funded by the  
Erasmus+ Programme  
of the European Union



**CMEPIUS**  
Center RS za mobilnost  
in evropske programe  
izobraževanja in  
usposabljanja



**FF**

UNIVERZA V LJUBLJANI  
Filozofska fakulteta

Malinc



**CSIC**

Centruo za slovensko in evropsko kustoski in bibliotekarski



Universitatea de Vest  
din Timisoara







