

# Diablotexto Digital 2



Escritura (s)  
del  
siglo XXI





**Volumen 2 (2017): Escritura(s) del siglo XXI**

En homenaje al Profesor Joan Oleza Simó  
Coordinado por Xelo Candel Vila

**Director Honorífico**

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

**Directores**

Josefa Badía Herrera y Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

**Editora de sección: Sobretextos**

Xelo Candel Vila (Universitat de València)

**Secretaría**

Luz C. Souto (Universitat de València)

**Traductor asesor**

Anthony Nuckols (Universitat de València)

**Consejo de redacción**

Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)  
Alejandro García Reidy (Syracuse University)  
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)  
Federico Gerhardt (CONICET)  
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)  
Eugenio Maggi (Alma Mater Studiorum - Università di Bologna)  
Meritxell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)  
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)  
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)  
Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

**Comité Científico**

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)  
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)  
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)  
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)  
Francisco José Díaz de Castro (Unive  
Pura Fernández (CSIC)  
Luis García Montero (Universidad de Granada)  
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)  
Jo Labanyi (New York University)  
Raquel Macciuci (Universidad Nacional de La Plata)  
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)  
Stefano Mazzoni (Università degli Studi di Firenze)  
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)  
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3)  
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)  
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)  
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)  
Marco Presotto (Università degli Studi di Bologna)  
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)  
Jonathan Thacker (Merton College de la University of Oxford)  
Fernando Valls (Universidad Autònoma de Barcelona)  
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)  
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)

## Presentación

Nuevas formas de escritura en el cambio cultural del siglo XXI, XELO CANDEL VILA .....1

## Baza de textos: estudios críticos

Literatura vasca y conflicto político, MARI JOSE OLAZIREGI ALUSTIZA .....6

Desesperados intentos por decir el silencio: la ficción como instrumento de duelo, ANTHONY NUCKOLS.....30

El miedo y la memoria en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez, MARÍA VICTORIA ALBORNOZ VÁSQUEZ.....51

La escritura de Juan José Millás: un doble beneficio para el público lector, CONSTANZA LUCÍA TANNER .....67

La provocación autoficcional de Gran Vilas, LAURA SCARANO .....88

Literatura transnacional en Cataluña: *La filla estrangera* de Najat El Hachmi, KATIUSCIA DARICI .....106

Cultura Libre o Derechos de autor: ¿una disyuntiva innecesaria en el siglo XXI?, ROSA ANNA FERRANDO MATEU .....135

Representaciones y cambio cultural. La web literaria *Zenda: autores, libros y cía.* dentro del debate sobre la superación de la posmodernidad, IRINA ENACHE VIC.....152

## Pretextos para el debate

Entrevista a Pilar Pedraza, FRANCISCA FERRER GIMENO.....187

## Sobretextos: reseñas

Luis Bagué Quílez: *Clima mediterráneo*, CARLOS ALCORTA .....195

Alfons Cervera: Yo no voy a olvidar porque otros quieran, JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO .....201

Francisco Díaz de Castro: *Cuestión de tiempo. Poesía 1992-2017*, MARÍA PAYERAS GRAU .....204

Paloma Díaz-Mas: *Lo que olvidamos*, CLARA MONZÓ RIBES .....209

Gloria Fuertes: <i>El libro de Gloria Fuertes. Antología de poemas y vida</i> , FRANCISCO JAVIER GARCERÁ .....	212
Concha García, <i>Las proximidades</i> , ROSA MARÍA BELDA MOLINA.....	216
Ángel García López: <i>Cuando todo es ya póstumo</i> , ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA .....	219
Ray Loriga: <i>Rendición</i> , CRISTINA MARÍA CARBALLAL.....	223
Juan Marsé: <i>Esa puta tan distinguida</i> , GEMMA BURGOS SEGARRA.....	228
Emilio Martín Vargas: <i>Lloráis porque sois jóvenes</i> , NOELIA GÓMEZ JARQUE ....	232
Marta Sanz: <i>Clavícula</i> , ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ .....	236

## Nuevas formas de escritura en el cambio cultural del siglo XXI

XELO CANDEL VILA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Siguiendo el planteamiento inicial de la revista *Diablotexto Digital*, en el que en cada número monográfico se pretende proponer un acercamiento al campo literario desde diversos frentes de análisis (teórico, crítica literaria, sociología e historia cultural), damos paso en este segundo número a un nuevo aspecto propio del debate cultural contemporáneo: ¿qué nuevas formas de escritura enmarcan el cambio cultural en el siglo XXI?, ¿cuáles son los problemas que plantean estas nuevas representaciones propias de la actualidad en el contexto histórico y cultural que se desarrollan? ¿obedecen a un marco epistemológico dado o plantean una revisión necesaria que responda a otra sensibilidad diferente? ¿están estos discursos alejándose del paradigma posmoderno que había amparado a las propuestas estéticas en las últimas décadas del siglo XX y reescribiendo nuevos paradigmas? Para intentar responder a estas preguntas, presentamos algunos trabajos que desde diversos posicionamientos críticos ponen de manifiesto el papel que tiene el escritor frente a su escritura en la sociedad globalizada del siglo XXI.

Desde una narrativa que manifieste el conflicto social y la responsabilidad ética del escritor, Mari Jose Olaziregi (Universidad del País Vasco) se plantea la narrativización del conflicto vasco por los escritores vascos actuales. El artículo arranca con un análisis del contexto socio-histórico en el que surge esta literatura y de las presiones bajo las que los escritores han vivido durante décadas.



Olaziregi vuelve a plantearse el papel que la literatura puede jugar en un contexto político conflictivo y hasta qué punto el escritor debe no solo narrar la violencia sino además manifestarse sobre ella. La autora considera necesario matizar el término "conflicto vasco" para pasar después a hablar del *memory boom* al que hemos ido asistiendo en las últimas décadas y de cómo en el caso vasco ha sido patente la eclosión de la memoria en los últimos años. La proliferación no solo de novelas sino de estudios críticos sobre la memoria histórica de los vascos han configurado un panorama en torno a la memoria cultural que resulta ya imprescindible considerar. Olaziregi alude a que el terrorismo de ETA fue uno de los temas tratados de manera masiva en las novelas y cuentos en euskera a partir de la década de los noventa para pasar a hablar de la trayectoria literaria de Ramón Saizarbitoria basada en la voluntad de analizar la convulsa realidad vasca y los mitos que la sustentan. En los últimos apartados trata las novelas que hablan de las víctimas y de la política de género que ha seguido el tratamiento literario del conflicto. Dentro de esa línea de la narrativa de memoria, Anthony Nuckols (Universitat de València) propone contemplar la novela *El comprador de aniversarios* de Adolfo García Ortega dentro de una *narrativa postraumática de duelo*, que constituye una manera de vincular el presente con un pasado violento, el del Holocausto. En este caso, la ficcionalización del pasado ha generado una nueva polémica sobre cómo debe ser tratado ese pasado en la literatura, que obliga a replantearse la sutil relación de la ficción con la Historia y de la invención con la realidad. En una línea similar, aunque en un contexto hispanoamericano, María Victoria Albornoz Vásquez (Saint Louis University) estudia la novela de Juan Gabriel Vásquez *El ruido de las cosas al caer*, que nos lleva a la violencia que asoló Colombia en los últimos años de la década de los ochenta y los primeros años de los noventa, a través de dos temas centrales en ella: el miedo y la memoria. La novela responde al periodo conocido como "los años del terrorismo" y estaría enmarcada dentro del conocido como el género de la *narconarrativa* o *narcoficción*. El artículo nos lleva a que el miedo y la memoria son aspectos tratados no solo en su dimensión individual sino también en la colectiva, la indagación sobre los efectos que un pasado doloroso tiene sobre el presente individual y colectivo del país. En definitiva, se trata de



una reflexión sobre el impacto del narcotráfico en la sociedad colombiana y sobre las huellas que la memoria del pasado y el miedo deja en toda una generación.

El papel del escritor en el campo cultural contemporáneo es tratado por Constanza Tanner, de la Universidad Nacional de Córdoba en Argentina, quien propone analizar en su trabajo dos de los beneficios que la escritura de Juan José Millás, según apunta, ofrece a sus lectores: atraer una mirada crítica y despertar el placer de la lectura. Para ello parte de la imposibilidad en la obra de Millás de encontrar una clara frontera entre ficción y realidad; es decir, su escritura parte de la continuidad que existe entre la necesidad personal que tiene como escritor de utilizar la palabra para su producción literaria y al tiempo la responsabilidad social que provoca su trabajo como columnista y articulista en prensa. Ambos campos, literatura y periodismo, se nutren conjuntamente hasta el punto que configuran una responsabilidad por contar lo que se ve. De esta manera, la vida se articularía con la escritura de manera estrecha y, como señala Tanner en su trabajo, hasta simbiótica. Al resaltar el carácter híbrido de sus composiciones, Millás está recuperando el debate en torno a la ambigüedad del pacto autoficcional. La posición ética de su discurso pasa por proponer al lector un cambio de perspectiva para la interpretación de lo que observa.

Precisamente, otro de los debates que mayor interés suscitan en las nuevas escrituras es el de la *autoficción*. Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata) explora en su trabajo las poéticas de la autoficción a partir de *Gran Vilas*, el último poemario de Manuel Vilas. La autora hace alusión a que la problemática sobre la autoría en la lírica contemporánea ya ha sido objeto de estudio desde finales del siglo XX pues nos ha permitido evitar dos peligros: el inmanentismo retórico y la falacia genética. Con el libro de Vilas el problema da una nueva vuelta de tuerca puesto que es el nombre del autor el título de su propia obra, lo cual nos lleva a una auto-representación del autor de naturaleza ficcional pero con efectos pragmáticos indudables. Scarano recorre cada una de las partes del poemario incidiendo en la parodia y en la creación de un personaje ficcional que pone en abismo la identidad nominal. En relación con la identidad étnico-cultural, Katuscia Darici (Università di Verona) pone en la mesa un nuevo debate en torno a la literatura transnacional en Cataluña tomando como ejemplo



la novela *La filla estrangera* de Najat El Hachmi. Se trata aquí el tema de la identidad cultural en el caso de los autores que escriben en una segunda lengua tras su emigración. El enfoque transnacional constituye una mirada más amplia sobre las migraciones actuales que se concreta en una opción translingüe y en una subjetividad híbrida que nos lleva a un nuevo espacio de reflexión cultural.

Dos artículos de este conjunto de ensayos reflexionan en torno al papel de la cultura en el mundo globalizado. El primero es el de Rosa-Anna Ferrando Mateu (Universitat Jaume I de Castelló), que versa sobre la cultura libre y los derechos de autor, en definitiva, sobre la importancia que puede seguir teniendo la propiedad intelectual y su mercantilización en la actualidad así como qué tensiones se esconden entre los intereses que hay detrás de la propiedad intelectual. La autora se encarga de marcar bien la diferencia entre derechos de autor y *copyright* ya que sus orígenes son distintos y, como señala, en las últimas décadas, el poder del *copyright* y de las nuevas tecnologías de distribución y creación ha aumentado de manera drástica. La autora cree que se puede buscar o crear mercados paralelos para encontrar beneficios económicos para los autores puesto que no se debería sancionar el acceso a la cultura. El segundo artículo al que me refería es el presentado por Irina Enache Vic (Université de Sorbonne-Paris IV, Universitat de València) en torno a la web literaria *Zenda: Autores, libros y cía*. En él la autora analiza la recepción de esta revista digital creada en 2016 entre los internautas para identificar nuevos tipos de representaciones posibles en el cambio cultural. Dado que estamos viviendo nuevos cambios culturales debemos estar abiertos a nuevas representaciones, por ello la autora aporta junto a las conclusiones una encuesta sobre la opinión pública en torno a dicha web. La reflexión de la autora en torno a la diversidad y heterogeneidad aportada por la revista se sitúa en los márgenes de la Posmodernidad que, según apunta Enache, rechaza la lógica antitética propia de la Modernidad abogando más bien por la mezcla de contrarios. Sin embargo, *Zenda* podría del mismo modo configurar otro tipo de representación relacionada con una nueva sensibilidad cultural que responda a una nueva lógica epistémica. La autora se basa para ello en las más recientes teorías que apuntan hacia la superación de la Posmodernidad.





El monográfico se cierra con una entrevista a la escritora e investigadora Pilar Pedraza, realizada por Francisca Ferrer Gimeno, en la que se muestran de manera ilustrativa algunos temas de relevancia como las relaciones que para ella existen entre la investigación ensayística y la ficción, la influencia del arte pictórico y el cinematográfico en su obra así como las vinculaciones de esta con el mundo editorial y la nueva difusión del arte en un universo digital.

Antes de finalizar quisiera añadir que el presente número monográfico está dedicado al profesor Joan Oleza, que fue el fundador y director de la revista *diablotexto* durante los diez años que duró su primera etapa (1994-2004) y que actualmente es el director honorífico de *Diablotexto Digital*.

# Diablotexto *Digital*



## Literatura vasca y conflicto político<sup>1</sup>

Basque literature and political conflict

MARI JOSE OLAZIREGI  
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO-GRUPO MHLI

**Resumen:** El artículo analiza la narrativización del conflicto vasco por los escritores vascos. Se parte del análisis del contexto socio-histórico en el que esta literatura ha sido creada, y las presiones a las que los creadores han respondido durante las últimas décadas. En un primer apartado, se reflexiona sobre el *memory boom* que también se está viviendo en el contexto vasco, para a continuación esbozar la evolución de la literatura vasca que trata el tema y los debates que ha generado dicho tratamiento. Un último apartado plantea una breve nota sobre la política de género que ha seguido el tratamiento literario del conflicto.

**Palabras clave:** literatura vasca, Terrorismo, Guerra civil

**Abstract:** The objective of this article is to reflect on the narrativisation of the Basque conflict by Basque writers. It begins with an overlook of the socio-historical context in which this literature has been created, and the pressures which writers have faced in recent decades. The article is organized in three clearly demarcated sections: the first one, contextualizes the memory boom that we are also experiencing in the Basque context, before then moving on to the outline of the evolution of the Basque literature that addresses the topic and the debates that such treatment has generated. The last section offers a very brief note on the gender politics which has followed the literary treatment of the conflict.

**Key words:** basque literature, Spanish Civil War, Terrorism

---

<sup>1</sup> Este artículo se enmarca en el proyecto IT 1047-16 financiado por el Gobierno Vasco.



Mucho se ha escrito sobre el papel que la literatura puede jugar en un contexto político conflictivo, sobre su poder para aportar matices, para quebrar tabúes y revelar tonalidades grises... virtudes todas ellas que ensalzan su poder destabuizador y performativo. La cuestión es, supongo, cómo abogar por la escritura y la lectura cuando estamos insertos en un contexto trágicamente violento y el torbellino de imágenes de la violencia que nos asedian cada día es interminable. Quizás lo difícil no es pronunciarse contra esa violencia sino, como diría Slavoj Zizek (2009: 18), tener el coraje de tratar de aprender qué la causa. Y es ahí donde, en mi opinión, la literatura puede tener una función privilegiada.

*Not the singer, but the song*, cantaba Hank Williams. Ahí quisiera situar el comienzo de esta breve reflexión sobre la literatura vasca contemporánea sobre los conflictos o guerras que nos han asolado. Me interesan los escritores y escritoras no por lo que dicen, sino por lo que escriben, pero afirmar esto, es, sin duda, pecar de inocencia en la actual cultura del espectáculo, donde el escritor no solo debe narrar, por ejemplo, la violencia, sino opinar sobre ella, manifestarse, aunque al hacerlo se contradiga radicalmente con lo que ha escrito. En parecidos términos se manifestaba Jo Labanyi a propósito de las novelas españolas sobre la Guerra Civil cuando incidió en la importancia del contexto en que esa literatura ha sido producida, consumida, y explicada (Labanyi, 2008: 120). Labanyi aludía a los debates sociales que han precedido a las obras españolas sobre la Guerra Civil, unos debates sociales marcados, sin duda, por una cobertura mediática muy importante. Lo mismo podría aducirse, sin duda alguna, sobre la socialización del denominado conflicto vasco, una socialización que pasa, entre otros, por un despliegue mediático que ha tenido una clara evolución hacia actitudes más beligerantes y que, sin duda, ha estado cada vez más condicionada por aspectos como la terrible trayectoria de la propia ETA, la línea editorial del medio de comunicación o su lugar de publicación. Así lo atestiguan investigaciones recientes sobre el tema:

El tratamiento de la prensa vasca al conflicto fue evolucionando conforme se iba recrudeciendo la actividad de ETA. Cada vez se hizo más complicado obtener información veraz, libre, contrastada y crítica acerca del conflicto. Las líneas editoriales se polarizaron hasta el extremo y el "Periodismo de "trincheras" fue la norma tras el inicio del nuevo siglo. [...] la actitud mostrada por la prensa vasca en la fase post-ETA (2011-2016) ha sido más constructiva que la esgrimida por



la prensa conservadora de Madrid, mucho más enroscada en posturas del pasado. (Ramírez de la Piscina, T. *et al.*, 2016).

### **Conflicto, ¿qué conflicto?**

Quizás debería comenzar por matizar el título del artículo y preguntarme por aquello de “*Conflicto: ¿qué conflicto?*” Estaría, seguramente, parodiando a un ciudadano/-a de la Comunidad Autónoma Vasca, ciudadano para quien, según la **última encuesta publicada** por el Gabinete de Prospección Sociológica del Gobierno Vasco y que lleva la fecha de Marzo de 2016 (el ranking de los problemas más importantes que tiene en la actualidad Euskadi está integrado, en orden descendente, por: 1) el mercado de trabajo (83 %), los problemas económicos (15 %), la situación política (los políticos/-as, el conflicto político) (12 %) o la vivienda (11 %). Es constatable que los resultados son similares en las diversas franjas de edad abordadas por el estudio (p. e., 18-29 años, 46-64 años, 30-45 años). Por otro lado, como era de esperar, tras la declaración de cese de la actividad armada por ETA el 20 de octubre de 2011, el problema del terrorismo de ETA ha pasado a un segundo plano entre las inquietudes de la sociedad vasca. Conviene apuntar, por último, que a día de hoy, ETA ha escenificado su desarme, pero no se ha disuelto.

Tendríamos que matizar que en el contexto vasco, el término “conflicto vasco” correspondería al relato que la izquierda abertzale fue gestando desde el período inicial de la banda (años 1958-1968). Como explica la historiadora Leyre Arrieta (2015: 23), fueron años en los que se estableció la estrategia armada, años en los que se demarcaron las primeras víctimas y se fue gestando una narrativa, alentada también por publicaciones como *Vasconia* (1963) de Federico Krutwig, sobre un legendario enfrentamiento entre vascos y españoles, una visión de un conflicto histórico que, según defendía esa versión, existe desde tiempos remotos y que únicamente concluiría con la independencia y la implantación de un estado socialista vasco. Esta acepción, ampliamente contestada por expertos como Jesús Casquete (2010: 15-19), Gaizka Soldevilla (2007: 818) o Edurne Portella (2016:19), o por recientes discursos institucionalizados, ha derivado en una censura, una tabuización, diríamos, del





propio término frente a vocablos como “consenso”, o “negociación”, defendidos por una economía política subvencionada gubernamentalmente y que apuesta por desterrar toda terminología que incida en lo que nos enfrenta o distancia. Incluso la lógica política que alienta la actual cultura vasca persigue, al igual que lo hace según Luisa Elena Delgado la que rige la cultura española (Delgado: 2014, cap. I y III), el consenso y la normalidad. Por su parte, la antropóloga Jacqueline Urla (Urla, 2012) ha analizado la evolución que se ha seguido en Euskadi en política y planificación lingüística, para concluir que de propuestas que hablaban de “conflicto lingüístico”, se ha pasado a un “*total quality language revival*,” donde se superan discursos antagónicos sobre el euskera y se establece un plan de acción para renovar y ampliar el consenso en torno al euskera. Sea como fuere, la utilización que en este artículo realizaremos de la palabra conflicto se referirá al significado común que éste tiene en español, es decir, a un combate, problema o enfrentamiento armado.

### **Estudios sobre la memoria del conflicto en el contexto vasco**

Se ha hablado del *Memory Boom* que se ha dado en las humanidades en las últimas décadas (Müller, 2002: 13), de la incidencia que han tenido los discursos y estudios sobre la memoria en la década de los 1980 en Europa y Estados Unidos, de la globalización de la memoria del Holocausto para finales del 1990 (Huysen, 2003: 13-14). Obsesionados por la memoria, se habla incluso del *marketing* de la nostalgia, de la necesidad de convertir en museos pueblos y paisajes, del incremento de autobiografías y novelas históricas posmodernas, de una musealización del mundo que busca una memoria total y plena (Huysen, 2003: 14). En el caso vasco, han sido, sin duda, las tres últimas décadas las de la verdadera eclosión de la memoria. No solo por parte institucional, donde, desde la Secretaría General para la Paz y la Convivencia del Gobierno Vasco, se han retomado y creado **proyectos relacionados con las víctimas** de la Guerra Civil y del terrorismo de ETA, tales como la confección del Mapa de la Memoria, las propuestas como *Eskolabakegune*, que incluye el programa Adi-Adian donde víctimas y victimarios del terrorismo presentan su testimonio en centros escolares, etc. También ayuntamientos como el de Donostia-San Sebastián han



creado **departamentos de Derechos Humanos**, donde el homenaje, la visibilidad y el reconocimiento de las víctimas del franquismo y del terrorismo tienen un protagonismo incuestionable. Por su parte, lugares de la memoria de la guerra civil en Euskadi, tales como Gernika, han acogido interesantes proyectos como el **Museo de la Paz** de Gernika, por citar solo un ejemplo.

Por su parte, también la institución literaria vasca ha producido discursos y análisis críticos sobre nuestra memoria histórica más reciente, tales como, tesis doctorales (Arroita, 2015), proyectos realizados por grupos de investigación consolidados sobre memoria histórica (**MHLI: Memoria Histórica en las Literaturas Ibéricas**), publicaciones financiadas por universidades o publicadas en el ámbito académico (Kortazar, 2011; Olaziregi, 2011 y 2015; Egaña & Zelaieta, 2006; Kortazar & Serrano, 2012; Arroita & Otaegi, 2015). Otras publicaciones recientes, aunque no impulsadas por editoriales o instituciones académicas vascas, también han recalado en el estudio o reflexión de las representaciones narrativas de los diversos conflictos vascos (Bister, 2015; Rodríguez, 2015; Portela, 2016). Se trata de estudios donde conceptos clave de los *Memory Studies*, tales como la memoria colectiva, los lugares de memoria, la memoria cultural, la memoria comunicativa, la generación de la postmemoria o la tríada *victimario/victimización/víctima* han sido aplicados una y otra vez para analizar una literatura vasca sobre la memoria ampliamente canonizada por los premios más prestigiosos de nuestro campo literario: los Premios Euskadi. De hecho, podríamos afirmar que a partir del año 2000 siempre ha habido una obra de cualquier modalidad o género (ficción, ensayo, literatura infantil y juvenil) relacionada con la memoria que ha resulta premiada, tanto en euskera como en castellano. Gracias a este compromiso con el pasado la literatura vasca se convierte también en una literatura de resistencia, por utilizar un término acuñado por Barbara Harlow y que Sharon Roseman aplica al estudio de la memoria en el contexto gallego (Roseman, 1997: 43), que busca revelar diferencias entre una memoria que pudiéramos calificar de *institucional/oficial*, impulsada, por ejemplo, por los ganadores de la Guerra Civil, o incluso por instituciones gubernamentales que toman aliento humanitario en una *memoria cosmopolita* (Levy & Snaider, 2001). Frente a ella, una memoria nacional, a menudo



antagónica y mitificadora (Erll, 2011; Leerssen, 2001), busca destapar contradicciones del relato historiográfico global uniformizante.

La narrativa vasca, en especial, la escrita en euskera o lengua vasca, fue abordando lentamente la representación de la Guerra Civil y el terrorismo vasco. En cuanto a la primera, apenas se publicaron novelas durante la contienda, e incluso autores exiliados como Jon Andoni Irazusta eludieron el relato de la tragedia bélica en publicaciones como *Joanixio* (1946), la primera novela publicada en la posguerra. La entrada en la modernidad en la década de los 60 y la consiguiente fase experimental en la narrativa vasca hasta mediados de los 70, tampoco impulsaron novelas históricas o de corte realista sobre el conflicto (Olaziregi, 2011) y, en consecuencia, el representante más relevante de la crítica académica vasca, el catedrático Jesús María Lasagabaster, no dudó en señalar, en 1988, que la literatura vasca seguía viviendo de espaldas a la realidad (1990: 22).

En efecto, Lasagabaster no se refería a la limitada representación que la Guerra Civil española tenía en nuestra narrativa, sino a la escasa presencia que la convulsa realidad vasca de la época, tristemente marcada por la actividad del grupo terrorista ETA (1959-), tenía en la literatura vasca. El grupo terrorista tuvo su pico de víctimas en la década de 1980, con masacres como el tristemente célebre atentado de Hipercor en 1987, que se saldó con 21 muertos. Justo en aquella época, el panorama de la novela vasca venía presidido por un ruralismo negro y por relatos de corte fantástico de clara influencia sudamericana que sirvieron para *deconstruir* el bastión de la novela costumbrista vasca, a saber, el mundo rural, idealizado por un nacionalismo de corte muy tradicional, basado en la fe católica, la raza y la defensa de los derechos forales. La violencia que inundaba dichas ficciones, como en el caso de la novela *Hamaseigarrean aidanez* (1983, *Ocurrió a la decimosexta*) de Anjel Lertxundi, podrían ser también leídas como una metáfora de la violencia que estaba enraizada en la sociedad vasca.

## **Novela vasca sobre el terrorismo de ETA**



La irrupción masiva del tema del terrorismo de ETA en la novela y el cuento en euskera comenzó en la década de 1990, con la aparición de novelas como *Gizona bere bakardadean* (1993, *El hombre solo*) y *Zeru horiek* (1995, *Esos cielos*) de Bernardo Atxaga y la novela *Hamaika pauso* (1995, *Los pasos incontables*) de Ramon Saizarbitoria. Las estrategias narrativas utilizadas por Atxaga, en sus dos novelas, las convertían en novelas psicológicas de gran calado emocional. Estas incluían, entre otras, la reducción de elementos espacio-temporales a un limitado número de días y lugares, la preeminencia de espacios heterotópicos de crisis o de desviación (el hotel o la cárcel), la repetición obsesiva de metáforas, imágenes, sueños (el sueño de la mar helada en *Gizona bere bakardadean*, o el de la arcadia utópica con la que sueña Irene, la protagonista de *Esos cielos*), la utilización de intertextos que subrayan la desilusión de los ideales revolucionarios de antaño, tales como los textos de Rosa Luxemburgo o Adriana Kollontai en el caso de *Gizona bere bakardadean*, o la selección de poetas "malditos" en el caso de *Esos Cielos*. Los protagonistas de ambas novelas comparten un destino de desarraigo y soledad. Se puede apuntar, por último, que Atxaga se inspiró en unas pintadas reales que aludían a una "traidora" a ETA para perfilar la historia de Irene (*El Dominical*, 21-4-1996). El lector/lectora vasco que se acerca a la novela no puede dejar de percibir tras Irene, la protagonista de la novela, la sombra de la ex miembro de ETA, María Dolores González Katarain, Yoyes, a quien ETA asesinó en 1986, ante su hijo. A ella volveremos en párrafos sucesivos.

Podríamos decir que la eclosión en los 1990 del tratamiento del terrorismo en la novela vasca coincide con la tendencia que presenta la novela en lengua inglesa (Appelbaum & Paknadel 2008: 395), aunque hay algunas peculiaridades que la distancian claramente de esta, por cuanto, aunque también manifieste una diversidad de enfoques y tipologías novelescas reseñable, parece que no presenta, al menos hasta época más reciente, una tendencia tan preeminente a focalizar los hechos narrados desde el punto de vista de la víctima como en la novela anglosajona, sino desde el punto de vista del victimario, el terrorista. Si, como arguyó Blessington (2007: 117), toda novela que trata el terrorismo busca saber y experimentar por qué alguien elige el terror, cuál es la mente del





terrorista, ése ha sido el objetivo de la mayoría de las casi 70 novelas en lengua vasca que han abordado el tema y, en este sentido, podríamos decir, en la línea de lo afirmado por los antropólogos Joseba Zulaika y William Douglass (1996), que dicho enfoque ha buscado, ante todo, destabuizar el terrorismo de sus elementos fetichistas y ritualizados. Por su parte, Edurne Portela ha apuntado la importancia que tiene analizar la representación del perpetrador, pues “necesitamos plantearnos y analizar críticamente qué papel juegan en nuestra imaginación esos perpetradores que, al fin y al cabo, forman parte de nuestra configuración social” (Portela 2016: 126).

Pero hablar de literatura, de la literatura en lengua vasca que ha abordado el conflicto, y afirmar categóricamente que esta no se ha centrado en las víctimas es, me parece, simplificar en exceso la capacidad semántica y simbólica de todo texto literario, los matices que implica, en especial, cuando aborda la complejidad de temas como el que aludimos. De hecho, recientes estudios sobre la construcción literaria de la víctima en la novela ibérica, tales como el estudio de Daniela Bister (2015), confirmarían dicha afirmación. Argumenta Bister, a propósito de la identidad de víctima y de su representación en las novelas del ámbito ibérico que abordan la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil y Franquismo que:

En el ámbito literario, ya no hay atribuciones de roles unidimensionales, es decir, de víctimas y victimarios, lo que muestra que la literatura tematiza más en detalle y de manera más diferenciada la problemática de las identidades de víctima. En los textos literarios se presentan personas cuyos papeles e identidades no son claros: ¿Son víctimas? ¿Son victimarios? ¿Son a la vez víctima y victimario? El discurso político evita tales reflexiones y parece menos crítico y avanzado que el discurso literario (Bister, 2015:17).

Bister analiza publicaciones vascas como *Gorde nazazu lurpean* (2000, *Guárdame bajo tierra*) de Ramon Saizarbitoria, *Soinujolearen semea* (2003, *El hijo del acordeonista*) de Bernardo Atxaga, o *Antzararen bidea* (2008, *El camino de la Oca*) de Jokin Muñoz y utiliza a menudo el concepto de “zona intermedia” (2015: 65), similar a la denominada “zona gris”, propuesta por Primo Levi, para denominar victimizaciones entre los polos de víctima y victimario. Dicho concepto desmontaría un concepto rígido de víctima/victimario y plasmaría la voluntad indagadora, reflexiva, que busca un buen texto literario.



De hecho, hay similitudes formales y temáticas en los tres volúmenes mencionados. En cuanto a las primeras, vale la pena señalar la preeminencia que la estructura metaficcional y la reflexión sobre la escritura tiene en ellas y en otras novelas sobre el conflicto (Olaziregi & Ayerbe, 2016). En cuanto a las similitudes temáticas, también es lícito subrayar que en todos ellos aparece la Guerra Civil enfocada desde el bando de los perdedores, y dos de ellas, en especial las novelas de Atxaga y Muñoz, relacionan la radicalización de la política vasca con la represión franquista que siguió a la guerra (Olaziregi 2015: 224-227). Lugares de la memoria como *Gernika* en el caso de la novela de Atxaga, o la ribera navarra, en el caso de la novela de Muñoz, son utilizados por los atributos que Pierre Nora señalaba a propósito de aquellos, es decir, en cuanto aglutinan memoria sedimentada que busca promover el consenso social en el contexto nacional (Nora, 1997: 2210). Pero, a su vez, ambos lugares de memoria concitan una doble memoria, la de la Guerra Civil y la del terrorismo de ETA, en su intento de plantear una reflexión sobre las causas y desarrollo de la violencia en el País Vasco. Mientras personajes como Joseba y Agustín, de *El hijo del acordeonista*, afirman, ante el recuerdo de las víctimas del bombardeo de Gernika, que “no tendremos derecho a caminar con la cabeza alta mientras no les hagamos pagar por aquello...” (363) (Olaziregi, 2011b), Muñoz asocia la imagen del tiro en la nuca de los militantes socialistas en la Ribera en 1936 a la del tiro en la nuca a los militantes socialistas en 2003. El autor navarro incide en la idea de que la violencia se perpetúa y hereda intergeneracionalmente entre victimarios: “Apostaría a que más de un nieto de requetés de aquella época anda hoy por ahí que si Euskadi para arriba, que si Euskadi para abajo. Lo llevan en la sangre” (Muñoz, 2008: 164).

### **Conflicto y transmisión generacional: la novela de R. Saizarbitoria**

Por su parte, la sólida trayectoria literaria de Ramon Saizarbitoria está marcada por una voluntad de analizar nuestra convulsa realidad y los mitos que la sustentan. En la primera novela vasca sobre el conflicto, *Ehun metro* (1976, *Cien metros*), Saizarbitoria describió la represión político-cultural del País Vasco



durante el franquismo. Situada en 1974, y a través de lugares de la memoria emblemáticos de la capital donostiarra como la Plaza de la Constitución, denominada Plaza del 18 Julio durante el alzamiento y años posteriores, la novela denuncia una identidad colectiva vasca sometida y negada por el franquismo, y se interroga, a través de alusiones intertextuales a poemas conocidos de Jaques Prevert, sobre el sentido y utilidad de la lucha armada, el horror de la sangre vertida (Olaziregi, 2011).

*Los pasos incontables* ponía su foco en los últimos fusilamientos del franquismo, en concreto, en el del etarra Angel Otaegi, fusilado, junto Juan Paredes Manot “Txiki” y otros tres miembros del FRAP, el 27 de septiembre de 1975. Saizarbitoria nos proponía una compleja novela que incluía un segundo nivel narrativo que tematizaba la escritura de la novela homónima, *Los pasos incontables*, por el protagonista Iñaki Abaitua. Un verdadero palimpsesto literario, una novela de la metamemoria (Ferran, 2008) que, como rezaba la reiterada cita puesta en boca de Claude Simon (“la memoria es un plato roto”), escribía/construía la memoria de la generación vasca que durante el período que abarcaba de 1973 a 1984 había pasado de la resistencia clandestina contra el franquismo a la radicalización de la escalada terrorista. Para ello, la novela incorporaba técnicas como la de la repetición de escenas y de elementos que actuaban como verdaderos “*corps conducteurs*” al estilo del *nouveau roman*, y dibujaba un itinerario político de sangre cuyo final para sus protagonistas Iñaki Abaitua y Daniel Zabalegui, es la trágica muerte. Los repetidos “No sé a dónde nos lleva todo esto” (157) en boca de militantes, así como la utilización del sumario de Angel Otaegi, apuntaban al *leitmotiv* que daba aliento a la novela: la muerte como destino final no solo de los protagonistas y sus trágicas víctimas, sino del País Vasco.

Es, precisamente, ese legado de sangre y muerte el que abordan y critican las novelas posteriores de Saizarbitoria. *Bihotz bi, gerrako kronikak* (1996, *Amor y muerte*), las aludidas *Gorde nazazu lurpean* (2000, *Guárdame bajo tierra*), y *Martutene* (2012). Si la dignidad de perdedores que mostraron los gudarís, soldados del bando nacionalista durante la Guerra Civil, es un legado al que Saizarbitoria rinde emotivo homenaje en la novela *Amor y Guerra* o en



narraciones como *La guerra perdida del viejo gudari* (Olaziregi, 2011), donde el escritor donostiarra narró el sentimiento de pérdida que asoló a la generación de gudarís que perdieron la guerra, no ocurre lo mismo con el legado de décadas de terrorismo en la sociedad vasca. En efecto, Saizarbitoria contrapone, claramente, el legado y nobles valores humanistas de los gudarís y sus dirigentes nacionalistas durante la guerra (Manuel Irujo, Juan Ajuriaguerra...), a los llamados también *Gudarís* de ETA, de los que los personajes de Saizarbitoria se distancian (*Los pasos incontables*, 399-400), y sufren al descubrir que símbolos sagrados como la ikurriña o bandera vasca han perdido el valor simbólico que tenían para los antiguos gudarís (*Guárdame bajo tierra*, 28). La progresiva apropiación de conceptos y símbolos del nacionalismo vasco tradicional por el nacionalismo vasco radical que la literatura de Saizarbitoria denuncia es un hecho que ha sido probado por historiadores como Jesús Casquete, quien ha analizado dicha apropiación a través del análisis de símbolos y lugares de la memoria como el denominado Gudari Eguna, Día del Soldado Vasco (Casquete, 2013: 430-443).

En cualquier caso, es en *Martutene* (2012), donde Saizarbitoria explicita más claramente su rechazo a la transmisión del legado de ETA. Se trata, como reza una de las críticas a su edición inglesa (Provata-Carlone, 2016), de una novela total, que busca en el lector una lectura atenta y reflexiva, un “slow Reading” (sic). Un libro “moral” en el sentido de Kundera (1987: 16), por cuanto busca descubrir, esclarecer, una verdad desconocida hasta el momento. Y esa verdad tiene que ver, en esta compleja novela, con una realidad y una cartografía marcada por las consecuencias de décadas de terrorismo. Los itinerarios de los personajes de la novela vienen marcados por ciudades, calles, bares... marcados por el recuerdo de víctimas como Blanco, Mújica... o por amenazados por la banda que ven su día a día aterrorizado por la amenaza de un posible atentado. Es la novela donde la explicitación de la crítica del terrorismo en boca de personajes como Julia, la traductora, es absolutamente incontestable. Estamos ante un personaje que manifiesta alegrarse de las detenciones de los ETArras





(Martutene, 2032-33)<sup>2</sup>, que afirma escandalizarse ante la empatía que muestra su madre por los presos de ETA y no por las víctimas de éstos (2034-2035), que se avergüenza de la longevidad del terrorismo y de la cobardía colectiva para no abatirlo; una crítica sin paliativos a una realidad y un legado que Julia, además, rechaza transmitir a su hijo. En efecto, Julia, ex compañera de un etarra con quien tuvo un hijo, Zigor, se niega a mostrar a éste la carta que su padre le escribió y pidió transmitir. Frente a ese legado, ella prefiere los versos de J. Miguel Ullán para verbalizar cuál es la memoria que desea transmitir a futuras generaciones: “diles/que no hay más raza que el azar, que no hay más patria que el dolor” (295).

### Víctimas

Además de las mencionadas, podríamos recordar algunas novelas de reciente publicación que han representado el conflicto con diferentes objetivos. Ahí están, por ejemplo, novelas que hablan de la necesidad de tomar conciencia ante la barbarie, como *Zorion perfektua* (2002, *La felicidad perfecta*) de Anjel Lertxundi, o las que plantean la necesidad de airear nuestros trapos sucios, como *Etxeko hautsa* (2011, *Los trapos sucios*), también de Lertxundi. Otras propuestas han ido más allá y han tratado de denunciar la supuesta culpabilidad o equidistancia de la sociedad vasca ante el conflicto, como la novela *Mea Culpa* (2011) de la escritora Uxue Apaolaza, etc. Las líneas temáticas son abundantes y diversas, pero destaca, obviamente, una necesidad de analizar y analizarnos, de juzgar actitudes y roles, de reflexionar moral y éticamente, de contribuir, por medio de la memoria cultural que crea la literatura, a la conformación de una memoria colectiva que incluya el sufrimiento y reconocimiento del daño causado y contribuya a la resolución del conflicto y la convivencia. Diríamos que la novela vasca está contribuyendo a quebrar la remitologización del terrorista, contestando, de este modo, los diferentes tipos de representación ficcional que los medios de comunicación, o los poderes políticos han realizado durante décadas.

---

<sup>2</sup> Las cifras hacen referencia a las páginas en la versión electrónica del libro en euskera. En realidad, son posiciones de lectura, no páginas.



Lo mismo podría afirmarse respecto a la narrativa breve, género en el que antologías recientes tales como, por ejemplo, *Haginetako mina* (2008, *Dolor de muelas*) editada por Mikel Soto, o *Nuestras Guerras. Relatos sobre los conflictos vascos* (2014), editada por Mikel Ayerbe, muestran la diversidad de autores y enfoques que la representación del conflicto ha tenido en el ámbito en el que, además, escritores como Iban Zaldúa (2012) han publicado ensayos recomendables como *Ese idioma raro y poderoso*, galardonado con el Premio Euskadi en 2013, sobre las actitudes e iniciativas que los escritores vascos, en especial los que escriben en lengua vasca, han acometido en recientes décadas.

En cualquier caso, si como afirma Maurice Halbwachs (*On Collective*, 191-235) la literatura contribuye a la construcción de la memoria colectiva y ésta, como todas las memorias, es cambiante y condicionada por contextos sociales, no hay duda de que la relevancia que las víctimas han ido adquiriendo en las últimas décadas, tanto a nivel estatal como internacional, tiene su razón de ser en acontecimientos como los debates que siguieron a la Ley de la Memoria Histórica del 2007, a la emergencia de la justicia transicional a raíz del establecimiento de las comisiones de Verdad y Reconciliación en países como Argentina (1983-4) y Chile (1990-91), o a la creación, en 1998, de la Corte Internacional de Justicia, lo que permitió la persecución internacional de dictadores y malhechores. Víctimas silenciadas e invisibilizadas durante décadas fueron adquiriendo, de este modo, un protagonismo global desconocido hasta la fecha. Lo mismo podría afirmarse a propósito del reconocimiento que las víctimas del terrorismo de ETA han ido cobrando en los últimos años. Se trata de un colectivo durante demasiado tiempo olvidado, y que apenas generó movilizaciones sociales de denuncia durante décadas (Rodríguez, 2015: 7-8). Incluso tuvieron que pasar unos años para que asociaciones como la AVT, Asociación de Víctimas del Terrorismo (1981), tuvieran visibilidad. A ello contribuyeron grupos pacifistas que condenaban en silencio los atentados, como la coordinadora Gesto por la Paz de Euskal Herria, nacida en 1986, tras la fusión de varias organizaciones más pequeñas. Otros grupos, como Bakea Orain y Denon Artean, trabajaron en la misma línea. Según los expertos, los últimos años hemos asistido a una clara politización de las víctimas, en especial, a partir del



atentado perpetrado por radicales islamistas el 11 de marzo de 2004 en Madrid (Arrieta, 2015: 45). Informes y publicaciones posteriores no han hecho más que constatar la centralidad que la defensa, estudio y reparación de las víctimas han adquirido en los últimos años, importancia que, como apuntábamos en párrafos iniciales, ha tenido su plasmación institucional en las iniciativas que tanto el Gobierno Vasco como el central han planteado en los últimos años.

El cine y la literatura vasca se han hecho eco de la centralidad que las víctimas han ido adquiriendo. En el caso del séptimo arte, como argumenta Santiago de Pablo (2012: 414-16), se ha dado una clara evolución de ‘una cierta benevolencia o comprensión con el terrorismo, visto como una herencia del Franquismo, hasta posturas variadas y éticamente más comprometidas, dando protagonismo a las víctimas de ETA. Es, por lo tanto, a partir del año 2000 cuando las víctimas cobran un protagonismo incuestionable en el cine vasco. Largometrajes como *La casa de mi padre* (2008) de Gorka Merchán, *Zorion perfektua* (2009) de Jabi Elortegi, basado en la novela homónima de Lertxundi, o *Lasa y Zabala* (2014), de Pablo Malo, son un ejemplo de lo que decimos. Pero fue un documental, *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003), de Julio Medem, el que superó a las anteriores en el eco y polémica que provocó. Así lo afirma Joxean Fernandez (2016: 1098), director de la Filmoteca Vasca, a la vez que constata y analiza las nefastas consecuencias que tuvo para el propio Medem. Para Fernández la coyuntura política pesó sobremanera en la recepción del filme. En similares términos se manifiesta el estudioso Carlos Roldán Larreta (2015: 69):

Denunciar la violencia de Estado –torturas, GAL, etc.–, y su impunidad, aunque haya además un rechazo claro de los crímenes de ETA, acaba al final resultando caro. El día que un cargo político de altura pida perdón por la violencia estatal y su impunidad –tal y como hizo Ibarretxe con respecto al silencio de la sociedad vasca ante ETA– en este país se habrá dado un paso de gigante. La dinámica actual, desgraciadamente, es perseguir al artista que denuncia esa violencia. Julio Medem es un buen ejemplo. La campaña de linchamiento que sufrió con *La pelota vasca* y las presiones por parte del Partido Popular y su entorno para impedir la exhibición de este documental no deberían tener cabida en un país democrático.

*Twist* (2013) de Harkaitz Cano, es una novela que, además de presentar una estructura metaficcional, se centra, precisamente, en algunas de las víctimas



aludidas en el párrafo anterior: en las víctimas de la guerra sucia como Lasa y Zabala. La novela está teniendo un recorrido internacional notable, por cuanto, además de al español, se ha traducido al búlgaro, y están en marcha las traducciones al serbio y al inglés. Podríamos decir que es una novela próxima a la poética fantástica, y que recurre a apariciones fantasmales para narrar la denuncia de ese crimen perpetrado en el pasado. Esa presencia espectral, ese cuerpo torturado que despierta y aparece de repente, simboliza la resistencia ante el crimen que ha quedado impune. Como sostiene Jacques Derrida en *Spectres of Marx* (1993):

It is necessary to speak *of the ghost*, indeed *to the ghost* and *with it*, from the moment that no ethics, no politics, whether revolutionary or not, seems possible and thinkable and *just* that does not recognize in its principle the respect for those others who are no longer or for those others who are not yet *there*, presently living (Derrida, 1995: 13).

El fantasma, por lo tanto, nos revela un macabro crimen ocurrido en el pasado. Las referencias intertextuales a los desaparecidos del Cono Sur durante las dictaduras de las décadas de 1970 y 1980, convierte a la novela de Cano en un buen exponente de la memoria transnacional que hace alusión a esos seres que, como reza la ley 24.321 argentina, no están ni vivos ni muertos: “¿No es hermoso estar vivo? Pero tú no estás vivo exactamente, estás muerto y despierto. No es lo mismo.” (Twist, 33). Una novela, en definitiva, donde

la reescritura adquiere especial relevancia no solo por la cuestión del plagio o de la recreación, sino también porque Lazkano será el encargado de adaptar la traducción de la obra *Platonov* de Chejov, que de manera metaficcional versa sobre los temas tratados en *Twist* y cuyo texto se explicita extensamente hacia el final de la novela . (Ayerbe, 2015:108).

La novela de Cano reflexiona sobre la capacidad que tiene la literatura de narrar el horror. “¿Puede sublimarse con el arte la tortura? ¿Puede superarse el terror a través del arte?” (Twist: 375), son las preguntas que se plantea el narrador de la obra. La respuesta, al final de la novela: aunque la literatura no se antoje suficiente, escribir puede curar y redimirnos (Twist: 493).

## Silencios



Fue en el año 2007, cuando, en un acto celebrado ante 300 víctimas de ETA, el lehendakari Juan José Ibarretxe pidió perdón “por el silencio de la sociedad vasca” (Martínez, 2007). Silencio que ya había sido roto por manifiestos públicos, como el denominado *de los 33*, en mayo de 1980 (Gonzalez, 1980), o por “Isiltasuna ez da aterpe” (*El silencio no es cobijo*) que firmamos más de 140 personas del mundo de la cultura vasca en euskera el 21 de septiembre de 2000. Se trataba de la condena social a demasiados años de barbarie, condena con la que se implicó un nutrido grupo de escritores en lengua vasca.

También fue la denuncia del silencio de la sociedad vasca durante años de conflicto la que inspiró el libro de cuentos *Bizia lo* (2003, *Letargo*), de Jokin Muñoz. El autor navarro nos describe, a través de los cinco cuentos que integran el volumen, una sociedad vasca donde la violencia de ETA y el conflicto político están presentes desde la infancia, incluso en los cotidianos juegos de niños, como el cuento titulado “Xantilli”. Otros cuentos, como “Isiluneak” (Silencios), narran la situación de tensa espera de unos padres ante la noticia de la muerte de su hijo al manipular una bomba. Gracias a la alternancia del foco narrativo de un progenitor a otro, podemos traspasar el silencio que paraliza a ambos protagonistas, angustiados por la espera de una llamada telefónica o unas imágenes del noticiero que confirmen su temor. Por su parte, otro autor vasco reconocido por su amplia trayectoria como cuentista, Iban Zaldúa, también ha abordado reiteradamente el tema del conflicto en libros como *Gezurrak, gezurrak, gezurrak* (2000, *Mentiras, Mentiras, Mentiras*) o *Traizioak* (2001, *Traiciones*). Con un estilo directo e irónico que gusta de los juegos metaliterarios al estilo de Borges, o de la fantasía incrustada en lo cotidiano al estilo de Cortázar, Zaldúa ha acertado al proponer una reflexión sobre las contradicciones y dramas de años de convivencia con el conflicto. Un buen ejemplo de lo que decimos lo constituiría el cuento *Bibliografía*, donde la narración objetiva y distante del itinerario de un libro tiene su punto álgido en la referencia a la víctima del atentado terrorista, Alicia Fernández de Larrea, la bibliotecaria que registró el libro. Aun aceptando que la realidad y el arte pueden concitar lecturas realizadas desde posiciones ideológicas contrapuestas como las de los personajes del cuento (el presunto terrorista, el policía, el preso, el funcionario



de la cárcel... todos ellos referidos con códigos, iniciales o nombres de pila), lo que no admite interpretaciones es la tragedia de la muerte de víctimas inocentes.

### Política de género

En líneas precedentes hemos comentado algunos de los temas y estrategias narrativas utilizadas por escritores vascos contemporáneos que han representado el conflicto en lengua vasca. Quisiéramos preguntarnos ahora sobre las similitudes o diferencias que tanto temática como formalmente pudiera haber entre escritores y escritoras. Por ejemplo: ¿manifiestan las escritoras a través de sus novelas su deseo de asumir su rol de escritores del conflicto por medio de estructuras metaficcionales? ¿Es la recuperación de la memoria histórica tan manifiesta en la narrativa de las escritoras? Lo cierto es que la mayoría de las narrativas sobre el conflicto vasco escritas por mujeres no ficcionalizan a sus protagonistas como “escritoras” del conflicto, sino que incluyen personajes que mantienen una relación epistolar con un receptor textual que no trasciende la esfera íntima, privada, del núcleo de amistades o familiar del protagonista. Dicho de otro modo, las novelas de ellos muestran estructuras metaficcionales que denotarían el rol activo que el escritor vasco quiere tener ante el conflicto, mientras que las narrativas de ellas narran el conflicto vasco desde estructuras próximas a los diferentes modos autobiográficos. En efecto, novelas recientes escritas por mujeres sobre nuestra memoria histórica reciente se vehiculan a través de narradores homodiegéticos o autodiegéticos, como ocurre en las novelas: *Aulki jokoa* (2009, *Juego de sillas*) de Uxue Alberdi, *Hobe isilik* (2013, *Mejor callados*) de Garbiñe Ubeda, o *Txartel bat (des)herrira* (2013, *Un billete para el destierro*), de Garazi Goia (2013). Todas ellas cuentan historias situadas en la Guerra Civil, o en la posguerra, abordando aspectos como la sexualización de la represión del bando nacional y los estereotipos misóginos, conflictos de paternidad, el exilio de miles de niños durante la contienda y su alienación en tierras inglesas, etc. Por su parte, novelas como *Nerea eta biok* (1994, *Nerea y yo*) de Laura Mintegi o *Koaderno Gorria* (1998, *El cuaderno rojo*) de Arantxa Urretabizkaia, se sirven del género epistolar para narrar historias sobre el conflicto. La primera cuenta la relación epistolar durante cuatro años





entre Isabel, una profesora universitaria, y Nerea, una presa de ETA en una cárcel de París (Olaziregi & Ayerbe, 2016: 56-57). Temas como el del compromiso político, las relaciones lesbianas y la maternidad, entre otros, son abordados en estas cartas que permiten a Isabel autoconocerse y descubrir complicidades y afectos que no conocía entre mujeres. Pero además, como apunta Linda White en el prólogo de la traducción inglesa de la novela, la novela reflexiona sobre las limitaciones y censuras que las mujeres tienen en la sociedad vasca (White, 2005: 82). En definitiva, podríamos decir que la novela apunta hacia un compromiso político que huye de los estereotipos heteronormativos patriarcales y que permite, además, complicidades femeninas en un mundo, el de ETA, en cuya estructura militar ha primado la ética masculinizante y donde tradicionalmente “men are the gudariak (warriors) and initiators of the radical discourse, women are the strong and supportive wives and mothers” (Watson, 2003: 151). Como ha demostrado Carrie Hamilton (2013: capítulo 4), en esta asignación de roles no influyó solo la propia deriva de ETA, sino también las representaciones que reiteradamente se mostraron en los medios de comunicación, imágenes de madres y viudas de miembros de ETA y de sus víctimas que idealizaron la fortaleza de estas mujeres ante el sufrimiento, imágenes, en definitiva, de su sacrificio maternal (Hamilton, 2013: 102).

María Dolores González Catarain, *Yoyes*, es una de las pocas mujeres que consiguió llegar a las esferas de dirección en ETA. Su abandono de la banda, exilio y regreso al País Vasco fue inaceptable para la banda y fue asesinada por ésta el 10 de septiembre de 1986, ante su hijo de tres años. La abundancia de estudios críticos que han analizado e interpretado su vida (Aretxaga: 1988; Watson: 2003; Zulaika: 2006; Ortiz Ceberio: 2015), o las narrativas, tanto literarias como fílmicas que se han inspirado en ella (como la película de Helena Taberna, *Yoyes*, o la novela *Esos cielos* de Atxaga), dan muestra de su importancia. También podríamos decir que *El cuaderno rojo*, de Arantxa Urretabizkaia, en cuanto aborda la relación entre maternidad y activismo político, se inspira en la vida de Yoyes. Planteada en dos planos narrativos, el primero de ellos recoge la extensa carta que la protagonista, La Madre, envía a sus hijos, de quienes no ha tenido noticia desde que, siete años atrás, su padre



se escapara con ellos a Venezuela. Esta carta está escrita en un cuaderno rojo, detalle que condiciona el paratexto de la novela. En el segundo plano, se nos narra el viaje de la abogada “L” a Venezuela, donde debe entregar el cuaderno a los hijos. Urretabizkaia nos propone, en una prosa lírica de gran intensidad, una reflexión sobre la maternidad y el compromiso, una crítica, a través de la voz de esa madre a la que secuestraron sus hijos, de la estereotipación de roles en el seno del nacionalismo radical. Ser madre y activista eran incompatibles para Yoyes, y como interpretó Begoña Aretxaga, el hecho de que Yoyes optara por la maternidad es la clave de su asesinato:

A mother by definition cannot be a hero or traitor in the cultural context of radical nationalism; she is beyond these categories. Yoyes collapsed gender differentiations at a momento when ETA (m) needed them more than ever (Aretxaga, 1988: 8).

Subvertir el orden simbólico de la organización significaba, para Yoyes, aceptar su deseo de ser madre, e huir del rol “masculino=activista” que la organización le asignaba: “No quiero convertirme en la mujer que porque los hombres consideran de alguna forma “macho” es aceptada” (citado por Ortiz Ceberio, 2015: 148), escribió en su diario.

También algunos cuentos escritos por mujeres utilizan el género epistolar para vehicular la trama. Podríamos citar, por ejemplo, cuentos como “Gehienez bost hilabete” (2005, *Cinco meses a lo sumo*) de Arantxa Iturbe, o “Politika Albisteak” (2004, “Actualidad política”), de Eider Rodriguez, cuento que también incluye una reflexión sobre maternidad y compromiso. En él se nos narra la relación epistolar entre su alienada protagonista, Idoia, y su antiguo novio, un miembro de ETA. Idoia siente que se le pasa el tiempo, que se está literalmente pudriendo por dentro y que la función para la que fue educada, a saber, la de engendrar “el retoño que dé continuidad a la lucha” (sic), no va a ser cumplida. Un cuento, en definitiva, que describe, como pocos, la claustrofobia y decadencia de una realidad política que tiene su lado más invisible y silenciado en el territorio doméstico de las mujeres que lo habitan, mujeres que ya no engendran vida ni sueños, sino que están atrapadas en un rol (el de madres y novias abnegadas)



y en un lenguaje (medios de comunicación, lenguaje militar), cuyo falocentrismo y misoginia termina aniquilándolas.

### A modo de conclusión

Como apresurada conclusión diremos que los escritores y escritoras vascas hace tiempo que se lanzaron a la narración y representación del conflicto político más dramático y mundializado del entorno vasco, a saber, el del terrorismo de ETA. Convertido en un narrador que narra y reflexiona sobre esa convulsa realidad, el deseo y la obligación de contar/entender lo que ha ocurrido determina el tono reflexivo y metaficcional de textos que buscan un debate ético y moral en torno a cuestiones como la legitimidad, la justicia, la culpa. Pero además, la lectura que hemos realizado desde la óptica de género, lectura que ha revelado temas y formas narrativas dispares para vehicular este debate, tendrá que discernir si las dinámicas de memoria que se están dando en nuestra narrativa perpetuarán o no las divisiones de roles en los que se asienta la lógica patriarcal.

### BIBLIOGRAFÍA

- APAOLAZA, Uxue (2011). *Mea Culpa*. Donostia: Elkar.
- APPELBAUM, Robert; PAKNADEL, Alexis (2008). "Terrorism and the novel: 1970-2001", *Poetics Today* (2008), 29, n.º 3, pp. 387-436. <https://doi.org/10.1215/03335372-072>
- ARETXAGA, Begoña (1988). "The death of Yoyes: cultural discourses of fender and politics in the Basque Country", *Critical Matrix: the Princeton Journal of Women, Gender and Culture* (1988), n.º 1, pp. 1-10.
- ARRIETA, Leyre (2015). "ETA y la espiral de la violencia. Estrategias y víctimas". En Pilar Rodríguez (ed.), *Imágenes de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista*. Madrid: Nueva Biblioteca, pp. 21-52.
- ARROITA, Izaro (2015). *Ramon Saizarbitoriaren nobelagintza Memoria Ikasketen ikuspegitik* [La novela de Ramon Saizarbitoria desde los Estudios de la Memoria Ramon Saizarbitoriaren nobelagintza Memoria Ikasketen ikuspegitik [La novela de Ramon Saizarbitoria desde los Estudios de la Memoria], Universidad del País Vasco, Tesis doctoral inédita, pp. 376.
- ARROITA, Izaro; OTAEGI, Lourdes (eds.) (2015). *Oroimenaren lekuak eta lekukoak. Gerra Zibilaren errepresentazio artistikoak vs. Kontaera historiko politikoa* [Lugares y testigos de la memoria. Representaciones de la Guerra Civil vs el relato histórico-político]. Bilbao: Universidad del País Vasco.



- ATXAGA, Bernardo (1993). *Gizona bere bakardadean*. Iruñea: Pamiela. Español: *El hombre solo*. Traductor: Arantzazu Sabán y Bernardo Atxaga. Barcelona, Ediciones B, 1994.
- ATXAGA, Bernardo (1995). *Zeru horiek*. Donostia: Erein. Español: *Esos cielos*. Traductor: Arantzazu Sabán y Bernardo Atxaga. Barcelona: Ediciones B, 1995.
- ATXAGA, Bernardo (2003). *Soinujolearen semea*. Iruñea: Pamiela. Español: *El hijo del acordeonista*. Traductor: Asun Garikano y Bernardo Atxaga. Madrid: Alfaguara, 2004.
- AYERBE, Mikel (2014). *Nuestras guerras. Relatos sobre los conflictos vascos*. Madrid: Lengua de Trapo.
- AYERBE, Mikel (2015). "Work in conflict: (Meta)literatura y escritura en novelas que abordan el conflicto vasco". In María José Ezeizabarrena; Ricardo Gomez (eds.). *Eridenen du zerzaz kontenta: Sailkideen omenaldia Henrike Knörr Irakasleari (1947-2008)*. Bilbao: Universidad del País Vasco, pp. 97-112.
- BISTER, Daniela (2015). *La construcción literaria de la víctima. Guerra Civil y Franquismo en la novela castellana, catalana y vasca*. Frankfurt: Peter Lang.
- BLESSINGTON, Francis (2007). "Politics in the terrorist novel", *Sewanee Review* (2007), 116.1, pp. 116-124.
- CASQUETE, Jesús (2010). "Abertzale sí, ¿pero quién dijo de izquierdas?", *El viejo topo* 68, pp. 15-19.
- CASQUETE, Jesús (2013). "Gudari Eguna". En Santiago De Pablo *et al.* (coords.) (2013), *Diccionario ilustrado de símbolos del nacionalismo vasco*. Madrid: Tecnos, pp. 430-443.
- CANO, Harkaitz (2013). *Twist*. Zarautz: Susa. Español: *Twist*. Traductor: Gerardo Markuleta. Barcelona: Seix Barral.
- DE PABLO, Santiago (2012). *The Basque Nation On-Screen*. Reno: University of Nevada, Center for Basque Studies.
- DELGADO, Luisa Elena (2011). *La Nación Singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI.
- DERRIDA, Jacques (1993). *Specters of Marx. The state of the debt, the work of mourning, and the New International*. Traductora: Peggy Kamuf. New York: Routledge.
- ERLL, Astrid (2001). *Memory in Culture*. New York: Palgrave, Macmillan.
- FERNÁNDEZ, Joxean (2016). "Razones y contextos de cuatro polémicas en el cine documental vasco". En Mari Jose Olaziregi; Juan Arana Cobos (eds.). *Basque Studies Monograph. Bulletin of Hispanic Studies* 93, n.º 10, pp. 1081-1102. <https://doi.org/10.3828/bhs.2016.68>
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka (2007). "El nacionalismo vasco radical ante la transición española", *Historia contemporánea* 35 (2007), pp. 817-844.
- FERRÁN, Ofelia (2007). *Working Thorough Memory. Writing and Remembrance in Contemporary Spanish Narrative*. Lewisburg, PA: Bucknell University Press.
- GOIA, Garazi (2013). *Txartel bat (des)herrira*. Donostia: Elkar.



- GONZALEZ, Antonio (1980). "Treinta y tres personalidades vascas vinculadas a la cultura contra la violencia de ETA", en [http://elpais.com/diario/1980/05/28/espana/328312806\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1980/05/28/espana/328312806_850215.html) [Fecha de consulta: 29 de abril de 2017].
- HAMILTON, Carrie (2007). *Women and ETA*. Manchester: Manchester University Press.
- HALBWACHS, Maurice (1992). *On Collective Memory*. Chicago: Chicago University Press.
- HUYSEN, Andreas (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- ITURBE, Arantxa (2005). "Gehienez bost hilabete". En *Adiskide maitea*. Tafalla: Txalaparta.
- KORTAZAR, Jon (2011). "Memoria y Guerra Civil en la narrativa vasca (1937-2007)", *Cuadernos de Alzate*. Fundación Pablo Iglesias, n.º 45, pp.41-68.
- KORTAZAR, Jon & Serrano, Amaia (eds.) (2012). *Gatazken lorratzak. Euskal arazoan islak narratiban 1936tik gaurdaino*. Donostia: Utriusque Vasconiae.
- LABANYI, Jo (2008). "The Politics of Memory in Contemporary Spain", *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, n.º 2, pp.119-125. <https://doi.org/10.1080/14636200802283621>
- LASAGABASTER, Jesús María (ed.) (1990). *Contemporary Basque Fiction*. Reno: University of Nevada Press.
- LEERSSEN, Joep (2001). "Monument and Trauma: varieties of remembering", in McBride, Ian: *History and Memory in Northern Ireland*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 204-222.
- LERTXUNDI, Anjel (1983). *Hamaseigarreanean aidanez*. Donostia: Erein.
- LERTXUNDI, Anjel (2002). *Zorion perfektua*. Irun: Alberdania. Español: *La felicidad perfecta*. Traductor: Jorge Giménez. Irun: Alberdania, 2006.
- LERTXUNDI, Anjel (2011). *Etxeko hautsa*. Irun: Alberdania. Español: *Los trapos sucios*. Traductor: Jorge Giménez. Irun: Alberdania, 2011.
- LEVY, Daniel; SZNAIDER, Natan (2002). "Memory Unbound. The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory", *European Journal of Social Theory*, vol. 5, n.º 1, 2002, pp. 87-106. <https://doi.org/10.1177/1368431002005001002>
- MINTEGI, Laura (1994). *Nerea eta biok*. Zarautz: Susa. Inglés: *Nerea and I*. Traductora: Linda White. NY: Peter Lang, 2005.
- MÜLLER, Jan-Werner (2002). *Memory and Power in Post-War Europe. Studies in the Presence of the Past*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MUÑOZ, Jokin (2003). *Bizia lo*. Irun: Alberdania. Español: *Letargo*. Traductor: Jorge Giménez. Irun: Alberdania, 2005.
- MUÑOZ, Jokin (2007). *Antzararen bidea*. Irun: Alberdania. Español: *El camino de la Oca*. Traductor: Jorge Giménez. Irun: Alberdania, 2009.
- NORA, Pierre (1997). *Rethinking the French Past*, vol. 1. *Conflicts and Divisions*. New York: Columbia University Press.
- OLAZIREGI, Mari Jose (2011a). "Basque Narrative about the Spanish Civil War and Its Contribution to the Deconstruction of Collective Political Memory". En Sandy Ott & Santiago de Pablo (dir.). *War, Exile, Justice and Everyday*





- Life, 1936-1946*. Reno: Center for Basque Studies, University of Nevada, Reno, pp. 117-132.
- OLAZIREGI, Mari Jose (2011b). "Los lugares de la memoria en la narrativa de Bernardo Atxaga". In Andrés-Suárez, Irene y Rivas, Antonio (eds.), *Bernardo Atxaga*, Madrid, Universidad de Neuchâtel-Arcolibros, pp. 43-62.
- OLAZIREGI, Mari Jose (2015). "Cartografía de la memoria en la literatura vasca actual". En Leonardo Cecchini; Hans Lauge Lansen (eds), *Conflictos de la Memoria/ Memoria de los conflictos. Modelos narrativos de la memoria intergeneracional en España e Italia*. Copenhagen: Museum Tusulanum Press. University of Copenhagen, Col. Études Romanes 62, pp. 219-230.
- OLAZIREGI, Mari Jose (2016c). Olaziregi, M.J. & Ayerbe, M., "El conflicto de la escritura y la rescritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco ". In Moszczyńska-Dúrst, K. et al. (eds), *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*, Universidad de Varsovia- Instituto de Estudios Ibéricos, pp. 45-66.
- ORTIZ, Cristina (2015). "Paradigmas éticos-políticos en los diarios Yoyes desde su ventana". En Pilar Rodríguez (ed.), *Imágenes de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 139-154.
- PORTELA, Edurne (2016). *El eco de los disparos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- PROVATA-CARLONE, Mike (2016). "A loftier reality", en <http://bookanista.com/loftier> [Fecha de consulta: 29 de abril de 2017].
- RAMÍREZ DE LA PISCINA MARTÍNEZ, Txema, MURUA URÍA, Imanol, y IDOAGA ARROSPIDE, Patxo, (2016). "Prensa y conflicto vasco (1975-2016). Recopilatorio de actitudes y vicisitudes". *Revista Latina de Comunicación Social*, n.º 71, pp. 1.007-1.035, en <http://www.revistalatinacs.org/071/paper/1132/52es.html> [Fecha de consulta: 29 de abril de 2017]. <http://dx.doi.org/10.4185/RLCS-2016-1132>
- RODRÍGUEZ, Eider (2004). "Politika albisteak" *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa. Traducción: "Actualidad política". En Eider Rodríguez, *Y poco después ahora*. Donostia: Tartalo, 2007.
- RODRÍGUEZ, Pilar (ed.) (2015). *Imágenes de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ROLDÁN, Carlos (2015). "Imágenes de odio, sangre y muerte: las víctimas de la violencia política ante las cámaras de los cineastas vascos". En Pilar Rodríguez (ed.) (2015). *Imágenes de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista*. Madrid: Biblioteca Nueva, pp. 53-78.
- ROSEMAN, Sharon (1997). "Celebrating Silenced Words: the "Reimagining" of a Feminist Nation in Late-Twentieth-Century Galicia", *Feminist Studies*, vol. 23, n.º 1, pp. 43-71.
- SAIZARBITORIA, Ramon (1976). *Ehun metro*. Donostia: Kriselu. Traducción: *100 metros*. Barcelona: Nueva Cultura, 1979.
- SAIZARBITORIA, Ramon (1995). *Hamaika pauso*. Donostia: Erein. Español: *Los pasos incontables*. Traductor: Jon Juaristi. Madrid: Espasa Calpe, 1996.





- SAIZARBITORIA, Ramon (2000). *Gorde nazazu lurpean*. Donostia: Erein. Español: *Guárdame bajo tierra*. Traductor: Fundación Eguia Careaga. Madrid: Alfaguara
- SAIZARBITORIA, Ramon (2012). *Martutene*. Donostia: Erein. Español: *Martutene*. Traductor: Madalen Saizarbitoria. Donostia: Erein.
- SOTO, Mikel (2008). *Haginetako mina*. Tafalla: Txaparta.
- UBEDA, Garbiñe (2013). *Hobe isilik*. Donostia: Elkar.
- URLA, Jacqueline (2012). "Total Quality Language Revival". In Duchene, Alexandre & Heller, Monica, *Language in Late Capitalism: Pride and Profit*, London/ NY: Routledge, pp. 73-92.
- URRETABIZKAIA, Arantxa (1998). *Koaderno gorria*. Donostia: Erein. Traducción: *El cuaderno rojo*. Iñaki Iñurrieta. Donostia: Tarttalo, 2002.
- WATSON, Cameron (2003). "The Tragedy of Yoyes". In Watson, Cameron and White, Linda (eds.), *Amatxu, Amuma, Amona: Wiriting in Honor of Basque Women*. Reno, NV: Center for Basque Studies, pp. 134-56.
- ZIZEK, Slavoj (2009). *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Barcelona: Paidós.
- ZALDUA, Iban (2000). *Gezurrak, gezurak, gezurak*. Donostia: Erein. Traducción: *Mentiras, mentiras, mentiras*. Madrid: Lengua de Trapo.
- ZALDUA, Iban (2001). *Traizioak*. Donostia: Erein.
- ZALDUA, Iban (2012). *Ese idioma raro y poderoso*. Madrid: Lengua de Trapo.
- ZULAIKA, Joseba (2006). *ETAren hautsa*. Irun: Alberdania. Español: *Polvo de ETA*. Traductor: Gerardo Markuleta. Irun: Alberdania.
- ZULAIKA, Joseba; DOUGLASS, William (1996). *Terror and Taboo: the Follies, Fables, and Faces of Terrorism*. New York: Routledge.

Fecha de recepción: 2 de mayo de 2017

Fecha de aceptación: 4 de septiembre de 2017

## Desesperados intentos por decir el silencio: la ficción como instrumento de duelo

Desperate attempts to speak silence: fiction as an instrument for mourning

ANTHONY NUCKOLS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Resumen:** Proponemos un análisis de *El comprador de aniversarios* (2002) de Adolfo García Ortega, publicado a comienzos del *boom* de la memoria en España, como una *narrativa postraumática de duelo*. Destacamos la novela entre otras contemporáneas que tratan la guerra civil española por su modo de acercarse al pasado, su uso de la ficción y por su temática. Trazamos los paralelismos que existen entre esta y *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano, que pudo tener influencia en la de García Ortega. El resultado de esta *narrativa de duelo* es otro modo de entender nuestra relación en el presente con otro(s) pasado(s) violento(s).

**Palabras clave:** duelo, Holocausto, novela, memoria histórica, ficción

**Abstract:** We propose an analysis of *El comprador de aniversarios* (2002) by Adolfo García Ortega, published at the beginning of the memory boom in Spain, as a *posttraumatic narrative of mourning*. We single out the novel from among other contemporary novel son the Spanish Civil War for its way of approaching the past, its use of fiction and for its subject. We draw parallels that exist between the novel and *Dora Bruder* (1997) by Patrick Modiano, which could have influenced García Ortega's. The result of this *mourning narrative* is another way of understanding our relation in the present with (an)other violent past(s).

**Key words:** mourning, Holocaust, novel, historical memory, fiction



## Introducción

Reflexionar sobre la literatura en español en el siglo XXI, y específicamente en el caso de España, requiere necesariamente hacer referencia al llamado *boom* de memoria. A pesar del aumento en el número de publicaciones literarias, historiográficas o académicas<sup>1</sup> en España a partir del cambio de siglo no podemos entender el interés social por la memoria, la Guerra Civil o la posguerra como prueba de que estos temas habían sido ignorados por la Historia y la literatura en décadas anteriores<sup>2</sup>. Sería un error también hablar de un fenómeno únicamente español, ya que el *boom* de la memoria forma parte de una misma preocupación mundial por temas relacionados con la memoria. En efecto, la globalización de estos discursos ha tenido una influencia tan abrumadora y amplia que es imposible desvincular el caso español de los debates y discursos en torno a la memoria provenientes de otros contextos como el Holocausto.

Es precisamente en ese momento del *boom* de la memoria internacional (y en España) que se publica *El comprador de aniversarios* (2002) de Adolfo García Ortega. A pesar de que el número de publicaciones nuevas y reediciones de obras sobre la Guerra Civil aumentaba con cada año que pasaba (Becerra Mayor: 421, 426), la novela de García Ortega vuelve la mirada no hacia el pasado español sino hacia el Holocausto. La influencia del Holocausto u otros contextos (Argentina, Sudáfrica, etc.) se ve claramente a través de la importación e incorporación de un léxico específico e internacional (*holocausto*, *genocidio*, *desparecido*, etc.) procedente de diferentes discursos relacionados con la memoria, la justicia transicional y el trauma. En palabras de Gabriel Gatti, la importación de términos anteriormente asociados a otros contextos, como la *Shoa* o las dictaduras del Cono Sur, al caso español, ha hecho que “un viejo problema español se ve[a], de repente, incluido en una categoría universal (2012: 212)<sup>3</sup>. Empero los efectos del Holocausto convertido en memoria humana

---

<sup>1</sup> En *La guerra civil como moda literaria*, David Becerra Mayor recoge un total de 181 novelas escritas y publicadas sobre la guerra civil española entre 1989 y 2011 (2015: 19).

<sup>2</sup> Para investigaciones literarias anteriores al *boom*, véase el trabajo referencial de Maryse Bertrand de Muñoz o el de Raquel Maccicui (Martínez Rubio, 2015: 62).

<sup>3</sup> Gatti hace referencia al uso del término “desaparecidos” en el caso español (2012: 113). En cuanto al término *holocausto*, cabe destacar el libro de Monserrat Armengou i Martín y Ricard Bellis, titulado *Les fosses del silenci: Hi ha un holocaust espanyol?* (2004), basado en el



universal no se limitan solo al ámbito teórico, historiográfico o de los derechos humanos, sino podemos encontrarlos también en el literario. Más allá de simplemente afirmar que ha habido (y habrá más) obras literarias españolas cuya temática gira en torno al Holocausto, lo que quiero hacer en el presente artículo es demostrar una influencia estética en la literatura española proveniente de la literatura europea sobre el Holocausto. En concreto me refiero a lo que en otro lugar he denominado *narrativas postraumáticas de duelo*<sup>4</sup>: esto es una narrativa postraumática, postmemorial, escrita en el presente que busca un modo de posicionarse respecto a las pérdidas del pasado que nos vienen heredadas.

Como ejemplo de esto, me centraré en la novela de Adolfo García Ortega y los paralelismos que se pueden dibujar con *Dora Bruder* (1997) de Patrick Modiano. Ambas tienen como su tema central el proceso de investigación y la reflexión acerca de dos jóvenes víctimas del Holocausto: en la novela de Modiano, una joven judía francesa deportada y exterminada; en la novela de García Ortega, un niño de tres años que muere en Auschwitz. En ambos casos, se trata de obras de autoficción en las que vemos al autor/narrador como primer motor de estos procesos de rescate del olvido. No obstante, veremos que es precisamente por la *falta* de datos sobre el pasado que los narradores tienen que recurrir a la inferencia y la suposición: este recurso a *la ficción* en el presente ante las incógnitas y el vacío constituye el modo de llevar a cabo el duelo.

En el caso de una catástrofe como el Holocausto la ficcionalización del pasado ha generado polémica y discusión sobre cómo tratar el pasado traumático en una obra literaria. Para mí, *El comprador de aniversarios* fuerza e incluso transgrede los límites de la ficción provenientes del debate sobre la representación del Holocausto, sobre todo si tenemos en cuenta la obra de García Ortega en relación con otras coetáneas, escritas sobre el pasado violento del siglo XX en España, la mayoría de las cuales tratan no el Holocausto sino la

---

programa homónimo emitido en TV3 en el año 2003. El programa se distribuyó en el mundo anglófono como *The Spanish Holocaust*. A esto habría que añadir también el libro de Paul Preston *The Spanish Holocaust*, publicado en el año 2011. Sobre la influencia del Holocausto en el movimiento memorialista en España, véase Baer, 2015.

<sup>4</sup> Véase Nuckols, 2016.



Guerra Civil, la posguerra y la dictadura. Abordaré algunas de estas tensiones para luego detallar brevemente qué entiendo por *narrativas postraumáticas de duelo*; en cuanto a la novela de Modiano, me limitaré a exponer los motivos por los que la podemos considerar como tal; su estética y modo de retratar la posición de un narrador que pretende indagar en el pasado han sido, a mi entender, influyentes para la obra de García Ortega. Pese a los elementos de investigación historiográfica, que son integrales a ambas obras, sostengo que su finalidad no es tanto arrojar luz sobre aspectos desconocidos o ignorados del pasado, sino más bien construir un testimonio de la imposibilidad de saber y de recuperar el pasado: una reflexión sobre nuestra posición en un presente alejado de dicha tragedia. Ante la imposibilidad de conocer y nombrar la ausencia, el recurso a la ficción deviene un modo de responder ante el vacío, de conmemorar la ausencia producida por la catástrofe.

### **Historia y ficción**

Entre las obras literarias producidas a partir del cambio de siglo en España sobre la Guerra Civil, Hans Lauge Hansen describe una “mímesis de la memoria cultural” (2012: 89): una literatura influenciada por el ambiente socio-político (medidas legislativas y judiciales, debates en la esfera pública) y el movimiento memorialista (grupos como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica). El resultado es un grupo de autores, la mayoría nacida a mediados o a finales de la dictadura franquista, que entienden la creación literaria como un modo de participar en esa recuperación de la memoria histórica, asumiendo, como sugiere Sebastiaan Faber, un papel activo en el espacio público sobre los debates en torno a la Segunda República, el Franquismo e incluso la Transición (2012: 130).

Para estos autores, la literatura es una herramienta para recuperar los restos olvidados o ignorados de la historia, un proceso cuya comparación con las exhumaciones es innegable. La obra literaria busca arrojar luz sobre una figura, un acontecimiento o episodio olvidado, ignorado o perdido de la Historia



para así introducirlo dentro de la memoria colectiva actual<sup>5</sup>. Ante una literatura cuya función consiste en parte en rescatar hechos, hay que plantear la pregunta de si los escritores de ficción han de adscribirse (o someterse) a las mismas normas que los historiadores: por mucha investigación histórica que se le dote a la obra literaria, muchos de estos autores “continue to reserve the right to make things up” (Faber 2012: 130). José Martínez Rubio aborda esta pregunta sobre la delicada relación entre ficción e Historia, verdad y mentira en las novelas de investigación y autoficción: sobre el porqué de tanto recurso periodístico en estas obras, se puede atribuir “esta profusión documental a una voluntad de representación anti-ficcional, a un intento de distanciamiento con respecto de la ficción o de la fabulación para aproximarse a lo real” (2015: 113). En estas ficciones dotadas de elementos “reales”, la verdad objetiva se queda ambigua: la verdad “no gira solamente en torno a la forma, a su ser, sino que alcanza su estatus de ‘verdad’ cuando es reconocida como tal [...] por las partes integrantes de un proceso de comunicación”, que serían en este caso entre autor y lector (ibíd.: 97). A partir de esa mezcla de verdad y ficción han surgido críticas, como en el caso de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas: “its clever mix of fact and fiction purposely *mystifies* historical truth, precisely at a moment when the truth what Spain is trying to retrieve” (Faber 2012: 130)<sup>6</sup>. Martínez Rubio nos insta a considerar esta ambigüedad que surge de la tensión entre verdad histórica y creación ficcional como una

tercera vía, como alternativa controlada a la realidad, por un lado, y a la ficción, por otro.[...] La posibilidad de entender la *verdad* como algo relativo, así como la *realidad* como algo inaprensible e inefable no hace sino abrir posibilidades a una sana complejidad. No supone nunca renunciar a la verdad, sino reforzar el compromiso con ella (2015: 119-120).

---

<sup>5</sup> Para una lista de obras con estas características, véase Nuckols, 2016.

<sup>6</sup> O, cuando no críticas, ha dado lugar a suposiciones erróneas sobre elementos ficticios como el caso del personaje de la escritora Dolores Serma en *Mala gente que camina* de Benjamín Prado: “me ha hecho ilusión que muchos periodistas me confesaran que antes de ir a entrevistarme habían mirado en Google qué salía al teclear el nombre de Dolores Serma, incluso uno me preguntó si pensaba hacer una edición crítica de su supuesta novela *Óxido*” (*El País* 2006).





La fusión de ficción e Historia en las producciones literarias o cinematográficas que tratan el tema del Holocausto ha producido un sinfín de debates teóricos sobre el modo “correcto” de representar la catástrofe<sup>7</sup>. Muchas de las teorías sobre cómo contar o narrar el Holocausto, sean testimonios directos o no, parten de una suposición *a priori* de que se trata de un acontecimiento irrepresentable: desde el famoso *dictum* de Adorno al carácter “no conocible” de lo que Dori Laub llama “un acontecimiento sin testigos<sup>8</sup>”, pasando por la comparación de Lyotard del Holocausto con un terremoto que no solo destruyó vidas, ciudades, sino también todas las herramientas necesarias para medir los daños. Sin embargo han sido muchos los supervivientes que han compartido sus experiencias en forma del testimonio escrito a pesar de la dificultad y la imposibilidad que puede suponer para autores supervivientes como Delbo, Wiesel, Levi y Semprún<sup>9</sup>:

These writers and survivors, and many others, believe that it is not possible for those who did not survive to understand, in a truthful way, the events of the Holocaust. Language is not enough. [...] there is an insurmountable difficulty in understanding the existential truth of the events using “free words”. (Eaglestone, 2004: 18)

Para los que vivimos en el mundo post-Holocausto, estos testimonios suponen cierta contradicción, ya que como lectores estamos atrapados entre la imposibilidad de entender del todo la experiencia del *lager* y una literatura que, a la vez, pide ser consumida (ibíd.: 19).

Si la identificación con la víctima por parte del lector de un testimonio supone un deber contradictorio<sup>10</sup>, ¿qué ocurre cuando se trata de una obra de ficción? En una reseña de Antonio Muñoz Molina sobre *El comprador de*

---

<sup>7</sup> Existen una serie de “tabúes discursivos” y una “ética representacional” que no se han creado en España para las representaciones sobre la Guerra Civil (Faber, 2012: 131).

<sup>8</sup> Giorgio Agamben matiza esta observación de Laub afirmando que la Shoá se trata de un acontecimiento sin testigos en el doble sentido “de que sobre ella es imposible dar testimonio, tanto desde el interior –porque no se puede testimoniar desde el interior de la muerte, no hay voz para la extinción de la voz– como desde el exterior, porque el *outsider* queda excluido por definición del acontecimiento” (2000: 35).

<sup>9</sup> Elie Wiesel afirmaba, “Our generation invented a new literature, that of testimony” (en Felman y Laub 1992: 5-6).

<sup>10</sup> Eaglestone escribe que “for Wiesel, Delbo, and others, it is both that identification *cannot* happen in any meaningful way and that is *should not* happen” (22).



*aniversarios*, el autor insiste en distinguir entre las obras escritas por supervivientes que “a pesar de escribir obra ficticia, sí vivieron el internamiento en campos y el Holocausto en directo”, y escritores judíos como Saul Bellow o Isaac Bashevis Singer (2003: 76). Para estos escritores de ficción no supervivientes, sus personajes no pueden ser testigos directos y solo pueden llegar a conocer los horrores del Holocausto a través de otros testigos directos, igual que nosotros. En su análisis de varias obras de ficción escritas en inglés y, en su mayoría, por autores no judíos, Sue Vice afirma que las ficciones sobre el Holocausto son controvertidas porque parecen provocar repulsión y críticas laudatorias por partes iguales. Sobre la cuestión de quién tiene el derecho de escribir sobre el Holocausto, Vice escribe que aquellos autores de ficción que puedan demostrar alguna conexión (familiar o cultural) con lo que escriben parecen contar con más autoridad, debido a la incapacidad de desvincular la obra ficcional del género del testimonio (2000: 4).

Los casos de los falsos testimonios como el de Binjamin Wilkomirski parecen poner a prueba no solo lo importante que es esta cuestión de autoridad pero también lo fina y delicada que es la línea entre ficción e Historia/mentira y verdad. En 1995 Wilkomirski publica *Fragments: Memorias de una niñez en tiempos de guerra (1939-1945)*. Unos años después, un periodista suizo descubre que se trata de un fraude: el autor no se llama Wilkomirski (sino Dössekker), no había nacido en Latvia, ni había estado preso en Majdanek ni Auschwitz y que ni siquiera es judío. El autor desde entonces ha sido desacreditado y el libro no se ha vuelto a publicar, pero a pesar de la mentira lamentable, hay que reconocer que si el autor hubiese publicado las memorias como ficción desde el principio, el caso no habría habido escándalo<sup>11</sup>.

Las controversias producidas en torno a la verdad y la ficción no se limitan solo a los casos de testimonios falsos sino también a un “uso correcto” de la ficción en la literatura. En el llamado “Debate Sefarad”, ocurrido entre el hispanista y escritor austriaco Erich Hackl y Antonio Muñoz Molina y publicado

---

<sup>11</sup> Varios críticos eran firmes en su defensa del texto por su calidad literaria, a pesar de la controversia: “Susan Suleiman described *Fragments* as a ‘work of literary art, powerful in its effect’” y Lawrence Langer “regarded the book to be ‘a very compelling work of literature’” (en Whitehead, 2004: 31).



por la revista *Lateral*<sup>12</sup>, Hackl acusa a Muñoz Molina de inventar y cambiar innecesaria y descuidadamente datos sobre algunos de las figuras históricas que aparecen en su novela *Sefarad*, cosa que según Hackl sería un ejemplo del “concepto falsificador de la realidad que Tzevtan Todorov había llamado infracción al orden: cambiar hechos, sentimientos, experiencias según las necesidades narrativas” (2001a). El escritor austriaco cierra su segunda intervención explicando que él había tomado al protagonista de *Sefarad*, Isaac Salama, como una persona real, siguiendo lo que la escritora alemana Christa Wolf “llamó el tabú de Auschwitz como objeto de la literatura escrita por generaciones posteriores: el precepto de no novelar la historia del Holocausto con testimonios de los sobrevivientes” (2001b).

### **Narrativas postraumáticas de duelo**

Si las obras de investigación buscan distanciarse de la ficción, las *narrativas postraumáticas de duelo* utilizan la ficción (la suposición, lo que posiblemente pudo haber ocurrido) como un modo de participar de un duelo colectivo por las pérdidas de las que estamos temporal y espacialmente alejados en el presente.

Según las primeras teorías expuestas en *Duelo y melancolía* (1917), Freud hacía una distinción entre estos dos procesos. El duelo se da cuando una persona se percata de la pérdida definitiva del objeto de deseo: en la mayoría de los casos, un ser querido, pero también una idea más abstracta como la pérdida de libertades, derechos, etc. El duelo llega a su fin cuando el sujeto es capaz de encontrar un sustituto y reinvertir su deseo en él. Por otra parte, la melancolía se da cuando la persona es incapaz de desprenderse del todo del objeto perdido, dando paso a un estado patológico y violento en el que la substitución es imposible. Aunque más tarde Freud matizaría esta distinción en *El yo y el ello*, el binario freudiano del duelo versus la melancolía sigue siendo la base para la mayoría de teorías del duelo en la actualidad, según las cuales el éxito del proceso de duelo sano se reduce al reemplazo del objeto perdido

---

<sup>12</sup> Las tres intervenciones se publicaron en sucesivos números de la revista *Lateral* (descontinuada) a lo largo del año 2001.



En los estudios culturales, y literarios en particular, ha habido un rechazo general hacia el llamado paradigma consolatorio (Clewell, 2009), el cual se ha tachado de conservador, exclusivista y conducente a la amnesia, donde la sustitución se ha descrito, en el mejor de los casos, como un retorno al status quo, regido por un *modus operandi* capitalista donde el objeto original se ve como algo desechable (Brisley, 2013); en el peor de ellos, se ha teorizado como un acto de matar que condena al objeto perdido a una muerte irreversible (Eng y Han, 2003: 365). Según esta “despatologización” de la melancolía, el proceso melancólico de aferrarse al objeto perdido y de rechazar la consolación y la sustitución se ha reivindicado y teorizado como un proceso con mucho potencial político y creativo.

Aunque entiendo el paradigma consolatorio como problemático, ética y políticamente sospechoso, no veo la melancolía original de Freud como modelo productivo. Asimismo, las preocupaciones por la consolación y la pregunta de qué implica un proceso de duelo son particularmente relevantes (y se complican aún más) en el caso que aquí nos concierne: en el presente postraumático y postmemorial, ¿cómo pueden las pérdidas de generaciones anteriores, la cuales no son nuestras directamente, ser elaboradas a través de un potencial duelo colectivo? ¿Cómo podemos concebir el texto literario como una *práctica cultural* (Labanyi, 2010) que no se ofrezca como una forma estética de consolación?

Propongo entonces lo que se podría llamar una *narrativa de duelo persistente*: un narrativa que se resiste activamente a la sustitución, renunciando a la posibilidad de la consolación, donde la resistencia a la transacción metafórica mediante el sustituto constituye “el *locus* mismo en el que el duelo deviene una práctica afirmativa con consecuencias políticas” (Avelar, 1999: 203)<sup>13</sup>. Dicho de otro modo, una narrativa literaria sobre el pasado traumático no puede, ni debe, ofrecer la consolación por pérdidas pasadas y ni esperar otorgarle forma a aquello por su propia esencia carece de ella. Además, si según la primera economía freudiana del duelo el éxito del proceso de duelo se reducía a la transacción sustitutiva entonces la resistencia a su realización convierte el

---

<sup>13</sup> La traducción es mía.



duelo en un proceso irrealizable (Avelar, 1999: 206)<sup>14</sup>. Aunque al nivel individual esto podría llevar a un proceso frenado o estancado, al nivel colectivo, esta persistente labor de duelo permitiría una elaboración de lo perdido que estuviera siempre abierta a través de la literatura postraumática y postmemorial, donde las pérdidas pasadas se reconocen como irreparables e irrecuperables, donde las ausencias heredadas se buscan sostener activamente en la obra literaria.

Entiendo las dos obras en cuestión como ejemplos de este duelo persistente. Pese a las diferencias que puede haber entre las dos, ambas comparten muchos rasgos, empezando por su carácter autoficticio en el que la figura del escritor/narrador reconstruye las historias de dos “personajes” borrados de la Historia. Sin embargo, ante el vacío dejado, el narrador se entrega a la suposición, bordeando la ausencia, haciendo que el vacío se instale como presencia central en la obra. Es en este sostenimiento de la pérdida que vemos al escritor/narrador como agente de memoria postraumático, quien construye no un testimonio directo de lo ocurrido en el pasado, ni tampoco una biografía exactamente, sino un testimonio de nuestra incapacidad de conocer esas pérdidas del todo y nuestro estado de inconsolables ante la ausencia.

### **Elementos de ficción en *Dora Bruder* de Patrick Modiano**

*Dora Bruder* fue publicado en 1997 y constituye la última pieza de un largo proyecto emprendido varios años antes por el propio autor. Como explica el narrador, todo empezó tras descubrir un recorte de prensa en el año 1988 en un viejo ejemplar del periódico *Paris-Soir* del año 1941 en el que se anunciaba la desaparición de una joven judía de quince años. Conmovido por la noticia, Modiano publica en el año 1990 la novela *Viaje de novios*, inspirada en la historia de Dora Bruder.

Más tarde, gracias a su propia investigación y a los trabajos publicados por el historiador Serge Klarsfeld sobre las deportaciones de judíos franceses, Modiano consigue averiguar más sobre los hechos que llevaron a la detención y

---

<sup>14</sup> Esta noción de un duelo irrealizable, o un duelo imposible, tiene que ver con lo que Derrida denomina “la aporía del duelo”: el duelo como labor tiene que fracasar (véase Derrida, 2001: 144).



deportación a Auschwitz de Dora. En 1994, Modiano publica un artículo (“Avec Klarsfeld contre l’oubli”) en el diario *Libération* en el que loa el trabajo de Klarsfeld y reflexiona sobre sus propios intentos de conmemorar esa historia a través de la ficción: “Y, de pronto, dudé de la literatura. Puesto que su principal motor es con frecuencia la memoria, me parecía que el único libro necesario que había que escribir era este memorial, tal como Serge Klarsfeld lo había hecho” (Modiano, 1994). Pese a sus dudas sobre el papel de la literatura, Modiano sigue adelante con su investigación. Con la ayuda de Klarsfeld, quien le proporciona más datos e incluso fotos de Dora, Modiano empieza a escribir lo que vendría a ser su novela, una obra en la que el narrador relata su búsqueda de cualquier información relacionada con la joven francesa<sup>15</sup>.

Se ha generado bastante debate en torno al género de *Dora Bruder*. En general, se ha caracterizado como una obra híbrida entre biografía, ficción y autobiografía (Suleiman, 2007), mientras otros la han caracterizado como “una investigación inacabada”, “el relato de una investigación” o “un libro de conmemoración que trasciende los recuerdos personales” (Cooke, 2005: 288). Pese a las críticas a los que la han tildado de novela, no me decantaría exclusivamente por la calificación de investigación<sup>16</sup>. La obra de Modiano cuenta con elementos novelísticos e incluso alguna incursión cautelosa dentro del terreno de la ficción: aunque sí tiene como objetivo informar sobre el proceso de investigación y la historia de Dora, la obra está plagada de incógnitas que el propio narrador no deja de reconocer en ningún momento, cuya impotencia ante lo desconocido le provoca frustración al recorrer las mismas calles que la familia Bruder:

Dicen que los lugares conservan por lo menos cierta huella de las personas que los han habitado. Huella: marca en hueco o en relieve. Para Ernest, Cécile y Dora, yo diría: en hueco. Me embargaba una sensación de ausencia y de vacío cada vez que me encontraba en un lugar donde habían morado (Modiano, 2015:31)<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Sobre la correspondencia y colaboración entre Modiano y Klarsfeld, véase Morris (2006).

<sup>16</sup> Según Susan Suleiman, sería una distorsión significativa llamar *Dora Bruder* una novela (2007: 346).

<sup>17</sup> A partir de aquí las referencias a esta edición se señalarán con las iniciales de la obra: *DB*.





En las calles de París, tan cerca y a la vez tan lejos de Dora y su historia, las preguntas continuas del narrador, los “no lo sé” y frases como “me es imposible saber” llegan a formar el eje central de la narración: “Me preguntaba si existía algún documento, una pista que me pudiera proporcionar una respuesta. Me era imposible ir más allá de las meras suposiciones” (*DB*: 57-58). De las veintiséis secciones que forman el libro, once acaban con una pregunta, un vacío, una falta de información; diez de ellas empiezan así. Un tercio de ellas empieza con un hecho, dato o documento, pero estos siempre vienen seguidos por preguntas, posibles hipótesis, etc. (Cook, 2005: 293).

Hay momentos en los que el narrador se acerca ligeramente a la ficción, donde el texto se acaba de consolidar como narrativa de duelo, donde el recurso a la invención o a la imaginación no hace sino realzar la irrecuperabilidad total del pasado, situando la ausencia de Dora en el centro de la narración. Como sugiere el propio narrador al reflexionar sobre la inferencia y el papel del novelista, afirma que cree:

en el don de clarividencia de los novelistas [...]: el esfuerzo de la imaginación imprescindible en la profesión, la necesidad de fijar la atención en los pequeños detalles –y eso de manera obsesiva– para no perder el hilo y dejarse llevar por la pereza, toda esa tensión, esa gimnasia cerebral pueden sin duda provocar a la larga fugaces intuiciones ‘concernientes a sucesos pasados y futuros’, como dice el diccionario Larousse en la entrada “Clarividencia” (*DB*: 51)

A veces el narrador se permite imaginar escenas o intuir los pensamientos de Dora: nos cuenta que Dora pasó el verano del 1940 en el internado del que más tarde se fugaría y que los domingos visitaba a sus padres. En una suerte de atisbo de los pensamientos de Dora, el narrador nos cuenta que para ella volver al internado a finales de verano “era como volver a la cárcel” (*DB*: 45). O, por ejemplo, sabemos gracias a documentos que, tras su detención y la de su padre, Dora y Ernest, salieron de Drancy en un convoy dirección a Auschwitz, pero el narrador se atreve a imaginar que, entre los miles de detenidos, “entre el barullo, Dora encuentra a su padre, internado [en Drancy] desde marzo” de ese año (*DB*: 125). Más que invención total, estas inferencias producen lo que Dervila Cooke llama un “sutil efecto de ficción” (2005: 295), que sirve para establecer



una conexión mental con Dora pese a la insistencia de que su verdad personal es inaccesible, tanto para el narrador como para nosotros los lectores.

Aunque parecería que el objetivo de Modiano es esclarecer todo lo posible relacionado con la vida, la desaparición y la subsiguiente deportación a Auschwitz de Dora, sabemos gracias al trabajo de Alan Morris que Modiano realizó una serie de correcciones y adiciones para la segunda edición de la obra (1999) en la que optó por no incluir  *toda* la información de la que disponía. Esto, junto a la confusión producida por una narración no lineal y lo que es la mayor omisión por parte de Modiano (cualquier referencia a la colaboración del historiador Klarsfeld) demuestra que la técnica de Modiano no es la de un simple cronista o investigador, donde “el silencio, la ausencia, los vacíos, la información oculta o perdida y lo no contado son fundamentales” a la coherencia de la obra en sí (Morris, 2006: 283)<sup>18</sup>. Las correcciones hechas para la segunda edición constituyen un paso más en un proyecto continuo que no tiene fin concreto, ya que nunca podremos rellenar esa huella dejada en hueco. Igual que el duelo persistente, el proyecto de Modiano se concibe como una tarea irrealizable del todo, lo cual no supone un fracaso sino todo lo contrario: un proceso en un presente que permanece perpetuamente abierto.

### **El papel de la ficción en *El comprador de aniversarios***

Adolfo García Ortega, quien escribe el prólogo de la edición española de *Dora Bruder* en el que admite ser ávido lector del escritor francés, describe la obra de Modiano como “su mejor novela” e “incluso una de las mejores novelas aparecidas en los últimos años en Europa” (*DB*: 7). Además de sus comentarios laudatorios, el mismo García Ortega también reconoce y resalta los elementos ficticios y novelescos de la obra: “La iniciativa de Modiano de escribir sobre [Dora], de *fabular* sobre ella, ha permitido dotar de una cierta existencia a la Dora real. Esta es la fuerza de la  *ficción*, que consolida como mito la verdad de la historia” (2005)<sup>19</sup>. Aunque la comparación de las dos novelas no va mucho más allá que unas meras menciones en reseñas periodísticas, creo que los

---

<sup>18</sup> La traducción es mía.

<sup>19</sup> La cursiva es mía.



paralelismos que se pueden dibujar entre las dos novelas no son casuales<sup>20</sup>. Ambas novelas comparten una misma reacción frente a los vacíos producidos por la catástrofe del Holocausto en la que el recurso a la ficción constituye la forma de lidiar con la irrecuperabilidad e irreparabilidad del pasado.

El narrador, convaleciente en un hospital en Frankfurt tras sufrir un accidente de coche que se produce camino a Auschwitz (“Una peregrinación tal vez pero nunca de turismo. ¿Cómo hacer turismo en Auschwitz?” (García Ortega: 11),<sup>21</sup> cuenta cómo ha llegado a ese hospital y sus pensamientos durante el período de recuperación. Sus pensamientos giran en torno a las víctimas del Holocausto, en concreto a Hurbinek, el niño mencionado en *La tregua* de Primo Levi: “Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, nadie sabía nada de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel curioso nombre se lo habíamos dado nosotros” (2001: 263). Levi nos cuenta que este niño que “probablemente había nacido en Auschwitz” y que “nunca había visto un árbol” emitía unos sonidos o palabras que a los demás internados hacinados en la misma enfermería les eran imposibles de descifrar:

¿Qué palabra? No lo sabía, una palabra difícil, [...] algo parecido a ‘mass-klo’, ‘matisklo’. [...] No siempre era exactamente igual, en realidad, pero era una palabra articulada con toda seguridad; o, mejor dicho, palabras articuladas ligeramente diferentes entre sí, variaciones experimentales en torno a un tema, a una raíz, tal vez a un nombre” (ibid.: 263-264).

Pese a la diversidad de nacionalidades que se encontraban allí en el campo, nos dice Levi que no consiguieron saber el significado de aquellas palabras.

Sobre ese sonido emitido por Hurbinek, Agamben escribe que “es el sonido que nos llega de la laguna, la no lengua que se habla a solas, [...]. Y es la naturaleza de eso no testimoniado, su no lengua, aquello sobre lo que es preciso interrogarse” (2000: 39). Es ante esa no lengua, esa laguna, que vemos al

---

<sup>20</sup> “Esta segunda edición [de *Dora Bruder*] cuenta con un prólogo del narrador vallisoletano, poeta y editor Adolfo García Ortega. Y desde luego, un aire de Modiano tiene por ejemplo su novela *El comprador de aniversarios* (Herrero, 2010). El libro de Françoise Frenkel “lo ha traducido al castellano Adolfo García Ortega, también él, como Modiano, en sintonía con el personaje y su historia: es el autor de *El comprador de aniversarios*, premiada novela sobre la larga sombra de Auschwitz” (Cozarinsky, 2017).

<sup>21</sup> En adelante citaremos esta edición de *El comprador de aniversarios* con las iniciales ECA.



narrador de *El comprador de aniversarios* interrogarse y reflexionar: ante el horror del sufrimiento y asesinato de un niño como Hurbinek a manos de la crueldad nazi, y consciente de su lugar en el tiempo y el espacio, alejado de las atrocidades de la Shoa, el narrador asume la ardua tarea de imaginar y de inventarse una vida posible para Hurbinek, ya que, como recuerda el propio narrador citando a Levi, “Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías” (ECA: 13). Pese a que el narrador siente gratitud por las palabras de Levi, por haber evitado que el recuerdo de Hurbinek se borrara de la Historia, admite que no se puede saber nada sobre él. ¿Cómo sería Hurbinek hoy en día? ¿Quiénes eran sus padres? ¿De dónde venía? Consciente de las incógnitas, el narrador entiende que para contestar esas preguntas, solo nos queda la inferencia o la invención. Así el narrador marca el tono general desde las primeras páginas de la novela: “No se sabe, ni se sabrá nunca”, “Su nombre nadie lo sabe”, “Tal vez fuera así o tal vez no” (ECA: 17, 24, 113).

El narrador intercala las narraciones sobre su recuperación solitaria con ficciones sobre Hurbinek: de dónde venían sus padres, cómo es que llegaron al campo, qué familia tenía. Dice que no pretende contar una historia sobre las víctimas del Holocausto, la solución final y la eficacia mecánica del genocidio, que solo quiere hablar de Hurbinek, porque es “el más atroz símbolo del silencio que jamás haya podido crear la Historia”; un silencio al que responde con la ficción: “Quiero que Hurbinek exista. Que exista otra vez. Que exista por más tiempo. Que dure su existencia. Que tenga una vida *inventada*, posible. Fabricada por mí. [...] Quiero regalarle, comprarle años, celebraciones de cumpleaños, si eso no fuese una quimera” (ECA: 10, 87).

En el cuarto capítulo, el narrador relata la posible historia de los padres de Hurbinek a través de secciones que no se leen cronológicamente, pero que empiezan con los subapartados de “X años antes/después” de la muerte de Hurbinek, dejando claro que las vidas de estas personas giran en torno a Hurbinek. En el séptimo capítulo, dividido en varias secciones, cada una titulada con el nombre de un hombre que podía haber sido Hurbinek, desarrolla posibles vidas para este, como si hubiese sobrevivido. Las *posibles* vidas inventadas por el narrador corresponden a vidas ficticias, cosa que sabemos los lectores por



admisión propia del narrador. En cada uno de los ejemplos, el narrador construye una posible historia de cómo podía haber llegado el pequeño Hurbinek a sobrevivir, a ser adoptado o a encontrar hogar en algún lugar, años después; el narrador afirma que seguramente el propio Hurbinek ni siquiera sería consciente de su propio pasado. Este capítulo está plagado de adverbios y frases que invocan la duda, la incertidumbre, la posibilidad: “Tal vez la vida de Hurbinek sea de verdad la vida de ese individuo, de ese tal Farin, de nacionalidad rusa; una vida vivida de manera interpuesta, decidida por mí, creador de su futuro. ¿Por qué no? ¿Y por qué no más vidas? ¿Por qué no otras vidas posibles?” (ECA: 117).

El recurso a la invención no se limita únicamente al origen y las posibles vidas de Hurbinek de haber sobrevivido a Auschwitz. El narrador también nos relata episodios de la vida de Primo Levi y Henek, el joven de quince años (cuyo nombre verdadero era Belo König), que se dedica a cuidar de Hurbinek, según el testimonio de Levi. Una vez que el narrador nos sitúa claramente en el territorio de la invención, este procede a narrar escenas e inventar detalles sobre personas que sí existieron, convirtiéndolos en ficción: “Sigo a Primo Levi con el pensamiento” (ECA: 46). Por ejemplo, el narrador recrea el día en el que Levi se suicida, narrando lo que hacía, lo que sentía, observaciones e inferencias que van mucho más allá de lo que podemos saber por datos bibliográficos o cualquier información contrastable sobre la vida de Levi:

Primo Levi anduvo a tientas por el pasillo de su casa, donde vivía con su mujer Lucia. [...] Estaba muy deprimido, más que nunca tal vez, y le preocupaba su cáncer de próstata. Ya no amaba la vida, y se preguntaba de dónde sacaría argumentos para amarla nuevamente (ECA: 42-43)

Más tarde relata que en un paseo en un callejón, el mismo día de su muerte, Levi se da cuenta de que ha “olvidado el rostro de su madre cuando era joven. Era para él la premonición que antecede a la verdadera y definitiva muerte.”(ECA: 44). O, en el caso de Henek/König, el narrador nos cuenta que sobrevive a Auschwitz y vuelve a su Hungría natal para luego alistarse en el ejército, donde llega “pronto al rango de capitán de las fuerzas que se enfrentaron a los soviéticos en 1956 en las calles de Budapest” (ECA: 78).



Imaginar lo que podía haber sido de Hurbinek si hubiese sobrevivido tal vez no supone una “infracción al orden”, pero para Hackl suponemos que la invención y descripción del último día de vida de Levi o lo que le pasó después a Henek sí que constituiría una alteración e invención innecesarias de la Historia.

La línea entre realidad e invención se vuelve menos clara todavía cuando la ficción desborda los límites de la narración e invade los paratextos. Después del último capítulo, el autor incluye una dedicatoria en la que dedica la novela a la memoria de las personas que aparecen allí nombradas. Todos, menos Belo König (Henek), son personajes inventados: los que compartieron los últimos días de Hurbinek, sus padres, los que tuvieron algún contacto con él durante su tiempo en el campo y luego Ari Pawlicka, el nombre “real” que el narrador inventa para Hurbinek. Como lectores, dudamos al leer estos nombres en la dedicatoria, pero pronto nos damos cuenta de que, primero, se trata de los personajes de la trama de la novela y, segundo, que ante la imposibilidad de saber tantos otros nombres de los que perecieron en el anonimato, a García Ortega no le queda más remedio que dedicar su novela a sus personajes inventados, quienes convivieron en sus historias y vidas creadas por el propio autor con aquellas personas reales y anónimas que no volvieron: “Esta novela está dedicada a la memoria de Schlomo Buczko, Belo König, Rubem Yetzev [...] que con otros nombres existieron” (ECA: 245).

A pesar de todas estas invenciones, la novela no sufre una pérdida de realismo. Luís María Romeu Guallart comenta este uso de la imaginación por parte del narrador en la novela de García Ortega: el autor “demostrará que no por trabajar desde la imaginación su novela es menos realista que las que tratan de servirse exclusivamente de la documentación” (2010: 169). García Ortega rompe con cualquier noción de ambigüedad a través de la admisión por parte del narrador de que no puede saber todos los detalles sobre lo que le pasó a Hurbinek o a los otros, construyendo un relato que es ficticio pero verdad a la vez, convirtiendo las “lagunas del conocimiento” sobre Hurbinek en símbolos a través de la imaginación donde el resultado final es una ficción que es “una nueva forma de conocimiento” (idem). Acerca de *El comprador de aniversarios*, Muñoz Molina escribe del poder de la ficción: “Quizás necesitemos algo más, un grado





de identificación –no de escuchar a los otros sino de acercarnos más a ellos, de ponernos de algún modo en su lugar- que sólo puede ofrecernos, paradójicamente, el arte de la ficción” (2003: 76).

Estoy de acuerdo con lo que escribe Muñoz Molina, que ante la ausencia de la tragedia del Holocausto, ante ese “evento sin testigo”, hoy en día, desde el presente, lo único que nos queda para reaccionar ante esa ausencia es la ficción. Pero matizaríamos sus palabras: una identificación con Hurbinek, ponernos en su lugar, no es posible y no *debería* serlo. Con quien sí nos podemos identificar por medio de la novela de García Ortega es con el narrador: podemos ponernos en su lugar, el lugar de alguien temporal y espacialmente distanciado de Auschwitz y, sin embargo, tocado, herido y afectado por la violencia terrible del siglo XX. Ese es también nuestro lugar como lectores: como lo que nos relata el narrador al principio de la novela “Auschwitz está demasiado cerca” (ECA: 9). Nos concierne, nos incumbe. Y, sin embargo, somos como el narrador, quien “iba a Auschwitz, pero ya no” (ECA: 243).

A diferencia de muchas de las novelas publicadas durante el mismo período en España sobre la Guerra Civil, que combaten la falta de memoria a través de una ficción cargada de investigación historiográfica para arrojar luz sobre lo desconocido, *El comprador de aniversarios* “traza línea de lo desconocido y no proyecta sobre esa frontera una luz ilusoria, sino que nos vuelve conscientes de la extensión sin límite de lo que está más allá” (Muñoz Molina, 2003: 76-77).

En su libro *The Holocaust and the Postmodern*, Robert Eaglestone distingue entre dos tipos de verdad que pueden operar a la vez: existen “truth as explanation, corresponding to evidence and states of affairs and truth as in some way revealing of ourselves, of «who and how we are»” (7). *El comprador de aniversarios* constituiría sobre todo un ejercicio en esta segunda verdad, una que es capaz de revelarnos “quiénes somos y cómo estamos” ante una catástrofe como el Holocausto. A la observación de Lyotard de que el Holocausto nos dejó sin los instrumentos necesarios para siquiera medir los daños, Geoffrey Hartman responde que el terremoto no se pudo medir, pero hoy las réplicas son mensurables (en Eaglestone 2004: 2). La novela de García Ortega, un testimonio



de “quiénes somos y cómo estamos” ante el pasado, supone un ejercicio literario en el que la ficción se convierte en una herramienta para medir los efectos que aún perduran en el presente.

## Conclusiones

Hemos propuesto aquí una lectura de *El comprador de aniversarios* como una *narrativa de duelo* cuya estética y modo de acercarse al pasado vienen influenciados por la novela de Modiano. Podemos destacar la novela de García Ortega por su uso de ficción: si en muchas novelas del *boom* de la memoria, la ficción sirve como medio para exhumar episodios, víctimas, historias no conocidas u olvidadas y así actualizar la memoria colectiva sobre el pasado violento en España, en la obra de García Ortega, el narrador revela su intención de usar la ficción, la invención y la suposición para especular sobre lo que podía haber pasado o no, haciendo hincapié en la imposibilidad de saber. Ante la ausencia de la tragedia del Holocausto hoy en día, desde el presente, la ficción nos proporciona un modo de posicionarnos.

Pese a las diferencias entre las dos obras (Modiano, francés y de origen judío; García Ortega, español, sin vínculo directo con el Holocausto), los dos autores escriben desde un imperativo ético de acercarnos, de modo posible, a las pérdidas y ausencias provocadas por la tragedia del Holocausto. En *El comprador de aniversarios* el narrador cita unas palabras del escritor y víctima del Holocausto Jean Améry, quien “escribió en uno de sus libros «La palabra cesa en cualquier lugar donde una realidad se impone como forma totalitaria.» [...] La palabra que halló Améry tal vez fue la misma que pronunció Hurbinek: el desesperado intento por decir el silencio” (ECA: 148-149).

En el caso de las dos novelas, los narradores no son supervivientes del Holocausto: forman parte de “los que vienen después”. No pueden dar cuenta de lo que no han vivido, pero sí que pueden testimoniar desde su propia posición alejada del momento de la catástrofe. Reflexionar, inferir e inventar ante la ausencia dejada por la tragedia constituye un modo de “ceder su lugar a una no lengua, mostrar la imposibilidad de testimoniar” (Agambden, 2000: 39). Estas novelas se esfuerzan por conmemorar las historias de Dora Bruder y Hurbinek y



por no dejar que sus memorias caigan en el olvido. Como narrativas postraumáticas de duelo persistente, donde hay lagunas sobre el pasado de estas personas, resisten activamente la consolación, optando en su lugar, por convertir su narrativa en una expresión literaria de esa ausencia, un intento por decir el silencio.

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2000 [1999]): *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pretextos.
- AVELAR, Idelber (1999). "Restitution and Mourning in Latin American Postdictatorship". *Boundary 2*. Vol. 26, N.º 3, pp. 201-224.
- BAER, Alejandro (2015). "Ghosts of the Holocaust in Franco's mass graves: Cosmopolitan memories and the politics of 'never again'". *Memory Studies*. Vol. 8, N.º 3, pp. 328-344. <http://dx.doi.org/10.1177/1750698014568247>
- BECERRA MAYOR, David (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Madrid: Clavel Intelectual.
- BRISLEY, Lucy (2013). "The Will to Remember: Problematizing the Ethico-Politics of Mourning and Melancholia". *The International Journal of Civic, Political, and Community Studies*, Vol. 10, pp. 61-72.
- COOKE, Dervila (2005). *Present Pasts. Patrick Modiano's (Auto)biographical Fictions*. New York: Rodopi.
- COZARINKSY, Edgardo (2017). "La audacia de dos espíritus apátridas", *Clarín*, 23-03-2017, en [https://www.clarin.com/revista-n/literatura/audacia-espirtus-apatridas\\_0\\_BJ8gBl1he.amp.html](https://www.clarin.com/revista-n/literatura/audacia-espirtus-apatridas_0_BJ8gBl1he.amp.html) [Fecha de consulta: 24 de abril de 2017].
- CLEWELL, Tammy (2009). *Mourning, Modernism, Postmodernism*. New York: Palgrave MACMILLAN.
- DERRIDA, Jacques (2001). *The Work of Mourning*. Chicago: The University of Chicago Press.
- EAGLESTONE, Robert (2004). *The Holocaust and the Postmodern*. New York: Oxford University Press.
- ENG, David L. y HAN, Shinhee. "A Dialogue on Racial Melancholia." En ENG, David L. y KAZANJIAN, David (eds), *Loss: The Politics of Mourning*. Berkeley: University of California Press, pp. 343-371.
- FABER, Sebastiaan (2012). "Raising the Specter of 'Argentinization': The Temptation of Spanish Exceptionalism". *Hispanic Issues Online*. Vol. 11, 117-136, en <https://conservancy.umn.edu/handle/11299/184377> [Fecha de consulta: 28 de abril de 2017].
- FABER, Sebastiaan. (2005). "The Price of Peace: Historical Memory in Post-Franco Spain, a Review-Article". *Revista Hispánica Moderna*. Vol. 58, N.º 1-2, pp. 205-219.
- FELMAN, Shoshana y LAUB, Dori (1992). *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.



- GARCÍA ORTEGA, Adolfo [2002] (2008). *El comprador de aniversarios*. Barcelona: Seix Barral.
- GARCÍA ORTEGA, Adolfo (2005). “¿La sumisión como utopía?”, en [http://www.adolfogarciaortega.com/galaxia/galaxia\\_sumision.html](http://www.adolfogarciaortega.com/galaxia/galaxia_sumision.html) [Fecha de consulta: 23 de abril de 2017].
- GATTI, Gabriel (2012). *Identidades desaparecidas: Peleas por el sentido en el mundo de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- HACKL, Erich (2001b). “El caso Sefarad’ La responsabilidad de escribir sobre personas reales”. *Lateral*. N.º 81, en <http://circulolateral.com/revista/articulos/081sefarad.htm>, [Fecha de consulta: 19/02/2016].
- HACKL, Erich (2001a). “El caso Sefarad’ Industrias y errores del santo de su señora”. *Lateral*. N.º 78, en <http://circulolateral.com/tema/078ehackl.htm>, [Fecha de consulta: 19/02/2016].
- HANSEN, Hans Lauge (2012). “Formas de la novela histórica actual”. En *La memoria novelada*. Bern: Peter Land. 83-103.
- HERRERO, Fermín (2010). “En ésas andamos”, *El norte de Castilla*, 23-01-2010, en <http://www.elnortedecastilla.es/20100123/cultura/esas-andamos-20100123.html> [Fecha de consulta: 24 de abril de 2017].
- LABANYI, Jo (2010). “Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality”. *Journal of Spanish Cultural Studies*. Vol. 11, N.º 3-4, pp. 223-233.
- LEVI, Primo [1963] (2001). *Trilogía de Auschwitz*. Barcelona: El Aleph Editores.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015). *La formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Madrid: Anthropos Editorial.
- MODIANO, Patrick [1997] (2015). *Dora Bruder*. Barcelona: Seix Barral.
- MORRIS, Alan (2006). “Avec Klarsfeld contre l’oubli’ Patrick Modiano’s *Dora Bruder*”. *Journal of European Studies*. Vol. 36, N.º 3, pp. 269-293. <http://dx.doi.org/10.1177/0047244106069046>
- MUÑOZ MOLINA, Antonio (2003). “La novela del desaparecido”. *Letra Internacional*. Invierno. 76-77.
- NUCKOLS, Anthony (2016). “La novela de duelo frente a la novela de memoria histórica”. *Caracol*. Vol. 11 (enero-junio), pp. 210-243. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i11p210-243>
- ROMEU GUALLART, Luís María (2010). “‘Yo iba a Auschwitz pero ya no.’ *El comprador de aniversarios* de Adolfo García Ortega y las posibilidades de acercarnos a la Historia desde la (meta)ficción”, *Confluente*, Vol. 1, N.º 7, pp. 165-184.
- S.A. (2006). “Entrevista con Benjamín Prado”. *El País*, en [http://cultura.elpais.com/cultura/2006/05/17/actualidad/1147878000\\_1147880084.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2006/05/17/actualidad/1147878000_1147880084.html) [Fecha de consulta: 19/04/2016].
- SULEIMAN, Susan (2007). “Oneself as Another’: Identification and Mourning in Patrick Modiano’s *Dora Bruder*”. *Studies in 20th & 21st Century Literature*. Vol. 31, No. 2, pp. 325-350. <https://doi.org/10.4148/2334-4415.1656>
- VICE, Sue (2000). *Holocaust Fiction*. New York: Routledge.
- WHITEHEAD, Anne (2004). *Trauma Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Fecha de recepción: 10 de mayo de 2017

Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2017

## El miedo y la memoria en *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez

Fear and memory in *El ruido de las cosas al caer* by Juan Gabriel Vásquez

MARÍA VICTORIA ALBORNOZ VÁSQUEZ  
SAINT LOUIS UNIVERSITY

**Resumen:** En este artículo me propongo analizar dos temas centrales de la novela de Juan Gabriel Vásquez, *El ruido de las cosas al caer*, el miedo y la memoria. La novela de Vásquez nos acerca a la violencia que asoló a Colombia durante los últimos años de la década de los ochenta y comienzos de los noventa, no a partir de sus protagonistas históricos, sino a partir de personajes anónimos y representativos de toda una generación que se vio afectada por estos hechos. Mostraré cómo el miedo (su presencia, su ausencia) se constituye en uno de los principales vínculos entre los personajes, y cómo la reflexión sobre la memoria rebasa el plano individual e intenta dar respuesta a muchas de las preguntas sobre Colombia, como país y como sociedad, que aún siguen vigentes.

**Palabras clave:** Colombia, violencia, narcotráfico, memoria, miedo

**Abstract:** In this essay I will analyze two central topics on the novel by Juan Gabriel Vásquez: *El ruido de las cosas al caer*, fear and memory. Vasquez's novel offers the readers a glimpse of the violence that hit Colombia during the last years of the 1980's and the beginnings of the 1990's. We don't see these years through it's historical figures, but through the eyes of anonymous characters which represent a whole generation that was affected for this violence. I will show how fear (it's presence, it's absence) is one of the most important links between the characters of the novel, and how the reflection on memory go beyond the individual and is an attempt to answer some open questions about Colombia as a society and as a country.

**Key words:** Colombia, violence, drug trafficking, memory, miedo



En Colombia es normal referirse a la época de finales de los 80 y comienzos de los 90 como “los años del terrorismo”. Fue entonces cuando Pablo Escobar Gaviria, máximo jefe del Cartel de Medellín, declaró su particular guerra a muerte contra el gobierno y la sociedad al entrar en vigor el Tratado de Extradición entre Colombia y los Estados Unidos. Son numerosas las novelas colombianas en las que se refleja la turbulencia de estos años, muchas de ellas enmarcadas dentro del llamado género de la *narconarrativa* o *narcoficción* (término bajo el cual se agrupan novelas o relatos en los que aparece reflejado el fenómeno narco y la lucha contra las drogas), o dentro de lo que sería un subgénero de este, la *sicaresca*, término que se usa para referirse en particular a la literatura en la que los sicarios adquieren un lugar protagónico<sup>1</sup>. Algunas de las novelas más conocidas de este tipo son *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo, *Leopardo al Sol* (1993) y *Delirio* (2004) de Laura Restrepo, *Rosario tijeras* (1999) de Jorge Franco, *El Eskimal y la mariposa* de Nahum Montt (2004), *Sin tetas no hay paraíso* (2006) de Gustavo Bolívar y *Happy Birthday, Capo* (2008) de José Libardo Porras, entre muchas otras.

*El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez es un libro en el que se explora y se recrean algunos de los acontecimientos más importantes de esta época sangrienta cuyas heridas, a día de hoy, continúan abiertas. Sin embargo, a diferencia de gran parte del corpus de novelas mencionado, este texto elude lo que ya es un *leitmotiv* de la narrativa colombiana de los últimos tiempos: la figura del capo o del sicario. En cambio, propone una reflexión desde los márgenes, desde la perspectiva de unos personajes afectados por la violencia generada por el enfrentamiento entre los carteles y el gobierno, pero que no llegan a ser los protagonistas directos de la misma. En estas páginas me propongo analizar la importancia de dos temas centrales en la

---

<sup>1</sup> Prueba del enorme interés que despierta este género entre la crítica es la publicación del volumen *Narcoficciones en México y Colombia* (2016), que recoge numerosos artículos que reflexionan sobre la importancia y las nuevas perspectivas de la narcoficción en estos dos países de Hispanoamérica.





novela de Vásquez: el miedo y la memoria, no solo en su dimensión individual, sino también en la colectiva<sup>2</sup>.

Juan Gabriel Vásquez, nacido en Bogotá en 1973, es considerado una de las voces más valoradas e innovadoras de su generación (De Maeseneer, 2013: 209). *El ruido de las cosas al caer*, su cuarta novela, galardonada con el Premio Alfaguara 2011, ha tenido una buena acogida por parte del público y de la crítica<sup>3</sup>. Es una novela con una estructura compleja dictada por los devenires de la memoria de un hombre traumatizado. Antonio Yammara, el protagonista y narrador de esta historia, intenta entender su propio presente a partir de las claves que se ocultan en su pasado: “Nadie sabe por qué es necesario recordar nada”, dice el narrador, “qué beneficios nos trae o qué posibles castigos, ni de qué manera puede cambiar lo vivido cuando lo recordamos, pero recordar bien a Laverde se ha convertido para mí en un asunto de urgencia” (Vásquez, 2011: 15). Recordar es para él un recurso doloroso, pero al mismo tiempo urgente y necesario, para comprender el presente. En este sentido, comparte con otras novelas de Vásquez la preocupación por la memoria y la indagación en los efectos que tiene el pasado sobre el presente individual y colectivo del país. Al referirse al papel protagónico de la memoria en sus novelas, Vásquez afirma:

[h]ay una obsesión que me va a acompañar siempre: la obsesión por la memoria, por el hecho de recordar. Si Colombia es un país desmemoriado, muchas veces se debe a que su presente es tan urgente que no nos da tiempo de concentrarnos en comprender el pasado. La urgencia del nuevo problema social, del nuevo escándalo político, de la nueva crisis, tiene como consecuencia eliminar el espacio de atención que necesitamos para fijarnos en el pasado, donde están las claves de lo que pasa ahora [...]. Siempre he sentido que recordar es un acto moral. La novela como género me interesa sobre todo por lo que tiene de resistencia contra el olvido (2011: 210).

---

<sup>2</sup> Otros estudios destacables sobre esta novela han abordado aspectos como la intertextualidad (Gac-Artigas, 2015), los objetos simbólicos de la novela y su conexión con la poesía (González, 2016), la violencia política y social (Pérez Sepúlveda, 2013) y el distanciamiento de *El ruido de las cosas al caer: de la estética de la narconovela* (Fernández Luna, 2013).

<sup>3</sup> Entre lo más destacable de la obra de Juan Gabriel Vásquez podemos mencionar el libro de cuentos *Los amantes de todos los santos* (2001) y las novelas *Los informantes* (2004), *Las reputaciones* (2013) y *La forma de las ruinas* (2015).



En la trama aparecen al trasluz los hechos violentos de los años en los que la sociedad sufrió el peor coletazo del narcotráfico, es decir, entre 1984 y 1993, cuando fueron asesinados respectivamente el ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla y el conocido narcotraficante Pablo Escobar. Sin ser los protagonistas directos de la novela, como he mencionado, los acontecimientos violentos que se desataron durante esta década son determinantes en las vidas de los personajes. Si bien la violencia aparece como un ruido de fondo o como acompañante de la trama, al llegar a las últimas páginas entendemos que, a pesar de no estar en el centro, es lo que realmente cuenta. Al preguntársele por esta mirada al sesgo sobre la violencia del país, Vásquez respondió que estaba conectada con lo que él consideraba un legado importante de Gabriel García Márquez. Gabo, dijo, “nos enseñó que para hablar de violencia desde la novela, uno de los primeros mandamientos es no hablar de ella directamente: la literatura entra siempre por una puerta lateral, tiene una mirada sesgada que distorsiona la realidad, que no nos entrega lo que ya podemos encontrar en los noticieros de televisión o en los periódicos” (De Maeseneer, 2013: 212).

La novela comienza con un acontecimiento que, en el año 2009, alcanzó una amplia difusión en los medios colombianos de comunicación: la cacería y la muerte de un hipopótamo macho, prófugo de la legendaria Hacienda Nápoles de Pablo Escobar. En sus años de esplendor, el famoso narco había construido allí un zoológico, abierto al público, con animales traídos principalmente de los Estados Unidos, Brasil y de la selva amazónica. Sobre el portón de entrada reposaba la avioneta con la que, según la leyenda, el capo había coronado su primer vuelo de coca en los EE.UU. Tras la persecución y posterior muerte de Escobar, muchos animales fueron reubicados en diferentes zoológicos del país, pero los hipopótamos, tres hembras y un macho, permanecieron allí, reproduciéndose hasta llegar a sumar más de sesenta que, hasta el día de hoy, siguen viviendo en la hacienda y en sus inmediaciones<sup>4</sup>. La muerte del

---

<sup>4</sup> Sobre la historia de la Hacienda Nápoles y la suerte corrida por los hipopótamos consultar el capítulo “Nápoles: sueños y pesadillas” del libro *Pablo Escobar, mi padre*, escrito por Juan Pablo Escobar, hijo del narcotraficante, así como el artículo “Sequía enloquece a los animales de Pablo Escobar”: <http://www.latribuna.hn/2015/11/30/sequia-enloquece-a-los-animales-de-pablo-escobar/> [Fecha de consulta: 28 de abril de 2017]. Actualmente, la Hacienda se ha transformado



hipopótamo macho al comienzo de la novela tiene una doble función: en primer lugar es enormemente simbólica (como veremos más adelante) y, en segundo lugar, sirve como detonante de la memoria: “Poco a poco me fui dando cuenta, no sin algo de pasmo, de que la muerte de ese hipopótamo daba por terminado un episodio que en mi vida había comenzado tiempo atrás, más o menos como quien vuelve a su casa para cerrar una puerta que se ha quedado abierta por descuido” (Vásquez, 2011: 15).

La anécdota del hipopótamo muerto lleva al narrador, Antonio Yammara, a internarse en los recovecos de un pasado traumático, inseparable de la vida de un hombre: Ricardo Laverde. Ambos se conocen en los billares del centro de Bogotá, cuando Yammara es un joven profesor de derecho de la Universidad del Rosario y Laverde, un piloto, de vuelta al país, que ha pasado los últimos 19 años recluido en una cárcel de los Estados Unidos. Si bien la única conexión inicial es su gusto por el billar, el destino de los dos hombres se ve ligado de manera indisoluble el día en el que Laverde es asesinado y Yammara, en compañía de este, recibe un disparo casi fatal. Este incidente, que le deja importantes secuelas físicas y psicológicas, termina rompiendo su vida en dos: aunque Laverde es el que muere, la vida de Yammara queda interrumpida. A partir de entonces, empieza a sufrir síntomas de estrés post-traumático que llegan a afectar toda su existencia: desde su relación de pareja, hasta su relación con su familia, sus amigos y conocidos, pasando por su ámbito laboral. El principal de estos síntomas es el miedo: “En mi memoria”, afirma, “los meses que siguieron son una época de grandes miedos y de pequeñas incomodidades” (Vásquez, 2011: 57). Y luego añade:

No sentía nada: estaba distraído: el miedo me distraía. Imaginaba los rostros de los asesinos [...] el estruendo de los disparos y el silbido continuo en mis tímpanos resentidos; la aparición repentina de la sangre. Ni siquiera ahora, mientras escribo, consigo recordar esos detalles sin que el mismo miedo frío se me meta en el cuerpo. El miedo, en el lenguaje fantástico del terapeuta que me atendió después de los primeros problemas, se llamaba estrés postraumático, y según él tenía que ver mucho con la época de bombas que nos había asolado años atrás. (Vásquez, 2011: 58)

---

en un parque temático donde se pueden encontrar algunos de los animales descendientes de los que llevó Escobar durante los años ochenta.



El médico le diagnostica una disfunción sexual que viene a sumarse a otros síntomas como el miedo, el insomnio, las pesadillas, la apatía general, los ataques incontrolables de llanto (Vásquez, 2011: 58, 59), que conllevan al final al señalamiento de las personas, al aislamiento del protagonista<sup>5</sup>. Yammara tiene todos los síntomas del trauma, definido por Cathy Caruth como “una experiencia abrumadora de un hecho repentino y catastrófico en el que la respuesta a este evento ocurre con frecuencia de manera retardada y se da en la aparición repetitiva e incontrolada de alucinaciones y de otros fenómenos intrusivos (Caruth 1996: 11) (énfasis mío). Como ocurre con Yammara, una persona que sufre de un trauma tiene dificultades para seguir adelante con su vida, ya que, como afirma Judith Herman, “el trauma lo interrumpe reiteradamente. Es como si el tiempo se parara en el momento del trauma” (Herman 1997: 37, mi traducción). Sumado a todo esto, el protagonista tiene dificultades para verbalizar lo que le ocurre, lo cual solo profundiza aún más su indefensión y aislamiento, y termina afectando de manera irreparable su relación con su esposa.

Hay un paralelismo evidente entre Yammara y Laverde: los dos tienen esposa e hija, y a pesar del afecto que los une a ellas, son incapaces de mantener la relación con sus mujeres (uno porque es condenado a años de cárcel y el otro porque es incapaz de superar el trauma tras el tiroteo) y de cuidar a sus hijas. Maya, la única hija de Laverde, crece pensando que su padre está muerto, mientras Yammara, a pesar de su intención sincera de proteger a Aura y a su hija –“Quiero cuidarte, pensé, quiero cuidarlas a ambas, juntos vamos a estar protegidos, juntos no va a pasarnos nada” (Vásquez, 2011: 258)–, no consigue mantener a su familia unida, según deducimos del final de la novela. Laverde, por un lado, habría perdido a su mujer y a su hija al involucrarse en el negocio de las drogas durante la década de los setenta: como piloto, era el encargado de llevar los primeros cargamentos de marihuana y, luego, de

---

<sup>5</sup> Frustrada ante la imposibilidad de Yammara de superar el trauma, su esposa se pregunta: “Cómo hacer para no tener miedo, o para tener una dosis razonable de miedo, la que tiene todo el mundo. Cómo se hace para seguir adelante, Antonio” (Vásquez 2011: 67).



cocaína a los Estados Unidos. Los años que pasa en prisión lo habrían alejado de su mujer Elena Fritts y de su hija Maya. Yammara, por otra parte, perderá a su esposa y a su hija al final de la novela, al ser incapaz de tender puentes de diálogo y de convivencia con su mujer tras el trauma del tiroteo.

Así como hay paralelismos evidentes en la vida de estos dos desconocidos, podemos decir que la muerte de Laverde señala también la muerte simbólica del narrador. Cuando se conocen, el primero, de cuarenta y ocho años, dobla casi en edad al segundo, un Yammara demasiado joven e inexperto aún, que no ha tenido ocasión de equivocarse rotunda e irreparablemente como aquel. Laverde funciona como una especie de mentor y oráculo cuyas palabras proféticas solo pueden ser descifradas y entendidas demasiado tarde, cuando ya no sirven de nada:

Usted es muy joven, Yammara [le dice], tan joven que tal vez siga virgen en esto de los errores. No me refiero a haberle puesto los cachos a su noviecita, no es eso [...] Me refiero a los errores de verdad, Yammara, eso es una vaina que usted no conoce todavía. Y mejor. Aproveche [...] uno es feliz hasta que la caga de cierta forma, luego no hay manera de recuperar eso que era uno antes. (Vásquez, 2011: 31).

En efecto, Laverde, que pasa 19 años en prisión, pretende reunirse con su esposa norteamericana y enmendar, así, los errores del pasado, pero no lo consigue: Elena muere en el avión 965 de American Airlines que el 21 de diciembre de 1995 se accidenta cerca de Cali con 150 pasajeros a bordo. Tras el accidente, Laverde se ausenta por unos días del billar en el que juega con Yammara. Cuando reaparece, por fin, al cabo de unas semanas, le pide que lo acompañe a escuchar un casete a la Casa de Poesía Silva, centro cultural ubicado en la casa que perteneciera al poeta colombiano José Asunción Silva. Por simple azar, este día todo cambia para el narrador. Mientras Yammara escucha la lectura del nocturno de Silva, Laverde escucha con sus propios cascos la cinta que lleva consigo. Lo que encuentra allí lo perturba visiblemente. Solo años después, Yammara se enterará del contenido de dicha grabación: la cinta que escuchara Laverde correspondía a la grabación de la caja negra del



avión en el que había perdido la vida su esposa<sup>6</sup>. Afectado, después de escucharla, Laverde se precipita a la calle seguido por Yammara, donde son interceptados por un par de sicarios que disparan contra ellos a bocajarro.

La obsesión del narrador por saber más de la vida del hombre que involuntariamente marca su desgracia, lo conduce a la casa de la hija de este, Maya, de su misma edad, que vive en un pueblo cercano a Bogotá. Entre los dos intentan reconstruir el rompecabezas de la vida del piloto, proceso que no solo los acerca, sino que pone de manifiesto el inmenso abismo que separa al narrador de su mujer. A diferencia de Aura, pareja de Yammara, Maya ha crecido en Bogotá durante los años del terror y ha sobrevivido con sus propias secuelas. Aura, en cambio, no solo es menor, sino que ha estado por fuera del país durante los años más violentos. El factor que la “separa” irremediamente de Yammara es el no haber crecido en la misma Bogotá sangrienta: “La familia de Aura volvió a Bogotá a comienzos de 1994, semanas después de que mataran a Pablo Escobar; ya la década difícil había terminado, y Aura viviría para siempre en la ignorancia de lo que vivimos y escuchamos quienes estuvimos aquí” (Vásquez, 2011: 35). Aura está incapacitada para entender la violencia porque no la ha sufrido en carne propia. Es incapaz de conectar con los miedos de Yammara porque le son desconocidos y, por lo tanto, incomprensibles. Lo poco que sabemos de su relación está permeado por la distancia infranqueable que impone entre los dos el miedo. La disfunción sexual del protagonista a raíz del tiroteo es apenas una metáfora de la incomunicación entre ambos personajes. Una de sus discusiones se produce, por ejemplo, cuando ella llega tarde y descubre que él la estaba esperando: Antonio, le dice, “Bogotá no es una ciudad en guerra. No es que haya balas flotando por ahí, no es que lo mismo nos vaya a pasar a todos” (Vásquez, 2011: 61). Yammara, a su vez, piensa: “Tú no sabes nada, [...] tú creciste en otra parte. No hay terreno común entre los dos, eso quise

---

<sup>6</sup> La caja negra del vuelo 965 revela las conversaciones del piloto y copiloto de la nave con la torre de control. El diálogo es especialmente impactante porque, como arrojó posteriormente la investigación, el accidente se debió principalmente a un error humano: se produjo un malentendido entre los pilotos y la torre a causa del nivel de inglés insuficiente de la persona que estaba a cargo en la torre de control.





decirle también, no hay forma de que entiendas, nadie te lo puede explicar, yo no te lo puedo explicar” (Vásquez, 2011: 61).

En el caso de Maya, en cambio, su relación se mueve desde un comienzo en el terreno solidario de los miedos compartidos. Incluso parecen estar conectados por la resonancia de sus nombres: Maya y Yammara. Ambos pertenecen a la misma generación y han crecido en la misma ciudad hostil. Ella ha “escapado” de allí, supone el narrador, que se pregunta:

[C]uánta gente de mi generación habrá hecho lo mismo, escapar, ya no a un pueblito [...] sino a Lima o Buenos Aires, a Nueva York o México, a Miami o Madrid. Colombia produce escapados, eso es verdad, pero algún día me gustaría saber cuántos de ellos nacieron como yo y como Maya a principios de los años setenta, cuántos como Maya o como yo tuvieron una niñez pacífica o protegida o por lo menos imperturbada, cuántos atravesaron la adolescencia y se hicieron temerosamente adultos mientras a su alrededor la ciudad se hundía en el miedo y el ruido de los tiros y las bombas sin que nadie hubiera declarado ninguna guerra convencional... Eso me gustaría saber, cuántos salieron de mi ciudad sintiendo que de una u otra manera se salvaban, y cuántos sintieron que al salvarse traicionaban algo. (Vásquez, 2011: 254-255)

A Maya, por su parte, nadie tiene que explicarle lo que es el miedo, aunque reconoce que le tomó un año reconocerlo a través de sus síntomas:

[Me di cuenta d]e que esa cosa que me daba en el estómago, los mareos de vez en cuando, la irritación, no eran los síntomas típicos del primíparo, sino puro miedo. Y mamá también tenía miedo, claro, tal vez más que yo. Y luego vino lo demás, los otros atentados, las otras bombas. Que si la del DAS con sus cien muertos. Que si la del centro comercial equis con sus quince. Que si la del centro comercial zeta con los que fuera. Una época especial, ¿no? No saber cuándo le va a tocar a uno. Preocuparse si alguien que tenía que llegar no llega. Saber dónde está el teléfono público más cercano para avisar que uno está bien... Vivir así, pendiente de la posibilidad de que se nos hayan muerto los otros, pendientes de tranquilizar a los otros para que no crean que uno está entre los muertos. Vivíamos en casas particulares [...]. Evitábamos los lugares públicos [...] igual para usted no fue así (Vásquez, 2011: 230).

“Fue exactamente así”, contesta el narrador. “Entonces usted me entiende”, dice Maya. “Le entiendo perfectamente”, confirma él (Vásquez, 2011: 230). Así como el miedo no compartido se abre como una zanja entre Yammara y Aura, Maya se mueve en un espacio cálido para el narrador, en el que las explicaciones están de más porque los dos dominan de sobra la gramática del miedo. Su relación es sobretudo platónica, no solo porque la disfunción de



Yammara impide la unión sexual entre ambos, sino también porque el protagonista se da cuenta de que un “pasado común no implica necesariamente un común futuro” (Vásquez, 2011: 242). Si bien en su relación con Aura dominan el silencio y los reproches, con Maya consigue verbalizar el pasado, un paso importante en la recuperación del trauma. Herman ha señalado el papel primordial de las palabras, es decir, la posibilidad y la capacidad de hablar del hecho traumático, sea cual sea su naturaleza, en la sanación de los individuos:

La respuesta normal ante las atrocidades es borrarlas de la conciencia. Ciertas violaciones del contrato social son demasiado terribles para pronunciarlas en voz alta: este es precisamente el significado de la palabra *innombrable*. Las atrocidades, sin embargo, rehúsan ser enterradas. Tan poderoso como el deseo de negarlas es la convicción de que hacerlo no sirve de nada. La sabiduría popular está llena de fantasmas que rehúsan descansar en paz en tanto sus historias no sean contadas. El asesinato saldrá a la luz. Recordar y decir la verdad sobre acontecimientos terribles son prerequisites para que haya una restauración del orden social y para la sanación de los individuos” (Herman, 1997: 1, mi traducción)

Así, durante un largo fin de semana, ambos personajes se dedican a recordar y a hablar no solo de Laverde, sino de su propio pasado. Descubren, así, que este es tan próximo que incluso pudieron haber coincidido en su adolescencia, a comienzos de los ochenta, en la Hacienda Nápoles. Simbólicamente, la Hacienda se erige en una especie de jardín de infancia o Edén perdido para ambos. Los dos la habrían visitado en la época en la que todavía era un lugar de ensueño para los niños, más allá de cualquier asociación que pudiera haber entonces entre Pablo Escobar, dueño de la hacienda, y el narcotráfico. Ese lugar, afirma el narrador, “había sido para los dos el símbolo de las mismas cosas” (Vásquez, 2011: 235), una suerte de *locus amoenus* dinamitado, posteriormente, por los acontecimientos violentos que habrían de precipitarse algunos años después. Deciden visitarlo de nuevo, emprendiendo así un regreso que no solo es geográfico, sino también, y por encima de todo, simbólico. En primer lugar, con este regreso al final de la novela se cierra el ciclo abierto en las primeras páginas con la muerte del hipopótamo, anécdota que ha servido de detonante de la memoria. En segundo lugar, si abordamos este aspecto desde el punto de vista del trauma, el regreso constituiría un paso en el proceso de recuperación de los dos personajes. Herman ha señalado que la



recuperación del trauma implica pasar por tres estadios básicos: el primero es el restablecimiento de la seguridad; el segundo, la rememoración y el duelo y, por último, el tercero es la reconexión con la vida ordinaria (Herman 1997: 155). El orden de estos tres estadios no es fijo, y pueden darse circunstancias en las que alguien vaya y venga entre uno y otro, o permanezca en todos a la misma vez, durante mucho tiempo. En este caso, hay una búsqueda y un anhelo de seguridad al volver a un espacio asociado con la misma, un lugar conectado para ambos a la primera adolescencia y a la época en la que aún no se había desatado la violencia estruendosa de los ochenta. Lo que hacen los dos, por otra parte, en este proceso de rememoración y verbalización (de darle nombre a lo que no tiene nombre) y que culmina en el regreso al punto de partida simbólico, la Hacienda Nápoles, hace parte del duelo terapéutico que ambos necesitan pasar<sup>7</sup>. La reconexión con la vida diaria, el último estadio, ocurrirá, posteriormente, con el regreso del protagonista a Bogotá y a la casa vacía donde ya no le aguardan ni su esposa ni su hija<sup>8</sup>.

Durante la visita a la Hacienda, Yammara y Maya recorren, como los pasos de una procesión, las diversas muertes que fueron sumándose una tras otra en el escenario nacional: “¿Dónde estaba cuando mataron a Lara Bonilla?”, pregunta ella (Vásquez, 2011: 227). O cuando mataron a Galán (Vásquez, 2011: 228). O cuando derribaron el avión de American Airlines (Vásquez, 2011: 229). El narrador reflexiona:

La gente de mi generación hace estas cosas: nos preguntamos cómo eran nuestras vidas al momento de aquellos sucesos, casi todos ocurridos durante los años ochenta, que las definieron o las desviaron sin que pudiéramos siquiera darnos cuenta de lo que nos estaba sucediendo. Siempre he creído que así, comprobando que no estamos solos, neutralizamos las consecuencias de haber

---

<sup>7</sup> Son pertinentes aquí, de nuevo, las palabras del narrador en las primeras páginas: “Poco a poco me fui dando cuenta, no sin algo de pasmo, de que la muerte de ese hipopótamo daba por terminado un episodio que en mi vida había comenzado tiempo atrás, más o menos como quien vuelve a su casa para cerrar una puerta que se ha quedado abierta por descuido” (Vásquez, 2011: 15).

<sup>8</sup> Cumpliéndose, así, irónicamente, el mayor temor del narrador que se resume en esta última pregunta que se hace a sí mismo sobre qué hacer con Aura, recuperarla o no: “¿O trataría de convencerla, de sostener que juntos nos defenderíamos mejor del mal del mundo, o que el mundo es un lugar demasiado riesgoso para andar por ahí, solos, sin alguien que nos espere en casa, que se preocupe cuando no llegamos y pueda salir a buscarnos?” (Vásquez, 2011: 259).



crecido durante esa década, o paliamos la sensación de vulnerabilidad que siempre nos ha acompañado (Vásquez, 2011: 227).

Este recorrido de la memoria por los distintos crímenes que marcaron una década de sangre es muy semejante al que emprende el narrador al comienzo de la novela, cuando la imagen del hipopótamo muerto lo lleva al recuerdo de Laverde y de los días en los que lo conoció. El recorrido casi ritual, al comienzo y al final de la novela, por fechas y acontecimientos emblemáticos de la historia reciente de Colombia sugiere una idea de circularidad, un ciclo que se abre en las primeras páginas y que se cierra en las últimas, al final de su viaje a través de la memoria:

Por esos días mi ciudad comenzaba a desprenderse de los años más violentos de su historia reciente... [E]sos crímenes (magnicidios los llamaba la prensa [...]) habían vertebrado mi vida o la puntuaban como las visitas impredecibles de un pariente lejano. Yo tenía catorce años esa tarde de 1984 en que Pablo Escobar mató o mandó matar a su perseguidor más ilustre, el ministro de Justicia Rodrigo Lara Bonilla [...]. Tenía dieciséis cuando Escobar mató o mandó matar a Guillermo Cano, director de El Espectador [...]. Tenía diecinueve y ya era un adulto [...] cuando murió Luis Carlos Galán, candidato a la presidencia del país [...] Y poco después fue lo del avión de Avianca, un Boeing 727-21 que Escobar hizo estallar en el aire [...] para matar a un político que ni siquiera estaba en él (Vásquez, 2011: 18- 19).

Por momentos, da la impresión de que el piloto, Laverde, es el enigma en torno del cual gira la novela, la necesidad que tienen Maya y Yammara de conocer la verdad sobre su padre y sobre el hombre que les cambió la vida. Sin embargo, no lo es. Laverde es apenas un pretexto. El verdadero enigma por resolver es el presente, el presente personal y colectivo de dos personajes que representan una misma generación que creció en Colombia durante los mismos años funestos. Pero entender el presente, en su caso, pasa de algún modo por entender las circunstancias de la vida y de la muerte de Laverde, y pasa por entender todo lo que se perdió y se ganó en la turbulencia de una década tan sangrienta como la de los ochenta. Su memoria de las bombas, de los asesinatos, de los muertos conocidos y los no tan conocidos es la memoria de parte de una generación que, prisionera aún de sus fantasmas, sigue clavada al pasado por el aguijón de sus miedos. Al igual que los dos protagonistas de su novela, Vásquez reconoce estar marcado por el hecho de haber crecido durante



esta época: esta novela, explica, “explota mis memorias privadas, mis recuerdos de lo que fue crecer en la Bogotá de los años ochenta y noventa, que estaba marcada por el narcoterrorismo”. Y añade: “Crecer con las bombas, crecer con los ‘magnicidios’ [...] crecer con esa especie de contaminación a la que nos sometió el fenómeno del narcotráfico, marcó mi vida y la de toda una generación en Colombia” (Maeseneer, 2013: 211).

Yammara y Maya, en su regreso al pasado, encuentran una Hacienda Nápoles en ruinas, una especie de museo desvencijado de la memoria. “Pasar por debajo de esa avioneta, leer la matrícula inscrita en la parte inferior de las alas, fue como entrar en un mundo sin tiempo. Y sin embargo, el tiempo estaba presente”, dice el protagonista (Vásquez, 2011: 233). De la mansión opulenta poco queda ya. Los dinosaurios gigantes de tamaño natural, contruidos para entretenimiento de los niños, se caen a pedazos. Y de las más de dos mil especies de animales que alguna vez hicieron parte del zoológico, solo queda algún superviviente. El más importante, el hipopótamo por su enorme valor simbólico. Aníbal González señala con acierto el paralelismo entre este animal acosado y cazado al comienzo de la novela, y el propio Pablo Escobar, exhibido como un trofeo en la truculenta foto que circuló en varios medios cuando la policía, a su vez, le dio caza (González, 2016: 471). Pero los paralelismos no se quedan solo allí. Este hipopótamo abatido, cuya pareja y cuya cría se dan también a la fuga después de la muerte del macho, es símbolo también de la suerte que corren Laverde (animal cazado) y Yammara (animal herido), ambos separados de sus crías.

La novela de Vásquez es una reflexión sobre los errores del pasado y todo aquello que es irrecuperable. Es la reflexión sobre ese punto de inflexión a partir del cual somos otros y ya nada vuelve a ser lo que es. “[L]o que importa no es cagarla, Yammara”, dice Laverde, “sino saber remediar la cagada. Aunque haya pasado tiempo, los años que sean, nunca es tarde para remediar lo que uno ha roto” (Vásquez, 2011: 31). Sin embargo, en su caso es tarde, como lo es, también, para los pilotos del avión American Airlines en el que viaja su esposa Elena. La grabación que escucha Laverde en la sala de la Casa de Poesía Silva recoge ese momento en el que los pilotos cometen el error fatal, ese del que no



hay vuelta atrás: “¿Adónde vamos?”, dice el piloto. “Gira a la derecha. Vamos a Cali. Aquí la cagamos, ¿no?”, ‘Sí.’ ‘¿Cómo llegamos a cagarla así? ¿A la derecha ahora mismo, a la derecha ahora mismo’”, dice el piloto al darse cuenta del error (Vásquez, 2011: 82). “Arriba, arriba, arriba” grita antes de estrellarse contra el cerro (Vásquez, 2011: 83)<sup>9</sup>.

Si bien hay una búsqueda individual por parte de unos personajes que intentan comprender el sino trágico de sus vidas, hay una reflexión de fondo que rebasa el plano individual y que se interroga sobre los orígenes de una violencia que sigue CONVULSIONANDO al país; hay una reflexión sobre ese momento, si lo hubo, en el que la ‘cagamos’ como sociedad (para decirlo en palabras de Laverde), o en el que “se jodió Colombia”, para usar las mismas palabras de Plinio Apuleyo Mendoza en su famoso ensayo, *En qué momento se jodió Colombia* (Mendoza, 1990), donde reflexiona sobre los acontecimientos que nos llevaron a ser lo que fuimos y lo que aún somos. El ruido del avión al hacerse añicos, ese ruido que queda grabado en la memoria de la caja negra, o lo que es lo mismo, “el ruido de las vidas que se extinguen pero también el de los materiales que se rompen [...] el ruido de las cosas al caer desde la altura” (Vásquez, 2011: 6), es también el ruido de las vidas de Laverde y de Yammara cayendo tras el colapso, el ruido de Colombia precipitándose al vacío, el no hay vuelta atrás de un país, de una sociedad que aún intenta arribar a tierra firme sin conseguirlo.

La novela de Juan Gabriel Vásquez, así, es una reflexión poderosa sobre el impacto del narcotráfico en la sociedad colombiana, sobre la memoria del pasado y el miedo, sobre las cicatrices de la violencia en toda una generación. Si bien la historia se vertebra sobre la experiencia individual de los dos protagonistas, Yammara y Laverde, su reflexión rebasa el plano individual y se proyecta sobre una sociedad en conjunto que aún sufre las esquivas del miedo

---

<sup>9</sup> Efectivamente, en las investigaciones posteriores quedó demostrado que el accidente del vuelo 965 de American Airlines se debió a una “cadena de errores” humanos y técnicos, entre ellos, un malentendido entre los pilotos del avión y la torre de control. Para más información sobre este accidente consultar: “Vuelo 965, memorias de un vuelo que nunca llegó a su destino”, publicado en el diario *El país* de Cali al cumplirse 20 años del suceso: <http://www.elpais.com.co/especiales/accidente-vuelo-965/> [Fecha de consulta: 28 de abril de 2017].





y que no acaba de entender su propio presente, quizás porque, como dice el narrador, “[S]omos pésimos jueces del momento presente, tal vez porque el presente no existe en realidad: todo es recuerdo” (Vásquez, 2011: 23).

## BIBLIOGRAFÍA

- ADRIAENSEN, Brigitte; KUNZ, Marco (2016). *Narcoficciones en México y Colombia*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- BOLÍVAR, Gustavo (2006). *Sin Tetras no hay paraíso*. Barcelona: RBA.
- CARUTH, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- DE MAESENEER, Rita (2013). “Un fósforo en la oscuridad. Conversación con Juan Gabriel Vásquez”, *Confluencia*, vol. 28, n.º 2, pp. 209-216
- ESCOBAR, Juan Pablo (2014). *Pablo Escobar, mi padre. Radiografía íntima del narco más famoso de todos los tiempos*. Bogotá: Planeta.
- FERNÁNDEZ LUNA, Paola (2013). “El ruido de las cosas al caer: la conciencia histórica como respuesta a la estética de la narco novela en Colombia”, *La palabra*, n.º 22, pp. 29-39. <https://doi.org/10.19053/01218530.2015>
- FRANCO, Jorge (1999). *Rosario Tijeras*. Bogotá: Plaza & Janés.
- GAC-ARTIGAS, Priscilla (2015). “El ruido de las cosas al caer o la reconstrucción de una era”, *Revista de la Academia Norteamericana de la Lengua Española* (2015), IV, 7, pp. 165-180.
- GONZÁLEZ, Aníbal (2016). “Entrando en materia: novela, poesía y cultura material en *El ruido de las cosas al caer*”, *Cuadernos de literatura*, vol. 20, n.º 40, pp. 465-477. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.cl20-40.emnp>
- HERMAN, Judith (1997). *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence - From Domestic Abuse to Political Terror*. New York, Basic Books.
- MENDOZA, Plinio Apuleyo (1990). *En qué momento se jodió Colombia*. Bogotá: Oveja Negra.
- MONTT, Nahum (2004). *El Eskimal y la mariposa*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá.
- PÉREZ SEPÚLVEDA, Andrés (2013). “La caída del semblante: violencia política y social en *Abril rojo* de Santiago Rocangliolo y *El ruido de las cosas al caer* de Juan Gabriel Vásquez”, *Mundo nuevo*, n.º 12, pp. 49-67.
- PORRAS, José Libardo (2008). *Happy birthday, Capo*. Bogotá: Planeta.
- RESTREPO, Laura (2004). *Delirio*. Bogotá: Alfaguara.
- RESTREPO, Laura [1993] (2001). *Leopardo al sol*. Barcelona: Anagrama.
- (s.a.) (2015). “Sequía ‘enloquece’ a animales de Pablo Escobar”, en <http://www.latribuna.hn/2015/11/30/sequia-enloquece-a-los-animales-de-pablo-escobar/> [Fecha de consulta: 28 de abril de 2017].
- (s.a.) (2015). “Vuelo 965, memorias de un vuelo que nunca llegó a su destino”, en <http://www.elpais.com.co/especiales/accidente-vuelo-965/> [Fecha de consulta: 28 de abril de 2017].
- VALLEJO, Fernando (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.



- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2015). *La forma de las ruinas*. Bogotá: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2013). *Las reputaciones*. Bogotá: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2011). *El ruido de las cosas al caer*. Madrid: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2004). *Los informantes*. Madrid: Alfaguara.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel (2001). *Los amantes de todos los santos*. Bogotá: Alfaguara.

Fecha de recepción: 28 de abril de 2017

Fecha de aceptación: 24 de julio de 2017

La escritura de Juan José Millás:

un doble beneficio para el público lector

The writing of Juan José Millás: a double benefit to the public reader

CONSTANZA TANNER  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

**Resumen:** Mediante una poética coherente que se despliega de forma continuada entre sus producciones de ficción y sus colaboraciones en prensa, el escritor valenciano Juan José Millás coloca en primer plano el poder de la palabra para transformar e incluso crear el mundo, en tanto para él no es posible encontrar una frontera clara entre ficción y realidad. El siguiente trabajo se propone analizar dos de los beneficios que la escritura de Millás ofrece a sus lectores: movilizar el juicio crítico y, de forma paralela, despertar o redescubrir el placer de la lectura.

**Palabras clave:** Juan José Millás, oficio de la escritura, servicio para el lector, hibridez genérica, desautomatización.

**Abstract:** Through a coherent poetic that unfolds continuously between his fiction productions and his collaborations in press, the Valencian writer Juan José Millás places in the forefront the power of the word to transform and even create the world, as for him it is not possible to find a clear border between fiction and reality. The following paper proposes to analyze two of the benefits that the Millás's writing offers its readers: to mobilize critical judgment and, at the same time, to awaken or rediscover the pleasure of reading.

**Key words:** Juan José Millás, craft of writing, service to the reader, gender's hybridity, deautomatization.



## Introducción: la escritura necesaria

En la obra del valenciano Juan José Millás, y a nivel de lo que cabría denominar sus obsesiones<sup>1</sup>, la reflexión en torno a la escritura y al oficio de escritor ocupa un lugar predominante. Entendido como la conflictiva suma de necesidad personal y responsabilidad social, el contacto con las letras es para Millás una “pasión dañosa” (2011), paradójicamente capaz de proporcionar un alivio para las ansiedades individuales y, al mismo tiempo, un agobio asociado con un mandato que no reconoce pausas; en términos de Inge Beisel, Millás asigna a la escritura funciones opuestas:

Por un lado es medio de reconstrucción del propio pasado; los recuerdos se materializan en el acto de escribir. Este, incluso, es necesario para asegurarse del propio presente, sirviendo para asimilar la realidad y contrarrestar su amenazante pérdida [...]. A la urgencia existencial de la escritura como medio de supervivencia se opone, por otro lado, su función desintegradora. Como ya se apuntaba al principio, el acto de escribir es relacionado repetidas veces con la descomposición y parálisis internas del protagonista (1995).

Este carácter dual que la escritura asume para Millás alcanza nuevos horizontes cuando lo consideramos desde su igualmente dual oficio: con dieciocho novelas en su haber hasta la fecha, y tres libros de relatos, la carrera literaria del escritor valenciano discurre paralelamente, desde hace más de treinta años, por el mundo del reportaje, el columnismo y el articulismo en prensa. Y así como sus novelas lo han hecho acreedor de premios de la talla del Sésamo (1975), el Nadal (1990) y el Planeta (2007), su actividad periodística le ha merecido, entre otros, el Premio de Periodismo Mariano de Cavia (1999), el Premio Miguel Delibes de Periodismo (2002) y el Premio Don Quijote de Periodismo (2009); podemos hablar, entonces, de una posición sólidamente consolidada en ambos campos.

La recurrencia de intereses y preocupaciones en la obra de Millás nos permite establecer una línea de continuidad entre su producción ficcional y su actividad periodística, continuidad cuya explicación hallamos en la poética millasiana misma. Para Millás, literatura y periodismo no deben ni pueden pensarse como oposiciones,

---

<sup>1</sup> Como lecturas de la reiteración de tópicos, escenas, intereses y personajes en la obra millasiana, Gonzalo Sobejano habla de “motivos capitales de angustia” (Villanueva, 1992: 316), mientras que Germán Prósperi destaca una “poética de los nombres” (2013: 234). Millás, por su parte, define la escritura como una forma de “rumiación obsesiva” (2010).



sino que el trabajo en uno y otro campo forma parte de un mismo oficio capaz de nutrirse y revitalizarse a partir de la mixtura de recursos en una única obra que escapa a las distinciones genéricas; se trata, además, de un modo de liberarse del mencionado agobio que se asocia con la rutina: “Yo no concebiría mi vida teniendo que escribir nada más que la novela que tuviera entre manos, porque el día es muy largo [...]. Cambio de actividad y escribo el artículo o preparo un reportaje” (Millás, 2014). Después de todo, la finalidad que la escritura tiene para Millás es solo una en cualquier contexto: la utilidad, que se eleva incluso por sobre la belleza y el ingenio. De acuerdo con su perspectiva, si la literatura sirve para algo es “para contarlo”, para narrar la propia experiencia y la visión personal del mundo, por lo cual sostiene que “La primera obligación de un texto es ser eficaz, funcional. No hay nada más bello que la maquinaria de un reloj, pero la maquinaria no es bella porque el relojero se haya propuesto que sea bella, sino porque se ha propuesto que sea eficaz” (2008).

Desde esta perspectiva que aúna literatura y periodismo, el trabajo que nos proponemos tendrá por base la poética que Millás despliega de forma coherente y continuada entre sus ficciones y su trabajo en prensa, por lo que podrán encontrarse referencias a novelas como *Dos mujeres en Praga* (2002) y *El mundo* (2007) y, en la misma escala de valores, a artículos como los reunidos en *El ojo de la cerradura* (2006) o los aparecidos en la sección “Literatura” dentro de los *Articuentos completos* (2011). Para vislumbrar el carácter prolífico de la producción de Millás, a su obra de ficción hay que añadirle la asiduidad de sus publicaciones en prensa, donde se destaca especialmente su labor como columnista fijo en *El país* desde febrero de 1990, aunque también ha trabajado para *Interviú* o *Levante EMV*, entre otros. Ambos formatos se suman a la colaboración de Millás en radio, como es el caso de la participación en la Cadena Ser, y a su oficio docente en la enseñanza de la escritura creativa. Esta amplitud de campos de acción habla de un trabajo con la palabra que se vincula de un modo mucho más estrecho con la responsabilidad por contar lo que se ha visto y vivido –mediante el artículo y la columna– o lo que se siente y se padece –en especial desde la literatura–, que con la búsqueda de reconocimiento público o de beneficios económicos, no por ello menospreciados. Este sentido de responsabilidad es el que define a la escritura como “servicio público”, como una técnica para ver y reflexionar sobre el mundo que el autor valenciano ha descubierto



en su infancia y perfeccionado en su madurez, y que ahora puede compartir con los lectores para generarles múltiples beneficios.

En el articulo “Currículum”, de hecho, el narrador millasiano avala de forma expresa una consideración de la escritura como servicio público, aunque ello no presuponga gratuidad ni trabajo sencillo: la obligación y el carácter ético que se asocian con la palabra escrita determinan que el servicio radique en otorgar al lector una técnica de observación del mundo que contribuya al mejoramiento de su calidad de vida personal y, en tanto el servicio es público, social. Desde esta lectura, la hipótesis que guiará el presente trabajo sostiene que la obra de Juan José Millás – especialmente desde la masividad de la columna y el artículo– ofrece un beneficio doble para el público lector al compartir con él su técnica a modo de servicio: movilizar el juicio crítico y, de forma paralela, despertar o redescubrir el placer de la lectura. Para ello, Millás colocará en primer plano el poder transformador y productivo de las palabras en tanto dadoras de sentido, desautomatizando el lenguaje y exponiendo las huellas que toda lectura deja en el lector.

### **La vida escrita**

El principal motivo por el cual Juan José Millás considera que entre su literatura y su periodismo no hay una frontera clara radica en la idéntica ausencia de límites definidos que descubre entre la ficción y la realidad, diferenciadas solo de forma “dudosa” y “muy artificial”. Desde esta perspectiva, la vida se vincula con la escritura de modo estrecho y hasta simbiótico: mientras que el cuerpo humano es concebido por Millás como una suma de palabras –en el articulo “La Biblia” el narrador sostiene que “somos hijos del cuento”–, la existencia cotidiana del hombre asume la forma de un argumento al que hay que encontrarle un sentido, tal como ocurre en una novela o una película, o al que incluso hay que negar para conquistar una voz propia. Así, los mecanismos narrativos y los biológicos se homologan de modo tal que

un texto literario es el resultado de un acuerdo entre lo que quería decir el lenguaje y lo que quería expresar el escritor. Ahora bien, como el lenguaje nos construye, nos hace, y, llegado el caso, nos deshace, es posible que esa forma de relación se erija en el modelo de trato con el resto de las cosas. Visto de ese modo, la realidad sería el resultado de un pacto continuo entre nuestros deseos y los de la existencia (Millás, 2011: 388).





La imposibilidad de aislar de forma concluyente –tanto en el discurso como en la misma cotidianeidad– un exterior objetivo, autónomo y estable, de un interior subjetivo es, en efecto, la tesis defendida por Albert Chillón en su análisis del periodismo moderno. En respuesta a la concepción tradicional del periodismo, que exigía la referencia o reproducción objetiva, neutra y pretendidamente no ideológica de unos hechos que parecían desarrollarse en un plano aislado del sentimiento personal, Chillón sostiene que el discurso solo puede funcionar como un salto de sentido que refigura y transustancia en signos las vivencias de cada quien. En este sentido afirma que el epíteto de “no ficción” es necesariamente falaz, dado que nace de una errónea división entre acción y dicción, entre pensamiento y lenguaje y entre hechos “concretos” e interpretaciones “subjetivas”:

No cabe distinguir tajantemente entonces, tal como suele hacerse, cosas y palabras, hechos y trasuntos, y de esa falsa premisa deducir una presunta realidad alingüística *a priori* integrada por *facta* que el discurso urdidor de *ficta* reproduciría *a posteriori* en enunciados –¿pero qué demiurgo sería capaz de obrar semejante prodigio?–, sino antes bien una realidad humana híbrida y ambivalente desde su misma nuez, la propia de un ser [...] que precisa mediaciones constantes para objetivar los artificios que más allá y encima, por así decirlo, de la naturaleza sostienen su cultura: un mundo propio, un mundo al lado del mundo que es, en rigor, carne, acto y verbo al mismo tiempo, y que al hilo de este trasfigura la imparable labor simbolizadora inherente al existir humano (2006: 18).

Se trata, como vemos, de la misma continuidad entre realidad y discurso – siempre ficticio, en tanto la imaginación de cada emisor es la única referencia posible– que postula la poética millasiana, y que le permite al escritor valenciano equiparar literatura y periodismo: “Cuando un asunto es novelesco en sí mismo, con independencia de la mirada que lancemos sobre él, quizá estemos hablando de un asunto periodístico” (Millás, 2011: 372). De acuerdo con esta postura, Millás bautizará como articuento al género propio de los textos híbridos que publica en prensa, mixtura entre un artículo de opinión sobre la actualidad española y mundial y un ejercicio literario al estilo del microrrelato<sup>2</sup>, que le permite reflexionar también sobre el estado

---

<sup>2</sup> Para una caracterización teórica de la columna periodística en sus diversas variantes, remitimos al ensayo de Fernando López Pan “Periodismo literario: entre la literatura constitutiva y la condicional” (2010). Asimismo, señalamos el trabajo de Ana Mancera Rueda “El «articuento»: una tradición discursiva a medio camino entre la literatura y el periodismo” (2009) para una pormenorizada comparación entre el articuento, la columna y el microrrelato.



del sistema cultural y sobre su mismo oficio de escritor; se trata, en términos de María Jesús Casals Carro (2003), de intereses que tienen su origen en la realidad que crean los medios de comunicación y se combinan con vivencias, obsesiones, anécdotas y pensamientos propios de Millás.

Ahora bien, en el caso de Millás, negar la categoría de “no ficción” tal como propone Chillón resultaría igual de improductivo que proponerla como límite último para la clasificación. Al resaltar el carácter híbrido de sus artícuos, el escritor valenciano evidencia y aprovecha la ambigüedad que resulta del borramiento de fronteras entre realidad y ficción, aceptando escribir en un soporte casi exclusivo de la no ficción como es el periódico, reflexionando incluso sobre problemáticas que aquejan a la sociedad española en lo inmediato, pero incorporando figuras o situaciones decididamente fabuladas, como los hilarantes “diarios íntimos” de las amas de casa o su propia persona convertida en ente de ficción. Respecto de la obra millasiana, y no solo en los periódicos sino en novelas como *El mundo*, resulta de mayor utilidad hablar de autoficción: la identificación nominal entre autor-narrador-protagonista y la presencia de datos autobiográficos son dos de las condiciones que, al coincidir, sientan las bases para la autoficción. Manuel Alberca concibe esta estrategia literaria, en su libro *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción* (2007), como un género híbrido transgresor, y lo señala como expresión resultante de la multiplicidad de tendencias, modelos e influencias que define a la narrativa hispana e hispanoamericana actual, y, al mismo tiempo, como una manifestación consecuente con el vuelco de los autores hacia el individualismo y la introspección. En términos de Alberca:

la autoficción contraviene la norma autobiográfica, pues, como ya se ha visto, introduce el principio de la identidad nominal dentro de un relato de ficción. Y al mismo tiempo impugna también la poética novelesca, en la medida que anula el principio de distanciamiento entre autor y protagonista (Alberca, 2007: 224).

La meditación metanarrativa, uno de cuyos ejemplos es la autoficción, es entonces uno de los más destacados mecanismos de la narrativa contemporánea, y subraya la condición de artificio literario de la obra en tanto experimentación, desdibujando los límites entre realidad y ficción. En este sentido, esta técnica le permite a un autor como Millás exponer su visión de la realidad desde una plena conciencia de su carácter subjetivo, parcial y marcado por la incertidumbre. A partir



de que los datos autobiográficos y las circunstancias ficticias se mezclan en un pacto ambiguo, el sujeto hablante es a la vez empírico y fabulado, rechazado y deseado, y puede literaturizar no solo su vida sino también sus vidas potenciales. Mediante la narración autoficcional, Millás comparará su propia actividad de escritor con la que despliegan los personajes de sus obras, explicando así los mecanismos de creación que mueven a ambas y ofreciendo un marco para comprender la motivación de la escritura.

En correspondencia con la continuidad entre la realidad y su relato que se advierte en su poética, para Millás “cualquier cosa” puede convertirse en referente para sus artículos, en tanto esté de algún modo anclada con su experiencia personal del mundo: “La situaciones de partida son así de gratuitas, así de *normales* también. Y cuando digo *normal* no pierdo de vista desde luego el grado profundo de anormalidad que subyace en la vida cotidiana” (2011: 303)<sup>3</sup>. Lo característico del columnismo millasiano no son entonces sus temas sino, como ya se ha anticipado, su modo de trabajarlos, que recupera recursos estilísticos y estrategias de enunciación propias de los textos literarios. Es, en efecto, su oficio literario el que le permitirá re-conocer –no hay nunca una distinción tajante– en determinados acontecimientos o personas empíricas, en la *vida cotidiana*, el potencial narrativo, el nexo necesario que une sus materiales disímiles para descubrirla como *vida escrita* e interesar de este modo al lector; por ello podrá decir, a través de sus artícuos, que ciertas personas “carecen de interés como personajes” o que las mejores historias “no tienen historia”. Y en esto radica su mixtura entre literatura y periodismo:

los escritores, al escribir, estamos haciendo permanentemente esa operación de edición porque estamos descartando materiales, aprovechando otros y preguntándonos cómo los articulamos para ponerlos al servicio del sentido. Lo hacemos continuamente cuando hacemos ficción pero también cuando se trata de una crónica. La única diferencia es que en la crónica los materiales te vienen dados [...]. Pero tienes que articular esos materiales para que tengan sentido, para que haya un relato (Millás en Cruz Ruiz, 2016: 190).

Tal como sostiene Teresa González Arce (2008), reconocerse en la sociedad española que critica y dejarse interpelar por los acontecimientos que expone el mismo periódico donde publica sus columnas son para Millás formas de intervenir sobre la

---

<sup>3</sup> Destacado en el original.



actualidad y, al mismo tiempo, medios para comunicarse con el lector de modo directo. En sus articulentos, Millás construye un *ethos* –“configurador básico” de la columna según Fernando López Pan (2010)– que permitirá la identificación de su público hasta un punto tal que la voz del Millás empírico se equipare con la de sus narradores; citada por María del Rosario Marín Malavé, Victoria Linares Rodríguez señala que en los juegos de lenguaje que dispone el columnista queda enredado su yo, y que ese es el valor de la columna: “[...] decir algo desde esa atalaya única que es el punto de vista del columnista, en líneas en las que es el «yo» el que se expresa [...] con una libertad que ningún otro género periodístico conoce” (2011: 52). ¿Y de quién es la “voz” que el lector encuentra en las columnas? Es de un escritor, pero no por ello de un intelectual; es de alguien públicamente reconocido, pero no por ello ufano de su fama; es de quien trabaja para un periódico, aunque ello no le ofrece mayores seguridades para comprender el vértigo del mundo actual. Como sujeto empírico Millás es ante todo, al igual que el narrador de sus articulentos, un ciudadano común, una persona ordinaria perseguida por obsesiones extraordinarias, como todos.

### **Lector literario, lector masivo: escritor minoritario y escritor popular**

Dentro de su reflexión en torno a lo específico del oficio de escritor, Millás propone en ciertos articulentos una oposición entre el que denomina “escritor minoritario” y los “autores populares”, oposición sostenida por la actitud diferencial de la crítica especializada frente a ambos tipos de escritores: mientras que en el primer caso la obra resultante es “halagada hasta el cansancio”, en el segundo puede hablarse de “[...] una literatura previsible, costumbrista, plana, sin ambición formal, etc.” (Millás, 2011: 357). Ahora bien, el énfasis irónico que el escritor valenciano coloca sobre esta distinción plagada de estereotipos y de expectativas llevadas al extremo –“Yo solo bebo y fumo en la Feria del Libro, para no dañar la imagen del colectivo [...]. Lo malo es que si te niegas a fumar y a beber se creen que eres cocainómano, pederasta o, lo que es peor, que no eres un auténtico escritor” (Millás, 2011: 347)– habla, también, del impacto diferencial que ambos modos de enunciación tienen sobre los potenciales lectores. No se trata, acláremoslo desde ahora, de que los lectores de las novelas millasianas sean necesariamente otros respecto de quienes siguen sus columnas en



el periódico –ni, mucho menos, de proponer que sus capacidades de lectura son a priori disímiles–, sino de considerar que cada tipo de lector está habituado a receptor lo que acostumbra leer de Millás a partir de un conjunto de mecanismos de interpretación y de expectativas de sentido distintas.

Una de las capacidades distintivas de un “lector literario” de Millás, es decir, de un lector de sus obras de ficción, es su familiaridad con la premisa según la cual lo irreal –lo imaginario, la fantasía, el sueño, el recuerdo, el deseo– tiene sobre la existencia del ser humano un peso simbólico mucho mayor que lo concreto, que aquella vida cotidiana que se mencionaba en el apartado anterior. Desde la perspectiva de Millás, y tal como lo traduce en sus novelas, las acciones de un sujeto están condicionadas en una proporción mucho mayor por lo que no sucedió<sup>4</sup>, pero se desearía que fuese real, que por las escasas seguridades que posee sobre el mundo concreto. Así, un lector literario de Millás receptorá sus columnas en clave de articulos, aceptando desde el inicio el acuerdo según el cual la frontera que distingue lo que hay en ellos de empírico de lo fabulado en su totalidad por el autor es tan difusa y evanescente como la que separa lo sucedido de lo que no, de aquel irreal con mayor peso que lo real: aceptando, en otros términos, lo que Alberca define como el “pacto ambiguo” propio de la metafiction. Se trata del carácter *anti-representacional* que Lauro Zavala (2007) señala como característica distintiva del cuento posmoderno, aquel que, lejos de plantearse la posibilidad de representar la realidad o incluso de cuestionar sus convenciones, presupone en todo texto una realidad autónoma y quizá más real que la cotidiana. Por lo mismo, nuestro lector literario será capaz desde el inicio de posicionarse frente a la multiplicidad de puntos de vista que Millás conjuga en sus columnas del mismo modo en que lo haría frente a los múltiples narradores de una obra de ficción.

En el segundo caso, la periodicidad con que originalmente se publicaron los textos nacidos como columnas, sumada al espacio fijo que ocuparon en una sección y una página específicas del periódico, contribuyen a comprender la fidelidad que la crítica destaca en el “lector masivo” de Millás, aquel considerable número de lectores españoles que “conocen” y “siguen” al autor por sus artículos, y que en virtud de ellos

---

<sup>4</sup>“Todo el mundo tiene una herida por la que supura un «lo que no», que ningún «lo que sí», por extraordinario que sea, logra suturar” (Millás, 2002: 66).



acceden a la técnica para ver el mundo que el escritor comparte a modo de servicio para beneficiar a sus lectores. Este lector masivo se identifica con el *ethos* que Millás construye del modo en que se refería en el apartado anterior, y el diálogo que el escritor entabla con él (en numerosas ocasiones a través de la interpelación directa mediante un vocativo) propicia una identificación entre ambos a partir del alejamiento de esa “imagen del colectivo” que asocia al escritor con el literato y el intelectual, al columnista con el analista y el experto. La voz que narra las columnas, y que podemos enlazar autoficcionalmente con la Millás, es la de un sujeto normal que recorre las calles de Madrid del mismo modo en que lo hacen sus lectores, y que despliega mediante un humor irónico y duro una crítica ácida contra la realidad, visión que su público en gran medida comparte.

Para dirigirse a este segundo tipo de lector, resulta de especial valor la noción millasiana de sencillez compleja o complejidad sencilla, que remite a un estilo cargado de expresividad por la sorpresa de sus imágenes y sus metáforas pero siempre atento a la funcionalidad, a una sobriedad léxica y sintáctica que coloca en primer plano la pura narración. Así, la “turbadora exactitud” y la “selección rigurosa de materiales” que Millás le exige a todo texto confluyen en un modo de enunciación que, para Casals Carro, resulta sencillo y coloquial, más cercano a la charla o la confidencia que al juicio de un experto, y que adquiere una importancia clave cuando se aplica para la inducción como técnica persuasiva. Se ha señalado que la metaficción había habituado al lector literario de Millás a naturalizar el borramiento de límites entre la realidad y la ficción, entre el hecho y su relato; si se piensa que, en cambio, el lector masivo no lee las columnas para descubrir el mismo tipo de recurso, no por ello Millás renuncia a motivarlo para que llegue a la misma conclusión sobre la artificialidad de lo que se presenta como real: por medio de preguntas retóricas, analogías o relatos intercalados, Millás acompaña al lector masivo en razonamientos que, de presentarse como las tesis de sus novelas, quedarían de inmediato asociados con la “imaginación del autor”. Así, el escritor “(...) parte de algo particular en su narración, y con esos elementos argumenta para llegar a categorías más generales, es decir, para extraer los significados ideológicos y morales de lo narrado” (Casals Carro, 2003: 82). Y estos significados, que ubican al relato en una posición de poder mayor que la de los acontecimientos en sí, constituyen un recurso magistral para denunciar, frente al





mismo lector masivo, el manejo “novelesco” de la información que realizan los *mass media*, así como también la arbitrariedad de su crítica cultural, que sin embargo impacta en grado sumo sobre las decisiones de consumo del público.

Para concluir este punto es central una distinción, de especial relevancia para nuestra hipótesis. Los articulentos que analizamos traducen una imagen del lector español, tanto del que definimos como literario como del masivo, que Millás critica con dureza. A la vez que cuestiona la “dieta de telediarios y de series” de muchos escritores, y que se espanta ante la “obligatoriedad” de una mala escritura como consecuencia del uso asiduo del correo electrónico y de Internet – “[...] escribiendo mal es imposible pensar bien. Pero quizá lo que se esconde tras las órdenes del todo junto, sin acentos, sin mayúsculas, sin eñes, sin sintaxis, se resume en esta otra: sin pensamiento” (Millás, 2011: 414)–, Millás denuncia que no hay en nuestra sociedad lectores, sino solo “hojeadores”: “Nadie lee un libro entero en la actualidad. No hay tiempo, es para ayer, por Dios, ábrelo por tres o cuatro sitios para hacerte una idea” (2006). Desde la posición ética que supone su escritura, Millás ofrecerá a este hojeador un doble servicio para recomponerlo de su opción fácil por la ignorancia; el primero, a saber, la movilización del juicio crítico, será analizado a continuación.

### Literatura viva

Como una de las vertientes de lo que Ródenas de Moya (2006) define como epistemología de la extrañeza, Millás postula que la actitud ideal para enfrentarse contra algo desconocido es la del extrañamiento, la de una “lectura ingenua” que no busque confirmar lo esperado sino iniciar una aventura, un “viaje que no sabes adónde te va a llevar”. Por ello, y en lugar de referir hechos de actualidad desde la neutralidad ideal que defienden los periódicos, Millás transforma lo cotidiano en extraordinario, proponiéndolo como objeto de contemplación atónita e interpelando al lector para que, lejos de contentarse con un acercamiento acríptico a la realidad aparente, reconozca que los asuntos que los *mass media* exponen con pretendida objetividad están en verdad matizados por una fuerte carga ideológica, y para que descubra caminos alternativos para su interpretación. De acuerdo con la poética millasiana, para que una escritura literaria se diferencie de la “escritura a secas” y sea capaz de despertar esta lectura ingenua debe ser necesariamente creativa y



metafórica, es decir, debe poder contar algo aparentando que cuenta otra cosa, “[...] traspasar lo evidente para descubrir lo latente. Lo evidente siempre es mentira. La historia del progreso humano, la de la ciencia, se podría contar desde el punto de vista de la lucha contra la percepción” (Millás en Cruz Ruiz, 1016: 201). En vistas a este objetivo, resultará indispensable para el escritor valenciano que sus lectores se acerquen a sus columnas movidos por la curiosidad, y que acusen recibo de la intensidad con que se mezclan los temas como un “[...] modo de conseguir que el lector se enganche al tener que seguir el discurso del autor en originalidad, en el salto de un asunto a otro, sorprendido por la relación insólita de asuntos dispares, la ironía, la hipérbole...” (Marín Malavé, 2011: 69).

El primer recurso empleado por Millás para modificar la actitud de los hojeadores que critica en sus columnas es llamar la atención sobre la naturalidad con que, como interlocutores –lectores u oyentes–, aceptamos un lenguaje en gran medida automatizado, conformado por palabras y frases que se vinculan entre sí de modos que no cuestionamos pero tampoco comprendemos. En su fascinación por el lenguaje, se ocupará de recordarnos a cada paso que la relación entre significante y significado es plenamente arbitraria, pese a que la fuerza de las frases hechas y de las adjetivaciones predeterminadas nos lleve a olvidarlo: no resulta estimulante para la conversación cotidiana, ni mucho menos para la escritura, recurrir a los “matrimonios” convencionales entre términos, sino que es indispensable promover nuevas relaciones y así romper la inercia que prima en los intercambios verbales. Siguiendo la propuesta de Marín Malavé, coincidimos en que Millás considera como parte del oficio de escritor el enriquecimiento del lenguaje, razón por la cual incluirá dentro de sus obras términos de otras disciplinas –en especial de la medicina, la psiquiatría y la ingeniería–, actualizará refranes y dichos populares solo para exponer el desconocimiento desde el cual por lo general se emplean, insertará dentro del texto definiciones de diccionario, comentará entre paréntesis, sobre todo en las columnas, la razón de su opción por determinadas palabras en detrimento de sus sinónimos o, y esto es central, se dirigirá directamente al lector para atraer su atención sobre la artificialidad del empleo de ciertas expresiones: dentro de sus fórmulas para hacerlo, “La más frecuente es el poner entre paréntesis un «qué rayos querrá decir...» o



comentario similar, junto con alguna palabra, y al dejar la duda en el aire, invita al lector a que responda o indague por sí mismo” (Marín Malavé, 2011: 292).

Así como el enriquecimiento del lenguaje constituye una forma de deber ético para el escritor, también lo es la denuncia de lo que podría denominarse su enriquecimiento ilícito. En articulentos como “Pendasco”, o en los artículos de *El ojo de la cerradura*, Millás guía al lector para que reconozca el uso ideológico del discurso por parte del poder político, en especial cuando ello facilita la distracción de la población respecto de asuntos más urgentes: en los periódicos, llenos de fotografías de políticos, miembros de la iglesia o militares, serán las palabras de estas mismas personalidades ilustres las que dirijan la interpretación de los acontecimientos; “[...] él dice las gracias y yo se las río, y no solo porque mande más que yo, sino porque tiene el condenado una habilidad increíble para pronunciar la palabra justa en el momento preciso” (Millás, 2006: 24). Y para enfrentar esta monopolización del sentido, Millás postula lo que define como pensamiento paradójico, una forma de razonamiento capaz de acercarse a la realidad asumiendo las contradicciones que rigen una existencia en la cual, si lo evidente es siempre mentira, mucho menos fiable será lo que otro nos haga pensar que es verdad.

El pensamiento paradójico será el que facilite “[...] acercarnos a cuestiones muy terribles con una sonrisa en los labios” (Millás, 2010); la ironía y la paradoja, recursos predilectos de Millás en articulentos y columnas, serán los mecanismos que contribuyan para dibujar esta conflictiva sonrisa en los labios del lector y para producirle satisfacción por inducirlo de modo simultáneo a la risa y al llanto, del mismo modo en que lo hacen los acontecimientos con los que se enfrenta día tras día. El humor, por su parte, y de acuerdo con la lectura de Aída Muñoz Prieto (2016), le permitirá al escritor valenciano ridiculizar lo que considera injusto hasta desacreditarlo, y ganarse la simpatía de los lectores para crear o reforzar una corriente de opinión que concuerde con la suya –en especial respecto de la esfera política, aunque no de modo exclusivo: como vimos, la crudeza del mundo editorial y los entresijos de la concesión de premios literarios o del patrocinio estatal para ciertos escritores son asuntos en gran medida cuestionables para Millás.

La originalidad de las metáforas, las sinestesias, las alegorías y los paralelismos, en especial de aquellos que vinculan o representan el espacio, los



objetos y las relaciones interpersonales en parámetros biológicos, utilizando el cuerpo humano como unidad de medida para todo –en Millás hay siempre un énfasis particular en las relaciones entre el sujeto y el lenguaje–, se suman a los mecanismos de desautomatización que cuestionan de forma directa los vínculos convencionales de las frases hechas, los significados asumidos, los tópicos recurrentes en la escritura o las convenciones del lenguaje. Y el mensaje es claro:

Hay palabras que dicen lo contrario de lo que significan y palabras que aun no significando nada consiguen atravesar la barrera de los dientes y aletear como un pájaro ciego durante unos instantes ante nuestros oídos. Algunas viven siglos y otras desaparecen a las 24 horas de ser alumbradas. Muchas solo nacen para fecundar el lenguaje, por el que son devoradas una vez cumplida su función reproductora. A ciertas voces, después de haber sido encerradas dentro de una definición, se les escapa el significado, como el jugo de una fruta abierta, y cuando vuelves a usarlas no tienen sentido o han adquirido uno nuevo y sorprendente (Millás, 2011: 329).

Ahora bien, lo que determina que los recursos mencionados se conjuguen, de acuerdo con nuestra hipótesis, en la movilización del juicio crítico como primer servicio ofrecido por Millás para su comunidad de lectores es que impiden, o por lo menos frustran, la costumbre de hojear que el escritor denuncia. Retomemos la cita al respecto, ampliada:

Me piden a veces que hojee libros o revistas y que informe sobre ellos. Cuando digo que para informar necesito leer todo el texto, me miran con piedad, como a un tonto. Nadie lee un libro entero en la actualidad. No hay tiempo, es para ayer, por Dios, ábrelo por tres o cuatro sitios para hacerte una idea. El problema es que los libros siempre se abren por donde no deben, para engañarte. [...] es que los efectos secundarios vienen en letra pequeña, como las noticias verdaderamente importantes de los periódicos (Millás, 2006).

Cuando el lector se acerca a una obra de Millás, tanto a sus novelas y cuentos como a sus columnas, “hojearla” le dejará más dudas que certezas: no le será posible acceder al pensamiento paradójico como efecto secundario, sino que se irá con la incomodidad de haber leído un comentario absurdo –si lo que busca es la noticia– o con el placer del puro juego estético –si lo que busca es el cuento–. En cambio, la finalidad que Millás persigue con su esfuerzo por utilizar términos distintos de los esperados y desautomatizar el lenguaje cotidiano es persuadir al público para que haga lo mismo en sus propias lecturas, a fin de que reconozca que ningún lenguaje



es capaz de referir lo real: solo puede convertirlo en símbolo; al fin y al cabo lo real, texto y hecho, es un contradictorio todo.

### El enriquecimiento lícito

Zsuzsanna Csikós designa a los artícuos de Millás como narraciones atípicas en tanto, a la vez que aprovechan la hibridación genérica entre literatura y periodismo<sup>5</sup>, despliegan un enfoque no habitual para reflexionar sobre lo observado; se trata de lo que Valls destaca como el ensayo y la experimentación con una manera diferente de encarar lo real, que da pie a una “regeneración enriquecedora” para el conjunto de la obra millasiana. Así, lo que se ha llamado Nuevo Periodismo o periodismo literario, aquel que Chillón incluye dentro de la *postficción* característica de la literatura contemporánea, es para Millás un modo de liberarse de los “corsés” de orden cultural que le transmiten una idea tradicional de lo que es literatura y lo que es periodismo, a fin de que pueda avanzar un paso más en el descubrimiento de su propia voz. Y en Millás, esta voz siempre coloca la dualidad –la visión múltiple, mixta, híbrida– en una posición de mayor peso para el conocimiento del mundo que la idea única. Lo doble es un elemento esencial de la obra millasiana:

por un lado, en el género, por otro lado, en el modo de tratar los temas, ya que lo anecdótico está mezclado con las reflexiones sobre los fenómenos y anomalías de nuestra existencia individual y social; por fin, en la consideración de la inestabilidad de las fronteras entre lo real y lo fantástico, así como entre la vigilia y el sueño, la vida y la muerte, el delirio y la lucidez, lo visible e invisible, los objetos inanimados y los seres vivos (Csikós, 2015: 197).

De acuerdo con nuestra hipótesis, acercarse a una obra de este tipo mediante una lectura ingenua tendrá como consecuencia una nueva forma de placer para el lector millasiano, placer que, al nacer del borramiento de fronteras entre géneros, borrará por extensión los límites entre campos de expectativas de lectura.

La profusión de recursos literarios en el periodismo millasiano, así como la inclusión de elementos del reportaje y la crónica en sus novelas, son modos de desmitificar la distinción tradicional entre ficción y no ficción. De acuerdo con el primer beneficio que se descubre en la obra de Millás como servicio para su público,

---

<sup>5</sup> Remitimos al completo catálogo que realiza Albert Chillón en “Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo” (2006) sobre los intercambios mutuos entre literatura y periodismo.



esta desmitificación moviliza el juicio crítico en tanto propone buscar los “rasgos de verdad” que pueda haber en medio de lo falso, “(...) abriendo un canal entre la oposición entre verdad y mentira. [...] Se trata, en suma, de situarse, siempre irónicamente, «del otro lado» [...] para echar luz sobre sus incongruencias” (González Arce). Pero, ¿por qué puede hablarse en este contexto de una nueva forma de placer lector como el segundo beneficio que la escritura de Millás ofrece a su público? De acuerdo con la poética millasiana, la escritura literaria le proporciona al lector el alivio, siempre momentáneo y pasible de reformulación, de descubrir para la vida cotidiana un sentido tan lógico como el que une los elementos de la narración, y que en cambio está ausente en una realidad caótica como la posmoderna. Este nuevo sentido tiene, por necesidad, un carácter artificial, en tanto ha sido construido a partir de la conjugación de los distintos recursos que hilan el devenir del discurso; sin embargo, y frente a la incertidumbre de la vida actual, proporciona el placer de recuperar, por lo menos, un asidero, de iniciar algún modo de comprensión del mundo. Así, la importancia de lo *meta*<sup>6</sup> en la novelística millasiana, de aquello que el texto dice sobre sí mismo para enfatizar frente al lector su condición de artificio, cumple la función de presentar a la técnica de composición propia de la ficción como mucho más coherente y significativa que el caos cotidiano. En términos de Fernando Valls, resulta fundamental para entender la obra de Millás constatar “(...) que la pesadilla que padecemos no puede ser real y que al vivir hoy en un ámbito fantástico, la literatura debe ser un instrumento para dar con una grieta que conduzca a lo real” (Valls en Millás, 2001: 10).

Millás defiende el oficio de escritor como el trabajo de un artesano, capaz de seleccionar una imagen o asunto de entre todos los que le rodean y darle vueltas hasta poner al descubierto el nexo que lo une con los otros elementos de la vida cotidiana. Es el poder único de la mirada del escritor que Millás disfraza, en *Dos mujeres en Praga*, de flaqueza:

Tengo la flaqueza de atribuir a la casualidad una intención oculta. Quizá el mundo se sostiene sobre una red invisible de casualidades. Si un fragmento de esa red queda al descubierto ante tus ojos, cómo evitar la tentación de tirar del hilo. Cuando estábamos juntos, mi mujer me acusaba de tener un temperamento religioso. No me

---

<sup>6</sup> De la metaficción, dentro de la cual Millás distingue entre metanovela y metareportaje.





importa llamarlo así, puesto que la red de la que hablo *religa* o une lo disperso y le otorga un sentido (2002: 63).

En consecuencia, el mundo se construye a partir de su propia deconstrucción: “La vida es un delirio, te asomas al mundo y es un delirio y el delirio es lo que vacuna todo. Si no hay delirio, hay piezas de un rompecabezas separadas, no hay sentido ni significado. El delirio le da sentido a todo” (Millás en Cruz Ruiz, 2016: 209).

Por último, el placer lector ofrecido por Millás como beneficio desde su escritura nace de que la concibe siempre como un bálsamo o paliativo para la soportar la crudeza del mundo, para aliviar al público de la carga de realidad que lo amenaza desde las demás páginas del periódico y de la vida: “[...] cuando me asomé a lo que llamaban realidad, resultó ser un sitio inhabitable, a menos que le añadieras unas porciones de ficción” (Millás, 2001). Y en tanto el pensamiento paradójico no supone para Millás ignorar la realidad, no sería lícito hablar de evasión; por el contrario, debe partirse necesariamente de la realidad para cuestionarla y descubrir nuevos modos de interpretación: Millás “Ha desarrollado el estoicismo de los tristes y pesimistas [...]. La ironía es para Millás el bálsamo que calma las heridas de la vida, heridas morales, estéticas, ideológicas” (Casals Carro, 2003: 121). La escritura permite, partiendo del desajuste respecto de la realidad que Millás traduce en la totalidad de sus personajes, atenuar el impacto nocivo de lo cotidiano en su carácter de inhabitable, funcionando como antídoto contra los claroscuros demasiado marcados del mundo –la imagen es de González Arce. Finalmente, los efectos terapéuticos que Millás descubre y promueve en la lectura se propagarán hacia la comunidad entera desde la masividad del periódico, convirtiéndose en el alimento para un cuerpo “hecho de pan y de novelas”.

### **Conclusiones: la palabra responsable**

Concebir la escritura como un medio para ofrecer beneficios al público lector define, desde nuestra lectura, una posición ética por parte Juan José Millás, en tanto colocar en primer plano las opacidades e incoherencias del mundo –aquellas que los discursos pretendidamente objetivos del periódico intentan ocultar– constituye para él una forma de intervención: proponiéndole al lector un cambio de perspectiva para interpretar lo que observa, lo acompaña para que descubra la falsedad inherente a



las apariencias y, desde la literatura, los nuevos sentidos posibles para leer el mundo. Determinar cuáles son los beneficios efectivos a los que el lector accede a partir de la obra de Millás es, en última instancia, el cierre necesario de nuestro análisis. Para ello, coincidiremos con Marín Malavé en señalar que la obra millasiana, en especial la que el escritor despliega en los *mass media*, se funda sobre una intención moral que lo ubica como “líder de opinión”, como intelectual –efectivo pero no aparente, si recordamos lo coloquial del diálogo que propicia con su público y el carácter de hombre corriente que busca transmitir mediante su *ethos*– que “[...] se convenció de que el «algo hay que hacer» iba en la línea de hacer pensar a los lectores” (Marín Malavé, 2011: 177).

Se ha señalado ya que una de las estrategias que le permiten a Millás acercarse a sus lectores es la funcionalidad de la sencillez compleja. Sin embargo, los beneficios que busca ofrecer con su escritura no tendrían efecto si no les correspondiese un lector activo, en tanto “Naturalmente, lo que no dice ocupa más de lo que dice, pero lo ausente ha de aportarlo el lector, que es tan responsable de lo que lee como el escritor de lo que escribe” (Millás, 2011: 337). La opción por dejar muchos de sus artículos abiertos, por conducir, mediante la inducción, a un juicio que sin embargo no se explicita, y por concluir sus novelas quedando numerosos puntos sin resolución, determina que Millás comparta la responsabilidad de la interpretación del mundo con el lector, reconociéndolo tan capaz como él mismo: de acuerdo con Casals Carro, Millás no enseña, sino que solo muestra. En este sentido, Zavala sostiene que la minificción posmoderna –de la cual los articuletos millasianos serían un ejemplo– se caracteriza por reemplazar el final tradicional por un simulacro de final, un final “incompleto” que invita a la relectura: “En lugar de que la autoridad esté centrada en el autor o en el texto, esta se desplaza a los lectores y lectoras en cada una de sus lecturas” (Zavala, 2007: 91).

Ahora bien, ¿basta con que el escritor exprese su punto de vista personal para ganarse la ansiada simpatía del lector? La respuesta es negativa, y ello por el último elemento por considerar en nuestro análisis: el proceso de identificación. Los análisis referidos al columnismo y al articulismo en los periódicos subrayan la necesidad de que la postura sostenida por el autor sea, al menos en parte, la misma que mantiene su público respecto de los acontecimientos referidos, a fin de que los lectores



reconozcan en el escritor a un igual con quien puede entablarse un vínculo de complicidad. Pero en el caso de Millás, la identificación no sólo se logra por este mecanismo, sino también porque el escritor llama la atención sobre las marcas que la lectura deja, de forma inevitable, en el sujeto. Para Millás, las frases que leemos son asimiladas por nuestro metabolismo hasta “hacerse nuestras” y, lo que resulta fundamental, hasta convertirse en materia que puede ser transformada de modo creativo. Una vez que ingresa en el cuerpo, lo leído no puede ya separarse del lector, dado que ha dejado en él una huella tal que, cuando impacta de manera profunda, es capaz de determinar el resto de la existencia, de dejar “profundas cicatrices, aunque no estén a la vista ni seduzcan a nadie (ese es su lado masoquista). Tengo [...] cientos de libros a los que debo, más que lo que soy, lo que he dejado de ser” (Millás, 2011: 373). Así, el hecho de que Millás enfatice en su obra, tanto literaria como periodística, el carácter narrativo de una historia en la cual importan más los personajes, sus acciones e interpretaciones, que los “hechos” que puedan contarse, se explica en tanto su objetivo es que los lectores logren el grado de identificación que él mismo descubrió en su juventud lectora.

Al hacer referencia a la vida cotidiana, en sus columnas, mediante los recursos que en una obra de ficción contribuyen con la construcción del sentido, Millás acompaña a su público para que la conexión con los acontecimientos sobre los cuales se busca que reflexionen sea ese mismo “sentirse identificado” con los personajes queridos u odiados de una novela:

Podía, en fin, hacerme cargo de aquellas vidas imaginarias como si fueran reales [...]. Pero podía, sobre todo, seguir el proceso mental por el que el personaje del relato va comprendiendo, a medida que lee aquellos recortes de prensa, por qué había tenido durante toda su vida aquella sensación de extrañeza respecto a cuanto le rodeaba. [...] Sin dejar de vivir en un mundo completamente opaco, puesto que todo mi cuerpo permanecía en él, me había trasladado increíblemente a los espacios del relato. ¿Cómo era posible? (Millás, 2007: 184).

Era posible porque para Millás, recordando la teoría foucaultiana, no hablamos por medio del lenguaje, sino que es el lenguaje quien nos habla a nosotros. La palabra, poderosa por lo eficaz y de modo accesorio por lo bella, es el instrumento del que disponemos para darle un sentido al todo contradictorio que percibimos como nuestro real: cambiar una palabra cambia el mundo, porque



El libro es uno de los objetos más raros de los inventados por el hombre, ya que no reproduce ninguna parte de su anatomía. [...] Sin embargo, es un generador de realidad que funciona las veinticuatro horas del día siete días a la semana, como los altos hornos. En este mismo instante hay miles, quizá millones de personas leyendo un libro, del que copiarán un comportamiento sentimental, una receta de cocina, una idea política [...]. Lo que le caracteriza, en fin, es su capacidad para escupir realidad a presión, o por un tubo, pues incluso cuando de entre sus páginas salen materiales inexistentes, estos no tardan en corporeizarse debido a las extraordinarias propiedades de la tinta. [...] Gran parte de la realidad conocida, pues, ha escapado de los libros (Millás, 2011: 383).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BEISEL, Inge (1995). "Sobre la relevancia del recuerdo, la escritura y la búsqueda de identidad en la obra narrativa de Juan José Millás", en: [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih\\_12\\_5\\_006.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_5_006.pdf) [Fecha de consulta: 15 de agosto de 2016].
- CASALS CARRO, María Jesús (2003). "Juan José Millás: La realidad como ficción y la ficción como realidad (o cómo rebelarse contra los amos de lo real y del lenguaje) Análisis de Juan José Millás, columnista de El País", *Estudios del Mensaje Periodístico*, n.º 9, pp. 63-124.
- CHILLÓN, Albert (2006). "Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno", *Trípodos*, n.º 19, pp. 9-23.
- CSIKÓS, Zsuzsanna (2015). "Un género atípico con realidades insólitas: los articulentos de Juan José Millás", *Colindancias. Revista de la red de hispanistas de Europa Central*, n.º 6, pp. 193-202.
- GONZÁLEZ ARCE, Teresa (2008). "Periodismo, ficción y realidad: a propósito de *Todo son preguntas, El ojo de la cerradura* y *Sombras sobre sombras* de Juan José Millás", *Alpha. Revista de Artes, Letras y Filosofía*, n.º 26, pp. 89-99. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22012008000100006>
- MARÍN MALAVÉ, María del Rosario (2011). *El columnismo de Juan José Millás en relación con su narrativa. Análisis de sus columnas en El país (1990-2008)*. Tesis doctoral. Universidad de Málaga.
- MILLÁS, Juan José (2002). *Dos mujeres en Praga*. Barcelona: Espasa.
- MILLÁS, Juan José (2006). *El ojo de la cerradura*. Barcelona: Península.
- MILLÁS, Juan José (2007). *El mundo*. Barcelona: Planeta.
- MILLÁS, Juan José (2008). "El escritor debe escribir a ciegas". Entrevista de Silvina Frieri, *Página/12*, 10 de mayo, en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-10026-2008-05-10.html> [Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2016].
- MILLÁS, Juan José (2010a). "La extrañeza es el motor de mi escritura". Entrevista de Silvina Frieri, *Página12*, 4 de diciembre, en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-20139-2010-12-04.html> [Fecha de consulta: 28 de noviembre de 2016].



- MILLÁS, Juan José (2010b). "Cuando no está claro de dónde procede la voz narradora, a quién pertenece, es muy difícil que la novela se salve del naufragio". Entrevista de Iván Humanaes Bespín, en <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/reale/jjmillas.pdf> [Fecha de consulta 24 de junio de 2014].
- MILLÁS, Juan José (2011). *Articuentos completos*. Barcelona: Seix Barral.
- MILLÁS, Juan José (2014). "El periodista, lo quiera o no, es un escritor", en: [http://www.eldiario.es/cultura/millas-periodista-quiera-escritor\\_0\\_291871113.html](http://www.eldiario.es/cultura/millas-periodista-quiera-escritor_0_291871113.html) [Fecha de consulta: 17 de septiembre de 2015]
- MILLÁS, Juan José (2016). "El delirio le da sentido a todo". En Ruiz, Juan Cruz (comp.), *Literatura que cuenta*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- MUÑOZ PRIETO, Aída (2016). "Juan José Millás: entre el periodismo y la literatura". Trabajo de Fin de Grado en Periodismo. Universidad de La Laguna.
- PRÓSPERI, Germán (2013). *Juan José Millás. Escenas de metaficción*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- SOBEJANO, Gonzalo (1992). "Juan José Millás: fábulas de la extrañeza". En Villanueva, Darío et al., *Historia y crítica de la literatura española*, vol. IX: *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona: Crítica, pp. 249-284.
- VALLS, Fernando (2001). "Los articuentos de Juan José Millás en su contexto". En Millás, Juan José, *Articuentos*. Barcelona: Alba, pp. 9-18.
- ZAVALA, Lauro (2007). "De la teoría literaria a la minificción posmoderna", *Ciências Sociais Unisinos*, vol. 43, n.º 1, pp. 86-96, en [http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias\\_sociais/article/view/5651](http://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/5651) [Fecha de consulta: 13 de marzo de 2017].

Fecha de recepción: 28 de abril de 2017

Fecha de aceptación: 25 de julio de 2017

## La provocación autoficcional de *Gran Vilas*

The autofictional provocation of *Great Vilas*

LAURA SCARANO

UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA /CONICET

**Resumen:** Las poéticas que explotan la homonimia sacuden los perfiles convencionales del género lírico, sujeto históricamente a pautas no ficcionales y experimentan nuevas directrices con una proliferación de rótulos alternativos como el de “autoficción”. Uno de los poemarios recientes que mejor ilustra los alcances lúdicos de la autoficción poética es *Gran Vilas* (2012) del prolífico escritor Manuel Vilas (Huesca, 1962). Humor y amor comparten letras y sílabas en su atrevida estética. Y el juego del nombre propio no busca consolidar un perfecto *ego*, sino mostrarnos su naturaleza social, su provocadora alteridad, su saludable inconsistencia.

**Palabras clave:** autoficción, poesía, Manuel Vilas, parodia, *Gran Vilas*

**Abstract:** The poetics that exploit homonymy shake conventional lyrical gender profiles, historically tied to non-fictional discourse, and experience a proliferation of alternative labels like "autofiction". One of the most recent book of poetry that best illustrates this ludic game of autofiction is *Great Vilas* (2012) of the prolific writer Manuel Vilas (Huesca, 1962). Humor and love share letters and syllables (in spanish) in his aesthetic proposal. And the game of the author's name do not seek to consolidate a perfect *ego*, but shows his social nature, its provocative *otherness*, its healthy inconsistency.

**Key words:** autofiction, poetry, Manuel Vilas, parody, *Great Vilas*





*Que Vilas sea español, que le den, dijo  
un sádico arcángel un 19 de julio de 1962.*

(“El españoletto”)

La renovada atención al problema de la autoría y a la figuración del escritor en la obra es una tendencia insoslayable de fines del último siglo y comienzos del actual milenio. En la lírica actual, su estudio nos permite sortear dos peligros, el del inmanentismo retórico que niega el efecto referencial del nombre propio, y el de la falacia genética, que interpreta toda alusión biográfica como sincera y veraz. Se trata de una construcción verbal, tejida de *mitemas* y *autobiografemas*, que nos presenta un sujeto al modo de un *puzzle*: mientras la identidad del nombre propio crea la ilusión de correspondencia y estabilidad, la trama verbal nos alerta sobre su carácter de artificio imaginario. Nuevas teorizaciones sacuden los perfiles convencionales del género lírico, sujeto históricamente a pautas no ficcionales y afloran nuevas propuestas con una proliferación de rótulos alternativos como el de “autoficción”<sup>1</sup>.

Ya bien sabemos que en el nombre propio que figura en la tapa de un libro se resume de manera emblemática la existencia de lo que llamamos *autor* o *autora*, y nos envía a una persona real que habita el mundo extratextual. Hemos aprendido que el sujeto lírico se construye como “imaginario” o “ficcional” en el sentido de proponer un “relato de identidad” no sujeto a verificación referencial. Pero, ¿qué pasa cuando el nombre de autor es componente de la obra misma? ¿Qué efectos de lectura desencadena cuando un poema “textualiza” a su autor? La convención de ficcionalidad que rige hoy la lírica nos impide confundir el yo del texto con la figura inmediata del escritor, pero en los casos de poemas con nombre propio también evita la ilusión de deducir su ausencia absoluta. La imagen de autor proyectada es indisociable de una estrategia de posicionamiento en el campo literario, co-construida en el texto y fuera de él por el escritor y por diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos) junto con

---

<sup>1</sup> En 2014 publicamos un libro titulado *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (Estudio y Antología)* donde desarrollamos en una larga introducción los avatares de esta categoría en el género lírico, proponiendo diversas articulaciones en la lírica en lengua española del siglo XX a ambos lados del océano.



el público. Estas representaciones se combinan en estrecha interdependencia y se cruzan, influidas por la interacción del lector con el texto y por sus funciones en el campo literario.

El yo que se auto-escribe en el poema e impone la identidad del nombre propio abre un espacio particular, que al impulso del neologismo acuñado por Serge Doubrovsky (con *Fils* de 1977), se ha dado en llamar “autoficción”. A partir de esa provocación, Phillipe Lejeune –en correcciones posteriores a su primer estudio– admite que “los efectos producidos por el uso de los nombres propios, cuando el lector sabe que esos nombres designan a personas reales, son relativamente independientes de las indicaciones genéricas”, ya que poseen “una fuerza genérica autónoma” (1994:182). El estatuto ficcional que le confiere a la obra la convención del género (poema, novela), se ve atravesado por el “poder de verdad” del nombre propio que reclama “la complicidad de los lectores” (163).

Las conclusiones de Lejeune, cuando aquilata el valor social de las variantes autobiográficas, pueden ser extendidas con productividad a la autoficción poética que aquí proponemos. Se trataría de una textualidad compleja, imposible de definir solamente desde su emisión, ya que incluye otros niveles válidos, si tomamos el circuito literario en su conjunto: componentes éticos, afectivos, referenciales, históricos. Parafraseando una de sus conclusiones más recientes, la autoficción busca transmitir un universo de valores, una sensibilidad, en el marco de una relación personal percibida a la vez como “*auténtica y ficcional*” (2001: 17, el subrayado es nuestro) <sup>2</sup>.

Al abordar el objeto “poema con nombre de autor”, interpretamos esta operación como una “ficción autobiográfica”, pues construye en el texto una “representación verbal” análoga a la figura del autor empírico. Este proceso genera otro nivel sobreimpreso a la simple “función-autor” descrita por Foucault, que llamamos “ficción-autor” (Scarano, 2011a y b), para aludir a la construcción

---

<sup>2</sup> Vincent Colonna da una definición operativa para nuestro enfoque: son autoficciones “todas las composiciones literarias en las que un escritor se enrola con su nombre propio (o un derivado indiscutible) en una historia que presenta las características de la ficción, ya sea por un contenido irreal, por una conformación convencional (la novela, la comedia) o por un contrato establecido con el lector” (2004).



mediatizada de un personaje “nombrado” y “fechado”, junto con sus máscaras y demás figuraciones, que nos permite discutir los juegos y alianzas establecidas entre yo lírico y autor. En trabajos más recientes, bautizamos esa identidad autoral con la categoría de “metapoeta”, asociado al conocido concepto de “metapoema” (Scarano, 2013). Porque, si *metapoema* designa al poema que tematiza su propio estatuto como poema, *metapoeta* resultaría una noción operativa para señalar al yo lírico que se identifica explícitamente con el poeta-autor, en la línea del *correlato autoral*. Estamos frente a una auto-representación del autor en el poema, de naturaleza ficcional (por incluirse en un texto literario), pero con efectos pragmáticos indudables. Del mismo modo, hemos llamado “metapoema autoral” a esta modalidad autorreferencial, en la cual vemos una suerte de *mise en abyme*, por la cual el poeta se introduce en el texto para aludir a sí mismo y a su contexto de producción. Este tipo de texto exhibe dicha metalepsis, como la propone Gerard Genette (2004), y funde en la homonimia la biografía del poeta con su manifestación discursiva.

### La autoficción fantástica y el humor rabelesiano

Uno de los poemarios recientes que mejor ilustra los alcances lúdicos de la autoficción poética es el titulado *Gran Vilas* (2012, Premio «Ciudad de Melilla») del prolífico escritor Manuel Vilas, nacido en Barbastro, Huesca, en 1962<sup>3</sup>. La peculiaridad de este poemario es que desde el título propone la construcción de un *alter ego* a quien le otorga su apellido y lo reviste de su genealogía familiar y de una tribu indiscriminada de homónimos. Esta proliferación de rostros pulverizan la supuesta referencialidad autobiográfica que el lector común podría suponer en el antropónimo. En la taxonomía propuesta por Vincent Colonna, esta experiencia vilasiana se acerca a los requisitos de la llamada “autoficción fantástica”, donde el autor “*transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréelle, indifférente à la vraisemblance*” y deviene “*un personnage hors*

---

<sup>3</sup> Ha publicado varios libros de poemas como *El Cielo* (DVD Ediciones, 2000), *Resurrección* (Visor, XV Premio Internacional Jaime Gil de Biedma, 2005), *Calor* (Visor, VI Premio Fray Luis de León, 2008), *Amor. Poesía reunida, 1988-2010* (Visor, 2010), *El hundimiento* (Visor, 2015) y su *Poesía Completa (1980-2015)* (Visor, 2016). El sello Círculo de Tiza ha editado este año *América*, libro de género híbrido que recoge los viajes del escritor a lo largo de EEUU.



*norme, un pur héros de fiction*" (2004: 75)<sup>4</sup>, aunque le cabe mejor el rótulo de autoficción lúdica, paródica o hiperbólica, dentro de un esquema irrealista.

Vilas ha dicho en diversas entrevistas que intenta "provocar de una forma honesta", porque "los escritores cumplimos una función social, la de hacer a la gente más libre y más justa". Para él, toda su obra literaria "es una obra política", que busca exhibir "la raíz ideológica, moral y social de cualquier manifestación humana", por eso provocar significa "no dejar indiferente" (2014, s/p). El poemario de Vilas "es político como lo eran las obras cómicas asociadas a las fiestas primitivas", señala Gutiérrez Valencia, y lo asimila a aquellos "textos pantagruélicos, por la libertad de su expresionismo materialista y carnal, por la elección de un humor incómodo, por su libertad en el decir, que está contra lo políticamente correcto" (359). Vilas es consciente de que "ya no hay actividad intelectual que cambie la realidad", pero su estética abre caminos para decir "sí a la vida sin límites" y comunicar "una energía desbordante", como la de la *cultura pop* (2014, s/p). Sus poemas vibran con la música de Elvis, Lou Reed, Hendrix, Woody Guthrie o Cash. Por eso repite siempre que su cultura viene del *pop* de los 60 y 70, pues "esa música es una poderosa energía que representa la vida", "una manifestación de energía sonora, de alegría y pasión popular" (2009, s/p).

El humor es una de las compuertas para liberar esa energía desbordante que imprime en sus obras, teñidas siempre de un aire carnavalesco, reforzado con la igualación entre alta y baja cultura, la mezcla de géneros literarios, la contaminación entre literatura y medios: "Opto por el humorismo cada vez más fuerte frente a la tragedia y la solemnidad". El giro absurdo y grotesco, cercano al humor rabelésiano, es un instrumento ideal para reflejar el caos universal. Pero también admite el vínculo entre ese humor "fino e inteligente" con la melancolía: "Al final de lo humorístico se puede pasar a lo grave y serio sin que el lector lo note, porque del humor a lo melancólico hay un paso muy pequeño" (2009, s/p).

---

<sup>4</sup> Sonia Gómez estudia con detenimiento las muestras autoficcionales en la narrativa de Vilas como parte de un artefacto literario, "una construcción de envoltorios vacíos como máscaras", dando pie a "una homonimia total, parcial y sugerida", donde "el autor-personaje es únicamente un elemento ficticio añadido a la intriga, que no se corresponde en absoluto con la realidad del propio autor" (157-158).



Es saludable para Vilas que sus poemas narren, cuenten historias, se contagien de la dinámica de internet y los blogs, en una fusión liberadora de los límites y fronteras convencionales de las artes. Pero es consciente de que “el poema tiene que tener una forma interna, un sonido, un brillo de las palabras”; su verso libre convive con una sonoridad buscada, un ritmo trabajado, una formalización que la prosa no demanda. El poeta investiga en la vida que es la fuente de su búsqueda, porque “lo cotidiano es muy misterioso, desautomatizar la mirada de lo que se hace todos los días, reinventar la cotidianeidad”. Para Vilas, ser escritor es apenas un oficio, una profesión en la sociedad, aunque esté teñida de mitología, y suele confesar una saludable ignorancia sobre su naturaleza y función: “Yo no tengo nada claro, no sé qué hago en este mundo, y por eso escribo” (2009, s/p). Aunque ya había sentenciado en 2012 que “la responsabilidad del escritor es escribir con ferocidad, con libertad absoluta; resultar incómodo, y escribir con conciencia de clase”, porque “la libertad de expresión en España a veces parece solo teoría. A mí me gusta exprimirla como si fuese una naranja. La naranja mecánica” (Consuegra, s/p).

### **La construcción del personaje autoficcional**

*Gran Vilas* se abre con un epígrafe que repite el título del álbum del cantante *country* Johnny Cash, lanzado en 1970, y que oficia como un precursor de la auto-presentación del protagonista por el uso del nombre propio: “*Hello, I’m Johnny Cash*”. Así queda habilitado, con ese marco musical del *pop*, la puesta en abismo de la identidad nominal que desplegarán los poemas. A la pregunta natural: ¿por qué usar su apellido?, Vilas contesta en el Prólogo a su *Poesía completa*:

Tuve mucho valor para titular un libro *Gran Vilas*, con mi apellido. No era un título discreto. Y España gusta mucho de la discreción en literatura. Luego la gente comenzó a llamarme así: «eh, Gran Vilas esto; eh, Gran Vilas lo otro». Al principio me hizo gracia, luego ya no me reconocía en ese nombre. Mucha gente entendió la razón literaria y moral y especialmente política que estaba detrás de ese título; otros, no la entendieron. Otros pensaron que era un alarde de vanidad; no, no era eso; si entonces no supieron ver qué era, desengañémonos y no gastemos energía, ahora tampoco lo verán. Pero muchos sí entendieron la razón de ese título. Un argumento de ese título, entre otros, era decirle a la clase media baja universal que no hay ninguna necesidad que impida a nadie convertirse si



no en un grande de España o de Francia o de Inglaterra o de Rusia, sí en un grande de sí mismo. La imaginación es gratis, pero la gente se acostumbra tanto a la pobreza que no concibe que haya cosas que sean rematadamente gratis; cosas que no necesitas comprarlas, que están allí desde siempre, como el amor a uno mismo, como la creación interna de uno mismo, como la celebración de la propia fantasía, de tu libertad, o como el acto de respirar o de mirar la luz del día (2016: 10-11) <sup>5</sup>.

La operación de auto-percepción se distribuye en tres capítulos numerados en romanos: “Exaltación”, “Democracia” y “Ciudad Vilas” <sup>6</sup>.

En el “Capítulo I: Exaltación”, se confirma el tratamiento paródico de una realidad urbana y globalizada, donde su protagonista asume ribetes hiperbólicos. El primer poema, titulado “Amor”, plasma la figura idealizada de un Robin Hood moderno y democratizador. En tono narrativo (registro predominante del libro) se cuenta la historia de este personaje que voluntariamente renuncia a su patrimonio (“Una mañana Manuel Vilas sacó todo su dinero de los bancos”), a favor de una galería de marginales (“se fue a ver enfermos, / a ver emigrantes, incluso se fue a las cárceles”), con el afán de convertirse en “un santo espectacular” y asumir la identidad de “Cristo, Lenin, San Pablo”.

La ubicación de la acción en Zaragoza retrata el paisaje de muchas ciudades europeas de esta segunda década del siglo XXI: árabes en las calles, una negra africana, una vieja china, un vendedor de periódicos, pobres deambulando. A todos dona Vilas su dinero para concretar “esa gran ilusión”: la de “ir más allá del orden, de la naturaleza y de la vida”. El acto de dar consumaría el proceso de su canonización: “Vilas quería ser un santo”, “Toda la mañana y toda la tarde estuvo quemando su dinero”; y en ese acto “Miró la atmósfera y se estaban abriendo los palacios celestiales”. La donación de sí termina resignificando el valor invocado en el título, “amor”, como caridad hacia los desvalidos, en un sentido ético: “Estaba enamorado de sus semejantes. / Nunca vimos a nadie tan enamorado” (11-12). Sin duda, el humor y el tratamiento irreverente despojan al personaje de seriedad religiosa o solemne, acercándose más a la imagen del loco o bufón, que recorre las calles en un ataque de

---

<sup>5</sup> En una entrevista ante la pregunta: “¿Por qué bautizas el poemario con el nombre de *Gran Vilas*?”, había respondido: “Yo creo que me disocio en mi literatura. Me veo como un “él”, y no como un “yo”. Yo creo que todo es erotismo. *Gran Vilas* es un título erótico” (Consuegra, s/p).

<sup>6</sup> Todas las citas se hacen de la primera edición de *Gran Vilas*, consignada en la bibliografía (2012).





solidaridad desmesurado para los parámetros de la civilidad actual, signada por la indiferencia y la anomia.

El amor parece ser una de las señas de identidad más firmes de este personaje estrambótico y nebuloso, como se afirma en “Yo soy el amor”, dando pie a una recursiva sacralización, que lo asemeja a un Cristo doliente: “Parecía el último hombre enamorado sobre la tierra. / Sangraba por el costado, pies llagados, manos rotas”. La pérdida del amor –o el desamor– son la causa de su martirio, pero este se troca en alucinación cuando ve a una mujer sobrenatural que lo tienta “radiante y dulce”, para devolverlo “al tiempo del amor”. Sin embargo, el poema se cierra con su fracaso: “¿Quieres que ame todavía?” se pregunta, y a su vez se responde: “Imposible, como aplacar ese fantasma / que te sustenta ante mis ojos / y me condena a supremo martirio” (103-104)<sup>7</sup>.

La letanía desorbitada de calificativos atraviesa el poemario enlazada al apellido: “Vilas, heroico”, “Es un rey, un ídolo regresado, el gran brujo, el amor”. Caudillo y señor de la humanidad, el proceso de magnificación no se detiene: “Dueño de las almas...”, “dueño de toda la carne”, reina “tumbado sobre el mármol” (“Estocolmo”, 24-26) de un altar incongruente pero todopoderoso. En “Pasión de los fuertes” se exalta al “Vilas, fundador de naciones. / Vilas, el emperador./ Vilas, el fuerte”, un *pater familias* “casado con seiscientas mujeres” y “padre de seis mil hijos” (58).

También aparecen múltiples desdoblamientos que generan una galería de Vilas anómalos y muchas veces antinómicos, como lo ilustra el poema “Tánger”, donde conviven como dobles y se buscan “Vilas el loco” y “Vilas el cuerdo” (97-100). En “The Vilas” el patronímico preside una tribu de *alter egos* que habitan múltiples lugares (Detroit, Huesca, Madrid, Lima, Lyon, Frankfurt, Barcelona), con edades disímiles y oficios y profesiones diversas: “John Vilas tiene 27 años. Canta en una banda de *rock and roll*”; “Ramiro Vilas tiene 42 años” y “es agricultor”; “Alonso Vilas tiene 87 años” y “es sacerdote jubilado”; “Cristo Vilas tiene 62 años” y es “peluquero y homosexual célibe”; “Clermont Vilas tiene

<sup>7</sup> Afirma Vilas al respecto: “No me gustaría morir sin haber amado lo suficiente, esa es la poética del libro. En ese sentido, es muy nietzscheano este libro. El libro se interroga sobre la naturaleza del Amor” (Consuegra, s/p).



54 años y es profesor de autoescuela”; “Gotfried Vilas tiene 29 años y acaba de asesinar a su novia”; “Rosario Vilas era una niña-mendiga” y “gitana” “de once tristes años”. Lo más interesante del texto es que alterna cada presentación de personaje con un estribillo en inglés —“*Hey Vilas, take a walk on the wild side*”—<sup>8</sup>, convirtiendo el poema en un retablo variopinto de micro-retratos que comparten no solo el apellido sino el submundo oscuro de la existencia. Un músico sin éxito, un agricultor resentido con su tractor, un jubilado que fantasea con autos rojos, un homosexual con cáncer terminal, un hombre mayor con una madre obsesiva, un asesino que hace fisicoculturismo, una niña-mendiga masacrada en un sótano. El poema se cierra con una reflexión que ilumina el carácter aleccionador de esta galería de infortunados: “Hey, Vilas, que sirva este poema para que la gente recuerde que los muertos también fuimos amor” (118).

En el único poema breve del libro (solo tres versos), titulado “Vilas, el viejo”, la identidad se dirime por la edad biológica que encubre un profundo escepticismo existencial. Vilas es siempre “viejo” y el único cambio que registra en su proceso vital es la pérdida de fe: “Viejo animal con fe. / La vida está pasando. / Viejo animal sin fe” (108). A lo largo de todo el libro, títulos como “Hotel Vilas”, “Vilas Foever”, “Vilas y Velasco”, o adjetivos patronímicos como “la noche vilasiana”, consagran el apellido como dispositivo de mágica metamorfosis de lo real. El nombre de autor crea una cosmogonía propia y transforma la realidad bajo su invocación quasi ritual: “bebe en esta noche vilasiana...”, “gran noche vilasiana contra los órdenes de la vida/ de nuestros semejantes” (“Alcoholismo de las circunvalaciones”, 49-53).

El poema titulado “You can call me Vilas” refuerza el vaciamiento del apellido, su carácter anti-representacional: “Puedes llamarme Vilas, me da igual. / Llámame como te dé la gana”, o más enfáticamente: “Puedes llamarme Vilas, estoy bien con ese nombre, / me da categoría...” Es un traje que el personaje se pone como cualquier otro, una máscara o ropaje accesorio y externo que no hace mella en su verdadera identidad. Una serie de enumeraciones intentan predicar la estatura ubicua y heterogénea del hablante: “No sé quién soy, tormenta,

---

<sup>8</sup> Tomado de una canción de Lou Reed, titulada “Walk on the wild side”.



trastorno, bofetada”, “hazlo por Vilas, / el trastornado”, “el viajero sin sombra, el niño muy asustado”. Su carácter sufriente lo convierte en víctima, pero el relato de su extravío no se regodea en las habituales miserias del ser mortal. Lo que tensa al personaje es el desconocimiento de sí, sin ningún patetismo; el sinsentido del nombre lo precipita al desasosiego: “Mátame mientras me llamas Vilas. / Mátame, estoy harto de no saber quién soy” (21-23). El nombre no nombra más que un vacío; predica un no saber.

El punto de máxima sacralización del apellido autoral es cuando aparece unido al calificativo “grande”, convirtiéndose este en un epíteto que duplica la grandeza inherente al patronímico, ya anticipado en el título del libro. Bajo la fórmula de loas y alabanzas litúrgicas, Gran Vilas preside un santoral profano: “Arde, arde más, Gran Vilas, alabados sean / mi lengua, mi retina y mi corazón”. Como una vigilia eucarística, las plegarias bendicen todo lo que Gran Vilas ha vivido, tocado, besado, habitado. Es un mesías que “vino a la tierra con una misión tan misteriosa como desesperada”, y por ello “canciones legendarias me celebran. / La gente bebe en mi honor” (“Vigilia”, 42-43).

En “Oración”, el anafórico “Gran Vilas” encabeza una secuencia de enunciados que a modo de letanía profana lo instituye como dios del mundo urbano y tecnológico actual, con iconos típicos de este imaginario globalizado: “Gran Vilas de los Mac Donald’s / acuérdate de nosotros...” Y así se despliega la invocación a bares, gasolineras, aeropuertos y hoteles, a “la industria automovilística” y a los “hipermercados florecientes”, para expandirse luego a toda la humanidad: a los niños, al padre que murió, a “los humillados y empobrecidos”. Este “Gran Vilas del amor a todos los seres humanos” ha de interceder ante los suplicantes para regalarles su don, porque como Cristo, este “Gran Vilas de las crucifixiones” es uno y el mismo, el que logra la democratización de la gracia, el “gran Vilas de los MacDonald’s” (111-112). Señala Luis Bagué Quílez que “el nombre propio se convierte así en un singular mantra o en una marca registrada que acoge las tensiones y los desvelos del capitalismo tardío” (483).

El poema homónimo “Gran Vilas” es un magnífico retrato del español actual, ciudadano del mundo capitalista regido por el dinero, exaltando sin pudor



lo que el sentido común disimula: “Cómo me gusta el dinero” y “ser uno de los hombres / más ricos del planeta”. Desembozado discurso, políticamente incorrecto, que desemboca en una atrevida crítica a los cánones dominantes en la sociedad actual: pobres vs. ricos, viejos vs. jóvenes. La identidad se dirime en cantidad de dinero o de años; es material y cuantitativa. Subyace una crítica a la mentalidad pequeño-burguesa que preside la sociedad de bienestar del capitalismo global.

El Vilas protagonista se reconoce con desenfado como pobre y viejo: “Muy viejo e igual de pobre que todos los viejos de la tierra”. Descendiente de un padre viejo, pobre y muerto, pertenece a los que como él resisten “abajo, quemados, enloquecidos, / ajusticiados, esclavizados, rotos”. Se ahonda el contraste entre lo que el hablante se imagina ser –“soy el mejor de los hombres”, “soy un santo”, “soy san Vilas”, “la criatura más resplandeciente de la tierra”– y lo que teme finalmente ser –“ser pobre y viejo será un martirio”–. Esta lucha de identidades se resuelve por la vía del absurdo; expresa lo que debe ser a golpes de voluntarismo en una agenda paródica que lo vuelve a entronizar como dios, rey y caudillo, un nuevo Yavhé vengador: “me comeré la pobreza y la vejez”, “haré milagros, partiré el mar por la mitad/ y me beberé las olas”, “beberé almirantes, capitanes y delfines”, “al alto mando de la marina mercante de los estados Unidos” y a “los portaviones de la OTAN” (34-36).

En muchos textos, se narran microhistorias reforzando su perfil de locura. En “Balconing”, el personaje se lanza desnudo a la piscina de un hotel en Mérida, adonde había llegado para participar de un jurado de premio. El guiño autobiográfico se entremezcla con las conductas desopilantes de este turista, a imagen de los británicos que llegan a la costa española “para arrojarse a las piscinas desde las terrazas de sus habitaciones”. Pero aquí es un español venido de Extremadura, “en un autobús de la clase Supra”. Mientras escucha a Johnny Cash, alucina con su padre que desde la muerte lo alienta a saltar: “Y Manuel Vilas saltó desnudo, y cayó en medio del agua” (31-32).

Muchas de estas historias son relatos de viajes, como “Coyoacán”, donde narra su estancia en tiempo pasado: “Manuel Vilas se hospedó en un hotel de la cadena NH, / junto al Zócalo, en la ciudad de México”. Y aborda los tópicos



comunes del turista *flâneur*: sus paseos por los lugares de culto, la gastronomía típica, la curiosidad por comprar productos locales. Aquí resalta la visita a la última casa de Luis Cernuda, que desencadena una reflexión sobre el exilio, la lejanía del viajero, la pobreza de los poetas y sus países, en un semitono elegíaco poco habitual en el libro: “Casa humilde, pobre hombre, allí tan solo, tan desesperado, / cargando con un país entero, o con dos, / México y España, pobre Luis” (54-55).

Otras historias aparecen tejidas con la profesión de poeta y escritor del correlato autoral. En “Memphis”, el micro-relato nos presenta a Vilas en un hotel de Santander revisando los poemas para una lectura y escuchando a Johnny Cash. La prosaica realidad se transforma de pronto cuando aparece el mismísimo Johnny en escena: “Cash entró en la habitación, se sentó en la cama / y dijo ‘Vilas, cariño, camarada, amar a los seres humanos / no es suficiente...’” Otra vez, Vilas asume la máscara del Cristo sufriente que “a todos los ama hasta la extenuación, hasta la cruz”, porque Vilas es “Dios y su mismísimo hijo el Gran Jesucristo”. El imposible diálogo termina en la desolación de un Vilas que finalmente cae en la cuenta que no es Dios. Y admite “solo en mitad de la habitación”: “Debería pegarme un tiro ahora mismo, / dijo Vilas, mientras miraba la foto de su padre”, con la voz de Cash al fondo cantando “*I went up to Memphis*” (123-126).

La trama autobiográfica muestra a veces sus hilos de manera explícita, aunque produciendo siempre una torsión que nos convence como lectores del juego y la ambivalencia con la ficción<sup>9</sup>. Una muestra ejemplar es cuando relata su biografía (en segunda persona, emulando una carta firmada por su novia) para exhibir un Vilas paradójico y caleidoscópico. Si bien el relato recorre los tópicos autobiográficos clásicos (verificables con la vida del autor): “tuviste padre y madre”, “fuiste al colegio y a la universidad”, “te hiciste escritor”, “eras español”, “naciste en el siglo XX”, en cada segmento se añade la réplica que lo contradice:

---

<sup>9</sup> “El nuevo personaje es como una página en blanco, un espacio vacío, que se puede rellenar de manera legítima. El autor afirma, pues, su propiedad sobre el nuevo personaje que se convierte en una marca registrada con la que puede jugar y transformar a su antojo. Como cada individuo es único, y que cada uno es libre de hacer lo que quiere con su persona, referirse a sí mismo es la mejor manera de potenciar esa libertad creativa”, reflexiona Sonia Gómez (159).



“a ti te engendraron las ballenas”, eras “más pobre que los chinos y los negros y las ratas”, “te casaste cientos de veces” y “te echaron de todos los países serios”. Lo único que no pone en duda es su origen (“eras hijo de las montañas de Huesca”) y su vocación (“amas a hombres y mujeres, vivos y muertos”), para rematar una vez más en la máxima sacralización: “Vilas, eres perfecto. El Ser, eso eres tú, y no la nada, Gran Vilas” (“Mi novia”, 59-60).

De su biografía, es importante destacar la recurrencia a la imagen del padre, siempre en pasado y por lo general asociado a recuerdos de su infancia. En “Retrato”, evoca las coplas de Jorge Manrique en el epígrafe (“E tan valiente”), estableciendo el primer tenor de esta relación: la admiración por “el hombre más alto de mi infancia”. La tonalidad elegíaca se adensa desde la actitud compasiva del hijo que se con-duele de la inocencia y bondad del padre: “Nunca fue nadie y nada tuvo, / ni poder ni dinero”, “Vivió como si no existiese España [...] / como si no existiese el Mal.” Pero lo evoca desde la certeza de su muerte, desde la admitida naturaleza de misterio y verdad que lo rodea: “Antes de convertirse / en un ser humano llamado Vilas / fue un silencio cósmico”. Ese hombre que le dio el apellido, “dueño de nuestra verdad, se la llevó muy lejos”. Cercano al réquiem de las coplas manriqueñas, este poema-tributo confirma el imaginario relativo y agnóstico del autor: “Los muertos esperan nuestra muerte si algo esperan. / Brindo por tu misterio” (95-96). No hay lugar para las verdades medievales y la fe en otra vida trascendente; hay aceptación de la finitud mortal, regocijo en la memoria rescatada, celebración del misterio.

Esta insistencia en fijar el origen del personaje y anclarlo en la biografía del autor se constituye como una de las pocas señas incuestionables: “*Good morning*, Barbastro, soy Vilas. / Nací aquí y fui feliz”. La recorrida por el pueblo natal evoca el título de un poemario de Vicente Aleixandre que toma como título de este poema en homenaje a Barbastro, “Sombra del paraíso” (80-81). La exaltación nacionalista es la otra cara del reconocimiento de las raíces. Es tomada con ironía y sarcasmo a partir del juego con el sobrenombre del pintor José de Ribera, el “españolito”, visionario que sueña “con la destrucción de España, / con la defenestración de sus elites, / con quemar su historia y a sus líderes y a sus cantantes”. La personificación de España como objeto de





propiedad (“mi santa tierra, / solo mía”) contrasta con el deseo de abolir sus modos de vida: “sueño con el aniquilamiento/ de la vida peninsular tal como la conocemos”. La fabulación sagrada de su nacimiento refuerza el efecto autoficcional de este “Gran Vilas y su hispánico destino”, pues “un sádico arcángel un 19 de julio de 1962” sentenció “que Vilas sea español”. Y aunque “la vida es buena y ya la misma en todas partes”, el personaje asume su gentilicio como una fatalidad (“pero sí, la jodida España era mi sitio”). La devoción nacionalista es tomada a risa, desterrando sentimientos de patriotismo localista y repudios xenófobos: “lo mismo da España que Francia, China o Rusia”. Gran Vilas añade así este calificativo a su panteón encomiástico: “*I love sweet* España. / Yo soy el españoletto, y me encanta./ Vilas, el españoletto final...” (77-79).

Este universo se expande en el III Capítulo, denominado “Ciudad Vilas”, aunque bien podría denominarse “galaxia Vilas”, por la amplitud cósmica que abarca. El poema homónimo nos introduce en un submundo semiderruido y decadente, que atenta contra las normas de una civilización ordenada y pulcra. Aquí hay “Crímenes contra la humanidad en Ciudad Vilas”, mujeres con grandes escotes en autos descapotables, hoteles de lujo venidos a menos, estatuas de Vilas en las plazas y un paisaje urbano plagado de desechos (“góticos parques”, “arrabales históricos”, “colinas desérticas”, “playas agnósticas”). Pueblan Ciudad Vilas personajes sórdidos, “hombres destruidos” o “ahorcados”, “negros de lujo”, “chinas comunistas”. Los ídolos de música y literatura encuentran su hogar en Ciudad Vilas, desde el conde de Montecristo y Madame Bovary a Jimmy Hendrix y Elvis Presley. Esta es la verdadera meca del amor, del éxito y de “segundas, terceras y cuartas oportunidades auténticas para cambiar tu vida de una vez por todas”, slogan publicitario que seducirá a todos los fracasados o expulsados de la norma. Ciudad Vilas es finalmente (y así remata el poema) “la ciudad del Amor” (129-133).

Vilas no podía terminar esta historia futurista de estética *pop* sin una inmersión en la máquina del tiempo que, bajo el cinematográfico título de “*The end*”, cierra el libro: “Era noviembre del año 2051 / y el escritor Manuel Vilas agonizaba”, con 89 años en un hospital de Madrid. En una suerte de *automoribundia* (como las insólitas memorias de Ramón Gómez de la Serna, un



buen antecedente para su disparatada autobiografía), Vilas es al mismo tiempo protagonista y espectador. Como el herético donjuán de Espronceda, se asemeja a un “Félix de Montemar atrapado en la era del consumo” (Bagué, 485).

Desde su lecho de muerte (“se moría de viejo”) y rodeado de “hijos y amigos”, tiene una visión de sí mismo en la estirpe del Bradomín valleinclanesco. En una fiesta frente al mar, a los 19 años, sintiéndose eternamente joven, divinamente sobrehumano: “Soy un ángel perfecto. / Soy inmortal”. Como Cristo en la cruz, al expirar “la tierra tembló y se abrieron los palacios celestiales”. Pero a pesar de esta ficción mitificadora y el supuesto amor cósmico que lo rodeara en el suspiro final, a fin de cuentas Vilas es sólo un despojo de carne y huesos descompuesto, tan sólo “un muerto hediondo” más. Y el registro médico solo dará cuenta del deshecho corporal del cadáver:

Vilas parecía una momia.  
Daba bastante asco.  
Un cuerpo replegado sobre cuatro besos.  
Unos ojos gastados hasta lo indecible.  
La frente era una arruga escandalosa.  
Las manos eran pura podredumbre,  
los dedos no tenían forma,  
falanges vivas en ingrávigo retorcimiento.  
Esto fue el Gran Vilas, finalmente.

El narrador, fiel a la desmesurada autoficción desarrollada hasta aquí, concluye con una suerte de epitafio que en otra vuelta de tuerca lo vuelve a consagrar como un ser excepcional: “El hombre más bondadoso de la tierra, finalmente. / El hombre más enamorado de la historia, finalmente./ Su paso por el mundo estaba consumado” (137-139).

Gran Vilas es un héroe a la medida de la pequeñez humana, en un nuevo milenio que devora cualquier credo. Solo hay lugar para la fantasía y el amor, parece decirnos el autor<sup>10</sup>. Esta *summa vitae* o *bildungsroman*, como bien la califica Bagué Quílez, sella “una obra ambiciosa y excesiva, nerudiana en la

---

<sup>10</sup> En la entrevista de 2012, Cristina Consuegra le comenta al autor: “*Gran Vilas* defiende y promueve todos aquellos elementos de tu poética que te han convertido en un autor de voz singular e incendiaria”, pero “parece que te has dejado arrastrar ligeramente hacia cierto pesimismo propio del devenir, ¿intención o casualidad?”, a lo que el autor contesta: “Noto que me voy haciendo invisible para las mujeres, y eso es muy duro. Eso es lo que pasa en *Gran Vilas*” (s/p).



forma y roquera en el fondo”, en la estela del *Canto a mí mismo* de Walt Whitman y de ciertas composiciones del *Cántico cósmico* de Ernesto Cardenal, con “un verbalismo himnico que genera una epopeya anti-heroica y cristaliza en un realismo manchado por la impureza del mundo”, nutrido de “indignación cívica”, “fervor celebratorio”, “fulgor extático” y “panteísmo activo” (483-5)<sup>11</sup>.

### A favor de una poesía grávida

¿Para qué escribir entonces? ¿Sirve de algo la literatura? Vilas confiesa su sueño, en el prólogo a su *Poesía completa*: “He visto cómo la gente le daba la espalda a la literatura porque ésta ya era inútil. He visto la inutilidad de la poesía en los ojos de la gente. Y he intentado hacer algo al respecto. Eso es este libro” (2016: 14). Y reivindica la necesidad de comprensión y comunicación humanas: “Quise que la poesía tuviera sentido en este mundo. Quise que la poesía fuera grávida” (18):

intenté que importara, por eso escribí como escribí. Quise meter la poesía en el corazón de la gente, quise que existiera, que ocupara un lugar bajo el sol, como ocupan un lugar bajo el sol una tostadora, un automóvil o unos zapatos nuevos. Quise que la poesía fuese un bien material para que todos los hombres pudieran usarla... (19)

Podemos terminar de leer este curioso poemario preguntándonos: ¿qué caricatura del ser humano nos presenta el autor? ¿Cuánto hay de broma disparatada en esta egolatría engañosa, sostenida a fuerza de vaciamiento del nombre? ¿Cuántos asumimos el rol del Gran Vilas en el teatro del mundo? Pero también, ¿cuánto de su ternura políticamente incorrecta nos murmura al oído que siempre quedan puntos de fuga donde resistir? Una política poética como ésta imagina instancias de resistencia y alienta un *ethos* provocativo que

---

<sup>11</sup> La crítica que se ha detenido a estudiar su obra narrativa aporta miradas aplicables también para su poesía: “Vilas no se impone ningún límite, ni considera pertinente responder al principio de verosimilitud, ni disocia tajantemente lo ficcional de lo real. Esta libertad de la escritura fomenta relatos estrafalarios, grotescos y humorísticos, de modo que podríamos afirmar que se empapa de la visión deformante valleinclanesca, casi esperpéntica” (Gómez, 167); su autoficción “está unida al humor a través de la autoparodia y el autoensalzamiento irónico” (Gutiérrez Valencia, 345) y la “continua referencia a todo aquello que tenga que ver con el materialismo carnal o placentero: el sexo, la ebriedad, la comida” (361) “forman parte de un mismo travestismo estético e identitario irreverente y sublevador” (362).



desestabiliza al lector. Deleuze y Guattari nos recuerdan que “las líneas de fuga forman parte de la máquina” (1978: 17). El mundo es una máquina que habitamos sin controlar sus pulsaciones, pero siempre existen resquicios, diagonales, agujeros, rincones, una tuerca floja, un píxel fuera de pantalla. Humor y amor comparten letras y sílabas en la atrevida estética vilasiana. Y el juego del nombre propio no busca consolidar un *ego*, sino mostrarnos su vecindad social, su provocadora alteridad, su saludable inconsistencia.

## Bibliografía

- BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2013). “La vida exagerada de Manuel Vilas”, *Turia: Revista Cultural*, 105-106, pp.483-485.
- COLONNA, VINCENT (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*. Auch: Tristram.
- CONSUEGRA, CRISTINA (2012). “Entrevista a Manuel Vilas: «Gran Vilas es un título erótico»”, *Culturama*, en <http://www.culturamas.es/blog/2012/08/19/gran-vilas-es-un-titulo-erotico/> [Fecha de consulta: 24 de junio de 2016].
- DELEUZE, GILLES Y FÉLIX GUATTARI (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México: Era.
- DOUBROSVKY, SERGE (1977). *Fils*. París: Galilée.
- FOUCAULT, MICHEL (1989). “¿Qué es un autor?”, *Revista Conjetural*, n.º 1, pp. 87-111.
- GENETTE, GERARD (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Buenos Aires: FCE.
- GÓMEZ, SONIA (2015). “Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 1, pp.155-169.
- GUTIÉRREZ VALENCIA, CRISTINA (2015). “A *Jocis Ad Seria*: La risa ambivalente en la obra humorística de Manuel Vilas”, *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 2, pp.121-145.
- LEJEUNE, PHILIPPE (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- LEJEUNE, PHILIPPE (2001). “Definir la autobiografía”, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, Universitat de Barcelona, n.º 5, pp. 9-18.
- SCARANO, LAURA (2011a). “Metapoeta: el autor en el poema”, *Boletín Hispánico Helvético. Historia, teoría(s), prácticas culturales*, n.º 17-18, pp.321-346.
- SCARANO, LAURA (2011b). “Poesía y nombre de autor: Entre el imaginario autobiográfico y la autoficción”, *Revista Celehis*, n.º 22, pp.219-240.
- SCARANO, LAURA (2013). “Metapoetas de carne y verso”. En Laura Scarano (ed.), *La poesía en su laberinto. AutoRepresentaciones I*. Binges, Francia: Editions Orbis Tertius.
- SCARANO, LAURA (2014). *Vidas en verso. Autoficciones poéticas (estudio y Antología)*. Santa Fe: Editorial de la Universidad del Litoral.
- VILAS, MANUEL (2009). “Entrevista a Manuel Vilas realizada durante la Feria del Libro de Gotemburgo”, Instituto Cervantes Estocolmo, en



- <https://www.youtube.com/watch?v=gch-7oFf2h8> [Fecha de consulta: 22 de junio de 2016].
- VILAS, MANUEL (2010). *Amor. Poesía reunida. 1988-2010*. Madrid: Visor.
- VILAS, MANUEL (2012). *Gran Vilas*. Madrid: Visor.
- VILAS, MANUEL (2014). “Entrevista a Manuel Vilas”, realizada por Pablo Rodríguez Balbontín y Marion Betriu, *Iowa Literaria*, en <https://www.youtube.com/watch?v=MlvoN90XcRQ> [Fecha de consulta: 27 de junio de 2016].
- VILAS, MANUEL (2016). *Poesía Completa (1980-2015)*. Madrid: Visor.
- VILAS, MANUEL (2017). *América*. Barcelona: Círculo de Tiza.

Fecha de recepción: 20 de febrero de 2017

Fecha de aceptación: 17 de julio de 2017

Literatura transnacional en Cataluña:  
*La filla estrangera* de Najat El Hachmi

Transnational literature in Catalonia: *La filla estrangera* by Najat El Hachmi

KATIUSCIA DARICI  
UNIVERSITÀ DI VERONA - UNIVERSITAT POMPEU FABRA

**Resumen:** Mi propuesta se centra en el caso de Najat El Hachmi, sobre todo en relación a su identidad étnico-cultural y a la de la protagonista de la novela *La filla estrangera* (2015) la hija a la que el título se refiere. Se comenzará dando una definición de Literatura transnacional, describiendo el compromiso con la identidad y la lengua catalana por parte de la escritora, al tiempo que se aborda el tema de la translingüedad. Seguidamente se presentan los puntos claves de la novela, relacionados con el deseo y la búsqueda de una integración cultural difícil pero deseada.

**Palabras clave:** literatura migrante, literatura catalana, transnacionalismo.

**Abstract:** My proposal focuses on Najat El Hachmi case study, in particular with relation to the writer's ethnic-cultural identity and the one of the protagonist of the novel *La filla estrangera* (2015), the daughter the title refers to. First I define de idea of transnational literature in Catalonia, then I describe El Hachmi's compromise with identity and the Catalan language in the light of the phenomenon of translingualism. Second, I present the novel's salient points related to the desire and the seek of a difficult cultural integration.

**Key words:** migration literature, catalan literature, transnationalism.





Marroquí de nacimiento y catalana de adopción, Najat el Hachmi publica *La filla estrangera* en septiembre de 2015 en Edicions 62<sup>1</sup>. Es su última novela hasta la fecha y la obra en la que se condensan motivos y tensiones presentes en las anteriores, no solo por lo que atañe a la trayectoria de emancipación individual llevada a cabo por parte de la protagonista, sino, además, por el tema de la identidad que, aun en el marco ficcional, se entrecruza fuertemente con vivencias autobiográficas.

La novela narra la historia de una chica adolescente que vive con su madre en Vic. Las dos se han trasladado a Cataluña por motivos de reagrupación familiar que, desafortunadamente, no llega a tener lugar porque, al llegar las dos mujeres allí, el padre y marido ya se ha juntado con otra mujer. La condición de migrante se desarrolla a través de un monólogo interior de la chica que va contando su experiencia, sobre todo las contradicciones debidas a las dos culturas que conviven en ella y entre las que tiene que dividirse. Por un lado, recibe los estímulos del mundo catalán, la escuela, las lecturas, las amigas y el posible futuro de mujer libre de tomar decisiones. Por otro lado, la herencia de un mundo tradicional, cuyos valores están vehiculados por la madre, la empujan hacia un estilo de vida destinado a una vocación de mujer casada y futura madre. El conflicto entre las dos posiciones, que pasa a través de una crisis personal que roza la neurosis, primero la lleva a cumplir con las expectativas de la madre; luego, con fuerza y valentía no sin consecuencias, la conduce a emprender la trayectoria de la emancipación personal, gracias a unas estrategias de cambio personal hacia una pluralidad cultural apta para facilitar la integración en el tejido social y cultural catalán.

El título de la novela se propone como una intertextualidad con *La germana, l'estrangera*, poemario de Maria Mercè Marçal que trata de la experiencia amorosa y de lo materno, del cuerpo y de la sexualidad, temas que son también propios de El Hachmi (Chaffee, 2016: s/p). La emancipación personal de la joven protagonista de *LFE*, así como su búsqueda de integración,

---

<sup>1</sup> Las citas en el original en catalán se toman de la primera edición de septiembre de 2015. En adelante se citará *La filla estrangera* como *LFE*. La traducción castellana de referencia es la de la editorial Destino, de Rosa Maria Prats, también publicada en 2015.



pasan necesariamente por la lengua como confín que marca el hecho de ser extranjera en sentido amplio, pues lo es tanto hacia los catalanes como hacia su madre, al no adherirse enteramente a ninguno de los dos universos culturales.

### Literatura transnacional en Cataluña

En el caso que nos ocupa, el transnacionalismo nos sirve de lente para observar el fenómeno que interesa a los escritores que escriben en una segunda lengua tras emigrar al extranjero. Desde esta perspectiva, es posible considerar a Najat El Hachmi una escritora transnacional ya a partir de su primer libro, *Jo també sóc catalana* (2004) (Rueda, 2010: 103), en el que, al contar sus circunstancias personales, introduce temas que la enmarcan en el fenómeno migratorio. Este enfoque transnacional constituye una perspectiva de análisis más amplia sobre las migraciones actuales con respecto al concepto de literatura migrante: en los últimos años, la idea de frontera ha sufrido un cambio y se vuelto más porosa por “la imposibilidad de mantener [su] [...] integridad [...] ante la presión migratoria” (Velasco, 2009: 32).

Por transnacionalismo se entiende normalmente “un proceso social donde los migrantes operan en campos sociales que traspasan fronteras geográficas, políticas y culturales” (Glick Schiller *et al.*, 1992). Los transmigrantes son migrantes que mantienen vivas las relaciones entre el país de origen y el de llegada (Ambrosini, 2008: 45). Tradicionalmente, se trataba de relaciones de tipo social o económicas. Aunque no todos los migrantes sean transnacionales en sentido estricto, hay que tener en cuenta que ya no es posible considerar las migraciones contemporáneas exclusivamente desde una perspectiva inmóvil y mononacional desde el país de acogida. Esta práctica estaba considerada aceptable hasta los años 70 (Salih, 2008: 92)<sup>2</sup>. Actualmente, los avances en los

---

<sup>2</sup> Dos olas migratorias considerables desde la España del sur tuvieron lugar en los años veinte y, más tarde, entre 1950 y los años setenta. Sobre las condiciones de vida de los inmigrantes procedentes de otras regiones de España a Cataluña queda un testimonio importante en *Els altres catalans [Los otros catalanes]* (1964), de Francesc Candel (1925-2007), cuyo prólogo, publicado por Edicions 62 en 2008, es de Najat El Hachmi. Tras publicar otros volúmenes sobre el tema, (*Encara més sobre els altres catalans*, de 1966; *Els altres catalans vint anys després*, de 1985), Francesc Candel publica, en colaboración con Josep Maria Cuenca, *Els altres catalans del segle XXI* (2001), retrato de los inmigrantes del nuevo milenio, procedentes sobre todo del Maghreb, que se interroga en temas de derechos, identidad y política (Valiente y Rambla, 2009).



medios de transporte y de comunicación posibilitan al migrante no solo viajar con más facilidad sino también de mantener lazos con el país de origen (a través de las redes sociales, el uso de los servicios de envío de dinero, etc.) para que el traslado suponga un choque afectivo y cultural más leve (Velasco, 2009: 35).

En Cataluña la inmigración ha sido una “constante histórica” (Besalú, 2009: 281), indicativa del grado de prosperidad económica del país: un índice alto de inmigración es señal de bienestar económico y demográfico ya a partir del siglo XIX<sup>3</sup>. En la actualidad, respecto al pasado, la novedad consiste en el hecho de que los que vienen de fuera proceden casi enteramente del extranjero (282). Como comunidad autónoma que en las últimas décadas ha registrado un número muy consistente de inmigrados extranjeros, sobre todo de Marruecos (Castellano, 2011), Cataluña se ha convertido en un crisol de culturas. En este contexto ha surgido una literatura de autores nacidos en el extranjero que escriben en castellano o catalán. Son escritores que “emprenden una nueva línea de lecturas que apuestan por una educación intercultural real, abriendo las puertas [...] al diálogo entre culturas y al ejercicio activo de la ciudadanía” (*ibíd.*). Entre las voces literarias presentes en el panorama de la actualidad catalana, cabe mencionar a Asha Miró, Najat El Hachmi, Agnès Agboton, Salah Jamal, Pius Alibek y Simona Šcrabec (*ibíd.*). Son figuras que se adhieren a una opción lingüística translingüe por el hecho de escribir en catalán, y mantienen una subjetividad híbrida, debido a su nacimiento fuera de España. En su escritura esto se traduce en un espacio de reflexión y diálogo entre diferentes culturas gracias a su “perspectiva periférica y transnacional” (*ibíd.*). La negociación entre pasado y presente, entre el aquí y el allá, está en evolución continua. Aquí nos parece importante puntualizar que, al hablar de “adhesión a una opción lingüística translingüe” nos referimos a la elección de escribir en L2, recurriendo a la definición de Aitana Guia acerca de la “condición de [los] inmigrantes de segunda Generación” o la de los que han elegido referirse a un público europeo y se han identificado con la lengua del país de acogida (2010: 31). Existe, sin

---

<sup>3</sup> Cabe señalar el cambio de tendencia que irrumpió con la crisis de 2008, cuando la ola migratoria que había iniciado en los años ochenta, conoció una suspensión repentina (Arnau i Segarra, 2016, nota 1).



embargo, una formulación específica para una categoría definida “literatura translingüe”, la cual se refiere a “obras bilingües o multilingües que no contienen traducciones. En la literatura translingüística no hay glosarios, ni traducciones adjuntas, ni tampoco notas con traducciones” (Gernalzick, 2013: 81). En estas obras ninguna de las lenguas presentes está considerada como primaria, así que no hay relaciones de subordinación entre lenguas (*ibíd.*). Las obras translingües son relativamente escasas debido a una noción de monolingüismo ideológico y a las teorías de las naciones heredadas de la época romántica (*ibíd.*: 82). *Borderlands/La frontera: The New Mestiza, postmodernist prose and poetry* (1987), de Gloria Anzaldúa, es considerado un libro (casi) del todo translingüe (*ibíd.*: 89-90). Si bien *LFE* no posee plenamente este rasgo translingüe, observamos una serie de palabras y expresiones en tamazight por las que no se presenta su correspondencia traducida en catalán. Más que una obra translingüe en sentido estricto, es posible adscribir *LFE* a un marco transcultural de obras que presentan problemáticas lingüísticas con presencia detallada de palabras procedentes del diccionario de más de una lengua y donde ninguna de las lenguas o culturas se propone como dominante.

El año 2004 marca un antes y un después en la literatura transnacional en Cataluña (Castellano, 2011: s/p). Aunque existe alguna obra anterior, en ese año se publican dos libros particularmente significativos: *De Nador a Vic* de Laila Karrouch, y *Jo també sóc catalana* de Najat El Hachmi<sup>4</sup>. Karrouch y El Hachmi son, de hecho, “las primeras escritoras bereberes-catalanas en publicar obras de autoficción y narrativa de gran calidad en catalán” (Pérez-Sánchez, 2014: 13). El dato significativo, según Ana Rueda, está en que se trata de dos mujeres muy comprometidas con el mundo literario y que escriben en catalán, lo que fortalece la “fusión entre el tejido cultural del mundo que habitan, el idioma en que se expresan, y la identidad multicultural que surge de esa confluencia de factores”

---

<sup>4</sup> En el título *Jo també sóc catalana* observamos una referencia a una frase de efecto que es posible encontrar en Francesc Candel (1964: 52): al visitar una escuela de Sant Ildefons durante el periodo de redacción del libro *Els altres catalans*, Candel le preguntó a un maestro cuántos niños catalanes había. Cuenta Candel: “El maestro, que entendió mi pregunta [...] contestó: «Dos, quizás tres, como mucho». Sin embargo, ya más de la mitad de los niños, que habían oído la pregunta, habían alzado la mano, exclamando: «Señor maestro, yo también soy catalán».” [Subrayado y castellano en el original].



(2010: 103). Con palabras de Sara Bernechea, es posible afirmar que El Hachmi y Karrouch “participan en el circuito nacional como así lo demuestra la edición de sus obras, la participación en premios literarios” y en acontecimientos públicos (2013: 27). Ambas escritoras comparten los temas propios de las novelas sobre experiencias migratorias: los datos biográficos, la importancia de la oralidad en las sociedades de origen, el hecho de ser mujer en un país occidental, la búsqueda de una emancipación y, finalmente, la elección de una lengua adecuada a la narración (Castellano, 2011). Sus libros pueden considerarse una forma de “discurso testimonial” (Arnau i Segarra, 2016: s/p) que reivindica un nuevo género: las protagonistas emprenden un ciclo de aprendizaje asimilable a las características propias del *Bildungsroman* (Ricci, 2010c: 51) donde la escritura representa un lugar de reflexión y reivindicación de libertad personal, de mayor peso económico y social en el país de acogida sin dejar de confrontarse constantemente con los valores patriarcales impuestos por la familia de origen (Arnau i Segarra, 2016: s/p).

### **La identidad fronteriza en primera persona: *Jo també sóc catalana***

Najat El Hachmi nació en 1979 en Nador, en el norte de Marruecos. A la edad de ocho años se trasladó a Vic, en Cataluña, por motivos de reagrupación familiar tras la emigración de su padre algunos años antes<sup>5</sup>. La inmersión en la nueva realidad de una capital de comarca caracterizada por una preferencia del uso del catalán frente al castellano, además de la escolarización en la misma lengua<sup>6</sup>, proporcionaron la rápida incorporación de la joven Najat a la cultura de acogida. Su curiosidad natural por conocer el nuevo país y el interés por la lectura de obras literarias en catalán la ayudaron al proceso de acercamiento al

---

<sup>5</sup> Algunos proponen referirse a los niños que llegan al país de migración como “generación 1,5” (Rubén Rumbaut *apud* Pérez-Firmat, 1994; s/p; Bernechea, 2013: 27), es decir, la generación que es “fruto de la reagrupación familiar” (Arnau i Segarra, 2016, s/p). Las obras de los escritores de la generación 1,5 en Cataluña, de la que El Hachmi forma parte, también pueden enmarcarse en las que se pueden llamar “escrituras del yo híbrido” (*ibíd.*). El Hachmi ha declarado preferir, entre todas, la denominación “generación de frontera” (*JTSC*: 13).

<sup>6</sup> La lengua vehicular del sistema escolar en Cataluña, desde la primaria a la universidad, es el catalán. Sobre la situación actual de la lengua catalana junto a una breve referencia histórica, cf. Marí Mayans (2015).



entorno. Najat El Hachmi se define como “una lectora voraç pràcticament des de que [...] [va] aprendre a llegir en català”<sup>7</sup>. Ya desde muy joven, pues, es una lectora voraz de novelas en catalán en cuyas historias puede reflejarse. Las obras de referencia son *Aloma* de Mercè Rodoreda y *Solitud* de Victor Català, “cuya protagonista es una mujer que cambia de residencia para casarse y describe las adversidades de la vida en la montaña, una dureza parecida a la de la campaña donde yo vivía” (Chaffee, 2016).

En su primer libro, *Jo també sóc catalana*<sup>8</sup> (2004), El Hachmi relata su experiencia personal en forma de autobiografía novelada<sup>9</sup>. Al tratar el “proceso de adaptación del inmigrante a la sociedad de acogida” (Muñoz Carrobles, 2015: 40) la escritora aborda temas de lengua e identidad fronterizas. Más allá de las vivencias relacionadas con el traslado y la formación en Cataluña, se describen sobre todo las dificultades que supone para las mujeres de religión musulmana vivir en una comunidad inmigrante en Cataluña.

En la recuperación del pasado a través del recuerdo personal, el tú al que la escritora se dirige es a la vez íntimo (su hijo pequeño) y colectivo (los que han vivido la experiencia migratoria o la están viviendo)<sup>10</sup>. Es íntimo, porque recurre a la relación madre-hijo para que no se pierda del todo el enlace con Marruecos. Este rasgo “permite al lector constatar el impacto de la migración en la línea generacional” (Rueda, 2010: 102). Por otra parte, es colectivo, pues propone despertar la conciencia de la opinión pública sobre el hecho migratorio. Es importante subrayar el papel activo de los lectores en la literatura de la migración: al estar involucrados en la lectura de una de las posibles interpretaciones de su mundo por parte de un autor inmigrante que se propone como intérprete, con una mirada diferente: “los lectores, al leer, cuestionan su cultura y la cosmovisión

---

<sup>7</sup> “Una lectora voraz desde que aprendió a leer en catalán” (El Hachmi, 2004: 13-14).

<sup>8</sup> En adelante *Jo també sóc catalana* se citará como *JTSC*.

<sup>9</sup> No se ha realizado hasta la fecha una traducción castellana de este libro, por ser considerado demasiado “catalanista” (Ricci, 2010b: 90). Sin embargo, algunos fragmentos de los capítulos 1 y 2 están disponibles en traducción castellana (a cargo de Sílvia Roig-Martínez) en Rueda (2010: 245-255).

<sup>10</sup> En *JTSC* (p. 60), El Hachmi observa a unos niños recién llegados de Marruecos mientras desenvuelve su trabajo como mediadora. Su reflexión sobre el cambio que están a punto de vivir en sus personas lo origina el hecho de verse reflejada en ellos y de saber que pronto empezarán a hablar catalán entre ellos, e incluso la piel les cambiará de color al hacerse más clara; pronto esos niños mirarán atrás y se verán diferentes de lo que eran.





personal” en una actividad crítica participativa (Berlage, 2013: 53). Además, la narración de una experiencia personal con ojo de migrante abre paso a un debate más amplio en las sociedades globalizadas que tiene que ver, entre otros temas, con “el sistema patriarcal, [...] el colonialismo, [...], la xenofobia, el miedo a la diferencia, [...] la política discriminatoria, la burocracia infinita” (Rueda, 2010: 57).

## **El compromiso con la identidad y la lengua**

Tal como en los años setenta Montserrat Roig fue “una de las voces que explicó el mundo desde unos ojos de mujer” (Real, 2009: 622), Najat El Hachmi, cuyas referencias culturales incluyen a la misma Roig, es una de las voces que explican el mundo desde la mirada de una mujer migrante. Para El Hachmi, la lengua es un confín inscrito en el cuerpo como una línea imaginaria que divide interiormente: la emigración y el proceso de integración, al que acompaña inevitablemente cierto grado de desintegración, son factores constantemente presentes en su trayectoria artística y vital. La migración, considerada como “perdurable situación de tránsito” (Gnisci, 2010: 2), concierne de hecho, y a la vez, a la identidad de la escritora y al tema de la novela *LFE*. Motivo relevante en la escritura de El Hachmi, la lengua representa el lugar de escisión que la divide metafóricamente en dos mitades. Es una sensación de ruptura que invade a la escritora en su experiencia migrante y que repercute en la novela a través de metáforas relativas a confines que se trazan en el cuerpo de la protagonista.

Se han ensalzado a menudo la “translingüedad” de El Hachmi y su condición de migrante, haciendo de ella un caso literario por esta razón. Sin olvidar el papel que, sin duda, su origen juega en su escritura y en los temas tratados, hay que tener en cuenta que

la opción lingüística translingüe de muchos autores inmigrantes, resaltada por editoriales y medios de comunicación, no es tan significativa como los temas que tratan en su obra literaria. La adopción de lenguas europeas es una opción lógica debido a la trayectoria vital de estos autores (Guia, 2010: 32).

Limitar la consideración de su obra a su historia personal es reductivo. A



este respecto, Najat El Hachmi habla de “pornografía étnica” con referencia a la tendencia de las sociedades occidentales de relegar al extranjero a una condición migrante perpetua:

Los pornógrafos de la etnicidad acentúan rasgos de ti que en tu país encontrarías ridículos. Se quedan con el folclore. Algunas ONG deberían luchar por la igualdad de todos. De viudas, extranjeros, mujeres, ancianos. El inmigrante no quiere pertenecer a una asociación de inmigrantes, sino a una de vecinos... Sobre los marroquíes pesan una serie de estereotipos (Vidal Claramonte, 2012: 241).

De hecho, existe la necesidad, por parte de las sociedades de acogida, de institucionalizar la literatura migrante convirtiendo la experiencia migrante en algo fijo e inmutable. Es lo que se llama “inmigridad”, es decir, “la estrategia de convertir al «migrante» en una condición permanente y hacer de la provisionalidad un estatuto fijo” (Akaloo, 2012: 258). En esta visión, el migrante siempre será un “recién llegado, aún en tránsito” (*ibíd.*). El asunto es aún más contundente cuando El Hachmi describe uno de los diálogos que pueden tener lugar en una situación normal entre autóctonos e inmigrados: “Què és el que més t’agrada d’aquí?”<sup>11</sup> (*JTSC*: 62), es la pregunta que le hacen a Najat El Hachmi en una situación de cotidianidad. Hablando entre sí para explicarlo al lector, su respuesta resulta tajante y esclarecedora de la situación y del estado de ánimo que una postura como esta genera en ella:

Les teves paraules només demostren que no t’he sabut transmetre el meu missatge, o bé no m’has escoltat en tota l’estona. Aquesta pregunta es fa a un turista, a algú que està de pas, que va a veure museus i muntanyes, mitja pensió amb ampolleta de xampú de regal. Et puc contestar que la Sagrada Família o les platges abruptes de la Costa Brava, però prefereixo que reflexionis i et dic: “I a tu què és el que te agrada més d’aquí?” (*JTSC*: 62)<sup>12</sup>.

Tras más de quince años viviendo en Cataluña, El Hachmi todavía se enfrenta con una mentalidad que sigue considerándola extranjera, marroquí, y

---

<sup>11</sup> “¿Qué es lo que más te gusta de aquí?” (*JTSC*: 62).

<sup>12</sup> “Tus palabras sólo demuestran que no he sabido transmitirte mi mensaje, o bien que no me has escuchado todo el tiempo. Esta pregunta se hace a un turista, a alguien que está de paso, que va a ver museos y montes, media pensión con media botellita de champú en regalo. Puedo contestarte que la Sagrada Familia o las playas abruptas de la Costa Brava, pero prefiero que reflexiones y te digo «Y a ti, ¿qué es lo que más te gusta de aquí?»” (*JTSC*: 62).



lucha diariamente para afirmar que ella es “més d'aquí que de cap més lloc” (*JTSC*: 62)<sup>13</sup> y que su amor al país no es distinto del de los que nacieron en Cataluña. Aunque en *JTSC* explica cómo, al final, “la sociedad los obliga [a los niños] a definirse por una cultura, con el menosprecio de la otra” (Castellano, 2011), El Hachmi insiste en la importancia de una doble pertenencia, sin que esto suponga el menosprecio o la no consideración de la otra (Muñoz Carrobles, 2015: 40). A este propósito, ha de considerarse que, como en el caso de Laila Karrouch, su catalanidad no se define por medio de la antítesis a lo marroquí ni a lo amazigh, sino que se trata de la adquisición de una nueva pertenencia que se añade a las demás, enriqueciéndolas (Ricci, 2010a: 213 y 2017: 586). Es lo que El Hachmi considera tener “un pensamiento de frontera” (*JTSC*: 14), pertenecer a dos o más identidades a la vez:

Des d'aquell moment van existir dues Najats al món: una, la marroquina, seguia amb els costums anhelats, jugava a fer de núvia amb els mocadors de la mare, somiava en festes de dones ballant la dansa del ventre, de portes endins, i l'altra, la catalana, es mostrava de portes enfora. Cap de les dues parlava de l'altra, el pacte de silenci s'havia establert per no tornar a sentir la vergonya<sup>14</sup>.

Es también lo que he definido como “identidad transcultural”, de hecho “hoy imaginamos lo que significa ser sujetos no solo desde la cultura en que nacimos, sino desde una enorme variedad de repertorios simbólicos y modelos de comportamiento” (García Canclini, 2004: 161). Sin embargo, la otra cara de la moneda de la doble pertenencia es el peligro a la desintegración y el no sentirse de “cap lloc”<sup>15</sup> (*JTSC*: 91), como es su caso y el de cuantos han vivido su misma experiencia.

Al mismo tiempo, si las clasificaciones pueden ayudar a entender situaciones, aunque sea a un primer nivel de lectura, también hay que olvidarse de ellas parcialmente. Lo afirma muy claramente El Hachmi en el prólogo de

<sup>13</sup> “Más de aquí que de ningún otro lugar” (*JTSC*: 62).

<sup>14</sup> “A partir de ese momento existieron dos Najats en el mundo: una, la marroquí, seguía con las costumbres anheladas, jugaba a ser novia con los pañuelos de la madre, soñaba con fiestas de mujeres bailando la danza del vientre, de puertas adentro, y la otra, la catalana, se mostraba puertas afuera. Ninguna de las dos hablaba con la otra, el pacto de silencio se había establecido para no volver a sentir la vergüenza”. [Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones de textos citados en la bibliografía en lengua no española son de la autora].

<sup>15</sup> “De ningún lugar” (*JTSC*, 91).



*JTSC* cuando confiesa tener el sueño de poder dejar de hablar de inmigración, es decir, abandonar las etiquetas que el lugar de nacimiento proporciona:

Tots tenim un somni, un ideal imaginari l'existència del qual és necessària per tal de continuar endavant: el meu és poder deixar de parlar d'immigració algun dia, no haver de donar més voltes a les etiquetes, no haver d'explicar per enèsima vegada d'on vinc o, si més no, que aquest fet no tingui el pes específic que té. De moment, però, no sembla que la nostra societat tingui prou experiència en aquest camp per poder arribar a aquest estat de maduresa en el tracte de la diversitat, un tracte que no ha de discriminar en negatiu, però que tampoc hauria de ser significatiu, no hauria de distingir els individus pel lloc on van néixer (*JTSC*: 12)<sup>16</sup>.

La desintegración que acabamos de mencionar está causada, desde luego, por la confrontación con el otro, en el “trato de la diversidad” (*JTSC*: 12) que, si por un lado pide al extranjero continuar siendo peculiar dentro de un marco de separación y diferencia con lo local, por otro lado, explica El Hachmi, obliga a la pérdida total de los rasgos propios:

Quan algú et diu que t'integris, el que en realitat t'està demanant és que et desintegris, que esborris qualsevol rastre de temps anteriors, de vestigis culturals o religiosos, que ho oblidis tot i només recordis els seus records, el seu passat (*JTSC*: 90)<sup>17</sup>.

Como se ve, “vivir en tránsito” supone volver a modelar y estructurar continuamente la persona y las relaciones culturales en la que se inserta y esto puede llevar sin duda a una deconstrucción de la subjetividad (García Canclini, 2004: 161).

## **Escribir en catalán como acto natural**

---

<sup>16</sup> “Todos tenemos un sueño, un ideal imaginario cuya existencia es necesaria para seguir adelante: el mío es poder dejar de hablar de inmigración algún día, no tener que dar más vueltas a las etiquetas, no tener que explicar por enésima vez de dónde vengo o, al menos, que este hecho no tenga el peso específico que tiene. De momento, sin embargo, no parece que nuestra sociedad tenga suficiente experiencia en este campo para poder alcanzar este grado de madurez en el trato de la diversidad, un trato que no debería distinguir a los individuos por el lugar donde nacieron”.

<sup>17</sup> “Cuando alguien te dice que te integres, lo que en realidad te está pidiendo es que te desintegres, que borres cualquier rastro de tiempos anteriores, de vestigios culturales o religiosos, que lo olvides todo y solo recuerdes sus recuerdos, su pasado” (*JTSC*: 90).



Mucho se ha hablado de Najat el Hachmi en términos de escritora migrante que escoge escribir en catalán, atribuyéndole a este elemento un matiz tal vez político no presente en las intenciones, por lo menos iniciales, de la escritora. Pero antes de la consideración del sistema de valores en el que El Hachmi decide insertarse, hay que tener en cuenta que Vic se halla en una de las zonas de Cataluña donde la población nativa, a la hora de su llegada, hablaba preferentemente catalán. Este dato resulta significativo, pues la lengua de expresión escrita de un autor es, sobre todo, la lengua en la que él mismo se siente cómodo en expresarse de forma narrativa. El Hachmi ha declarado más de una vez públicamente que, al ser el catalán la lengua de su alfabetización, escribir en esta lengua ha sido desde el principio un acto natural. Por esto, es importante subrayar que el rechazo de El Hachmi a hablar de “elección” (Song, 2014: 49), pues hablar una lengua no es algo sobre lo que se pueda razonar, sino que es un acto normal. De hecho, se podría decir que la reivindicación más importante es simplemente la de hablar la lengua en la que uno mismo se siente a gusto de hablar, teniendo en cuenta que el catalán para El Hachmi es la primera lengua con la que entra en contacto nada más llegar a Cataluña al mismo tiempo que su primera lengua de alfabetización. Esta postura recuerda a la de Montserrat Roig, que El Hachmi considera uno de sus modelos culturales y literarios. En una conversación con Geraldine Nichols, Roig explicaba que, para ella, “escribir en catalán era como respirar. Incluso no era casi ni un hecho político, sino una identificación muy fuerte con el entorno” (1989: 53). El pensamiento de Roig encuentra más definición en *Digues que m’estimes encara que sigui mentida*, donde afirma: “Si em pregunten per què escric en català, se m’acuden tres raons: primer, perquè és la meva llengua; segon, perquè és una llengua literària; i, tercer, escric en català perquè em dóna la gana” (1991: 28)<sup>18</sup>. Este pensamiento se inserta en la dificultad todavía existente para los escritores de escoger su lengua literaria porque se trata de un acto con implicaciones políticas y sociales y que repercute en las expectativas del público y de la crítica

---

<sup>18</sup> “Si me preguntan por qué escribo en catalán, se me ocurren tres razones: primero, porque es mi lengua; segundo, porque es una lengua literaria; y, tercero, escribo en catalán porque me da la gana”.



(Heinemann, 1996: 20).

Para un escritor bilingüe o hasta trilingüe (tamazight, catalán, castellano, como en el caso que aquí nos ocupa) cada lengua es un mundo con sus límites y referencias. Normalmente la elección de una lengua tiene que ver con la conciencia de tener un destinatario específico (Angelini, 2013: 68-69) o “participar en una tradición o sistema literario determinado” (Bernechea, 2013: 27). Es más: escribir en una lengua o en otra significa dar voz a uno de los mundos culturales al que se pertenece (sin que dejen de relacionarse los horizontes culturales que uno mismo reúne en sí). Según Carmine Chiellino, los escritores que decidan escribir en L2 o, por usar su definición, los escritores interculturales, se encuentran en la necesidad de establecer un punto cero creativo de la lengua del país de llegada: “un punto cero se produce cada vez que hombres y mujeres empiezan a escribir en una lengua en la que no tienen pasado alguno y, de ahí, que sean inducidos a entender la lengua elegida como *tabula rasa*” (*ibíd.*: 92). Se trata de un “sentimiento de pertenencia a la lengua”, desde un punto de vista estético más que por lo que tiene que ver con la lengua de uso cotidiano, y que está facilitado cuando el escritor decide empezar con una obra autobiográfica (*ibíd.*: 97). Es lo que podemos pensar que le pasa a El Hachmi con su comienzo, *Jo també sóc catalana*. El siguiente paso es hacer una especie de comparación-incorporación de las “diferencias éticas y estéticas” entre las dos lenguas (*ibíd.*) y esto es algo que nos parece reconocer en la búsqueda constante de correspondencias entre términos y expresiones de una y otra lengua para medir las equivalencias entre las dos pero, quizás también, para medirse a sí misma en su capacidad expresiva a nivel profundo como hasta lograr la capacidad máxima de expresión de algo tanto íntimo que no tiene palabra en tamazight porque es una lengua que carece de vocablos según qué ámbito (y en la que ella misma carece de conocimiento o su protagonista) y quizás tampoco la tiene en catalán, por pertenecer a un mundo totalmente distinto del de sus orígenes.

La lengua materna de El Hachmi es, para la escritora, una lengua oral, cuyo diccionario carece de expresiones que ella considera intraducibles o que difícilmente lo serían. Sin embargo, la elección de usar el catalán por parte de El





Hachmi no consiste tanto en el dominio de la lengua sino, sobre todo, en una militancia cultural que infiere, entre otras cosas, la defensa de una lengua –el tamazight, en paralelo al catalán– que El Hachmi percibe como marginada “por ciertos poderes” (*JTSC*: 52):

Faig militància per la llengua des que vaig descobrir que ja no hi havia marxa enrere, que ja formava part del meu jo intern sense possibilitat de refer les meves passes. No va ser decisió pròpia venir a parar a Vic, tampoc no ho va ser aprendre la llengua de la seva gent i fer-me-la meva fins al punt de ser-me més fàcil parlar amb el meu fill en català que en amazic. I sent totes dues llengües marginades per certs poders, encara sentia més el deure de defensar-les, d'elevant-les al lloc que els pertoca encara que fos només fent-ne ús (*JTSC*: 52)<sup>19</sup>.

El tamazight parece encontrarse ahora en una fase de “recuperación, reivindicación y normativización” que recuerda a la del catalán de la Renaixença (Sotorra, 2006: 17)<sup>20</sup>. El Hachmi reconoce un paralelismo entre la historia de las dos lenguas: sea por el régimen de diglosia en que ambas se encuentran o se han encontrado (el tamazight con respecto al árabe, el catalán con relación al castellano), sea porque las dos lenguas ambicionan a adquirir más importancia y autonomía con respecto al gobierno central (Campoy-Cubillo, 2013: 145). No han faltado críticas negativas hacia lo que fue definido como “visión reductiva y nacionalista de la lengua catalana” (Crameri, 2014: 283) y una inclusión en su primera novela (*L'últim patriarca*)<sup>21</sup> de posiciones políticas de Convergència i Unió. Además, se ha juzgado como exagerada su postura frente a una hipotética marginalización actual de la lengua catalana<sup>22</sup>. Según Crameri no hay en *LUP* una explícita referencia al nacionalismo catalán (2014: 283) ni, nos parece, es posible encontrarla en *LFE*. El interés de El Hachmi tiene que ver con el problema de la lengua, según ella misma afirma (*ibíd.*).

Al ser uno de los principales países de inmigración de los magrebíes,

<sup>19</sup> “Hago militancia por la lengua desde que descubrí que ya no había marcha atrás, que ya formaba parte de mi yo interior sin posibilidad de volver sobre mis pasos. No fue decisión mía la de venir a parar a Vic, tampoco no lo fue la de aprender la lengua de su gente y hacerla mía hasta el punto que se me hace más fácil hablar con mi hijo en catalán que en tamazight. Y al ser las dos lenguas marginadas por ciertos poderes, aún más sentía el deber de defenderlas, de elevarlas al lugar que les corresponde, aunque sea solo a través de su uso.”

<sup>20</sup> En Marruecos existe desde hace algunos años el IRCAM (Institut Royal de la Culture Amazighe) con el fin de valorizar la lengua y la cultura tamazigh (Ricci, 2014: 220).

<sup>21</sup> En adelante se citará *L'últim patriarca* como *LUP*.

<sup>22</sup> Véase Celaya-Carrillo (2011: 347-348 y 352).



Cataluña representa el país donde se registran los esfuerzos más consistentes en la integración lingüística de los inmigrantes (Campoy-Cubillo, 2013: 142). Hay que observar que las políticas de gestión de la diversidad cultural de las comunidades inmigrantes se insertan en Cataluña en un debate preexistente entre la lengua hegemónica (el castellano) y la periférica (el catalán) para el mantenimiento de la segunda. Desde que el catalán ha adquirido estatuto de lengua oficial en Cataluña, es decir, a partir de la Transición democrática de 1978 en España, mucho se ha hecho en dirección del bilingüismo. Aun así, la línea entre diglosia y bilingüismo es muy sutil y unas variaciones demográficas considerables pueden causar en cualquier momento alteraciones del equilibrio conseguido hasta revertir Cataluña a una situación de diglosia (*ibíd.*: 145). Tal vez por eso son muchas las iniciativas hacia el apoyo y el fomento de la visibilidad del tamazight en Cataluña, para que, a través de la defensa del tamazight como lengua minoritaria se fomente una relación de ayuda mutua entre el tamazight y el catalán (*ibíd.*). Quizás la más importante, en 2007, fue la creación del *Observatori Linguamón de la Llengua Amaziga* en cooperación con la Universidad Autónoma de Barcelona y la Universidad de Cádiz (*ibíd.*, 144). El objetivo del Observatorio es el de defender las lenguas minoritarias con respecto a las hegemónicas (*ibíd.*: 146). En un esfuerzo común de defensa de lo que en distintos momentos fue definido como *llengua pròpia* (autóctona) o *llengua històrica* de Cataluña, en paralelo al reconocimiento de la importancia de apoyar las reivindicaciones en materia de política lingüística del tamazight, el Observatorio impulsa la integración de los marroquíes sin exigirles dejar su lengua de origen, consiguiendo el objetivo de defender el tamazight y el catalán a la vez (*ibíd.*).

Volviendo a El Hachmi hay que tener en cuenta, además, el hecho de que las referencias literarias de la escritora son prioritariamente catalanas (Mercè Rodoreda, Montserrat Roig, Víctor Català) (*JTSC*: 79) y no castellanas. Sin embargo, resulta necesario insistir sobre el uso del término “elección” que no parece totalmente correcto, ya que presupone una acción consciente, una toma de posición. Como hemos afirmado anteriormente, se trata de una idea que El Hachmi rechaza, como se puede leer en una entrevista concedida poco después



de la publicación de la traducción castellana de *LUP*, mucho se ha hablado de la elección de la lengua como problema literario en el ámbito catalán, pues en Cataluña la realidad cotidiana se caracteriza por una alternancia de castellano y catalán y “la coexistencia de [...] dos lenguas y culturas es más intensa que en otras comunidades bilingües, y está presente en la vida pública como tema de debate y como problemática” (Heinemann, 1996: 1-2). Como figura que históricamente se toma en consideración como personalidad de relieve particularmente involucrada en el tema, Montserrat Roig se dio cuenta en su momento de que “el escritor catalán ha tenido, y tiene, un grave problema de identidad” (Jordi Carbonell *apud* King, 2005: 1). Un gran número de escritores catalanohablantes, por ejemplo, escriben en castellano<sup>23</sup>. Mientras que es reducido el número de autores que escriben en las dos lenguas, se dan casos de etapas en la que un mismo autor se ha expresado en una lengua y luego en la otra (Heinemann, 1996: 2-3)<sup>24</sup>. Las razones del fenómeno relacionado al hecho de escribir en una u otra lengua a menudo tienen que ver con la lengua de la enseñanza en la escuela que, durante los años de la dictadura, era el castellano. No solo el catalán estaba desprestigiado durante ese periodo, sino que, además, el gobierno central ambicionaba a una “uniformidad cultural basada en la lengua castellana” (King, 2005: 1). Existe, pues, “toda una generación prácticamente analfabeta en la propia lengua, circunstancia que afectó tanto a los escritores como al público” (Heinemann, 1996: 20). Ya a partir de finales de los años noventa la situación de la lengua catalana ha alcanzado cierta normalidad, pero sería un error expresarse en términos de elección lingüística en sentido estricto (*ibíd.*). De hecho:

El escritor raramente se formula la pregunta de qué lengua ha de escoger. En una sociedad unilingüe la cuestión no tiene sentido: escribe necesariamente en su lengua, al nivel que sea. [...] En una situación de bilingüismo ambiental el comportamiento del escritor es generalmente el mismo: es decir, no hay

---

<sup>23</sup> Entre los más conocidos: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma, Ana María Matute, los hermanos Goytisolo, Manuel Vázquez Montalbán, Eduardo Mendoza, Juan Marsé, Esther Tusquets, Cristina Fernández Cubas.

<sup>24</sup> Por ejemplo, Terenci Moix escribe en catalán hasta los comienzos de los años ochenta y luego se expresa en castellano contrariamente a lo que pasa en el caso de Pere Gimferrer, quien empieza su carrera en castellano y pasa luego al uso exclusivo del catalán (Heinemann, 1996: 2-3).



“elección”, porque el escritor está condicionado por la lengua que usa habitualmente. En efecto, en Cataluña encontraríamos muchos casos en los que la elección, en un sentido estricto, no se ha producido. (Francesc Vallverdú, 1969 *apud* Heinemann, 1996: 20-21).

Para El Hachmi la lengua representa un sistema de símbolos por medio del cual tener “acceso a la cultura compartida y a sus significados, construyendo así su identidad cultural” (Mancini, 2006: 30). La identidad cultural de la escritora está caracterizada por la presencia de dos códigos culturales, el marroquí y el catalán: la condición de división, partición y pensamiento fronterizo se transfiere en la novela *LFE* como condición connatural a la protagonista, quien se hace portadora de la palabra nueva (la nueva identidad que mira hacia el futuro), como de la vieja (la identidad de origen, enraizada en el pasado).

### **La translación lingüística. La lengua madre**

En *LFE* se encuentra una reflexión muy importante en torno a la lengua como lugar en el que establecer puntos de encuentro y de mutua comprensión entre culturas. En un estudio sobre *LUP*, Vidal precisa que “el lenguaje es el medio a través del cual las culturas tienen que llegar a entenderse” (2015: s/p). Símilmente Cristián H. Ricci añade que “el entrecruzamiento y la amalgama de lenguas ha sido esencial en el forjamiento” (2010b: 81) de la personalidad de El Hachmi como escritora, con una mirada crítica hacia la realidad social de los mundos culturales a los que pertenece (*ibíd.*).

En *LFE* la referencia a la lengua tamazight y a la catalana se hacen como algo ajeno de sí, como si las dos lenguas no les pertenecieran: siempre reflexiona en términos de “seva llengua” (“su lengua”, según hable de la lengua de origen o la catalana) y nunca de “meva llengua” (“mi lengua”). Por lo que atañe al tamazight, la chica lo considera la lengua de la madre. Se habla del tamazight como de un idioma oral que ya nadie sabe escribir y cuyos últimos rastros son un dibujo más que un alfabeto (*LFE*: 106-107) pues “fa segles que només s’escriu en les seves [de las mujeres] pells”<sup>25</sup> (*LFE*: 24). También es una lengua

---

<sup>25</sup> “Hace siglos que solo se escribe sobre su piel” (El Hachmi, 2015b: 28).



que la hija intenta “rescatar de la memòria”<sup>26</sup> (LFE: 31) y por la que emprende una actividad continua de traducción. Es así como intenta encontrar correspondencias entre las dos lenguas y se da cuenta de que no solo hay contenidos que resultan intraducibles, sino que en algunos casos ella misma es incapaz de recurrir a la “lengua de su madre”, tal como la define en la mayoría de los casos en que se refiere al tamazight<sup>27</sup>.

Tot això non sabia ni com dir-l’hi en la seva llengua, no tinc la capacitat expressiva que tenen les dones del nostre poble d’origen, no sé transmetre meravella o admiració ni neguit ni dubte. No em caldrà buscar les paraules. [...] m’aturo els pensaments perquè no sóc capaç de fer la traducció adequada (LFE: 102)<sup>28</sup>.

El ámbito en el que más dificultad de expresión tiene pertenece al dominio del placer y del deleite, sobre todo físico, algo que en su monólogo interior no censura:

Plaer? Ni tan sols sé dir aquesta paraula en la llengua de la meva mare. Ni tan sols sé si existeix en la llengua de la mare. Ni plaer, ni delit, ni èxtasi, ni res. Encara menys orgasme. Com li puc fer entendre que sento gust en tantes coses estranyes i poc usuals? En coses petites que passen del tot desapercibudes a la resta de la gent, que em fa por que un dia em desbordi del tot, que surti de mi mateixa, però no de ràbia sinò de plaer pur. Així sóc, és el que sóc. Em noto tot de sobte òrfena de paraules, expulsada de la llengua (LFE: 36-37)<sup>29</sup>.

Este *desahucio* de la lengua recuerda el estatus de orfandad de los deslenguados del que habla Gloria Anzaldúa (1987: 80). Aunque el caso sea distinto, es decir, en el caso de los chicanos tenga que ver con una lengua deslegitimada por ser definida *poor Spanish*, el caso de los chicanos ofrece

<sup>26</sup> “Rescatar de la memoria” (*ibíd.*: 36).

<sup>27</sup> “La llengua de la meva mare” (LFE: 22; 93; 106; 159; 170; 171; 174; 194); “la llengua de la mare” (LFE: 22; 36-37; 88; 93; 97; 106; 133).

<sup>28</sup> “Ni siquiera sabría cómo explicarle todo eso en su lengua, no tengo la capacidad expresiva que tienen las mujeres de nuestro pueblo de origen, no sé transmitir maravilla o admiración, ni desazón o duda. No me hará falta buscar las palabras. [...] detengo mis pensamientos porque no sería capaz de dar con la traducción adecuada” (El Hachmi, 2015b: 115).

<sup>29</sup> “¿Placer? Ni siquiera sé decir esa palabra en la lengua de mi madre. Ni placer, ni deleite, ni éxtasis, ni nada. Y aún menos orgasmo. ¿Cómo puedo hacer que entienda el placer que siento por esas cosas extrañas y pocos usuales? Por cosas pequeñas, cosas que pasan totalmente desapercibidas para el resto de la gente, que temo que un día me desborden del todo, que me hagan salir de mí misma, pero no de rabia sino de puro placer. Así soy, es lo que soy. Me siento, de repente, huérfana de palabras, expulsada de la lengua” (*ibíd.*: 41).



paralelismos con lo que se presenta en El Hachmi, pues la hija extranjera está luchando por su identidad lingüística, la doble piel de la identidad étnica (*ibíd.*: 81). Volviendo a las reflexiones de la chica acerca de la lengua, sentirse huérfana de la lengua equivale a un proceso de pérdida de adherencia lingüística total con la madre y, de ahí, de pérdida de raíces lingüísticas. La búsqueda continua de reciprocidad entre las lenguas es, sobre todo, un intento de capacidad de moverse ágilmente entre las dos orillas representadas por las dos identidades, intento que queda desatendido hasta el alcance de una definición más individualizada de la identidad que la acerca definitivamente al catalán. Algunas veces una expresión catalana puede resultar equívoca en tamazight. Por ejemplo, “Avui és el teu dia”<sup>30</sup>, dicho en el día de la madre, en catalán sirve para felicitar mientras que en la lengua rifeña quiere decir que uno se tiene que morir. Otras veces es necesario crear una expresión ex novo, como en el caso de “partidora de feines” (*LFE*: 123)<sup>31</sup>, cuyo significado de “mujer fácil” se infiere pero nunca se traduce literalmente. También, por lo general, la novela presenta una serie de palabras de las que no se da la traducción exacta. Se presentan casos de traducción parcial o imperfecta, otros de traducción por medio de una perífrasis; incluso hay palabras cuyo significado está dejado al dominio de la intuición por parte del lector (como acabamos de ejemplificar con “partidora de feines” que, desde luego, está expresado entre comillas para indicar que no es una expresión de uso común). Finalmente, se dan palabras cuya traducción aparece en otro lugar del libro y que requieren la participación activa del lector para recordar o ir buscando el significado en otra página del libro con respecto a la que está leyendo. Todas las palabras no pertenecientes al dominio catalán están en cursiva.

En *LFE*, para la protagonista, como para Najat El Hachmi, la lengua representa un medio de autoafirmación y una forma de pensar. Sirve para nombrar las cosas del entorno y, en particular, permite una “perspectiva comparativa” entre culturas (Besemeres y Wierzbicka *apud* Evangelista, 2013:

---

<sup>30</sup> “Hoy es tu día” (*ibíd.*: 53).

<sup>31</sup> “Partidora de tareas” (*ibíd.*: 138). En catalán la expresión aparece en el texto sin resaltar, mientras que en la traducción castellana aparece entrecorillada.





183) que abre camino a la expresión de contenidos y pensamientos que solo pueden surgir de una comparación, de la toma de conciencia de una diferencia. Es así que se abre paso a una “nueva narración” (Evangelista, 2013: 177), la de “un nuevo yo en L2” (*ibíd.*) que, en el caso de El Hachmi y también de la hija extranjera, se alimenta de la literatura catalana. Su imaginación es heredera de una tradición muy sólida que apoya sus bases en la obra de Montserrat Roig, Maria Mercè Marçal, Gabriel Ferrater, Mercè Rodoreda, Carme Riera y Victor Catalá, por citar algunos, además de escritores universales como James Joyce y Virginia Woolf. En *LFE* las intertextualidades resultan importantes por tres motivos: enseñar el proceso de enraizamiento de la hija en la cultura de acogida; el despertar en ella de una conciencia de emancipación gracias a la presencia de protagonistas femeninas en las que identificarse o en las que reconocer vivencias parecidas a las de mujeres conocidas. Finalmente, enlazar la autora a una tradición literaria catalana consolidada. Se trata de un proceso natural del que da cuenta también Gloria Anzaldúa: “los libros salvaron mi cordura, el conocimiento abrió los lugares cerrados en mí y me enseñó primero cómo sobrevivir y luego cómo volar” (1987: s/p). Como observa Cristián Ricci, la literatura en Najat El Hachmi representa un proceso terapéutico que ayuda a “problematizar el proceso de adaptación al que se someten los inmigrantes (especialmente los niños) que proceden de culturas norteafricanas” (2010c: 51).

La búsqueda continua de sentidos y equivalencias entre las dos lenguas tiene también repercusiones, de orden social y personal. Por una parte, representa el conflicto y la ambigüedad de su posición frente al mundo occidental. De hecho,

los autores marroquíes que se expresan en castellano y en catalán, lo hacen a pesar de la ambigüedad hacia la lengua materna y/o a propósito de ello, y encuentran en “la contradicción lingüística” un espejo de otras [...] contradicciones que se presentan en el mundo real. Son contradicciones, en todo caso, que se dan en/entre las culturas que habitan (Ricci, 2014: 19).

Tales contradicciones ponen a los escritores en una posición en la que están llamados a recuperar y dar a conocer la identidad histórica de Marruecos, a la vez que “ostentar el conocimiento del mundo occidental” (*ibíd.*) llegando a una posición intermedia que es la de las literaturas postcoloniales en general



(*ibíd.*). La repercusión personal tiene lugar de manera inconsciente: se trata de la lucha hacia una evolución interior para alcanzar una madurez personal y formarse como individuo completo, distinto de la identidad materna. “La lengua simboliza el desacuerdo [de la hija] con su madre, la dificultad de traducir no sólo habla de la lengua, sino además de la relación con su madre”, explica la misma El Hachmi (Chaffee, 2016). La lengua es, de hecho, “el medio y el lugar de constitución del sujeto” (Braidotti, 1994: 14): representa un sistema de valores y símbolos culturales en los que uno “determina el contenido de las distintas expresiones del yo” (Mancini, 2006: 30). En la novela, la chica es bilingüe, pero, como es de suponer, su conocimiento de cada uno de los idiomas difiere por ámbito de uso. El catalán es la lengua de la escolarización, de un nuevo yo que desea y necesita identificarse con el país de residencia. Es una lengua en que siente dominar los pensamientos pues, de hecho, es la lengua en la que piensa (*LFE*: 36, 92). También representa un espacio de respiro y de libertad, lejos de los condicionamientos de la cultura de origen. Gracias a este espacio de alejamiento, por ejemplo, resulta posible para la chica, al encontrar un nuevo yo en catalán, volver a reunirse con las partes de su fuero interno enraizadas en la cultura tamazigh, o sea, en su pasado. Por otra parte, el tamazight es la lengua que ha aprendido de su madre, una lengua que la ancla al pasado y de la que se declara una “parlant deficient” (*LFE*: 106)<sup>32</sup>. Esta lengua proporciona un espacio de reflexión sobre la relación con su madre junto a la consideración de su lugar como persona en la sociedad catalana. La negociación identitaria se asienta en un idiolecto en el que se mezclan el tamazight y el catalán (una “barreja de llengües”, *LFE*: 22)<sup>33</sup>, que impide la comunicación con los demás, fuera del ámbito familiar, ya que solo alguien que fuera tal como ella podría entenderla. La hija representa, de hecho, la última depositaria de una lengua que nadie, aparte de su madre, puede entender:

si hagués d'explicar en aquesta llengua en la qual penso tot el procés de fer el pa, no ho sabria fer, em fallarien les paraules perquè quan ho faig per mi la

---

<sup>32</sup> “Soy una pésima hablante del idioma de mi madre” (*ibíd.*: 121).

<sup>33</sup> “Una mezcla de lenguas” (*ibíd.*: 26).



descripció se m'omple de paraules de la llengua de la meva mare que ningú més pot entendre (*LFE*: 22)<sup>34</sup>.

Es así como la lengua y la dificultad de expresión plena resulta ser la causa de una soledad impuesta y de un aislamiento con los demás que tiene el riesgo de radicalizarse (Borgna, 2001: 73): “de vegades és impossible fer-te un diccionari, per la simple raó que el problema de donar nom a les coses és teu i de ningú més” (*LFE*: 90)<sup>35</sup>. No tiene amigas, aparte las monjas que encuentra en un seminario donde trabaja como ayudante, mujeres que disfrutan de su compañía y de sus cuentos que se parecen mucho a lo que ellas vivieron en su juventud (*LFE*: 130-131). La semejanza entre la vida de la chica y la de las monjas representa un detalle más para reflexionar sobre la condición de clausura que la joven vive con respecto al mundo de fuera, en el que viven las chicas de su edad.

Josefina Bueno Alonso aclara cómo la identidad se construye en un tercer espacio, que la estudiosa indica como intersticial, entra lo viejo y lo nuevo:

como en muchas otras novelas, la generación de los hijos de la inmigración se encuentra en esta intersección en la cual no pertenecen a la cultura del país de acogida, pero tampoco se sienten identificados con la cultura de origen o la tradición que suelen representar demasiado a menudo las madres. La identidad individual ha de construirse, por lo tanto, en el intersticio de las dos identidades colectivas: por un lado, la catalana, por otro, la marroquí; dos sentimientos concomitantes de alteridad que más que completarse a menudo aparecen como dos pertinencias incompatibles (2010: s/p).

En *LFE* la relación entre cuerpo e identidad es muy estrecha y pasa a través del deseo, en varias acepciones. Se trata de un deseo repartido entre aspiración a la integración, la emancipación y no en último lugar, el deseo sexual. Los tres están estrechamente enlazados, hasta el punto de constituir tres facetas de un solo anhelo, el de vivir su propia vida por parte de la joven. Por lo que tiene que ver con la ambición a la integración, ya hemos visto cómo una de las problemáticas es la de estar sometida a modelos culturales por parte de la

---

<sup>34</sup> “Si tuviera que explicar en esta lengua en la que pienso todo el proceso de hacer el pan, no sabría, me fallaría las palabras, porque, cuando lo hago, la descripción se me llena de palabras de la lengua de mi madre que nadie más puede entender” (*ibíd.*: 25).

<sup>35</sup> “A veces es imposible confeccionarse un diccionario, por la simple razón de que el problema de dar nombre a las cosas es tan solo tuyo” (*ibíd.*: 101).



sociedad que la reducen a un “mico de fira” (*LFE*: 78-79)<sup>36</sup>, o sea, un fenómeno peculiar, algo distinto de lo normal. Sin embargo, lo único que ella ambiciona es ser considerada ni más ni menos que como cualquier otra persona. La reducción a fenómeno, o la imposición de un modelo de adhesión cultural por parte del “otro local” (los que nacieron en Cataluña), pasa por unas expectativas que hay que cumplir o por recibir un trato normalmente reservado a los extranjeros. Esto ocurre cuando, por ejemplo, le felicitan su dominio de la lengua catalana: “Parles tan bé la nostra llengua” (*LFE*: 79)<sup>37</sup> y en ocasiones afines, como si fuera algo singular hablar la lengua del país de residencia. De manera similar, en un encuentro oficial sobre migración, que tiene lugar en el Fórum, la reconocen como “la noia que va treure un nou a la Sele” (*LFE*: 78)<sup>38</sup> y le otorgan un papel de representante extranjera de la comunidad. Esto enorgullece a los miembros de su propia comunidad<sup>39</sup>, pero al mismo tiempo refuerza un papel de peculiaridad de su rasgo de extranjera. Es un camino que tiene que ver con la emancipación personal antes que nada impuesta desde fuera, que atañe a las expectativas de autorrealización, o, en cualquier caso, a los tópicos relacionados con las mujeres marginadas (*LFE*: 79).

El alejamiento hacia una lengua propia, distinta de la de la familia, pasa también por una reflexión acerca de los modelos culturales de género, pues en la tradición marroquí las mujeres se quedan analfabetas para dedicarse muy pronto a la casa y a la familia: “elles que no saben llegir ni escriure, felices perquè el seu analfabetisme les feia perfectes pel paper que els havien assignat, incapaces de plantejar-se que en podia ser un altre” (*LFE*: 39)<sup>40</sup>.

En una dualidad muy fuerte entre el adherirse a modelos culturales de la tradición materna y la emancipación en sentido occidental, igual que sus compañeras, la hija se convence inicialmente de que su única manera de abrirse camino a una vida independiente es seguir las huellas de su madre. Esto pasa

---

<sup>36</sup> “Mono de feria” (*ibíd.*: 88).

<sup>37</sup> “¡Hablas tan bien nuestra lengua!” (*ibíd.*).

<sup>38</sup> “Tú eres la chica que sacaste un nueve en la «sele»” (*ibíd.*).

<sup>39</sup> “Tota la ciutat se sent tan orgullosa de tu” (*LFE*: 80). (“Toda la ciudad se siente muy orgullosa de ti” (El Hachmi, 2015b: 89).

<sup>40</sup> “Ellas no saben leer ni escribir, felices porque su analfabetismo les hacía perfectas para el papel que se les había asignado, incapaces de plantearse que este podía ser otro” (*ibíd.*: 44).



también porque, como hemos visto anteriormente, la hija es incapaz de vivir sin confundir su propia identidad con la de la madre. Por eso llega a dejar de leer, no continúa su instrucción tras el examen de selectividad y se casa con un primo que resulta ser escogido por la madre (*LFE*: 157). Como es de suponer, esto le provoca un sentido de frustración que llega a ser inaguantable:

Jo no ho sóc [feliç] perquè no sé ser sense llegir, encara, encara m'he d'avesar a deixar enrere les paraules, les boniques, les exactes, les poètiques, les que volen dir moltes coses alhora, les que volen dir el que no diuen, les que han fet servir de fa milers d'anys altres persones, les que ja fa segles deien el mateix que diuen ara. Com més lluny sigui de les paraules més podré assemblar-me a la meva mare (*LFE*: 158)<sup>41</sup>.

El mundo de las letras, de la literatura, de las lecturas, es un mundo visto como peligroso (*LFE*: 157,159) porque la aleja de los principios tradicionales de buena musulmana. Aun así, decidirá trabajar como mediadora porque, aunque se trate de una actividad que la volverá a acercar a la palabra, “no serà ni de bon tros amb una feina com aquesta que pugui planificar una fugida de la [...] [seva] vida d'ara” (*LFE*: 161)<sup>42</sup>.

Como indicado anteriormente, la clave para interpretar la relación entre la hija y la lengua está en la interacción con la madre. Se trata sin alguna duda de una relación que presenta unas ciertas peculiaridades. Entre las dos mujeres observamos, por ejemplo, una falta de diálogo significativa. Sus intercambios son, más que discursos, exclamaciones e interjecciones (de asombro, por ejemplo, como en el caso del *ua aiau!*), (*LFE*: 101) que la hija va describiendo junto al campo semántico de uso según va escuchando y mirando las costumbres de las mujeres que la rodean, sobre todo en casa, al reunirse con su madre. La pobreza de los intercambios verbales ha de reconducirse a otro tipo de comunicación existente entre las dos mujeres, antes de que la hija deje la casa materna. Se trata de un intercambio emocional que tiene el rasgo de una

---

<sup>41</sup> “Yo no [...] soy [feliz] porque aún no sé ser sin leer, aún tengo que acostumbrarme a dejar atrás las palabras, las hermosas, las exactas, las poéticas, las que significan muchas cosas a la vez, las que quieren decir lo que no dicen, las que otras personas vienen utilizando desde hace miles de años, las que ya, hace siglos, decían lo que dicen ahora. Cuanto más me aleje de las palabras, más podré parecerme a mi madre” (*ibíd.*: 178).

<sup>42</sup> “No será con un trabajo como este con el que pueda planificar una huida de [...] [su] vida actual” (*ibíd.*: 181).



interacción preverbal como la que entretiene una madre con su hijo en las primeras fases de vida del niño.

### **Conclusiones. Hacia una metodología sin fronteras**

El lenguaje que utilizamos es portador de huellas y vidas previas. Cada palabra que elegimos trae consigo la de otras tantas cargadas igualmente de historias prodigiosas que hay que liberar (Vidal Claramonte, 2005: 15).

Cuanto más se pierda la adherencia con el mundo materno y su idioma, tanto más difícil será expresar contenidos relacionados con las vivencias enlazadas con la vida con la madre, tales que, como visto, hacer el pan (*LFE*: 22). La liberación en este caso toma la forma de una reconciliación con el pasado tras poner orden en él, gracias a un proceso de racionalización de los sentimientos a través de una racionalización de las palabras: una recuperación del pasado que es también recuperación, dentro de sí, de una lengua para preparar terreno a un acto de liberación. De la misma forma en que el mundo presente, de su vida en Cataluña, no se puede explicar por completo en tamazight, la hija entiende que su pasado, y todo lo que lo caracteriza, no puede ser expresado en catalán sin recurrir a palabras intraducibles en la L2. En el momento mismo en el que se vuelve a apoderar de lo que conoce de su pasado y de lo que ha aprendido en tamazight, puede pasar de una posición de sumisión a una de dominio, de sí, de su propia vida, de sus decisiones, rehuyendo un poder materno sobre su persona que ya no tiene sentido en la edad adulta. Como ya ocurrido en *LUP* y en la experiencia de Najat El Hachmi, el catalán llega a ser la lengua a través de la cual expresar, según necesidad, sea su catalanidad, sea su diferencia e hibridez (Cramerí, 2014: 291).

Identidad e hibridez representan hoy día dos conceptos fundamentales para entender la sociedad en la que vivimos. Según propone Arianna Dagnino, la perspectiva transcultural resulta ser la “más apt[a] para tratar las complejidades culturales del siglo XXI” (*ibíd.*: 2012a). Se trata de un paradigma teórico que promueve una nueva metodología sin fronteras con el fin de superar las dicotomías tradicionales de los estudios comparativos (periferia-centro, colonia-imperio, étnico-mainstream, puro-híbrido) (2012a: 1) llegando a una nueva postura, la del “comparatismo transcultural” (*ibíd.*, 2).





## BIBLIOGRAFÍA

- AKALOO, Nasima Nisha (2012). "We are immigrants only in the eyes of others. I am not an immigrant in my own eyes. Representaciones interculturales de tres autores diasp ricos", *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2, pp. 257-268.
- AMBROSINI, Maurizio (2008). *Un'altra globalizzazione. La sfida delle relazioni transnazionali*. Bologna: Il Mulino.
- ANGELINI, Federica (2013). *Il pensiero nomade: scrittrici migranti raccontano l'Italia multietnica*. Tesis doctoral dirigida por César Domínguez. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- ANZALDÚA, Gloria (1987). *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- ARNAU I SEGARRA, Pilar (2016). "L'hybridit  identitaire dans une littérature  mergente: l'écriture du «moi» hybride dans l' uvre autobiographique des écrivains catalans d'origine maghr bine", *Babel*, 33, <<http://babel.revues.org/4540>>.
- BERLAGE, Pauline (2013). "La paradoja de la literatura de la migración latinoamericana: algunas reflexiones a partir de la obra de Juan Carlos Méndez Guédez". En Giuliani, Luigi, Leonarda Trapassi y Javier Martos (eds.), *Far away is here. Lejos es aquí. Writing and migrations*. Berlin: Frank & Timme, pp. 39-58.
- BERNECHEA NAVARRO, Sara (2013). "Usos y desuso de la noción de inmigrante en la literatura de la inmigración a través de los premios literarios". En Giuliani, Luigi, Leonarda Trapassi y Javier Martos (eds.), *Far away is here. Lejos es aquí. Writing and migrations*. Berlin: Frank & Timme, pp. 23-37.
- BESALÚ, Xavier (2009). "Estrangers, bàrbars, estranys... Els altres i nosaltres a Catalunya", *Temps d'Educació*, 36, p. 281-296, <<http://www.raco.cat/index.php/TempsEducacio/article/view/139995>>.
- BORNGA, Eugenio (2001). *L'arcipelago delle emozioni*. Milano: Feltrinelli.
- BRAIDOTTI, Rosi (1994). *Nomadic subjects. Embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. New York; Chichester, West Sussex: Columbia University Press. [ed. cast. *Sujetos n madas*. Barcelona: Paidós, 2000].
- BUENO ALONSO, Josefina (2010). "Del Magrib a Catalunya: veus de dones en català". En Climent, Laia (ed.). *Desvelant secrets. Les dones de l'islam entre la tradició i la transgressió*. València: Tres i Quatre, pp. 167-181.
- CANDEL, Francesc [1964] (2008). *Els altres catalans*. Barcelona: Edicions 62. Prólogo de Najat El Hachmi.
- CAMPOY-CUBILLO, Adolfo (2013). "Representation and its Discontents: Maghrebien Voices and Iberian Diversity", *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 3 (1), pp. 141-158.
- CASTELLANO I SANZ, Margarida (2011). "Cartografies de la identitat catalana: les noves fesomies a la literatura catalana del s. XXI". En *Actes del Simposi Internacional La Literatura que acull: infància, immigració i lectura*. Barcelona: UAB-Gretel.
- CELAYA-CARRILLO, Beatriz (2011). "P nicos racistas: reflexiones sobre la



- inmigración en Cataluña y España a partir de un texto de Najat El Hachmi”, *Modern Language Notes*, 126.
- CHAFFEE, Jessie (2016). “An Interview with Najat El Hachmi”, *Words without borders. The Online Magazine for International Literature*, 30 mar, <<http://www.wordswithoutborders.org/dispatches/article/an-interview-with-najat-el-hachmi>>.
- CHIELLINO, Carmine (2013). “En busca del punto cero para convertirse en escritor intercultural”. En Giuliani, Luigi, Leonarda Trapassi y Javier Martos (eds.), *Far away is here. Lejos es aquí. Writing and migrations*. Berlin: Frank & Timme, pp. 91-99.
- CRAMERI, Kathryn (2014). “Hybridity and Catalonia’s Linguistic Border: the Case of Najat El Hachmi”. En Flocel Sabaté (ed.), *Hybrid Identities*. Bern: Peter Lang, pp. 271-296.
- EL HACHMI, Najat (2004). *Jo també sóc catalana*. Barcelona: Edicions 62.
- (2008). *L’últim patriarca*. Barcelona: Edicions 62.
- (2015a). *La filla estrangera*. Barcelona: Edicions 62.
- (2015b). *La hija extranjera*. Traducción de Rosa Maria Prats. Barcelona: Destino.
- EVANGELISTA, Elin-Maria (2013). “Writing in translation: A new self in a second language”. En Anthony Cordingley (ed.), *Self-Translation: Brokering Originality in Hybrid Culture*. London-New Delhi-New York-Sydney: Bloomsbury.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (2004). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, D.F. / Buenos Aires: Sudamericana.
- GERNALZICK, Nadja (2013). “Translinguality and Transculturality”. En Alfonso de Toro (ed.), *Translatio. Transmédialité et transculturalité en littérature, peinture, photographie et au cinéma. Amériques, Europe, Maghreb*. Paris: L’Harmattan, pp. 81-95.
- GLICK SCHILLER, Nina, BASCH, Linda, BLANC-SZANTON, Cristina (1992). “Transnationalism: A New Analytic Framework For Understanding Migration”, *Annals of the New York Academy of Sciences* 645, pp. 1-24.
- GNISCI, Armando (2010). “Escrituras migrantes”, *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n.º 5, pp. 1-7. <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/2262/1861>>.
- GUIA, Aitana (2010). “De lenguas y horizontes. Europa vista por sus escritores inmigrantes de cultura islámica”, *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, n.º 5, <<https://ojs.uv.es/index.php/extravio/issue/view/158>>.
- HEINEMANN, Ute (1996). *Novel·la entre dues llengües. El dilema català o castellà*. Kassel: Reichenberger.
- KING, Stewart (ed.) (2005). *La cultura catalana de expression castellana. Estudios de literatura, teatro y cine*. Kassel: Reichenberger.
- KLEINER-LIEBAU, Désirée (2009). *Migration and the Construction of National Identity in Spain*. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert.
- MANCINI, Tiziana (2006). *Psicologia dell’identità etnica. Sé e appartenenze culturali*. Roma: Carocci.
- MARÍ MAYANS, Isidor (2015). “La situación sociolingüística del catalán: la evolución reciente”, *Confluenze*, Vol. 7, n.º 2, pp. 46-60,



- <<https://confluenze.unibo.it/article/view/5938/5658>>.
- MUÑOZ CARROBLES, Diego (2015). "Najat El Hachmi, marroquí y catalana", *Quimera. Revista de literatura*, noviembre, pp. 40-43.
- NICHOLS, Geraldine (1989). *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis: Minn, Institute for the Study of Ideologies and Literature.
- NIÑO-MURCIA, Mercedes y Jason ROTHMAN (2008). *Bilingualism and identity. Spanish at the crossroads with other languages*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- PÉREZ-FIRMAT, Gustavo (1994). *Life on the Hyfen: The Cuban-American way*. Austin: University of Texas Press.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema (2014). Prólogo. *¡Hay moros en la costa! Literatura marroquí fronteriza en castellano y catalán*, Cristián H. Ricci. Madrid – Frakfurt am Mein: Iberoamericana – Vervuert, pp. 13-15.
- REAL, Neus (2009). "L' hora violeta, de Montserrat Roig", en *Panorama crític de la literatura catalana, vol. VI, Segle XX. De la postguerra a l'actualitat*, Enric Bou (dir.), pp. 621-622.
- RICCI, Cristián H. (2010a). "African voices in Contemporary Spain". En Luis Martín-Estudillo, y Nicholas Spadaccini, (eds.), *New Spain, New Literatures*. Nashville, Tennessee: Vanderbilt University Press, pp. 203-231.
- (2010b). "L'últim patriarca de Najat El Hachmi y el forjamiento de una identidad Amazigh-catalana", *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11, 1, (2010), pp. 71-91.
- (2010c). *Literatura periférica en castellano y catalán: el caso marroquí*. Madrid: Ediciones Clásicas, Ediciones del Orto.
- (2014). *¡Hay moros en la costa! Literatura marroquí fronteriza en castellano y catalán*. Madrid – Frakfurt am Mein: Iberoamericana – Vervuert.
- ROIG I FRANSITORRA, Montserrat (1991). *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62.
- RUEDA, Ana (2010). *El retorno/el reencuentro. La inmigración en la literatura hispano-marroquí*. Madrid – Frakfurt am Mein: Iberoamericana – Vervuert.
- SALIH, Ruba (2008). "Identità, modelli di consumo e costruzione di sé tra il Marocco e l'Italia", en Riccio, Bruno (ed.) *Migrazioni transnazionali dall'Africa. Etnografie multilocali a confronto*. Torino: UTET, pp. 92-111.
- SONG, Rosi H. (2014). "Narrating identity in Najat El Hachmi's *L'últim patriarca*". En Lucia Aiello, Joy Charnley y Mariangela Palladino (eds.), *Displaced women. Multilingual Narratives of Migration in Europe*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 45-58.
- SOTORRA, Andreu (2006). Entrevista con Najat El Hachmi. "L'origen no pot ser una àncora que ens condemni a estar sempre en el passat", *Estris*, vol. 147, enero-febrero 2006, pp. 15-18,  
<<http://www.andreusotorra.com/cornabou/docus/entrevistes/najatelhachmi.pdf>>
- VALIENTE, Oscar y Xavier RAMBLA (2009). "The new Other Catalans at school: decreasing unevenness but increasing isolation", Versión revisada de ID., 2009, "The new Other Catalans at school: decreasing unevenness but increasing isolation", *International Studies in Sociology of Education*, 19: 2, pp. 105-117.



- VELASCO, Juan Carlos (2009). "Transnacionalismo migratorio y ciudadanía en mutación", *Claves de razón práctica*, n.º 197 (nov. de 2009), pp. 32-41.
- VIDAL CLARAMONTE, M.<sup>a</sup> Carmen África (2005). *En los límites de la traducción*. Granada: Comares.
- (2012). "Jo també sóc catalana: Najat El Hachmi, una vida traducida", *Quaderns. Revista de Traducció* 19, pp. 237-250.
- (2015). "Traducir al atravesado", *Papers*, 100/3, <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers.2143>.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2017

Fecha de aceptación: 11 de septiembre de 2017

## Cultura Libre o Derechos de autor ¿una disyuntiva innecesaria en el siglo XXI?

Free Culture or Authors' rights. An unnecessary dilemma in the 21st century?

ROSA-ANNA FERRANDO-MATEU  
UNIVERSITAT JAUME I DE CASTELLÓ

**Resumen:** El presente estudio versará alrededor de los conceptos de derechos de autor y de cultura libre, de la importancia de la propiedad intelectual y su mercantilización. De esta forma, observaremos cómo estos derechos de autor han pasado a formar parte de un entramado de leyes, perdiendo el propio autor su derecho a la obra y pasando éste a un tercero. Con la ayuda de la idea que nos propone Lawrence Lessig en su libro *Cultura libre. Cómo los grandes medios están usando la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*, expondremos cómo existe una tensión entre los intereses que hay detrás de la propiedad intelectual.

**Palabras clave:** Cultura Libre, Derechos de autor, Dominio público

**Abstract:** The present study will deal with the concepts of Authors' rights and Free Culture, the importance of intellectual property and its commercialization. In this way, we will observe how these authors' rights have become part of a tangle of laws, having lost the author himself his right to the work and passing this on to a third party. With the help of the idea proposed by Lawrence Lessig in his book *Free Culture: How Big Media Uses Technology and Law to Lock Down Culture and Control Creativity*, we will expose how there is a tension between the interests behind intellectual property.

**Key words:** Creative Commons, Copyright, Free Culture, Authors' rights, Public domain



## Propiedad Intelectual

Definir el concepto de ‘propiedad intelectual’ es complejo, ya que unir la propiedad con lo intelectual no es cuestión sencilla. La característica principal de la propiedad es la exclusión, es decir, el derecho del propietario frente a cualquiera a excluirlo del uso y goce de lo que posee. En cambio, lo intelectual es aquello que no tiene forma física, que es etéreo, intangible, y que moralmente debe ser compartido puesto que contribuye, de una forma u otra, a mejorar el mundo y la civilización, y hacer la vida más sencilla o, simplemente, más agradable al conjunto de la humanidad. Como dice Luis Felipe Ragel, “la propiedad intelectual no es realmente una propiedad porque su objeto no es una cosa externa, sino que surge de la mente y de las cualidades personales del creador” (2005: 19).

Cuando hablamos de ‘propiedad intelectual’ nos referimos a un tipo de bienes que no son corpóreos. Algunos ejemplos ilustrativos pueden ser las ideas, la denominación de origen, los intérpretes, entre otros... Al denominarla como propiedad tendemos a relacionarla con un bien material y tangible, y en palabras de Lawrence Lessig en su libro *Cultura libre. Cómo los grandes medios están usando la tecnología y las leyes para encerrar la cultura y controlar la creatividad*<sup>1</sup>,

mientras que la ‘propiedad creativa’ es ciertamente ‘propiedad’ en el sentido escolástico y preciso en el que se educa a los abogados para entender estas cuestiones, nunca se ha dado el caso, y nunca debería darse, de que ‘los dueños de la propiedad creativa’ hayan ‘recibido los mismos derechos y protecciones que los demás dueños de una propiedad (2004: 138).

La propiedad intelectual es un objeto que puede reproducirse y explotarse a través de copias, cuyas facultades patrimoniales tienen carácter temporal y la mayoría de facultades son de carácter moral (Ragel, 2005: 19). La propiedad creativa y la propiedad, propiamente dicha, son tratadas de diferente manera, ya que la primera a partir de un tiempo se ha de incorporar al dominio público, sin

---

<sup>1</sup> Elegimos este libro como punto de partida en nuestro trabajo porque aun siendo publicado en el año 2004, fue Lawrence Lessig quien propuso el concepto de *cultura libre*, conformada por cuatro corrientes de pensamiento: el dominio público, el *Copyleft*, las licencias *Creative Commons* y el *software* libre que posteriormente lo plasmó en dicho libro.





la obligación por parte del gobierno de abonar una compensación por su expropiación. Es decir, el hecho mismo de la intangibilidad de lo creativo es una característica elemental de estos 'bienes', dado que esta cuestión afecta de forma directa a su protección en cuanto a elementos sujetos a una propiedad.

En la actualidad, vivimos en una sociedad aparentemente libre, decimos aparentemente porque en un mundo globalizado donde los medios de comunicación juegan un papel socializador y educativo, la ciudadanía vive inmersa en una espiral de campañas publicitarias que incentivan el consumo de determinados productos y condiciona, por tanto, nuestra libertad individual en la medida en que estamos siendo constreñidos a una campaña constante de convencimiento para elegir un producto y no otro. Es por eso que resulta difícil que podamos decir abiertamente que somos libres. En esta sociedad, junto a un mercado liberalizado y global, el gobierno debe dejar actuar en libertad sin frenar los avances, ya que de modo contrario implicaría negar el progreso. Y una sociedad que “defiende los ideales de la cultura libre debe preservar precisamente la oportunidad de que la nueva creatividad amenace a la vieja” (Lessig, 2004: 139).

En el contexto de las leyes que regulan la libertad de expresión, hay que caminar con cautela frente a las exigencias de la industria que quiere imponer cargas a la libertad de expresión y a la creatividad. Puesto que es posible que esta sobreprotección antinatural, en un momento en el que los contenidos se multiplican cada minuto y están al alcance de cualquiera, puede ser un impedimento para que esas ideas positivas, a las que nos hemos referido anteriormente, lleguen al máximo público posible.

### **Derechos de autor y *copyright***

Es importante que tengamos presente la diferencia entre derechos de autor y *copyright*, ya que estos dos conceptos tienen orígenes relativamente distintos. Antes de centrarnos en el debate actual, es conveniente exponer un breve acercamiento histórico.



En tiempos en que los copistas medievales transcribían a mano los libros, no tenía ningún sentido poner límites a la acción de copiar. Existía el derecho de copia que incluía la capacidad de transformación. Los manuscritos originales iban transformándose lentamente en cada copia nueva, ya que era un proceso manual.

Sin embargo, en la Edad Media comienzan a aparecer elementos que inician el camino de la reivindicación de la autoría y la figura del autor como propietario de la obra. Encontramos dos autores en el siglo XIV que opinan sobre la autoría de su obra. Por un lado Don Juan Manuel, en el prólogo del editor de la obra *Conde Lucanor* podemos observar cómo nos indica que,

Este libro fue escrito por don Juan, hijo del muy noble infante don Manuel, [...]. Como don Juan ha visto y comprobado que en los libros hay muchos errores de copia, pues las letras son muy parecidas entre sí y los copistas, al confundirlas, cambian el sentido de muchos pasajes, por lo que luego los lectores le echan la culpa al autor de la obra, pide don Juan a quienes leyeren cualquier copia de un libro suyo que, si encuentran alguna palabra mal empleada, no le culpen a él, hasta que consulten el original que salió de sus manos y que estará corregido, en muchas ocasiones, de su puño y letra<sup>2</sup>.

En cambio, en una postura totalmente opuesta, encontramos a Juan Ruiz, arcipreste de Hita. En “De cómo dice el arcipreste que se ha de entender su libro” del *Libro del buen amor* da permiso y explicaciones del uso de su obra para ser cambiada y transformada.

Qualquier omen, que lo oya, si bien trovar sopiere,  
Puede más y añadir et emendar si quisiere,  
Ande de mano en mano a quienquier quel' pidiere,  
Como pella a las dueñas quien podiere<sup>3</sup>.

Con la aparición de la imprenta, en el siglo XV, esa transformación producida por la copia manual dejaba de darse, y de este modo el texto quedaba fijado. También el número de textos reproducidos y su difusión aumentan y, según Igor Sádaba, aparece “la cuestión de la difusión de la información y la cultura entre nuevas capas de la sociedad” (2008: 29). Pero hacer copias

---

<sup>2</sup> <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-conde-lucanor--0/html/> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2017].

<sup>3</sup> <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-libro-de-buen-amor--0/html/> [Fecha de consulta: 10 de septiembre de 2017].



implicaba un esfuerzo industrial, ya que el editor invertía en una maquinaria, y es por eso que solicitaran a la corona un sistema de protección que consistía en conceder al editor derecho sobre sus copias durante un periodo de exclusividad (Busaniche, 2012: 5). De aquí que el *copyright* es derecho de copia y nada tiene que ver con los derechos de autor.

En el siglo XVI, en Occidente, para regular el uso descontrolado de imprentas, se estableció en Francia una primerísima ley cuya aplicación fue irrealizable, pasando desapercibida (Sádaba, 2008: 29). Será en 1710 cuando aparece en Inglaterra la primera normativa de *copyright* que se encuentra en el Estatuto de la Reina Ana promulgada el 10 de abril de ese mismo año. Con este estatuto se pretendía corregir los problemas sobre los derechos de la explotación de libros y eliminar los monopolios de los editores. Se establecía un monopolio de catorce años tras la publicación, extensible a catorce años más si el autor así lo decidía. Pasado ese tiempo, la obra ingresaba al dominio público y, por tanto, cualquier editor podría reproducirla libremente. En un principio, una obra tenía que registrarse antes de recibir la protección del *copyright* pero, más tarde, esto cambió y la obra lo adquiría *ex lege* sin necesidad de registrarla. “La ley introducía dos conceptos nuevos: la figura del autor y el principio de una duración fija, aunque no definida, para la protección” (Sádaba, 2008: 31).

En 1755 se publica la *Enciclopedia* francesa. En el tomo V aparece la entrada “Derecho de copia” donde se establece claramente que la prioridad es el derecho de propiedad del autor sobre su obra. Durante el siglo XVIII, en un momento de expansión jurídica, aparecen por el resto de países europeos las diferentes legislaciones nacionales con clara influencia de la Ilustración, más que con el modelo inglés. (Sádaba, 2008: 32-33).

Estados Unidos copió las leyes inglesas de *copyright* y las mejoró. En su Constitución se dicta que el Congreso tiene la facultad de fijar monopolios temporales sobre creaciones e inventos con el fin explícito de fomentar las artes y las ciencias. Y es en 1790, en su primer Congreso, donde se promulgarán las primeras leyes para proteger la propiedad creativa. Aunque los norteamericanos “recelaban de los monopolios [...], accedieron a esta forma limitada de



monopolio a cambio de garantizar el fomento de la innovación” (Sádaba, 2008: 36).

Esta primera ley ha experimentado modificaciones hasta la actualidad. Se ha ampliado los años de control y retrasado el acceso al dominio público, hasta el punto de que cada día es más difícil que una obra llegue al dominio público. Todo esto hace necesario que debamos plantearnos sí, a día de hoy, podemos seguir tratando el *copyright* como hace doscientos años, pues en vez de liberarlo, lo hemos restringido.

Si volvemos a este recorrido histórico, es conveniente recordar que los derechos de autor surgen esencialmente con el pensamiento francés de finales del siglo XVIII. El derecho de autor se basa en la idea de un derecho personal del autor, fundado entre la relación del autor con su creación y comprende “el conjunto de facultades inherentes a la persona del autor por el hecho de haber una obra artística, literaria o científica” (Pérez de Ontiveros, 1993: 34).

Según afirma Beatriz Busaniche, “el derecho de autor cubre las ‘expresiones de ideas’ bajo la forma de obras. Esto significa que las ideas no quedan cubiertas como tales, sino su expresión en un texto, un dibujo, un diseño, una fotografía, etc.” (2012: 16). En cambio, el *copyright* se limita estrictamente a proteger la difusión y copia de la obra, sin considerar los atributos morales del autor en relación a la misma, excepto su paternidad; por lo que sólo asigna derechos sobre la utilización, copia y difusión de una obra

## **Dos modelos enfrentados**

Encontramos dos modelos muy diferenciados a la hora de tratar el *copyright* y los derechos de autor: por un lado, el modelo europeo y, por el otro, el estadounidense. El derecho de *copyright* europeo, más concretamente el modelo francés, se basa en el derecho moral otorgado a los autores para que estos mantengan el control sobre lo que crean. En cambio, Estados Unidos se resistió a “importar la doctrina del derecho moral al derecho de *copyright*” (Goldstein, 1999: 152). Paul Goldstein, nuevamente, nos señala la diferencia entre los dos modelos que existen,



La doctrina del derecho moral de autor y su rechazo en los Estados Unidos como prueba de una división profunda que separa las dos culturas del *copyright* –la cultura europea, compartida con otros países– [...] La cultura europea del *copyright* coloca a los autores en el centro, otorgándoles por una cuestión de derecho natural, el control de todos los usos de sus obras que puedan afectar a sus intereses. De hecho, muchos países europeos llaman a sus leyes que protegen las obras literarias y artísticas, no leyes de ‘*copyright*’, sino leyes sobre ‘derechos de autor’ [...]. Por el contrario, la cultura americana del *copyright* se centra en el cálculo estricto y utilitario que equilibra las necesidades de los productores de *copyright* con las de los consumidores (1999: 153).

Los Estados Unidos, paradójicamente, tienen una visión más social y colectiva de los derechos de autor y, como ya hemos dicho, se han negado a aceptar algún tipo de derecho moral para los autores, mientras que en Europa se han centrado más en los creadores. Según las leyes europeas, existen unos derechos individuales que deben proteger a los autores de las creaciones. En cambio, en Estados Unidos “no se plantea la existencia o no de autor o de obra, sino si se necesita la protección para asegurar la producción y difusión social del producto” (Sádaba, 2008: 138-139), antepone la producción a los derechos del autor.

Esta división entre las dos posturas ante el tratamiento del *copyright* comporta consecuencias legales y económicas y más, en la actualidad, ya que vivimos en un mundo globalizado en el que estamos conectados y en contacto con diferentes países y culturas. Aún existiendo diferencias, los dos modelos tienen en común muchos puntos.

### **Radio de acción**

Podemos observar que, junto a la duración del *copyright*, también el radio de acción ha aumentado. Según Lessig este componente “es la gama de derechos concedidos por las leyes” (2004: 157). En 1790, ese ámbito era muy pequeño, donde el derecho concedido por un *copyright* le otorgaba al autor el derecho a publicar las obras con *copyright*. Ese derecho era exclusivo a obras determinadas y no se extendía a las obras derivadas. Pero en la actualidad, esto ha cambiado y los derechos cubren también a la obra derivada que es reducida a una forma tangible (la música, la arquitectura, el teatro y los programas informáticos).



De este modo, el dueño del *copyright* de una obra creativa tiene el derecho sobre su obra y también el control sobre cualquier tipo de copia de esa obra, “este derecho le da al dueño del *copyright* control sobre no sólo su obra en particular, sino también sobre cualquier ‘obra derivada’ que pueda surgir a partir de la obra original” (Lessig, 2004: 158).

En definitiva, la protección que te ofrece el *copyright* es el control a que otros hagan una copia de tu obra, no importa el porqué, prohibiendo no sólo la copia de la obra sino la obra derivada de ésta, y de este modo no permite la transformación de la obra original en otra. Esta expansión en la protección a la creación es un cambio significativo con respecto a los derechos originalmente concedidos. Y es que, en la era digital, como dice Lessig:

La tecnología expande el radio de acción del control verdadero, porque la tecnología crea una copia dentro de cada transacción. [...] Permitir que la tecnología haga efectivo el control del *copyright* significa que el control del *copyright* ya no está definido por una política equilibrada. El control del *copyright* es simplemente lo que escogen los dueños privados (2004: 168-169).

No debemos olvidar que en internet las reglas las hacen cumplir las máquinas y no los seres humanos. Son controles al acceso a los contenidos, y estos controles están diseñados por programadores; las leyes de *copyright* pasan a ser tratadas como códigos de *copyright*. Es el código y no la ley el que manda. “Las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación limitan y enfrentan la ley, colocando a los DPI<sup>4</sup> en situación de franca desventaja en relación con las nuevas culturas del ‘copy&paste’ o ‘rip, mix & burn’” (Sádaba, 2008: 39). En nuestra era, mediante la tecnología se pueden controlar los usos de los contenidos, y con esta regulación del proceso creativo regulamos la creatividad individual.

Junto al poder de la tecnología para cooperar al control de la ley, aparece el poder de los mercados que se encuentran concentrados y, de este modo, consiguen reducir las oportunidades y así, evitar que surjan voces discrepantes. Quiere decir que la creación, o al menos aquella a la que tenemos mayor y mejor acceso, está en manos de unos pocos, teniendo el poder de manipular la cultura

---

<sup>4</sup> Derechos de Propiedad Intelectual.





y las creaciones artísticas y, de esta manera, hacer desaparecer tanto la oposición como la competencia. Si hacer cumplir de forma estricta los amplios y expandidos derechos de 'propiedad', concedidos por el *copyright*, implica limitar la libertad para crear y desarrollar nueva cultura, surge la duda si ese concepto de propiedad debería redefinirse y delimitarse (Lessig, 2004: 192).

## Hacia una Cultura Libre

Cuando Lawrence Lessig proclama una *Free Culture* en su libro homónimo, con traducción literal al español *Cultura libre*, Lessig se refiere, sobre todo, a que la cultura sea liberada. Es decir, lo que pretende es hacer un llamamiento por la emancipación de la cultura, al romper todas las ataduras creadas por las leyes.

En las últimas décadas, el poder del *copyright* y de las nuevas tecnologías de distribución y creación han crecido drásticamente. Esta forma de regulación es ahora una masiva regulación de todo el proceso creativo. La ley ahora regula por completo la creatividad. Y con esta regulación, se coarta, como hemos dicho, el proceso creativo de los autores.

Sin embargo, Joost Smiers nos propone que existe vida más allá del *copyright*, apostando por encontrar alternativas para “proteger el conocimiento y la creatividad pertenecientes al dominio público y asegurar unos ingresos justos a muchos artistas y empresarios culturales” (2006: 287).

Encontramos otras opciones, como las licencias libres, donde los derechos de autor salvaguardan a los propios autores para disponer sobre su obra. Idea que, por otra parte, nos viene dada por una tradición cultural de la figura del artista/genio romántico. Pero la autocrítica del arte contemporáneo en el siglo xx quiso romper con ella. Es con la irrupción de las nuevas tecnologías, como la fotografía, el cine y las imágenes digitales, cuando estos procesos de autocrítica se afianzan (Pagola, 2012: 31).

En el año 2001, los creadores digitales concibieron un nuevo sistema de licencias que permitían ceder algunos derechos bajo unas determinadas condiciones, conocidas como licencias *Creative Commons*. Entre los miembros



fundacionales<sup>5</sup> encontramos al propio Lessig. Mediante las mismas el autor cede algunos de los permisos sobre su trabajo: el autor cede su obra si hay reconocimiento de ella, si no hay beneficio de un uso comercial o si se comparte la nueva obra con los mismos permisos que la obra ya existente. Constituye una de las iniciativas más difundidas y, de este modo, se asegura una cultura y una creatividad más libres.

Antes de la existencia de este tipo de licencias, el autor se veía obligado a que su obra estuviera atada a un *copyright* (ya que éste se creaba de forma automática), pero con la aparición de estas nuevas licencias, el autor tiene más poder sobre su propia obra y posee la libertad legal de ofrecerla al público, sin que sufra ninguna sanción. No solo creando textos libres, sino también bancos de imágenes o de música para que éstos sean transformados en una idea nueva. Este tipo de conocimiento abierto y en red tiene cada vez más adeptos, debido a que el hecho de convertir el esfuerzo en algo público conlleva su recompensa en la difusión obtenida.

Según Smiers, “mientras el sistema de *copyright* tenga vigencia, la licencia de *Creative Commons* sería una solución posible [...] no obstante hay cuestiones que no quedan del todo claras” (2006: 288), como son, la obtención de beneficios económicos de los artistas y sus patrocinadores, por eso muchos artistas se resisten a acabar con el sistema del *copyright* hasta que no encuentren una alternativa clara.

El documental danés *Copiar es correcto, copiar es malo: Un documental sobre el estado actual del copyright y la cultura* (2007), dirigido por Andreas Johnsen, Ralf Christensen y Henrik Moltke, ofrece un breve repaso sobre el tema del *copyright* en la era de internet. En el nuevo espacio musical donde la remezcla<sup>6</sup> y el *sampler*, junto a la facilidad de difusión en un entorno digital,

---

<sup>5</sup> El representante de *Creative Commons* en España es Ignasi Labastida, responsable de la Unidad de Investigación y de la Oficina de Difusión del Conocimiento de la Universitat de Barcelona.

<sup>6</sup> Remezcla, traducción literal de la palabra inglesa *remix*. Inicialmente este término es utilizado en la música, que viene a significar la mezcla de una o varias muestras (*sample*) de una música original, normalmente el estribillo, para dar una versión alternativa. En la actualidad, en el arte contemporáneo, estos procesos transformativos que se apropian de obras ya existentes, lo encontramos en diferentes técnicas de trabajo como son en los *collages* o en piezas audiovisuales a partir de fragmentos sacados de *youtube*.



fomentan la creatividad, pero se encuentra amenazada por las legislaciones particulares. Así encontramos el ejemplo de un joven músico, Girl Tank, conocido en la escena de la mezcla, que incorpora sonidos de otras músicas en sus obras (en ocasiones sólo segundos) que si tuviera el dinero para poder conseguir todos los derechos para transformar la música de otro autor, entraría en la maraña de los permisos legales y le sería imposible.

Si no damos libertad a nuestra obra, como dice Lessig, ocurrirá que “la oportunidad de crear y transformar queda debilitada en un mundo en el que la creación requiere pedir permiso y la creatividad tiene que consultar con su abogado” (2004: 197). Porque no tenemos que olvidar que la cultura cambia y evoluciona, se encuentra en constante desarrollo no surge de la nada. Siempre mira al pasado para transformarse, rebelarse, oponerse y, de este modo, crear futuro y evolucionar.

Otra forma alternativa al *copyright* la hallamos en la mayoría de países no occidentales, como también nos muestra el documental citado, donde “la concepción individualista del *copyright* occidental no se ajusta bien al carácter colectivo de la creación y la representación” (Smiers, 2006: 289).

En el norte de Brasil encontramos una forma de música que mezcla música tradicional propia y música pop del momento conocida como Tecnobrega, que surge en el verano de 2002 en la ciudad de Belém, capital del estado de Pará. A partir de 2003 comenzó su expansión como “fenómeno cultural popular paralelo, beneficiándose de las nuevas redes sociales y del comercio informal de discos” (Barros, 2016: 166). Mediante la apropiación de “la producción musical de tecnologías de bajo costo, junto con la flexibilidad de los derechos de propiedad intelectual, posibilita la formación de mercados culturales igual o más viables que los modelos habituales” (Barros, 2016: 169).

En la actualidad sigue siendo una novedad como fenómeno cultural. La revolución del Tecnobrega, como modelo de negocios en el siglo XXI, es una innovación que promueve la piratería como medio más económico para popularizar artistas y, a su vez, ganar dinero con actuaciones en directo en los festivales. Según Nelson Motta, “los críticos dicen que el Tecnobrega fomenta la



tolerancia a la piratería, [...] los defensores del Tecnobrega dicen que esta música ofrece a la industria un camino innovador” (2008)<sup>7</sup>.

En la industria cinematográfica, encontramos el ejemplo de Nigeria que se caracteriza por su prolífica producción de películas de bajo presupuesto, grabadas con cámaras digitales, producidas en formato DVD-video y vendidas directamente a los consumidores. El proceso de producción, desde la elección del reparto hasta la distribución, no llega a los dos meses. Según Madu Chikwendu:

El modelo de Nollywood es muy fácil de entender. Se trata de un sistema de producción basado en el uso de equipos digitales de video. Las películas van directamente al formato DVD para la venta y el alquiler. Es muy dinámico y muy eficiente. El sistema de distribución está también muy poco estructurado. Los DVD se copian por miles y luego se distribuyen [...] en grandes mercados mayoristas de Lagos, Kanu y Onitsha (2007: 9).

Estas acciones nos recuerdan, de algún modo, la necesaria actitud crítica al sistema de consumo internacional, donde la subversión también parte de la complicidad del consumidor.

Dentro del territorio nacional mediante el uso de plataformas de transmisión de video por flujo continuo (como es el caso de la plataforma iROKOTv) y con campañas realizadas por parte del Gobierno de Nigeria para mejorar el conocimiento sobre la Propiedad Intelectual en la industria cinematográfica (Oyewole, 2014: 3) se ha conseguido concienciar a la población nacional del problema de la piratería. Falta ahora encontrar una solución a nivel transnacional.

El proyecto editorial español Traficantes de Sueños<sup>8</sup> apuesta por la cultura libre, pero no hay que olvidar que “libre no es gratis” y, los proyectos de cultura libre necesitan la implicación de la comunidad. La labor editorial tiene como objetivo facilitar el acceso a la cultura y al conocimiento, y por ello, los textos se

---

<sup>7</sup> “O tecnobrega inovou instituindo a pirataria de si mesmo, como meio barato de popularizar artistas e fazer dinheiro com apresentações ao vivo. O resultado é um estrondoso sucesso local, regional e até nacional, de bandas e artistas originários do tecnobrega, que souberam conquistar milhares de consumidores vendendo a preços acessíveis a música que eles desejavam. Viraram “case” internacional e um modelo de sucesso” (Motta 2008). *The tecnobrega revolution*. <http://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-moreno/post/the-tecnobrega-revolution-141751.html> [Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2017].

<sup>8</sup> <https://www.traficantes.net/cultura-libre> [Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2017].



publican con licencias *Creative Commons* que permiten la libre copia y distribución sin ánimo de lucro. Cuando los libros de la editorial salen a la venta, también se pueden conseguir en su página en versión PDF de descarga libre. La editorial Traficantes de Sueños lleva publicados más de medio centenar de libros “con distintas licencias *copyleft*<sup>9</sup> y que aplica una política de acuerdos con los autores para que estos comprendan y acepten que lo mejor para sus libros es la utilización de este tipo de licencias” (Rodríguez, 2006: 74) Este modelo editorial ya no es un caso aislado, existen diferentes editoriales que han comenzado a publicar algunos libros con *copyleft*: Virus Editorial, Bellaterra, Acuarela, etc.

Los autores de textos pueden recibir compensación económica por su trabajo a través de cuatro vías: por medio de la publicación de su obra en papel, por medio de los derechos reprográficos<sup>10</sup> de sus obras, por medio de contratos con instituciones públicas y privadas que financian la obra y, por último, por medio de rentas derivadas de la publicación y su popularidad. Aunque la mayor parte de autores, salvo la literatura comercial y algunos ensayos, no son remunerados por las dos vías primeras. En cambio, sí por medio de mecenazgo o subvenciones públicas o privadas y por las rentas indirectas. “De lo que se deduce que las razones esgrimidas por los derechos de autor tienen mucho más que ver con la industria editorial (que normalmente gestionan estos derechos) que con los intereses de los autores” (Rodríguez, 2006: 69).

Una sociedad sin sistema de *copyright* podría ser posible si el mercado no se encontrara en manos de unos pocos oligopolios. De este modo, las creaciones de un mayor número de artistas podrían llegar a un elevado público, y así el artista vivir de su trabajo, sin olvidar que exista un control y regulación de la copia y fraude, sin la necesidad de llegar a los tribunales cuando se detecta

---

<sup>9</sup> El *copyleft* es una práctica legal cuyo objeto es autorizar el libre uso y distribución de la obra, exigiendo que quienes la utilicen mantengan las mismas libertades al distribuir sus copias y derivados. Disponible en <https://www.traficantes.net/culturalibre-1> [Fecha de consulta: 7 de septiembre de 2017].

<sup>10</sup> Los derechos de copia son tramitados por una sociedad de gestión colectiva, CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos). Ésta se encarga de contratar licencias con los establecimientos reprográficos y de perseguir y denunciar a aquellos que no teniendo licencias copian obras de sus asociados (Rodríguez, 2006: 68).



un fraude. El artista debe saber, en suma, si existe un uso injusto de los productos culturales (Smiers, 2006: 296-297).

En la actualidad, los grupos culturales tienen demasiado poder y control en la producción y distribución de las creaciones. Un grupo reducido tiene un gran control sobre un gran número de obras de arte y por eso los artistas no pueden sobrevivir económicamente ya que se encuentran en un nivel local e incomunicado dentro de un mundo del mercado global. Y de ahí que se debería intentar recuperar ese espacio independiente para las creaciones individuales, fuera de esos grupos culturales, para que hubiera una mayor diversidad cultural.

## Conclusiones

En primer lugar, afirmamos que las posturas que defienden el *copyright* y en contra de la cultura libre se posicionan defendiendo que la cultura no puede ser gratuita. Pero se puede evolucionar, buscar o crear mercados paralelos a la propia cultura para encontrar los tan ansiados beneficios económicos. No se debería sancionar el acceso a la cultura. Como hemos dicho, las licencias *Creative Commons* dan libertad a la obra pero no para comercializarla.

Tenemos el ejemplo del festival de música de Brasil de Tecnobrega, movimiento que mezcla música tradicional propia y éxitos del pop rock mundial en un formato tecno, donde ninguna de las canciones son originales, son todo fusiones o transformaciones de otras canciones, ya existentes, que los músicos muestran en esos festivales. Ellos no pagan los derechos a los autores de esas canciones, las toman prestadas y no sacan beneficios directos de esa música transformada, pero sí de la publicidad que hacen durante sus conciertos o del gran número de público que accede a esos festivales. O, asimismo, el caso de la industria cinematográfica de Nigeria, país que se encuentra entre los primeros del mundo en producción de películas al año. Su modo de combatir la piratería es sacar al mercado, el mismo día de salida, la obra original y al mismo precio que la copia. Si original y copia se ofrecen el mismo precio, el público optará por el original. Éste es un modelo alternativo al impuesto por los mercados internacionales que beneficia la expansión de la cultura en la medida en que las películas llegan al máximo número de público a un bajo precio. En definitiva, es





una forma de subversión contra el cine *mainstream* de Hollywood y de las grandes productoras internacionales occidentales.

Por otro lado, también un modelo de economía sostenible en torno a la cultura libre en el mundo editorial es haciendo viables los proyectos mediante campañas de socios, modelos de suscripción, donaciones puntuales o regulares, venta de ejemplares físicos o venta de otros productos. Se promueve un consumo cultural activista y concienciado basado en formar más una comunidad concienciada que en ayudar a crear un producto. Así en el proyecto editorial español *Traficantes de Sueños*.

Creemos que no sólo existe la necesidad de que las creaciones circulen para garantizar la creatividad futura y de un colectivo, sino que también existe la necesidad y el deseo de proteger a los creadores para que puedan subsistir de su creación: proteger a los creadores, buscar formas para que el autor pueda tener una recompensa de su creación. Para ello debemos encontrar un equilibrio entre las dos partes de la balanza: los creadores y los nuevos creadores, con el respeto a ambas partes, a pesar de que hoy en día tendemos en exceso a proteger a los creadores y su creación, en detrimento de las creaciones derivadas y de los nuevos creadores.

En conclusión, e intentando dar respuesta a la pregunta que da título a este artículo, “Cultura Libre o Derechos de autor ¿una disyuntiva innecesaria en el siglo XXI?”, en la sociedad actual de la comunicación el modelo de *copyright* se ha quedado obsoleto y, al no poder convivir con ello, hay que buscar nuevas alternativas. En otros lugares sobreviven mucho mejor adaptándose a la realidad, como los citados de Brasil o Nigeria. Debemos dirigir la mirada a esa visión desde la periferia, como contraposición al modelo europeo-estadounidense que equivocadamente solemos considerar como universal y conseguir, con nuevos enfoques y nuevos modelos de negocio contrapuestos a los modelos generales, acabar con esa disyuntiva.



## BIBLIOGRAFÍA

- BARROS, Lydia (2016). "Inclusión del tecnobrega en los nuevos procesos de circulación cultural". En Rosana Martins, Heloisa Buarque de Hollanda y Rodrigo Saturnino (eds.) *Miradas Periféricas. Las nuevas epistemologías de la comunicación en Brasil y en Portugal*. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 165-186.
- BUSANICHE, Beatriz (2012). "¿Por qué no hablamos de propiedad intelectual?", *Arte y cultura en circulación. Introducción al derecho de autor y las licencias libres*. Argentina: Ártica Ediciones, pp.14-29.
- CHIKWENDU, Madu (2007). "El fenómeno de Nollywood", *Revista de la OMPI*, n.º 3. Ginebra, pp. 8-9.
- GOLDSTEIN, Paul [1994] (1999). *El copyright en la sociedad de la información*. Traducción de M.ª Luisa Llobregat Hurtado. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.
- LESSIG, Lawrence [2004] (2005). *Por una cultura libre. Cómo los grandes grupos de comunicación utilizan la tecnología y la ley para clausurar la cultura y controlar la creatividad*. Traducción de Antonio Córdoba. Madrid: Traficantes de Sueños.
- NANCLARES ESCUDERO, Silvia (2013). "Cultura Libre Editorial, ¿modelos sostenibles?", *Teknokultura. Revista de Cultura Digital y Movimientos Sociales*, vol. 10, n.º 1, pp. 253-264, en <http://revistas.ucm.es/index.php/TEKN/article/view/48065/44942> [Fecha de consulta: 15 de marzo de 2016].
- MARTÍNEZ SANMARTÍ, Roger (2012). *Cultura i mercat*. Barcelona: Editorial UOC.
- MATA Y MARTÍN, Ricardo (2011). *La propiedad intelectual en la Era Digital. Límites e infracciones a los derechos de autor en Internet*. Madrid: La Ley.
- MOLTKE, Henrik *et al.* (2007). Película documental *Good copy, bad copy*, en <https://www.youtube.com/watch?v=ZKiLi7XFB9k> [Fecha de consulta: 1 de septiembre de 2016].
- MOTTA, Nelson (2008). *The tecnobrega revolution*, en <http://blogs.oglobo.globo.com/blog-do-moreno/post/the-tecnobrega-revolution-141751.html> [Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017].
- OYEWOLE, Sandra (2014). "Una ojeada a la industria cinematográfica nigeriana", *Revista de la OMPI*, n.º 2, pp. 2-6, en [http://www.wipo.int/wipo\\_magazine/es/2014/02/article\\_0001.html](http://www.wipo.int/wipo_magazine/es/2014/02/article_0001.html) [Fecha de consulta: 12 de septiembre de 2017].
- PAGOLA, Lila (2012). "Licencias libres como alternativa al copyright". En *Arte y cultura en circulación. Introducción al derecho de autor y las licencias libres*. Argentina: Ártica Ediciones, pp. 30-37.
- PEREZ DE ONTIVEROS BAQUERO, Carmen (1993). *Derecho de autor: la facultad de decidir la divulgación*. Madrid: Editorial Civitas, S.A.
- RAGEL SÁNCHEZ, Luis Felipe (2005). "La propiedad intelectual como propiedad temporal". En Carlos Rogel Vide (coord.), *La duración de la propiedad intelectual y las obras en dominio público*. Madrid: Editorial Reus S.A., Colección de Propiedad Intelectual, pp. 17-32.
- RODRÍGUEZ, Emmanuel (2006). "El copyleft en el ámbito de la edición". En *Copyleft. Manual de uso*. Madrid: Traficantes de Sueños, pp. 57-76.



- SÁDABA, Igor (2008). *Propiedad intelectual ¿Bienes públicos o mercancías privadas?* Madrid: Los libros de la Catarata.
- SMIERS, Joost (2006). *Un mundo sin copyright. Artes y medios en la globalización*. Traducción de Julieta Barba y Silvia Jawerbaum. Barcelona: Editorial Gedisa, Serie Cultura.

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2017

Representaciones y cambio cultural.  
La web literaria *Zenda: autores, libros y cía.*  
dentro del debate sobre la superación de la posmodernidad

Representations and cultural change:  
the literary website *Zenda: autores, libros y cía.*  
and the debate around the surpassing of Postmodernity

IRINA ENACHE VIC  
UNIVERSITÉ DE SORBONNE-PARIS IV - UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Resumen:** El artículo se propone analizar la recepción de *Zenda: Autores, libros y cía.* (web literaria fundada en abril 2016 por un grupo de escritores españoles) entre los internautas, no tanto para situarla dentro del periodismo cultural, sino para identificar tipos de representaciones posibles desde el cambio cultural. Se aplicarán en este sentido las recientes teorías anglosajonas que apuntan hacia la superación de la posmodernidad. Apoyándonos en el análisis de fenómenos culturales y socioeconómicos recientes, los mecanismos del mundo editorial y una encuesta hecha entre los internautas, identificaremos tres representaciones posibles de *Zenda*: una posmoderna, definida por la heterogeneidad y el antielitismo; la segunda nacida de valores positivos y humanistas propios de una nueva episteme que pretende suprimir la *mediación* para acceder más de cerca a las cosas (autenticidad, independencia, accesibilidad, hospitalidad); por último, una representación basada en los simulacros de estos valores, asimilados y desvirtuados por la lógica capitalista que sigue gobernando.

**Palabras clave:** *Zenda*, representación, cambio cultural, nuevos valores, crítica, blogs, escritores, mundo editorial, (más allá de la) posmodernidad.

**Abstract:** This paper aims to analyze the reception of *Zenda: Autores, libros y cía.* (online literary website founded in April 2016 by a group of Spanish writers) among the internet users, not in order to place it in relation to the cultural journalism, but rather to identify possible types of representation from a cultural change perspective. In this sense, we will apply recent Anglo-Saxon theories that point to the surpassing of postmodernity. Using the analysis of recent cultural and socioeconomic phenomena, the



mechanisms of the publishing world and the survey made among the internet-users, we will identify three possible representations of *Zenda*: a postmodern one defined by heterogeneity and antielitism, the second one inspired by the positive and humanistic values of the new episteme that seeks to suppress the mediation in order to gain a closer access to things (authenticity, independence, accessibility, hospitality) and, finally, a representation based on the simulacra of these values, assimilated and denaturalized by the capitalism logic that is still reigning.

**Key words:** *Zenda*, representation, cultural change, new values, critics, blogs, writers, publishing world, (beyond) postmodernity.



Hace unos meses, un amigo admirador de la novela de Antony Hope *El prisionero de Zenda* me señaló, contrariado, que un diablillo homónimo se había colado en la lista de búsquedas de Google. Lo comprobé: tenía razón. Aquí hay gato encerrado, me dijo, ¿qué será esta Zenda? Y es que desde el 6 de abril de 2016, el significante “zenda” ha multiplicado sus significados: el internauta puede constatar la existencia, bajo el mismo nombre, de una web literaria iberoamericana de difusión de contenidos, *Zenda: Autores, libros y cía.*

Este artículo podría ser una respuesta a la pregunta de un internauta ¿Qué es *Zenda*? Y para ello exploraré dos aspectos de manera transversal. Primero, mi reflexión girará en torno a la noción de “representación” o, más bien, “representaciones” que la comunidad internauta letraherida puede construirse de *Zenda*, una nueva web literaria y cultural. Me ha resultado además oportuno usar el concepto de “representación” en el caso de una entidad caracterizada por cierta indeterminación; en efecto, *Zenda* aparece más bien “inclasificable” dentro del periodismo cultural. Por lo tanto, se mantiene abierto todo un abanico de interpretaciones posibles. Antes que singularizar el fenómeno de *Zenda* con definiciones y marbetes, me ha parecido sugerente explorar precisamente esta variedad interpretativa, en cuanto a las representaciones que de ella puedan tener los internautas.

Estas representaciones se estudiarán desde una perspectiva precisa: el cambio cultural. Al ser hija de la subjetividad, la representación lleva las huellas de la misma, o sea de sus creencias, visiones, sentimientos. Ahora bien, estos no son innatos sino que nacen del encuentro entre el sujeto y el mundo: sumergido en el mundo desde el primer instante de la vida, el sujeto está en continuo diálogo con la cultura de la que se empapa consciente o inconscientemente. El yo y sus representaciones son maleables culturalmente haciéndose eco de las variaciones geográficas e históricas. Por tanto, a cambio cultural, cambio de las representaciones. Y precisamente, según algunos teóricos culturales (anglófonos en su mayoría), estaríamos en plena mutación epistémica, en un momento de titubeos entre el *mainstream* posmoderno y cierto movimiento de superación que se ha ido vigorizando en los últimos años. Al ser parte integrante del supuesto cambio cultural, las creencias actuales, y por tanto



las representaciones del sujeto, han de encerrar forzosamente sus marcas. Son marcas híbridas ya que toda transición es doble, siempre preñada de signos opuestos (lo viejo y lo nuevo) que han de convivir en antagonismo por un momento hasta la ineluctable victoria del segundo.

Nuestro propósito es mostrar que la antedicha diversidad representacional de *Zenda* refleja el doble rostro del movedizo momento cultural al que aluden los teóricos y cuyas manifestaciones podemos identificar en la realidad diaria<sup>1</sup>. Propongo por tanto explorar *las Zendas* y sus cualidades variadas y contradictorias dentro de este marco cultural en mutación donde se libran batalla lo dominante y lo emergente.

Dada la doble perspectiva enunciada, el presente artículo pretende aportar una reflexión tanto sobre el cambio cultural como sobre la web literaria *Zenda: Autores, libros y cía.*, el conjunto dentro del contexto del mundo editorial<sup>2</sup>. Para estudiar las formas perceptivas que podría cobrar *Zenda* en la subjetividad del sujeto, he acompañado mi reflexión de una “Encuesta sobre la opinión pública acerca de la web literaria *Zenda: Autores, libros y cía.*”. Internautas con estatutos distintos (escritores, artistas, blogueros, críticos, periodistas, estudiantes o simplemente aficionados a la literatura) contestaron a una serie de catorce preguntas (disponibles al final del artículo), sobre su percepción personal de la recién creada web cultural.

### ***Zenda*: una manifestación posmoderna**

En una primera parte intentaré identificar en *Zenda* algunas características que pueden construir en el imaginario de los internautas una representación propia de la Posmodernidad. Pretendo argüir aquí que la heterogeneidad y la

---

<sup>1</sup> Dicho esto, convendría recordar antes que, como en el caso de cualquier otro fenómeno, no se esperará a que el sitio web *Zendalibros.com* posea todos los rasgos de un paradigma cultural, cualquiera que fuera este. Este estudio de *Zenda* como medio de difusión cultural desgrana solo algunos de estos rasgos de cambio epistémico, por lo cual no ahondaré demasiado en la descripción exhaustiva del nuevo paradigma, espigando sencillamente lo que pueda resultar provechoso para el análisis de *Zenda*.

<sup>2</sup> Les doy las gracias a Fernando Valls y a José Martínez Rubio, por la ayuda que me han prestado para la realización de este trabajo.





horizontalidad son dos de estas propiedades, ambas relacionadas con Internet, el soporte editorial de *Zenda*.

En la filosofía (y bien antes de la famosa consagración lacaniana del concepto), la “cosa en sí” era, según Kant, incognoscible, pero pensable, y asible solo como fenómeno: entre nosotros y las cosas siempre se interponen nuestra razón y nuestros afectos, o sea la subjetividad propia y nuestra visión de los objetos es mera representación. En su obra con título revelador *El mundo como voluntad y representación*, Schopenhauer habrá de añadir, en la estela de su ilustre predecesor, que “Todo lo que pertenece y puede pertenecer al mundo adolece inevitablemente de ese estar condicionado por el sujeto y existe solo para el sujeto. El mundo es representación” ([1819] 2016: 4). Más tarde, con la Posmodernidad, comprendimos que las representaciones no emergen de un saber fundacional del sujeto, sino que este saber (estas representaciones) es en realidad el resultado de la asimilación anterior de discursos externos, que se han ido sedimentando formando el bagaje personal a partir del que cada sujeto percibe la realidad. Estos discursos externos pueden ser más o menos antiguos. Veamos los discursos que influyen al internauta que visita [zendalibros.com](http://zendalibros.com). Entre los discursos externos más recientes, el internauta cuenta, en el caso que nos ocupa, con varias declaraciones del escritor Arturo Pérez-Reverte, promotor de *Zenda*. Asimismo, el escritor anuncia, en un comunicado de prensa concedido a la agencia EFE, que “este «territorio literario e internetero» [acoge] a autores «muy conocidos» junto a autores «amateurs» o, simplemente, «a gente amante de los libros») y que la reflexión en torno a los libros ha de hacerse “sin buenos ni malos, sin etiquetas ni ideologías”. Efectivamente, una de las primeras palabras que surge en la mente del internauta letraherido al entrar en *Zenda* es la diversidad. Como sabemos, lo homogéneo y lo unitario de la Modernidad se transmutan en la era posmoderna en heterogeneidad y diversidad. No me refiero tanto a la diversidad de las secciones de *Zenda*<sup>3</sup>, sino a la composición de la plantilla de sus colaboradores.

---

<sup>3</sup> En abril de 2017, cuando se concluyó este artículo, [zendalibros.com](http://zendalibros.com) comportaba las cinco siguientes rúbricas: “Firmas” (formado por diecisiete secciones personales de colaboradores fijos a modo de columnas periodísticas), “Creación” (se divide en “Textos de autor”, es decir las aportaciones de los autores titulares de *Zenda* y “Adelantos editoriales”, es decir fragmentos de *Diablotexto Digital 2* (2017), 152-186  
doi: 10.7203/diablotexto.2.10161



Primero, la relación de los autores de *Zenda* con el mundo de las letras es, desde el punto de vista profesional, multiforme: creadores, periodistas culturales, críticos, editores, historiadores de arte, profesores universitarios o de colegio, bibliotecarios, blogueros, pero también otros “biblioencandilados” que coquetean más o menos de cerca con el mundo de los libros, como cantantes (Andrés Calamar), fotógrafos (Daniel Mordzinski, Jeosm), modelos (Cristina Vittoria), presentadoras de televisión (Lara Siscar) o marineros (Gonzalo L. Carrasco Lara). Esta diversidad de procedencia parece dismantelar la rigidez de la plantilla de autores propia de un suplemento literario acercándose más bien a la imagen “internetera” (neologismo de Pérez-Reverte) de una comunicación digital libre emancipada de criterios estatutarios. Esta diversidad se destaca tanto entre los colaboradores invitados (llamados metafóricamente “prisioneros” en homenaje a la obra de A. Hope), como entre los cuarenta permanentes. Además, en ambos grupos, *Zenda* pretende proscribir el criterio de la notoriedad; la lista heteróclita de cuarenta autores titulares contiene escritores confirmados o noveles y de notoriedad muy desigual. Las respuestas a la pregunta 7 de nuestra encuesta indica que la diversidad (“variedad de los contribuidores”) cuenta entre los rasgos más apreciados de *Zenda* (el tercero entre los diez propuestos).

Tampoco se encuentran rasgos de un exclusivismo valórico: el internauta constatará que los escritores permanentes gozan de un aprecio muy variable por parte de la crítica. *Zenda* transgrede también las separaciones tradicionales entre creación y difusión literaria: escritores independientes que escriben en digital y se autopublican, como Fernando Gamboa, Blas Ruiz Grau o Marta Querol. En “Tinta invisible”, su blog en *Zenda* con título elocuente, Marta Querol

---

obras, inéditas, futuras o recién publicadas), “Libros” (rúbrica de reseñas dividida por géneros), “Actualidad” (compuesta de las subsecciones “Entrevistas”, “Noticias”, “Concursos” (relatos), “Librosfera” (selección de artículos de suplementos y revistas literarias susceptibles de interesar), “Viajes literarios” (textos inspirados de incursiones por lugares literarios o de creación), “Videoteca booktuber” (dedicada a los recién aparecidos *booktubers*) y “*Zenda*, otros libros, otros mundos”, sección que explora aspectos de la *Zenda* de Antony Hope, aunque el título sugiera apertura hacia otros mundos) y la rúbrica “Prisioneros” (que alberga 27 blogs de los que forma parte Ruritania, el blog colectivo de *Zenda*). No fue esta la composición de *Zenda* en el momento de su inauguración: de acuerdo con la flexibilidad propia del espacio digital y con la variedad de sus contribuidores, *Zenda* opera cambios tanto en su estructura como en su plantilla de autores. Como es de esperar, el número de escritores permanentes ha crecido (de los 33 iniciales a 40, hasta la fecha), la intención obvia de *Zenda* siendo incrementar el peso simbólico de la presencia de escritores.



protesta en contra de la exclusión de los escritores autopublicados afirmando que, incluso cuando consiguen reconocimiento en los rankings de sitios de venta, dichos escritores chocan casi siempre contra el (preconcebido) estigma de la escasez cualitativa. En respuesta a esta desconsideración, Marta Querol se atribuye irónicamente la letra “A” (el famoso sambenito adulterino de Nathaniel Hawthorne convertido en la estigmatizante autopublicación).

Algunos dirían que tal vez donde más resalta la horizontalidad es en la presencia masiva de los blogueros, figuras emblemáticas en la era digital de la polémica en torno a la calidad en el mundo periodístico profesional y amateur. Aunque la blogoesfera ha conquistado cierta legitimidad (influencia de muchos en la esfera pública, reconocimiento por premios y colaboración con periódicos oficiales, la dignificación del género al ser adoptado por escritores o críticos reconocidos, etc.), su abundancia y su manifestación espontánea sin barreras reguladoras sigue suscitando a veces el trillado debate de la calidad del contenido. Desde este punto de vista, la inserción de una amplia selección de blogs en *Zenda* revela una ambición de nivelación democratizadora; es obviamente el rasgo posmoderno que desdibuja la frontera entre lo generalmente percibido como “alto” y “bajo” (omitiendo las variaciones y las simplificaciones que acarrea toda generalización). El mismo posicionamiento se encuentra en los libros comentados en las reseñas de *Zenda*: novelas de género conocidas como “menores”, como la novela de detective (los textos del escritor Javier Casis y su blog “221B de Baker Street”), de ciencia ficción (los textos de Fernando Saulnier del blog “Más allá de Orión”), de horror (los textos de Macarena Muñoz Ramos del blog “Ruritania”), de aventuras (el propio promotor de la web, el escritor Pérez-Reverte), hasta librojuegos (la literatura interactiva de Maikel Nepomuceno del blog “Ruritania”), *thrillers bestsellers* (Juan Gómez Jurado) o bien libros de autoayuda (especialidad de la escritora Vitriola Cinquetti). En este sentido, no puede ser casual el que el nombre de la web proceda de un libro de aventuras por excelencia.

Resumiendo, la diversidad susodicha de *Zenda* se inserta en una perspectiva rupturista con respecto a las categorías, los *rankings*, el canon y el periodismo estándar. Desde el punto de vista cultural, se rechaza la lógica



antitética propia de la Modernidad, con su binarismo excluyente, abogando más bien por la comunicación y la mezcla liberadora de contrarios, la libertad y el antielitismo –propiedades simbólicas de Internet, donde se implantó *Zenda*. En armonía con la lógica de la destrucción de los metarrelatos de cualquier tipo, *Zenda* pretende evacuar los discursos o las entidades rectoras de índole valórica o de notoriedad legitimando la horizontalidad. Todos estos rasgos configuran una de las maneras en que el internauta puede representarse esta web literaria: como una entidad editorial de naturaleza posmoderna.

## **Zenda, ante nuevos horizontes epistémicos**

### **Incursión epistemológica en el más allá de la posmodernidad**

Pero ciertas características de *Zenda*, como también lo han notado los entrevistados de la encuesta, pueden configurar otro tipo de representación, relacionada, en mi opinión, con una nueva sensibilidad cultural. Para evocar las afinidades entre *Zenda* y esta episteme, resulta imprescindible sintetizar las teorías correspondientes; nacidas en su mayoría de la investigación anglosajona, estas son muy poco conocidas en España. Teóricos y artistas ya llevan más de una década reflexionando sobre el nuevo cambio cultural y los estudios son numerosos, pero aquí<sup>4</sup>, resumiré solo los aspectos susceptibles de esclarecer la constitución de una segunda posible representación de *Zenda*, afín a esta nueva lógica epistémica.

Toda una resistencia terminológica se ha alzado contra el término tan horroroso “posposmodernidad”: ‘convivialisme’ (Allain Caillé, 2011) o ‘rematerialización’ (José Martínez Rubio, 2014), desde una perspectiva neomarxista; ‘digimodernism’, (Alan Kirby, 2009), desde la cultura digital; ‘remodernism’ (Billy Childish y Charles Thomson, 2000) o ‘altermodernity’

---

<sup>4</sup> Los interesados en la cuestión podrán encontrar un análisis más detallado sobre estas teorías en la introducción de *Identities inestables: Avatares, evoluciones y teorías de la subjetividad en la narrativa española actual*, de Enache, Lakhdari y Martínez (coords.), Paris: L’Harmattan, 2016, disponible en [https://www.academia.edu/24741283/Identities\\_inestables.\\_Introducción\\_Identidad\\_y\\_sujeto\\_en\\_la\\_posmodernidad\\_y\\_más\\_allá](https://www.academia.edu/24741283/Identities_inestables._Introducción_Identidad_y_sujeto_en_la_posmodernidad_y_más_allá).



(Nicolas Bourriaud, 2009), en el arte; ‘metamodernism’ (Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker, 2010), desde una perspectiva estética; y ‘new sincerity’ (David Foster Wallace, 1993), ‘new humanism’ (Mary Holland, 2013), ‘performatismo’ (Raoul Eshelman, 2000) o ‘cosmodernism’ (Christian Moraru, 2011), desde un enfoque literario. A primera vista, uno podría sospechar que esta terminología disimula vaguedad conceptual detrás de su osadía neologística. Pero, baste por el momento su abundancia como argumento de que cierto cambio cultural está en el aire. Salvo algunas excepciones, casi todas estas construcciones epistemológicas describen, en grandes líneas, la misma (nueva) visión cultural.

Según la mayoría de los pensadores, el nuevo vuelco sería el efecto de la situación mundial económica, política y ecológica: en palabras de los promotores del metamodernismo, Vermeulen y van den Akker, “The threefold «threat» of the credit crunch, a collapsed [political] center, and climate change [...] infuses doubt, inspires reflection, and incites a move forward out of the postmodern and into the metamodern” (2010). Por otro lado, fenómenos y consecuencias de la Posmodernidad se habían vuelto problemáticas. El modelo lingüístico de cultura teorizado por el posestructuralismo había acarreado el derrumbe del orden simbólico, el que otorga sentido tanto a nivel social como personal. Si cualquier discurso (metarrelato o discurso identitario personal) imposibilita la conexión con la “cosa en sí”, si no hay realidad o esencia que alcanzar ya que todo es representación, resulta imposible elaborar sentido... Como consecuencia natural, el sujeto acabó en un estado de postración e inestabilidad interior (la floreciente “sociedad terapéutica” de las últimas tres décadas), o bien tuvo que adoptar (según los mecanismos defensivos de la psique) una actitud (auto)irónica como lo han subrayado tantos artistas entre los cuales el caso del escritor Enrique Vila-Matas es uno de los más notorios. También resultaba debilitado otro garante del equilibrio del sujeto: los lazos humanos, atrofiados en una sociedad fundada en el individualismo y el deseo personal de éxito (las “relaciones líquidas” descritas por Zygmunt Bauman o el individualismo relacional de Christopher Lasch).



La única salida (entiéndase ilusoria) de este *impasse* era el consumismo impulsado por el capitalismo. ¿Cómo colmar o mejor dicho engañar la falta de sentido, aquella falta originaria lacaniana propia de la psique, pero que en la Posmodernidad se había vuelto un signo cultural? La respuesta fue: dejarse llevar por las emociones, las experiencias cada vez más intensas, el hedonismo, todos ellos regocijos instantáneos asegurados por un fulminante mecanismo capitalista. Las multinacionales, los medios, la extrema especulación, las agencias de notación, las imágenes que se interponían entre producto y consumidor hacía.n imposible el consumo razonado y razonable. El valor real había sido sustituido por el signo y el sujeto se transformó en un consumidor de simulacros. Se inyectan simulacros en la realidad hasta saturación. Resulta metafóricamente emblemática la hiperrealidad de *Logorama* (2009), el cortometraje animado donde el paisaje urbano convertido en logotipos recuerda que ya no se comercializan productos, sino imágenes, representaciones deformadas. Si el sujeto se abalanzaba a la mercancía. era porque la danza de las imágenes impactaba en sus emociones y le proporcionaba experiencias intensas capaces de satisfacer su necesidad psicológica de sentido. Pero, irónicamente, el sujeto posmoderno no era ningún tonto: sabía que no existía tal cosa como sentido pleno, auténtico, pero prefería consumir simulacros de sentido, fugaces e insustanciales, puesto que esto es todo lo que había, la realidad no daba para más... No obstante, al final, el exceso de esta oferta de experiencias sin fondo y el hartazgo de la dinámica absurda de dejarse llevar por fuerzas hipnóticas que no llevan a ninguna parte han acabado cuestionando la lógica que la enmarcaba.

A mi modo de ver, el cambio se fundaría en la siguiente concurrencia de factores: la extrema licuefacción de los valores y la desaparición de ideales han producido una aniquilación del sentido (esencial para el equilibrio del sujeto), mientras que el capitalismo y el imperio de los simulacros han llevado a una saturación, todo sumado a la señal de alarma de acontecimientos como la crisis económica de 2008 o la urgencia medioambiental. El hartazgo ha originado tal vez un revival de *afecto*, que, según Frederic Jameson, había menguado en la Posmodernidad. La desafección por la realidad era de factura pasiva, el hartazgo



es activo, por lo cual el sujeto buscará formas alternativas de experiencia y de acción personales, singulares o locales, creándose sectores independientes en la vida cultural cotidiana. El sujeto desengañado ante los metarrelatos abrazaba la indiferencia y se complacía con (auto)ironía en el furor capitalista del consumismo. Pero ahora emergería, evacuando la despreocupación y la ironía posmoderna, una toma de conciencia y un deseo de resistencia a nivel político, socioeconómico y ecológico.

La indiferencia se ha transmutado quizás en saturación y hartazgo, el escepticismo y la ironía en signo de exclamación, la inacción, en pragmatismo responsable. Hay dimensión ética manifiesta en esta mutación. *Pero*, a diferencia de la Modernidad, esta nueva ética no ha de sustentarse en ideologías (ni las políticas, ni las anticapitalistas, ni siquiera la ecológica), como tampoco se podrá fundar en la visión ontológica de un sujeto unido. El sujeto de esta nueva episteme no invalida los postulados posmodernos<sup>5</sup>; todo lo contrario, los acepta, pero, decide aprender de ello, cambiar de actitud y construir sentido para ir adelante: buscar formas de verdad y de sentido, aunque no sea nunca *la* verdad o *e/* sentido último.

¿Cómo se resuelve esta paradoja, cómo crear formas de simbolización, si no se puede ir más allá de la representación, si todo es construcción, si la esencia es inexorablemente inalcanzable? Muchos teóricos evocan la actitud del “sí, pero”: las fórmulas (dialécticamente) adversativas de los teóricos anglosajones como “as if” (Venmeulen y van den Akker), “true, but still” (Geoffrey Holsclaw), “in spite of” (Irmtraub Huber) se opondrían tanto a la lógica preposicional irónica de la Posmodernidad “and so what” como a la antitética “either/or” de la Modernidad. No se revoca el poder deformador de los discursos, la inalcanzabilidad de lo real, la imposibilidad de la verdad o la fragmentación de la psique, *pero* se va más allá, se traslada el centro de gravedad desde las cuestiones ontológicas o epistemológicas (en la terminología de Brian McHale) a otras pragmáticas<sup>6</sup>. Este posicionamiento paradójico está al servicio de una

---

<sup>5</sup> De la misma manera que la posmodernidad no es una antimodernidad, la “pos-posmodernidad” sería la prolongación dialéctica o la superación antirrupturista de su antecesor epistémico (o por lo menos, en una parte de sus aspectos).

<sup>6</sup> “Inspired by a modern naïveté yet informed by postmodern skepticism, the metamodern *Diablotexto Digital 2* (2017), 152-186  
doi: 10.7203/diablotexto.2.10161





necesidad de crear sentido, ya que el sentido es estructurante para el sujeto mediante el compromiso, la autenticidad y el estar juntos (tres formas principales de acción de las que resultan otras).

Ahora bien, tras el pensamiento deconstruccionista, resultaría quizás ingenuo hablar de *autenticidad*. La realidad verdadera resulta siempre inalcanzable por ser mediada, pasada por algún filtro; a eso apuntaba el concepto de representación que evocaba al principio: por ser siempre mediada, la realidad, la “cosa en sí” permanece inaccesible. Ahora bien, el proteico concepto de “autenticidad” no ha de reducirse a su acepción de valor absoluto. El antropólogo Charles Lindholm por ejemplo ha demostrado su maleabilidad histórica, o sea la percepción del concepto de “autenticidad” como construcción social o epistemológica. Hoy en día, resultaría inadecuada cultural y filosóficamente la antigua asociación del concepto de “autenticidad” con el de “esencia”, con algo por hallar. Apoyándose en el antiesencialismo deconstructivista, la nueva experiencia de la autenticidad y su conceptualización ha de superar las acepciones sustancialistas tradicionales. La nueva propuesta ya no supondría la búsqueda del meollo último de las cosas, sino que trascendería este escollo, para generar sentido más allá de estas limitaciones. Tras el periodo posmoderno, ya nadie volverá a caer en el engaño de los valores puros, de la “cosa en sí”; habrá de arreglárselas con la realidad y construir, a partir de ahí, formas de experiencia o de ser, experimentadas como más auténticas, aunque la esencia está fuera de alcance, aunque el sentido es fugaz e imperfecto. Recientemente, la filosofía o la semiótica, entre otras disciplinas, han empezado a reconsiderar el concepto tradicional de “autenticidad”. Conceptos como “de-essentialized authenticity” (Wilce y Fenigsen, 2015) reflexionan sobre las posibilidades de existencia de este oxímoron, difícil de concebir tanto en la Modernidad como en la Posmodernidad. Disociada del esencialismo (su estorbo acólito), la autenticidad ha de ser libre, maleable, personal, sorprendente; y puede que, con estos nuevos atributos (menos

---

discourse consciously commits itself to an impossible possibility [...] pretend[s] [...], moves for the sake of moving, attempts in spite of its inevitable failure; it seeks forever for a truth that it never expects to find”, Irmtraud Huber, p. 5.

*Diablotexto Digital 2* (2017), 152-186  
doi: 10.7203/diablotexto.2.10161



sublimes, pero más vitales), lo que pierda en profundidad, gane en durabilidad. A pesar de ser menos profunda, la autenticidad no es menos deseada.

Tal vez una mirada empírica ilustre más claramente estas consideraciones teóricas. Si hemos de reducir a un denominador común las prácticas actuales en su búsqueda de formas más auténticas de experiencia, este sería a mi modo de ver el intento de cuestionar la *mediación*, por tanto el simulacro. La nueva sensibilidad desconfía de la mediación por ser generadora de deformación y denaturalización... de simulacros. Si bien es imposible suprimirlos, si bien es imposible rozar la esencia de las cosas, se ha ido extendiendo un deseo generalizado de rehuir las imágenes y los discursos de cualquier factura (entiéndase simulacros) para alcanzar formas de experiencia más “verdaderas”.

La mediación, que impide el acceso a la “cosa en sí”, las cosas verdaderas, no ha de entenderse solo a nivel de la subjetividad personal puesto que se encuentra en todos los ámbitos (social, político y económico). Concretamente, en el consumo y el estilo de vida, el rechazo actual de la mediación corresponde a la elección de “canales cortos” de comercialización en vez de “largos” (basados en innumerables intermediarios) y de una producción local, menos industrializada (garante de la perpetuación de un *savoir-faire* tradicional y de mayor transparencia en cuanto a las modalidades de producción). Muchos prefieren el sello personal del artesano y, en lugar de perderse por los pasillos despersonalizados del supermercado con su oferta orgiástica de mercancías y su paisaje logotípico, acuden a la venta directa de agricultores, crean supermercados colectivos o cultivan ellos mismos en granjas urbanas colectivas o privadas. Los “*roofs gardens*” neoyorkinos o la extendida agricultura urbana de Detroit, solo para poner algunos ejemplos conocidos de estas prácticas, denotan una desconfianza hacia las modalidades capitalistas de comercio y un deseo de frugalidad y autoabastecimiento. Según el sociólogo Paul Ariès (*La simplicité volontaire contre le mythe de l'abondance*, 2011), la floreciente y variopinta *sharing economy* –que no solo se explica por los costes menores de adquisición– se origina en un racionamiento autoimpuesto, una austeridad voluntaria en el consumo y el estilo de vida. Ronan Chastellier, sociólogo especialista en *marketing* arguye que “[a]près l'excès et l'abondance, la surenchère dans



l'artifice, il y aurait donc un effet poétique de retour à des plaisirs simples”, puesto que “les êtres se sont rendus compte que la simplicité pouvait combler” (120). Tras el exceso de los 80-90, la sencillez o la austeridad voluntaria de los 2000. Se prefiere por tanto un consumo directo pero limitado por los “canales cortos” en lugar del consumo masivo y variado pero mediado por los “canales largos”.

Como en la agricultura privada y local, en las prácticas DIY (existentes ya en la cultura *punk* y en las corrientes utópicas o las literarias como la Beat Generation de los años setenta), el individuo encuentra otra modalidad de emanciparse del sistema socioeconómico y del consumismo salvaje. Desplegada en infinitos campos, el DIY consiste en la realización, por no profesionales, de diversas actividades y la creación barata y personal de objetos nuevos y reinventados. Confeccionar algo con materiales preexistentes y variando los recursos heterogéneos y alternativos (“les moyens du bord” precisaba Lévi-Strauss distinguiendo entre bricoleur e ingeniero), este sería el *modus operandi* de la actividad DIY. A partir de someros conocimientos se crean objetos variados como muebles, objetos de decoración y de uso doméstico o dispositivos microhidroeléctricos, o bien se producen integralmente películas y se editan blogs y libros. El fenómeno bloguero, *booktuber* o la autopublicación (muy presentes en *Zenda*) recuerdan las prácticas de la cultura musical *punk* en la que el DIY hunde sus raíces. Despreciando el sistema dominante de producción de bienes culturales fundado en la mediación interminable y los fenómenos de moda que ahogan la creatividad, los grupos musicales se emancipaban de su tutela mercantil para autogestionarse por vías alternativas: la aludida autopublicación de escritores como Fernando Gamboa, Blas Ruiz Grau o Marta Querol constituye un ejemplo de cultura DIY en el campo editorial. En el caso de los *booktubers* y los blogueros, podemos afirmar sin demasiados riesgos de equivocación que lo que era “alternativo” en los setenta se ha transformado en *mainstream*.

Además, muy a menudo el producto resulta de intercambios desjerarquizados dentro del marco colaborativo de la creatividad. La manifestación más plena son los fablabs (*fabrication laboratory*). Versión DIT (“do it together”) del DIY, los fablabs siguen desde hace quince años un



desarrollo exponencial: se trata de laboratorios gratuitos de fabricación de objetos y de accesibilidad democratizada, basados en el compartir antielitista del saber y del material según la lógica de lo común. Dentro del fablab, los pocos especialistas no imparten clases magistrales ante los amateurs u autodidactas presentes; el saber es transmitido de manera natural como un bien común. En cuanto a este tipo de producción, identificamos al *homo faber* (Lévi-Strauss) y su “liberté buissonnière” (Michel de Certeau), es decir su aptitud natural de reinventar lo cotidiano sustrayéndose al conformismo cotidiano y a la producción estandarizada.

Si presenciara Freud los fenómenos actuales, tal vez añadiría que crear y producir personalmente (en vez de consumir los productos del mercado tradicional) asegura la sublimación de las pulsiones, mecanismo generador de sentido y de equilibrio interior para el sujeto. Según Freud, este mecanismo subyace, como sabemos, en toda la creación artística de la humanidad. Y simbolización es todavía más poderosa si dicha creación es colectiva, es decir reúne talentos individuales en torno a un proyecto común. Inspirándose en la ética de Levinas, Christian Moraru sostiene que el objetivo ético de lo que él llama “cosmodernism” es acercar a los seres entre sí, y esta es la diferencia esencial entre la posmodernidad y la “pos-posmodernidad” puesto que la primera es “a socially disengaged practice”. Se pasaría por lo tanto del yo al nosotros. En las empresas colaborativas, los talleres espontáneos y solidarios de creación (DIY/T, fablabs o ciertas esferas de la *sharing economy*), y también, a nivel político, las indignadas como formas de experiencia comprometida colectivas, palpitaría “une soif d'altérité [...] rencontre avec une autre subjectivité” (Chastellier, 85), lo que a nivel socioeconómico Alain Caillé reúne bajo el término de “convivialisme”. Convendría observar que estas formas de reunión o de intercambio no entroncan con el “neotribalismo” de Michel Maffesoli o las comunidades “perchero” de Zygmunt Bauman: en efecto, mientras los *flashmobs*, las agrupaciones de distinto tipo en las redes sociales, etc., tienen como justificación lo lúdico, la despreocupación colectiva en busca de emociones (lógica posmoderna), la nueva socialización creativa desembocaría más bien en la sublimación. Nociones como encuentro, contacto, intercambio, solidaridad o



amistad caracterizan la realización de un proyecto común que bien está inspirado por un valor noble (motivación medioambiental), bien acaba sirviendo a menudo a fines socioéticos, creándose así un sentido, una forma de simbolización, imprescindible para el equilibrio del sujeto. Esta accesión a lo simbólico sería a menudo colectiva. Los productos fablab tienen siempre una motivación pragmática en el espacio público común, puesto que están orientados hacia el progreso (en el sentido científico) o la acción filantrópica, el todo salido de una colaboración desjerarquizada. En términos lacanianos, de la unión creativa resultaría una cadena humana simbólica. Tal vez nunca se haya manifestado con tanto ahínco el deseo de emancipación de un sistema fundado en mediaciones y productor de simulacros, buscándose vías alternativas de producción, consumo y estilo de vida.

Podemos concluir que el sujeto busca formas más auténticas de experiencia, una experiencia más vitalicia, relacional, humana, optimista. Evitando las mediaciones que transforman las cosas en apariencias, el individuo buscaría un contacto directo con las cosas adhiriendo a un consumo por canales cortos, implicándose en el proceso de creación como autodidactas, y practicando la interacción directa entre pares alrededor de un proyecto común.

### ***Zenda* como manifestación de nuevos fenómenos culturales**

Tras esta incursión teórica por el cambio cultural, volvamos a nuestro caso de estudio. Los simulacros afectan también el ámbito editorial, espinoso asunto del que, evitando detalles y matices, abordaré lo estrictamente relacionado con mi enfoque cultural. Nos preguntamos si *Zenda* propone una alternativa más “auténtica” al juego de las imágenes deformadas que caracteriza el mundo editorial del que forma parte. Nos referimos a aquel polémico espacio intermedio entre la literatura y el público lector conformado por “[l]os «magazines» de la televisión, las tertulias culturales de la radio, las revistas de amplia tirada y los suplementos culturales de los grandes periódicos” (Pedro J. de la Peña, 195) donde la función del crítico es central. Ahora bien, en el imaginario de los aficionados a la literatura, la imagen del crítico de periódico ha sufrido un significativo desplazamiento.



Por la naturaleza del lugar que ocupan en la escala de la circulación cultural, es decir de *mediador*, intermediario, filtro, el crítico de periódico y el suplemento literario supone una visión subjetiva, una representación de cierta realidad cultural. Esta mediación no molesta ya que procede de alguien imaginado como el “sujeto supuesto saber” (Lacan), o sea un agente erudito capacitado a orientar al lector separando el trigo de la cizaña en este campo cada vez más frondoso de la publicación literaria. Pero esta figura, surgida con la burguesía en una época en que la sociedad no podía prescindir del debate público acerca del valor cultural, se ha ido devaluando en las últimas dos décadas. El crítico ya no es aquel intelectual con función social bien establecida que se movía a gusto y con seguridad por los salones literarios del siglo XIX. “Hasta tiempos recientes, era un elemento fundamental del sistema literario, formado por la cadena autor-lector-crítico” –afirma Santos Sanz Villanueva en el debate “Radiografía de la crítica literaria” moderado en 2011 por W. Manrique Sabogal en *El País*–, pero hemos asistido a un apagón crítico que alcanza a otros frentes de la vida social<sup>7</sup>. Las razones del fenómeno conciernen a la relación problemática crítico-entidad editorial.

El texto de un crítico lleva las huellas de las pautas indicadas por la entidad que le hospeda, a saber el suplemento literario, lo cual limita su libertad, desde lo formal (extensión y estructura condicionada por los parámetros de edición), pasando por la selección de los libros que reseñar, hasta el contenido, los últimos dos dependiendo de un entramado complejo de colaboraciones comerciales y círculos de influencia. Antonio Rodríguez Jiménez afirma que “era fácil ver [en los suplementos literarios] una colaboración exhaustiva entre las editoriales y grupos de poder” (115). Por tanto, la anomalía no proviene de la crítica en sí, sino de su actuación dentro de un aparato editorial regido por intereses poco relacionados con la literatura. En la mayoría de los casos, esta relación es de subordinación y dependencia. *Por tanto*, el crítico de periódico ha dejado de ocupar “una parcela volcada hacia el lector fundamentalmente”, puesto que

---

<sup>7</sup> Precisamos, por si no fuera obvio, que la devaluación de la imagen del crítico, por estar este sometido últimamente a las leyes del mercado, se basa en generalizaciones y son numerosas las excepciones. La imaginación colectiva, que aquí nos interesa, se construye a partir de dominantes culturales.



ahora “tiende a hacerle guiños al editor” (Rodríguez Jiménez, 118). Según Mario Jursich, el crítico de periódico aparece ya no como “una instancia de reflexión sino [como] parte del proceso de promoción del libro”. Como consecuencia, se observa “una crítica con cierto velo de papanatismo, silencios, «solapismo», críticas livianas, intrascendentes e impropias de medios de envergadura” (Rodríguez Jiménez, 115). Por lo cual, en la antigua cadena autor-lector-crítico, precisa Sanz Villanueva, “[e]l último eslabón ha sufrido un desplazamiento de su función y ha sido sustituido por otros factores más determinantes: el *marketing*” (citados en W. Manrique).

La imagen del crítico-presentador de la obra, alterada por factores editoriales ajenos a la literatura, repercute en la imagen de la obra misma como producto cultural: se acaba por percibir el valor de uso y de cambio de las obras literarias, mecanismo propio del capitalismo tardío donde el consumo se fundaba en imágenes, marcas y valores añadidos de un producto cuyo precio no corresponde a su valor real sino a su cotización social. Es precisamente la *mediación* deformadora en contra de la que se posicionaría la nueva sensibilidad teorizada más arriba. Y a la desnaturalización de la objetividad de las reseñas y los análisis, se añaden, en la esfera de las relaciones personales del crítico, los efectos de los círculos de amistades y de afinidades comunes, otros tantos espejos deformantes que revelan, en la mayoría de los casos, la falta de independencia del crítico. Cuando estos filtros acaban contaminados por elementos desligados de la obra literaria en sí, resulta la alteración de la realidad literaria, la cual aparece como simulacro (construcción desvinculada de su referente). Realidad literaria y ejercicio crítico, acaban ambos sumidos en el pozo de lo “inauténtico”.

Por todas estas razones, puede que últimamente el lector haya dejado de confiar en este *mediador* entre obra y público, que antes le resultaba legítimo y provechoso. Como frente a los fenómenos posmodernos evocados antes, resultan el *hartazgo* ante la *saturación* de los simulacros y el desinterés creciente de los lectores, lo cual corresponde a la constatación de Pérez-Reverte de que “los suplementos literarios han ido perdiendo lectores” (comunicado en la inauguración de *Zenda* por la agencia EFE). Puede que la oferta de *Zenda* aporte





elementos simbólicos que el suplemento literario haya perdido, elementos relacionados con la nueva sensibilidad que hemos delineado más arriba. Veremos a continuación que estas novedades consisten en: producir la impresión de acceso más directo y auténtico a la literatura (mediante una imagen renovada del crítico y la presencia permanente de los escritores) y un espíritu abierto, hospitalario y amigable.

*Zenda* consigue tal vez crear una idea de mayor “autenticidad” al proponer otra imagen del crítico, distinta de la que tradicionalmente se encuentra en las publicaciones culturales tradicionales. Se trata de sugerir la idea de una crítica menos vinculada a un sistema editorial animado por intereses ajenos a la literatura. En este sentido, la ambición de los propios fundadores de la web es hacer de la revista digital “un lugar más neutral”, “independiente” (entiéndase menos mediado), afirma Pérez Reverte. No se trata de suprimir a los críticos, los cuales son indudablemente una instancia imprescindible en el mundo literario: gracias a sólidos conocimientos, son capaces de “iluminar el sentido de un libro, ponerlo en relación con su contexto y con otros libros, explicar sus mecanismos de composición” (Mario Jursich) y contribuyen “a la visibilidad de quien vale, incluso al margen del mercado” (Pozuelo Yvancos), citados en W. Manrique Sabogal. Pero sí, habrá que focalizarse en la naturaleza de estos filtros.

Primero, los contribuidores de *Zenda* (los mediadores), son, como decíamos al principio, de procedencia profesional diversa, lo cual permite salir del exclusivismo gremial de la crítica de periódico. La diversidad es también multiplicidad: de una imagen de la literatura dejada “en manos de un reducido número de críticos” pasamos a una visión de la literatura como tarea de los muchos, tanto profesionales como amateurs. El crítico es necesario como “punto de referencia” arguye el escritor Alberto Olmos, pero ese “«punto de referencia» no tiene por qué venir enmarcado en un medio tradicional, sino que puede ser cualquier persona que consiga transmitir a su vez un gusto coherente y una práctica honesta de su labor opinativa” (citado en W. Manrique Sabogal). En este sentido, el bloguero Tongoy clama con virulencia en contra del elitismo, contra el crítico como el sumo sacerdote y reivindica las opiniones del sujeto a pie de la calle (Milo J. Krmpotic “Internet, la crítica y la mujer de César”, 4). El discurso



democratizado es, como decía.mos en el primer apartado, un rasgo asociado a la Posmodernidad. Pero esta diversidad lleva, en la Posmodernidad, los adornos engañosos de los simulacros propios del capitalismo tardío cuya dominancia la nueva sensibilidad cultural intentaría socavar, proponiendo una diversidad nueva, aspirante a valores más fundamentales. Lo que pretendería modificar *Zenda* es la imagen del crítico contaminado por los valores mercantiles del mundo editorial donde se desenvuelve.

El interés de *Zenda* por cultivar una difusión cultural más auténtica trasparece también en el espacio privilegiado ocupado por los blogs que pueden, según el escritor bloguero Félix de Azúa, ser ejemplos de “opiniones intempestivas” contrapuestas a los “medios tan atornillados por los poderes fácticos”. El bloguero no padece los recortes de las tijeras de Anastasia<sup>8</sup> y no aguarda, temeroso, la distribución del *imprimatur*. La blogoescritura, que en el imaginario colectivo ha incomodado el periodismo tradicional con atributos como compromiso, honestidad e independencia mediática y financiera, entra en *Zenda* con todo este capital simbólico.

En los perfiles atípicos de ciertos autores se destaca la preocupación de *Zenda* por sugerir mayor cercanía de los críticos a la literatura que al sistema intrincado del mundo editorial. Una gran parte de los colaboradores no ejerce en el sector periodístico oficial; pero además algunas biografías singulares revelan cierta plenitud existencial: por ejemplo, el periplo vital itinerante de los blogueros-colaboradores Fernando Gamboa o de Gonzalo M. Carrasco Lara, navegante, remiten a la aventura, que en el imaginario colectivo tiene un componente nítidamente novelesco. Precisamente, el discurso de promoción de *Zenda* se construye alrededor del campo léxico metafórico de la “aventura”. El cofundador Pérez-Reverte habla de “un territorio de libros, amigos y aventura” (comunicado de la agencia EFE) y para el escritor Juan Gómez Jurado “*Zenda* es una aventura de un grupo de escritores y amigos que se van de viaje y de aventuras y que [les] animan a todos a que [vengan] con [ellos]” (entrevista de la bloguera Noelia). Parece construirse discursivamente una propuesta periodística nueva capaz de

---

<sup>8</sup> “Les ciseaux d’Anastasia” es, en la prensa francesa, una conocida fórmula que designa la censura en el ámbito editorial.

*Diablotexto Digital 2* (2017), 152-186  
doi: 10.7203/diablotexto.2.10161



ofrecer un espacio más vibrante, como un espacio de aventuras, o sea un espacio más “literario”. En la misma dirección apunta la estética de una página de [zendalibros.com](http://zendalibros.com): un mapa de pergamino con blasones medievales recuerda épocas de hazañas y aventuras novelescas. Es el “lugar del literario país de Ruritania”, reza el texto “Bienvenidos a *Zenda*” de Pérez-Reverte. En nuestra encuesta, en la pregunta 10 (“¿Qué palabras asociaría espontáneamente con la imagen de *Zenda*, *Autores*, *libros* y *cía.*?”) “aventura literaria” consiguió la mayoría entre las veinte propuestas.

Como F. Gamboa y G. M. Carrasco Lara mencionados más arriba, *Zenda* reúne a otros blogueras-colaboradores que se acercaron a los libros por vías no convencionales. Enrique Royuela, científico especializado en biología molecular, o la modelo y actriz de anuncios publicitarios Cristina Vittoria, que encarna *ad litteram* personajes femeninos literarios en escenificaciones grabadas en video, proponen nuevos modos de experimentar la literatura y un estilo de crítica literaria alternativa al periodismo tradicional<sup>9</sup>. Estos blogueros ejercen en campos profesionales alejados de la literatura: por tanto, la literatura constituye para ellos un refugio vigorizador y la crítica, un espacio creativo relacionado menos con la maquinaria editorial y más con motivaciones personales... tal vez más sinceras. Este tipo de bloguero que escoge un libro por pura pasión, y no bajo influencias editoriales, sería para el lector de *Zenda* una mayor garantía para una experiencia lectora más auténtica. La escritura periodística en *Zenda* de estos autores atípicos no difiere mucho de los apasionados del DIY y su entusiasmo creativo.

Otro elemento que podría sugerir al lector un espacio de difusión cultural más auténtico (dentro de la lógica de proximidad a la “cosa en sí”) es la presencia de los escritores apreciados por el público en cuya iniciativa se origina *Zenda* y en cuyo resplandor implícito se ampara y se desenvuelve. Pérez-Reverte afirma lo siguiente: “La idea surgió en una charla entre varios escritores amigos. En un tiempo en el que los periódicos de papel se batían en retirada y los suplementos

---

<sup>9</sup> No es de nuestro interés evaluar el valor y comparar este tipo de crítica con la crítica más tradicional. Nos limitamos al objetivo de nuestro análisis: evocar un nuevo fenómeno cultural y destacar su impacto en la recepción de *Zenda* entre los internautas.



literarios, incluso los mejores, son cada vez menos leídos, ¿por qué no crear un lugar *nuestro*, libre, independiente?<sup>10</sup> (*La Nación*). La mayoría de los entrevistados en nuestra encuesta declaran que, según ellos, el aspecto más valioso de *Zenda* sería el haber nacido de la “iniciativa directa y no mediada de los escritores conocidos” (pregunta 7)<sup>11</sup>. El que los progenitores de *Zenda* sean escritores hace emerger en el espíritu del visitante la famosa distinción barthesiana entre escribientes y escritores: “Ce n'est pas que l'écrivain soit une pure essence: il agit, mais son action est immanente à son objet, elle s'exerce paradoxalement sur son propre instrument: le langage” (148). Si la literatura es lenguaje, el lenguaje es la materia que el escritor sublima, y por tanto escritor y literatura comparten una relación de inmanencia.

En el imaginario de los lectores internautas no se trataría solo de una garantía de calidad, sino de algo cercano al “esencialismo”, esta palabra proscrita por la Posmodernidad. La conversación entre Pérez-Reverte y Javier Marías sobre Cervantes, que preside a manera de manifiesto la apertura del sitio, sugiere un territorio “internetero” donde se encuentran, consustanciales, los escritores y la literatura. En “Bienvenidos a Zenda”, se enseña un territorio de las letras “donde a nadie se le [pregunta] sino por libros y literatura” capaz de ofrecer al “ciudadano, transeúnte o simple turista” felices aventuras literarias. Por tanto, abandonando el país poco fidedigno del periodismo *mainstream*, los escritores-ciudadanos de Ruritania-Zenda pretenden acoger al lector en el seno mismo de la literatura, donde han convidado a todos los que compartan la misma pasión. Un artículo de 1996 de Pérez-Reverte titulado “Veinte años después: La novia de d'Artagnan”, publicado en *Zenda* y encabezado con la presentación “refleja perfectamente el espíritu que anima a los fundadores de *Zenda*”, bien podría ser

---

<sup>10</sup> Las palabras “espacio nuestro” e “independiente” también dejarían entender un posicionamiento de los escritores con respecto a la prensa cultural: rechazar las estructuras hechas y las relaciones de dependencia existentes en plataformas editoriales tradicionales. Para un escritor de *Zenda*, aparecer en este espacio digital creado y habitado por escritores representaría una forma simbólica de emancipación de una potestad mediática limitativa.

<sup>11</sup> Según los comentarios recogidos en la cuenta Facebook de *Zenda*, la blogoesfera y nuestra encuesta, esta “paternidad” representaría para muchos lectores una garantía no solo para los textos de *Zenda* firmados por escritores confirmados, sino también para las aportaciones de autores invitados (los llamados “prisioneros”), por haber sido seleccionados previamente por sus eminentes fiadores simbólicos.



el acto fundacional de un espacio mítico que, en la estela de muchos otros territorios macondianos, engendra aquí el de la literatura, dentro del marco específico del periodismo cultural<sup>12</sup>. Como en el proceso de creación, sujeto y objeto se encuentran. El territorio literario de Ruritania de [zendalibros.com](http://zendalibros.com) emana, inicialmente, de los escritores, como los mundos ficcionales de su misma pluma. Intención o coincidencia, esta alegoría digital sugeriría en el imaginario del internauta lector inmanencia o vínculo “esencial” entre *Zenda* y literatura, lo cual lo incita a reservarle a esta revista digital un lugar aparte en el paisaje periodístico cultural. En la encuesta, la “autenticidad” ocupa la cuarta plaza entre las veinte palabras caracterizadoras de *Zenda* que se sugieren (pregunta 10). La presencia de los escritores y la territorialización metafórica de la literatura dentro del país Ruritania-Zenda son lo que distingue simbólicamente esta web de otras web literarias colectivas como Libros y literatura, El interpretador, Estado crítico, La calle Passy, etc., más allá de la calidad de sus contenidos respectivos.

Contrariamente a los suplementos, tampoco se trata de un espacio exclusivista, como apuntábamos, siendo notable el deseo de sugerir hospitalidad y ambiente amigable, aspectos que para los entrevistados de la encuesta constituiría una de las características definitorias de *Zenda* (en las respuestas a la pregunta 14, la “familiaridad” y la “hospitalidad” se sitúan respectivamente en la 7.<sup>a</sup> y 8.<sup>a</sup> posición entre las veinte palabras sugeridas). Fórmulas descriptivas como “[u]n territorio amable donde encontrarás buenos amigos y libros”, “lugar de encuentro” (Dolores Redondo, entrevista de la bloguera Noelia), “un territorio de libros, amigos y aventura” o “un espacio público” (Pérez-Reverte, el comunicado en la EFE) configuran una imagen de apertura y amigabilidad que remite a uno de los rasgos del nuevo cambio cultural evocados más arriba. En la mente del lector de *Zenda*, se trataría de gente que (como ciudadanos, “prisioneros” o simples transeúntes) se reúne alrededor de un centro creado por

---

<sup>12</sup> En una de sus giras de promoción de los años noventa, Pérez Reverte habla con Paula, una apasionada lectora que se declara enamorada de d'Artagnan y cuenta las largas horas pasadas en los territorios literarios de la Milady, el conde de Montecristo, la reina Margot, Sabatini, Salgado, etc. expresando al final un profundo deseo “Ojalá existiera Ruritania”. Veinte años más tarde, el sueño se realiza, encarnado en *Zenda*. Los eruditos en materia de mito, nos confirmarían que relacionar históricamente cualquier entidad con el relato de su creación es uno de los mecanismos más eficaces para urdir un mito en torno a ella. El deseo de Paula es el momento fundacional del territorio literario de Ruritania-Zenda.



los escritores, un centro percibido en el imaginario colectivo como “noble”, la literatura. Con sus respectivas contribuciones intelectuales o artísticas –ya sean estas de profesionales o de (DIY) *amateur*–, la literatura se sublimaría, colectivamente mediante una creación que los enlaza así a todos en una cadena humana simbólica. En la presencia de los especialistas (escritores) y de los *amateurs* (los otros contribuidores) y su trabajo en un ambiente abierto y desjerarquizado en un proyecto noble (generar pensamiento en torno a la literatura) encontramos en el mismo mecanismo propio de los *fablabs*.

Resumiendo, *Zenda* intentaría cortocircuitar la *mediación* deformadora representada por la crítica cultural tradicional. Por un lado, los blogueros de horizontes poco convencionales se distancian de la imagen del crítico literario sometido a los intereses del sistema editorial capitalista; por otro lado, la concepción de esta web como un espacio literario y la plantilla de escritores anfitriones configuran una revista digital relacionada “en su esencia” con la literatura. Ambos aspectos sugieren un lazo no mediado, por tanto más auténtico, con la literatura, contraponiéndose a la crítica del periodismo *mainstream*: menos servilismo y acceso más directo a la literatura. Esta “autenticidad” asociada al espíritu hospitalario y amigable de *Zenda* esboza un espacio digital de encuentro democratizado de letraheridos en torno a la literatura. En el imaginario del internauta, todos estos valores asociarían esta web literaria con la nueva sensibilidad cultural superadora, según algunas teorías, de la Posmodernidad.

### ***Zenda* dentro del mercado editorial**

Para perfilar el tercer tipo posible de representación cultural de *Zenda*, hemos de recurrir a las teorías de los estudiosos que, al mismo tiempo que admiten la emergencia de nuevos fenómenos y nuevos valores, se muestran más escépticos en cuanto a superación verdadera de la cultura que pretenden sustituir: la causa está en la interferencia del capitalismo, que lejos de desaparecer, explota con fines lucrativos el nuevo interés para las formas de autenticidad.





El capitalismo, todavía más ingenioso y proteico, no está dispuesto a despedirse. Según Jeffrey T. Nealon, estaríamos más bien presenciando su intensificación, debida a sus capacidades de adaptación y de autoperpetuación; esta idea resalta en el título de su ensayo que remodela la famosa fórmula jamesiana (*Post-Postmodernism or the Cultural Logic of Just-In-Time Capitalism*, 2012). Concretamente, se trataría de dos fenómenos que deforman las nuevas prácticas evocadas más arriba. Primero: por haberse extendido tanto la preocupación por la autenticidad, la moderación, la creatividad, la responsabilidad o el vivir juntos, estas prácticas acaban teniendo más de fenómeno de moda que de verdadera toma de conciencia, más de automatismo que de acción reflexiva. Hay mucho de imitación y de apariencia. Contemplando con escepticismo la “pureza” de estos nuevos valores, Román Chastellier arguye con ironía que, por ejemplo, la muy de moda carrera descalza con zapatillas minimalistas, que permiten reanudar con una disposición natural del ser humano (por tanto más sencilla y auténtica), se basa en una buena dosis de tecnología en la suela: “la simplicité est souvent [...] un pur reflet de la mode ou du marketing”, arguye el sociólogo. La paradoja y la hipocresía del consumo. Si solo se experimenta una idea, una imagen, los nuevos valores nobles en cuestión aparecen como un mero signo más: se recuperan solo significantes vacíos y se experimentan formas estilizadas.

En segundo lugar, la expansión de esta nueva sensibilidad ha suscitado el interés de los agentes capitalistas. El mismo Chastellier continúa su ejemplo: los comerciales del calzado deportivo aseguran que, para permitir la adaptación del pie al choque con el asfalto, hemos de comprar tres pares de zapatillas con suela de grosor progresivo. La autenticidad y el lucro, pues, van cogidos del brazo. Wolfgang Funk observa que los nuevos valores de autenticidad se han convertido en marca comercial: “From the ‘authentic’ politician and ‘authentic’ brand handbags to ‘authentic’ food-chains and ‘authentic’ tourist adventures, authenticity today has obviously become a major selling point” (10).

Parte motriz del capitalismo, el *marketing* conoce en profundidad la psicología de los consumidores y sus deseos en un momento cultural preciso. La publicidad, este barómetro de los gustos culturales, las reproduce en sus





discursos para atraer al consumidor. Pongamos solo unos cuantos ejemplos, entre muchos, de la vida real. TBWA\Media Arts Lab, la agencia publicitaria de Apple, decidió para su campaña empezada en 2015 (ganadora del Grand Prix de Cannes Lions) difundir en carteles gigantescos y anuncios televisivos las fotografías y videos realizados por “real people”. Insertándose en el recién entusiasmo social por la creatividad DIY, Apple deja de optar aquí por su presentación minimalista del teléfono, como único protagonista, capaz de focalizar toda la atención del observador en sus propiedades. Esta vez, su estrategia es presentar el producto en posición de subordinación con respecto a la creatividad humana de los usuarios reales convertidos en estetas sublimadores de la realidad. De los medios televisivos, evocamos por ejemplo la última temporada del *reality show* Bachelor 2016 (donde varias mujeres compiten para conquistar a un soltero seductor): para atraer telespectadores, que ya buscan otra cosa, los productores anuncian la presencia de una belleza femenina natural, sin artificios u horrorosas intenciones de notoriedad: “Nous vous présentons les femmes naturelles, celles qui se sentent bien mieux en jean que sur des talons aiguilles! Elles savent rester féminines sans en faire trop, et c’est ce qui fait leur charme. Elles misent tout sur leur joie de vivre, leur sourire et leur humour...” (cadena TF1).

En el mundo de la moda, Henri Pinault, el papa del mercado de lujo, anunciaba en 2010 que en lugar de la opulencia exuberante, “[w]e’re moving toward more *discreet* luxury [...] more *subtle*” (Carli Philips). Hoy en día, la industria de la moda baraja nociones como “herencia”, “artesanía” y “conciencia ambiental”, o sea valores más sólidos. En su anuncio publicitario del perfume Miss Dior Absolutely Blooming (2016), Dior cambia de estrategia en comparación con anuncios precedentes, como por ejemplo el de Miss Dior (eau de parfum) de 2015. En Absolutely Blooming, una muy discreta Natalie Portman pasea simplemente por el Domaine de Manon entre las cosechadoras de flores iniciándose a la tarea y dialogando con el creador del perfume sobre las rosas de Grass, base de la fabricación. El paseo de la actriz se presenta explícitamente como una búsqueda de las *esencias* florales del perfume; subrayamos el sugestivo doble significado de la palabra. Pasamos por tanto de significados



habituales del mundo publicitario como “opulencia”, “belleza”, “seducción” a otros nuevos como “artesanía”, “saber ancestral”, “trabajo”, “naturalidad”, “sencillez”, “materialidad”, “contacto”. Se va a la raíz de la creación de perfumes (no como producción industrial, sino como *savoir-faire* humano y manual), a la elementalidad de un contacto primigenio con la tierra, con la materia primaria (y no la materia prima). A diferencia de la publicidad de 2015, he aquí a una Natalie Portman sin maquillaje, sin peinado, sin enamorado y sin helicóptero. Se pretende suprimir esas imágenes seductoras de la (ahora) engañadora retórica publicitaria tradicional, para ir a la esencia, a cosas “verdaderas”... como si esta modalidad no fuera otra estrategia, otro simulacro. Si el contacto directo con las cosas al que alude el anuncio Dior sugiere la supresión de la *mediación*, esto se realiza emulando con fines lucrativos las nuevas creencias culturales de la sociedad. Estos ejemplos muestran que los valores nobles de la nueva sensibilidad cultural pierden su “pureza” por entrar en el circuito del mercado, el *marketing* y la publicidad. La “autenticidad”, al ser valorizada cada vez más hoy en día, acaba transformada paradójicamente en lo que parece negar, o sea el negativo de sí misma, ya que se la acaparan los camaleónicos sistemas de mediación mercantil.

Volviendo a *Zenda*, observamos que, a pesar de emitir una imagen con valores nuevos más nobles, la revista tiene rasgos de empresa editorial y que, bien mirado, sus mecanismos de *marketing* son a veces incluso más logrados que en las publicaciones culturales tradicionales. Sugeriré que los supuestos valores nuevos sobre los que basa su imagen son tal vez una explotación de cierta sensibilidad cultural actual y que *Zenda* no rompe con los fundamentos empresariales del periodismo tradicional. Esta sería la tercera representación que el internauta podría tener de esta revista digital.

¿Cómo se situaría esta *Zenda* con respecto al mercado? Algún bloguero aventura: “una estrategia de *marketing* para vendernos lo que tenemos que leer” (debate en torno a *Zenda*, blog de Noelia). Para decirlo en otros términos: un negocio con car(et)a noble de literatura. Pero antes que especular, veamos algunos datos concretos. *Zenda* es una empresa registrada en el Registro mercantil con el nombre de Ruritania Editores S.L., dirigida por el periodista y



escritor novel Leandro Pérez, “prisionero” en *Zenda* que se sitúa a sí mismo, con (sugestiva) humildad, al final de la lista de 40 autores permanentes. Con su socio, Leandro Pérez gestiona también la desarrolladora de web Tres Tristes Tigres, muy conocida en el mundo editorial digital por haber diseñado los sitios internet de grupos de prensa (como Prisa), de editoriales (Alfaguara, editorial de muchos de los escritores en *Zenda*, incorporada desde 2013 a Penguin Random House) y de escritores (gestiona por ejemplo la imagen digital de Pérez-Reverte).

Como cualquier empresa de publicaciones y a diferencia del blog, *Zenda* no funciona según la libre circulación de los Creative Commons, que sí definen las prácticas colaborativas, como los arriba citados fablabs por ejemplo. En este sentido, el Aviso legal de la web manifiesta autoridad y derechos de propiedad: “El usuario reconoce y acepta que todos los derechos de propiedad industrial e intelectual sobre los contenidos y/o cualesquiera otros elementos insertados en el sitio Web” y, asimismo, enlazar la web no ha de producir “confusión o engaño a los usuarios sobre la procedencia de los contenidos”. De hecho, los textos de los blogueros-prisioneros se han trasladado completamente a *Zenda* (Pérez-Reverte, Miguel Munárriz, Daniel Herreia) o señalan con rigurosidad la procedencia, si un texto escrito para *Zenda* está publicado en sus webs respectivas.

A diferencia de los suplementos, *Zenda* no tiene publicidad, pero salta a la vista la presencia de los enlaces Amazon, sobre todo en las secciones Noticias, Actualidad, Listas de libros, las cuales proponen un precio negociado del libro. Un ejemplo digno de interés: la crónica “10 libros sobre libros” (que Daniel Heredia ha trasladado a *Zenda* desde su blog personal) solía incluir en su blog enlaces hacia las editoriales que publicaron los libros reseñados, pero los nuevos libros, tras su traslado a *Zenda*, llevan hacia Amazon. El acuerdo comercial entre las dos entidades aparece de manera obvia en la publicación del relato “Jodía Pavía (1525)” de Pérez-Reverte diseñado y maqueteado por Tres Tristes Tigres, relato publicado en *El País* en 2000. De la colaboración con Penguin Random House resulta la publicación en noviembre 2016 de una edición especial de *El prisionero de Zenda* de Antony Hope. Por contar con una traducción actual y estar publicada en Debolsillo, (sello de Penguin), aparece destinada a un público



amplio. En la introducción de Pérez-Reverte que la acompaña, un párrafo especial está dedicado a la revista digital *Zenda: Autores, libros & cía.* donde se anuncia su existencia y se establece la filiación con la obra de Hope y el nacimiento metafórico de la revista dentro de un territorio mítico. Ambas publicaciones firman así la entrada de la revista digital *Zenda* en el mundo restringido y regulado de lo impreso.

Nos negamos a hacer suposiciones sobre los posibles patrocinadores de *Zenda*, pero forzoso es reconocer que la pretensión de independencia resulta más discutible de lo que se pretendía. Si los textos de los blogueros podrían ser contribuciones benévolas como en cualquier blog, la creación y el mantenimiento de la web (gestiones, acuerdos, colaboraciones con escritores, sobre todo la implicación de su promotor Pérez-Reverte, etc.) generan gastos. Que sea una web sustentada por una empresa comercial como Amazon, las editoriales, o su gerente y escritor novel Leandro Pérez, *Zenda* parece tener un funcionamiento editorial de tipo empresarial, que echa mano de valores atractivos como diversidad, antielitismo (rasgos posmodernos) y/o autenticidad, creatividad, accesibilidad, hospitalidad, amigabilidad (valores relacionados con una nueva sensibilidad cultural).

Afirmar que *Zenda* es una empresa exige la identificación de unos mecanismos propios de la productividad. Un aspecto interesante hace de *Zenda* una entidad todavía más orientada hacia lo comercial que un mero suplemento literario. Esta web es un espacio de encuentro literario, pero al mismo tiempo, como cualquier empresa editorial, asegura la visibilidad mediática de sus autores e intenta atraer lectores. La existencia permanente en *Zenda* de escritores y de blogueros “prisioneros”, que aportan cada uno sus respectivos lectores, no solo crean la imagen de una web de amistosa colaboración en torno a la literatura a la manera de los fablabs, como apuntábamos más arriba. Se trata también y sobre todo de una dinámica donde el lector aficionado a un autor preciso, al entrar en el territorio común de Ruritania, es susceptible de interesarse también por la obra de otros de sus habitantes y amigos colaboradores... Es una ventaja que los escritores no pueden encontrar en ningún suplemento literario puesto que este no cuenta con una plantilla permanente de escritores. En efecto, la



exitosa *Zenda* que, según indica el Webside Informer no ha dejado de aumentar su número de visitas, atrae con sus generosos contenidos y autores, lectores mucho más numerosos que las webs o los blogs individualmente de sus contribuidores (como ejemplo, en el momento en que estamos escribiendo este trabajo, *Zenda* cuenta cuatro veces más visitas que las de Pérez-Reverte, que es el autor con mejor *ranking* en internet entre los escritores de *Zenda*). Reunir a personas de procedencia distinta en torno a un proyecto común es una técnica muy conocida en el *marketing*: por ejemplo, el *featuring* musical donde una compañía discográfica reúne a algunos de sus cantantes sin afinidades personales particulares para grabar juntos una canción susceptible de aumentar las ventas de ambos, como efecto de la puesta en común de los fans respectivos de cada uno. Lo de multiplicar los fans y aumentar las ventas bien podría llamarse “seducción por proximidad”. La misma técnica opera también en *Zenda*, que se trate o no de algo deliberado. Resulta significativo notar que la cultura popular (el *featuring* de la música) y la antiguamente llamada cultura de élite (la literatura en *Zenda*) comparten el mismo funcionamiento marketing. Situándonos en la estela de Jameson, diríamos que la indistinción alto/bajo propiamente posmoderna se sustenta en este caso en la lógica capitalista.

Los otros valores que cultiva esta web literaria (los de apertura, hospitalidad y cercanía) bien pueden ser solo un ejemplo de las prácticas generalizadas dentro de un nuevo contexto cultural. Ahora bien, también son valores con los que los lectores se identifican espontáneamente en este nuevo momento cultural, lo cual puede aumentar la afluencia e, indirectamente, el consumo. En los últimos años las empresas del mundo literario han sabido adaptarse a nuevos deseos y creencias. En este sentido, evoco lo que me dijo un jefe de librería de Madrid, quien encargó a diseñadores que la transformaran en un espacio agradable y cómodo para multiplicar los actos: “Lo que me interesa es que la gente venga a la librería como a un lugar de encuentro e intercambio donde uno se sienta a gusto, un lugar de amigos”. Es la adaptación natural del mundo comercial al gusto del tiempo.

El debate cultural actual nos ha servido en el estudio de la recepción de *Zenda* en el ámbito digital, o al revés, esta web literaria ha ilustrado las teorías y



los fenómenos actuales característicos de lo que sería un cambio de paradigma cultural. Dentro de este análisis reversible hemos podido reflexionar también sobre las características y sobre todo los cambios acaecidos en el mundo editorial. Dentro de esta transformación, cultural y periodística, se han identificado tres representaciones posibles de *Zenda*: una posmoderna definida por la heterogeneidad y el antielitismo, la segunda nacida de valores positivos y humanistas propios de una nueva episteme que pretende suprimir la *mediación* para acceder más de cerca a las cosas (autenticidad, independencia, accesibilidad, hospitalidad) y por último, una representación basada en los simulacros de estos valores, asimilados y desvirtuados por la lógica capitalista que sigue gobernando. Publicación original, pletórica y dinámica, *Zenda: Autores, libros y cía.* inspira a pleno pulmón el aire de nuestro tiempo donde habitan actualmente, en paradójica convivencia, lo dominante, lo emergente y sus simulacros.



## ANEJO

### Encuesta sobre la opinión pública acerca de la web literaria *Zendalibros.com* (Autores, libros y *cía.*)

Creada el 7 de octubre de 2016.

91 respuestas recogidas entre el 8 y el 15 de octubre de 2016

#### Preguntas

1. Soy... (varias opciones son posibles): escritor; periodista; editor; crítico; investigador; bloguero; apasionado de literatura; otro estatuto.
2. ¿Conoce/visita la nueva web literaria *Zendalibros.com*? La conozco y la visito con regularidad; la conozco y la consulto de vez en cuando; la conozco, pero no la consulto; acabo de enterarme.
3. ¿Le resultan interesantes y útiles sus contenidos; satisfacen sus intereses personales o profesionales? Sí, mucho; bastante; poco; no.
4. Según usted, ¿a qué forma de publicación digital se parece *Zenda*? A un blog colectivo; a una despensa de blogs de escritores (de tipo Boomeran(g)); a un suplemento literario; a una revista literaria; a las web personales de los escritores; es una forma sui generis; otro (especifique).
5. ¿Conoce/visita otros sitios web parecidos? Sí, conozco y los visito con regularidad; sí, conozco y los visito de vez en cuando; sí, conozco, pero no los consulto; no conozco ninguno.
6. Al entrar en *Zenda* por primera vez, ¿qué sección(es) estaba más impaciente por descubrir? (varias respuestas son posibles). Textos de autores conocidos; textos inéditos; entrevistas; adelantos editoriales, crítica de libros en general; los blogs y la videoteca *booktuber*; las biografías y los textos de los contribuidores desconocidos; la parte interactiva (los tuiteos con Pérez-Reverte); el concurso literario; otra (especifique).
7. ¿Qué aspectos aprecia más en *Zenda*? (varias respuestas son posibles). La originalidad de las secciones; la calidad de los textos; su dinamismo y plasticidad; la no discriminación entre géneros 'mayores'; y 'menores'; ambiente hospitalario y amical; por nacer de la iniciativa de escritores y contar con su presencia "directa" y no mediada; la variedad de los contribuidores; la mezcla horizontal de escritores confirmados y escritores noveles; la presencia de contribuidores invitados con perfiles atípicos; otros aspectos (especifique).
8. ¿Qué aspectos le molestan más en *Zenda*? (varias respuestas son posibles). Interactividad reducida con el lector; la amplia presencia de crónicas de otros periódicos en las secciones de dos cofundadores Pérez Reverte y J. Marías; implícita libertad problemática de los contribuidores invitados; los enlaces comerciales y los precios negociados con Amazon; el copyright sobre los textos que allí aparecen; falta de transparencia sobre la financiación del proyecto; otros (especifique).
9. Según usted, ¿qué lugar les concede *Zenda* a lectores que transitan por este espacio digital? Importante; conveniente; limitado; casi nulo.





10. ¿Qué palabras asociaría espontáneamente con la imagen de *Zenda*, *Autores*, *libros* y *cía.*? (varias respuestas son posibles). Interactividad; unidireccionalidad; hospitalidad; exclusivismo; libertad creativa; “sobreyó” creativo; autoridad; garantía; originalidad; aventura literaria; familiaridad; honestidad; autenticidad; selección; horizontalidad; amiguísimo; publicación independiente; aparente independencia editorial y financiera; mercado; publicidad; otro (especifique).

11. *Zenda* acoge contribuciones de escritores, críticos de periódico, blogueros, investigadores, etc. ¿Le interesaría publicar en *Zenda*? Sería un honor; por supuesto, como en cualquier otra plataforma literaria; ¿por qué no?; no me interesa.

12. La creación y el mantenimiento de *Zenda* (Leandro Pérez y su empresa TresTristesTigres) así como las gestiones o la implicación de los autores (como por ej. el promotor Pérez Reverte), etc., generan gastos. ¿Si tuviera que aventurar una opinión, quién(es) diría que es/son la/las entidad(es) financiador(as) de esta empresa registrada fiscalmente bajo el nombre de Ruritania Editores S.L.? (varias respuestas son posibles). Las editoriales de los escritores participantes; Amazon; Iberdrola (patrocinadora del concurso *Zenda*, y de otras acciones culturales como la elaboración de la futura planta digital de la RAE, por ej.); Alfaguara, la editorial de Pérez- Reverte (y muchos escritores de *Zenda*), que ya han colaborado con la empresa de desarrollo web de Leandro Pérez); la contribución de los autores es benévola; otros (especifique).

13. ¿Cree que la web literaria *Zenda* es/será una fuerza directriz en la difusión de la cultura? Seguramente; posiblemente; poco probable; imposible.

14. Si la respuesta a la pregunta anterior ha sido (1) o (2), elija entre las siguientes razones: (varias respuestas son posibles). Por la calidad de los textos; por la originalidad de sus secciones y de algunos de sus contribuidores; por ser fruto de la iniciativa y la participación constante de escritores conocidos; por la modernidad de incluir numerosos blogueros; por ser una alternativa más neutra al periodismo oficial; por aparecer como un espacio literario abierto, amigable e independiente; otras razones (especifique).



## BIBLIOGRAFÍA

- (s. a.) (2016). "Cómo es Zenda, el sitio web de actualidad literaria creado por escritores", *La Nación*, 4 de abril de 2016, en <http://www.lanacion.com.ar/1885878-escritores-iberoamericanos-crean-zenda-una-web-literaria-de-difusion-de-contenidos> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].
- AGENCIA EFE (2016). "Pérez-Reverte, Marías y otros escritores crean la web literaria Zenda", 3 de abril de 2016, en <https://www.efe.com/efe/espana/cultura/perez-reverte-marias-y-otros-escritores-crean-la-web-literaria-zenda/10005-2885324> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].
- MAAD, Assma (2014). "Pourquoi le normal devient tendance?". *Madame. Le Figaro*, 28 de marzo de 2014, en <http://madame.lefigaro.fr/societe/pourquoi-normal-devient-tendance-280314-847096> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].
- BARTHES, Roland (1964). "Ecrivains et écrivants". *Essais critiques*, Paris: Seuil.
- CHASTELLIER, Ronan (2013). *Tous en slip! Essai sur la frugalité contemporaine et le retour aux valeurs simples*. Paris: Ed. Du Moment.
- DE LA PEÑA, Pedro J. (1994). "Visión crítica de los suplementos literarios", *Comunicación y estudios universitarios*, n.º 4, pp. 193-201.
- FUNK, W. Gross, F., Huber, I. (2012). "Exploring the empty Plinth. The Aesthetics of Authenticity". *The Aesthetics of Authenticity: Medial Constructions of the Real*. Bielefeld: Transcript-Verlag, Col. Cultural and Media Studies, pp. 9-21.
- HUBER, Irmtraud (2014). *Literature after Postmodernism. Reconstructive Fantasies*. New York: Palgrave Macmillan.
- KRMPOTIC, Milo J. (2011). "Internet, la crítica y la mujer de César". *Qué leer*, septiembre 2011, p. 4.
- MANRIQUE SABOGAL, Winston (2011). "Radiografía de la crítica literaria" (reportaje-entrevista colectiva), *El País*, 26 de noviembre de 2011, en [https://elpais.com/diario/2011/11/26/babelia/1322269936\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/11/26/babelia/1322269936_850215.html) [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].
- NOELIA (2016). "Zenda libros", 6 de abril de 2016, en <http://amitambienmegustaleerantesdeacostarme.blogspot.fr> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].
- PÉREZ-REVERTE, Arturo (2016). "Veinte años después: La novia de d'Artagnan", *Zenda: Autores, libros y vía.*, 6 de abril de 2016, en <https://www.zendalibros.com/veinte-anos-despues-la-novia-de-artagnan> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].
- PÉREZ-REVERTE, Arturo, "Bienvenidos a Zenda", *Zenda: Autores, libros y vía.*, 1 de abril de 2016, en <https://www.zendalibros.com/bienvenidos-a-zenda> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].
- PHILIPS, Carli (2014). "Luxury fashion just got more personal", *The Australian*, 21 de mayo, en <http://www.theaustralian.com.au/life/fashion/luxury-fashion-just-got-more-personal/news-story/e04681e38d26be05bffe871d9f52b280> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].



- RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, Antonio (2013). "El suplemento de cultura: Vehículo esencial en la crítica literaria contemporánea", *Ámbitos. Revista de ciencias sociales y humanidades*, n.º 30, pp. 113-120.
- SCHOPENHAUER, Arthur [1819] (2016). *El mundo como voluntad y representación*, Pilar Lopez de Santa María (trad.). Madrid: Trotta, Clásicos de la cultura.
- VERMEULEN, T. y van den Akker, R. (2010). "Notes on Metamodernism", *Journal of aesthetics and culture*, vol. 2, DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].
- WILCE, James M. y Fenigsen, Janina (2015). "De-essentializing authenticity: A semiotic approach", *Semiotica*, 30 de enero de 2015, DOI: <https://doi.org/10.1515/sem-2014-0071> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].
- TF1 (s.a.). "Les femmes naturelles: la beauté sans artifice", *Bachelor 2016*, en <https://www.tf1.fr/nt1/bachelor/videos/naturelles-misent-l-humour.html> [Fecha de consulta: 30 de abril de 2017].

Fecha de recepción: 4 de mayo de 2017

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2017

## Entrevista a Pilar Pedraza

FRANCISCA FERRER GIMENO  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

“Los encasillamientos son obra de los medios de comunicación,  
no del trabajo de los escritores”



Fig. 1. Pilar Pedraza

La escritora Pilar Pedraza (Toledo, 1951) es Doctora en Historia del Arte por la Universitat de València, área de conocimiento a la que se dedicó como docente en esta institución, aunque también participó de la vida política de la Comunidad Valenciana cuando asumió el cargo de Consellera de Cultura de la Generalitat Valenciana, en el último gobierno del President Joan Lerma. También fue miembro del Consejo de Administración de Radiotelevisión Valenciana.



Como investigadora y ensayista, Pilar Pedraza se dio a conocer con la publicación de títulos como *Barroco efímero en Valencia* (1980), las traducciones y ediciones críticas de *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna y del *Tratado de arquitectura de Antonio Avelino "Filarete"* (1990) o los ensayos *La Bella: enigma y pesadilla (esfinge, medusa, pantera...)* (1983), *Máquinas de presa: la cámara vampira de Carl Th. Dreyer* (1996), *Federico Fellini* (1993) entre otros.



Trabajadora infatigable, Pilar Pedraza ha colaborado en numerosas revistas científicas y literarias, y además es traductora del italiano, hace su

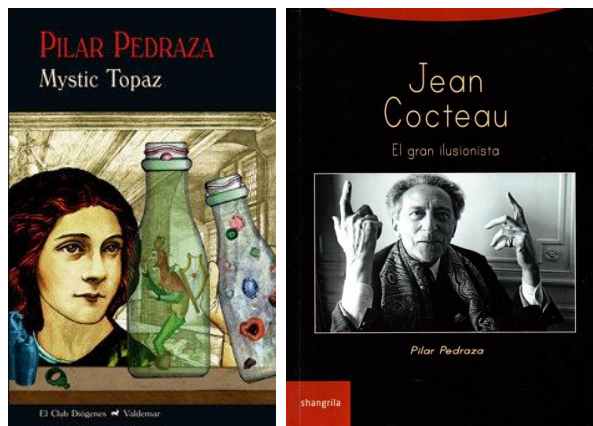




primera incursión como novelista con: *Las joyas de la serpiente*, con la que obtuvo en 1984 el *Premio Ciudad de Valencia de Novela*. Algunas de sus principales obras son:

*Necrópolis* (1985), *La fase del rubí* (1987), *Mater tenebrarum* (1987), *La pequeña pasión* (1990), *La pequeña pasión* (1990), *Las novias inmóviles* (1994), *Paisaje con reptiles* (1997), *Piel de Sátiro* (1998), *Máquinas de amar: secretos del cuerpo artificial* (1998), *Fritz Lang, Metrópolis* (2000), *Arcano trece: cuentos crueles* (2000), *La perra de Alejandría* (2003), *Espectra: Descenso a las criptas de la literatura y el cine* (2004), *Agustí Villaronga* (2007), *El síndrome de Ambras* (2008), *Venus barbuda y el eslabón perdido* (2009), *Lucifer Circus* (2012), *Brujas, sapos y aquelarres* (2014), *Lobas de Tesalia* (2015), *Mystic Topaz* (2016) y su más reciente publicación, *Jean Cocteau, el gran ilusionista* (2016).

Como muy bien indica ella misma, es difícil encasillarla dentro de un género sin pecar de ser injusto en sus múltiples facetas que hacen de su obra única y prodigiosa, pero quizá sea mejor conocerla a través de sus propias palabras y con unas cuantas preguntas a esta incansable escritora.



\* \* \*

P.: Nos gustaría saber cómo se produjo el paso decisivo para que se dedicase a la ficción siendo que ya poseía una línea de publicación de ensayos de arte.

R.: No hubo en realidad un paso, sino una pasión doble y simultánea. Recuerdo haber escrito una novela de faraones a los trece años en un cuaderno



del colegio por influencia de *Sinhué el egipcio*. A saber dónde estará la pobre. La publicación de mis obras de investigación y de ficción fue casi simultánea, como lo es ahora. Las primeras fueron mi tesis doctoral *Barroco efímero en Valencia*, y la novela *Las joyas de la serpiente*, muy cercanas en el tiempo. A partir de entonces las he ido alternando y creo que siempre será así.

P.: Por otra parte, usted es una gran estudiosa del cine, prueba de ello son los ensayos que ha publicado sobre el séptimo arte. ¿Hasta qué punto las imágenes cinematográficas forman parte de su narración y cuál es su influencia?

R.: El cine es mi principal fuente de inspiración, tanto el narrativo como el de ensayo. Escribo usando desvergonzadamente procedimientos cinematográficos como el *flashback*, el montaje, los intervalos cocteaunianos, y sobre todo la imagen y la atmósfera del cine y la pintura, y creo que hasta la banda sonora. La vida no sería igual sin el cine. Al menos la mía. Soy adicta.

P.: ¿Qué títulos destacaría como las que más le ha influido en su escritura y por qué?

R.: Mis cineastas favoritos son Eisenstein, Dreyer, Fellini y Pasolini, porque superan lo que podría ser solo talento cinematográfico y están en la casilla de los genios, al menos para mí. Supongo que sus mundos me influyen. Estos creadores son para mí como los santos para los creyentes. Tengo una película fetiche personal moderna, pero no la digo, porque dejaría de ser un fetiche y se convertiría en un dato banal. Cuando estoy de bajón, la veo y salgo a flote. Cada uno debería tener la suya.

P.: Su último ensayo versa sobre Jean Cocteau, un genio de este pasado siglo que brilló en todos los campos del arte. Sé que será muy complicado elegir una de las obras de este personaje tan polifacético, pero ¿cuál escogería?

R.: Mi preferida es *La sangre de un poeta*, y también *Orfeo*. Lo políticamente correcto es decir que la mejor es *La Bella y la Bestia*, que es bellísima, desde luego, pero me ha preguntado por mi preferencia y ahí está, sinceramente. Mi novela favorita suya es *Los chicos terribles*, escrita durante la desintoxicación de una cura de opio, que está en la base de la genial película de Jean-Pierre Melville del mismo título, aunque él también metió cuchara.





P.: Qué sería para usted el verdadero arte fantástico en el arte pictórico y cómo lo traslada a sus novelas, donde el mundo irreal de la fantasía se entrelaza con los hechos históricos que narra.

R.: El arte es o no es, sea de género o no, y lo mismo ocurre con la pintura. Su entrelazamiento es algo alquímico cuyo secreto no puedo desgranar en unas pocas líneas. Si alguien está interesado en este tema, le recomiendo sin rubor mi artículo *La epifanía de lo imaginario*, que acaba de salir en la revista *Claves* del mes de mayo.

P.: En el mundo editorial se suele sacar mucho partido a constantes como son los monstruos vampíricos o los licántropos, entre otros; en su creación fantástica, ¿cuál sería el papel de estos seres fantasmales que son capaces de cruzar las fronteras de la vida y la muerte? En sus novelas, en especial, en sus últimas creaciones, sus personajes traspasan las fronteras de la vida y de la muerte con total facilidad. ¿Busca que su lector le siga en esa ruptura de la razón burguesa o es solo un mecanismo de evasión?

R.: Mis novelas siempre son siempre de evasión, pero de evasión hacia dentro, o sea, de invasión. En el interior están los grandes enigmas, las fronteras entre lo vivo y lo muerto, lo femenino y lo masculino, lo animal y lo humano. Son esas las fronteras que siempre me han interesado y las trabajo continuamente, con mejores o peores resultados. La razón burguesa no debe de estar muy contenta con ello, me temo, y de hecho tengo un familiar que me lo reprocha constantemente. Y habrá quien piense que ya va siendo hora de que escriba novelas de verdad, o sea, de la Guerra Civil, de género negro o de las generaciones de mujeres de una familia de clase media. Otros y otras lo hacen mucho mejor que yo, y además yo escribo para divertirme y, a ser posible, también al lector.

P.: En más de una ocasión ha comentado que la lectura de *La Ilíada* y de *La Biblia*, los libros que le fueron prohibidos durante su infancia, le ha conducido hacia el mundo fantástico de su literatura. ¿Qué cree que atrae al lector de hoy en día a la lectura de sus novelas y relatos?

R.: No lo sé. Tengo lectores de todas las edades y cada uno ha llegado a mis libros por su propio camino, por su cultura, por las modas góticas, por una



sensibilidad afín, por diversión, por los temas macabros, por el erotismo extraño, por casualidad... No creo que les haya influido como a mí *La Biblia*, y mucho menos *La Ilíada*. Sé de algunos que leyeron de jóvenes las fábulas de Saki, pero son los menos; y también de jóvenes que empezaron con tebeos de terror y ahora leen además *Mystic Topaz*, sin por ello descuidar el móvil.

P.: En sus novelas lo fantasmal y lo monstruoso son artífices de la acción de sus tramas imbricadas en momentos concretos de la historia, pero siempre desde el plano de lo monstruoso, lo tenebroso. ¿Cree que puede ser la clave del éxito de su obra en ese público que se autodenomina gótico? ¿Solo escribe para ese público o cree que otro tipo de lectores se podría acercar a su obra?

R.: Yo la literatura no la planteo así. Escribo lo que me gustaría leer y todavía no se ha escrito, y lo escribo en principio para mí, para aclararme y para expresarme. La industria editorial me trae al paio en el sentido de que no tiene nada que ver con la escritura. El éxito está en otro lugar y lo condicionan muchos factores, a algunos de los cuales no estaría dispuesta a sucumbir. Y creo por otro lado que no son los góticos quienes compran mis libros, porque mi fantasía está en el mundo de la escritura y no de la moda. Yo no escribo tebeos de terror, ni falsas novelas de vampiros, ni fantasías lovecraftianas, sino obras literarias con ciertos componentes que se repiten porque forman parte de mi universo espiritual, por decirlo así. En eso no me distingo de Louise May Alcott o de George Elliot.

P.: ¿Hasta qué punto esa denominación sería la adecuada para definir su obra?

R.: ¿La de gótica? Rotundamente, para nada. El premio que me concedió tan amablemente el año pasado la Feria Gótica de Madrid por toda mi obra ha de leerse en clave muy amplia. Los encasillamientos son obra de los medios de comunicación, no del trabajo de los escritores. A mí que me denominen como quieran mientras me dejen escribir a mi aire, y compren los suficientes ejemplares como para que las editoriales me acepten como autor con el que no se pierde dinero. Nunca he pretendido ganarme la vida escribiendo, porque en este país es imposible si no te dedicas al periodismo o eres rentista, pero he escrito mucho y he publicado mucho, lo que yo he querido. Para mí escribir es



como para las sardinas nadar. No nadan para ganarse la vida o tener éxito, sino porque si no lo hacen se mueren.

P.: En sus novelas y relatos se mueve a través de lo maravilloso, lo fantástico y lo siniestro ¿cree que es una de las principales claves de su éxito?

R.: ¿Éxito? ¿Qué éxito? No veo el éxito por ninguna parte y tampoco lo echo de menos.

P.: Hablamos de éxito porque, como usted misma muy bien dice, en la editorial que le publica es la autora viva que más vende, puesto que la mayoría de los miembros de la colección ya están muertos. Eso son muestras de que su obra gusta e interesa ¿no cree?

R.: Pues algo sí. Siempre figuro en los catálogos de la editorial junto a Edgar Allan Poe, lo cual no deja de ser la caña, pero mi discreto lugar se debe sobre todo a mi descreimiento y a cierto sentido del humor que se inspira en Saki y en Ambrose Bierce; y no poco a mi estilo, que debe mucho al de Colette, una escritora injustamente olvidada por todos y todas, que me enseñó lo que es una prosa sensual. Lo de los muertos y los monstruos es una excusa para escribir.

P.: Suele decir que se ha visto muy influida por la obra de los escritores del siglo XIX, sin embargo, ambienta algunas de sus novelas en los primeros siglos de nuestra civilización, ¿por qué? Y ¿cómo se nota en sus narraciones que transcurren en pleno siglo XX?

R.: Cada relato requiere un tiempo cultural, una atmósfera, que hay que crear con mucha documentación y ayudas externas, para luego olvidarlo todo y construir un relato verosímil y con vida propia, ya sea romano *gore* o de viajes dieciochescos. Lo importante, sin embargo, es el estilo, no construir pastiches ni rollos históricos, sino obras que puedan interesar aquí y ahora, aunque su acción transcurra en la Alejandría del siglo IV, porque en ellas se habla de personas, es decir, del amor y la muerte, los grandes clásicos. Eso es, al menos, lo que intento. En este momento disfruto enormemente escribiendo una novela que transcurre en Roma a comienzos de nuestra era y se titula *El amante germano*. Mi intención no es explicar la guardia pretoriana germana de los emperadores romanos, sino los amores de una joven algo pirada. Esto no es gótico, es Pilar



Pedraza. A veces la crítica se engancha a un estereotipo y no ve más allá de sus –doctas o no– narices. Curiosamente, son los lectores los que mejor lo pisan.

P.: Por último, su obra crece con las nuevas apuestas de este siglo XXI, que son los relatos encadenados y difundidos a través de Internet ¿Hasta qué punto, esa mayor difusión de su obra influye en su creatividad o, por el contrario, no le coarta?

R.: Si publicar relatos en *La charca literaria* o en alguna otra revista de la red perjudicara mi actividad, no lo haría. Nadie me obliga. Lo hago con libertad y alegría, y con vistas a recopilar y publicar en libro de papel mis materiales cuando llegue el momento, como en el caso de *Mystic Topaz*, que está yendo bastante bien y surgió de una colaboración con *El Butano popular*. Internet es un caballo loco: hay que montarlo con tiento y sin desfasar. Y tampoco hay que exagerar con lo de la difusión. Los españoles no leen ni libros ni Internet ni los prospectos de los medicamentos, solo revistas ajadas de cotilleo en las salas de espera. Es un milagro que editoriales como Valdemar confíen en un autor tan de minorías como una servidora. Y muy de agradecer. Y a ustedes también por interesarse por estas cuestiones.

P.: No desconfíe tanto de los lectores españoles, que todavía existen los que desafían a las estadísticas.

R.: Tiene que ser verdad. Si no, no me lo explico.

# Diablotexto *Digital*



LUIS BAGUÉ QUÍLEZ: *CLIMA MEDITERRÁNEO*  
Madrid: Visor, 2017

CARLOS ALCORTA  
AULA POÉTICA JOSÉ LUIS HIDALGO

En el ensayo titulado “2001-2012: una odisea en el tiempo”, escrito al alimón por Alberto Santamaría y Luis Bagué Quílez como introducción al volumen *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*<sup>1</sup> del que ambos son editores, se puede leer lo siguiente:

En una secuencia de la película *El paso suspendido de la cigüeña* (1991) de Theo Anghelopoulos, el protagonista permanecía en vilo sobre la raya fronteriza que separaba Grecia de Albania. La imagen de ese paso suspendido podría utilizarse como símbolo de la poesía española reciente, a medio camino entre el trazado de fronteras que levantó la lírica de los ochenta y el lugar sin límites que se dibuja en el horizonte del siglo XXI.

Pues bien, Luis Bagué Quílez (Palafrugell, 1978) ha estado durante algunos años en ese lugar sin límites del que hablan –*Página en construcción* (2011)<sup>2</sup> y *Paseo de la identidad* (2014)<sup>3</sup> a mi modo de ver, así lo atestiguan–, pero un libro

---

<sup>1</sup> Bagué Quílez, Luis y Santamaría, Alberto. *Malos tiempos para la épica. Última poesía española (2001-2012)*. Biblioteca de Filología, 140. Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert y Visor Libros. Alicante/Madrid, 2013.

<sup>2</sup> Bagué Quílez, Luis. *Página en construcción*. Premio Unicaja de Poesía. Editorial Visor. Madrid, 2011.

<sup>3</sup> Bagué Quílez, Luis. *Paseo de la identidad*. Premio Emilio Alarcos de Poesía. Editorial Visor. Madrid, 2014.



como *Clima mediterráneo*<sup>4</sup> se sitúa de forma contundente en un lugar determinado del horizonte poético que delimita el siglo XXI. No resulta improbable que una de las características que mejor definen la poesía actual sea quizá el uso de la ironía –se advierte ya desde el mismo título del libro, un guiño a la meteorología–, una ironía que, como escribe Pere Ballart, “se coloca en el centro mismo de la relación entre el creador y su obra”<sup>5</sup> y actúa como un modo de comprensión de la realidad distinto del que propugnan las confesiones religiosas –sustitutas de la mitología que han gobernado nuestras vidas durante más de veinte siglos– y las ideologías, ambas en un franco retroceso, salvo en los sectores más conservadores de la sociedad, porque, al fin y al cabo, la poesía, “la función compensadora de la poesía –en palabras de Marcel Raymond<sup>6</sup>– desde el momento que le toca satisfacer algunas de las exigencias humanas que la religión había logrado hasta entonces exorcizar, se vuelve una ética y no sé qué medio irregular de conocimiento metafísico”<sup>7</sup>.

La primera parte del libro, titulada “Mediterráneos”, presenta una imagen del *Mare Nostrum* muy diferente de la que nos ofrecen los libros de Historia. El mar que sirvió de vehículo para la difusión de la cultura (también, y no conviene olvidarlo, propició el comercio y las ansias expansivas de los sueños imperialistas) es ahora un mar lleno de naufragos, de cadáveres, de héroes anónimos que se juegan la vida buscando no un futuro mejor, sino, simplemente, un futuro. El poder simbólico del espacio se ha degradado o, mejor, ha trasmutado sus registros, algo muy evidente en este libro, por más que el tipo de lenguaje utilizado, un lenguaje coloquial sin pretensiones metafísicas, no violentado por el irracionalismo, no parezca sugerirlo, pero, al fin y al cabo, la esperanza de miles de personas se disuelve en las aguas de un cementerio marino.

Los poemas que integran esta sección están divididos en dos secciones tipográficas bien diferenciadas que, además, tienen el propósito de alterar el

---

<sup>4</sup> Bagué Quílez, Luis. *Clima mediterráneo*. Premio Tiflos de Poesía. Editorial Visor. Madrid, 2017.

<sup>5</sup> Ballart, Pere. *Eironeia*. Quaderns Crema, S.A. Barcelona, 1994.

<sup>6</sup> Raymond, Marcel. *De Baudelaire al surrealismo*. Trad. de Juan José Domenchina. Fondo de Cultura Económica. México, 1960.

<sup>7</sup> Guillén, Claudio. *Múltiples Moradas*. Ensayo de Literatura Comparada. Tusquets Editores. Barcelona, 1998.



sentido de la narración, una narración, por otra parte, escasamente lineal. Encontramos en ellos una dislocación temporal que contribuye a transmitir una sensación de intemporalidad, o de un tiempo ajeno al paso del tiempo, que nos recuerda la poesía de William Carlos Williams. Los primeros versos están transcritos en redonda, pero todos los poemas finalizan con versos en cursiva. El propio Bagué explica las razones: “Las transcripciones en cursiva no siempre se corresponden con las voces de individuos reales, pero algunas están troqueladas sobre el molde de personajes concretos”. ¿A qué personajes de carne y hueso se refiere nuestro poeta?, pues a “Cristóbal Colón deslumbrado en Guanahani, Jovellanos insomne en el castillo de Bellver, James Watt exhalando su espíritu en vapor de agua. La sombra de José Hierro está detrás de los ojos de Marta Nevares. Y Luis García Montero, disfrazado de Jovellanos, contempla las ondulaciones bárbaras de un mar que quiso ser ilustrado”.

“Hecho en España” se titula la segunda sección (un título anecdótico, no podemos obviar que nos recuerda a la ineficaz pretensión del gobierno actual por crear una marca España que nos identifique en el mundo). La España real que tratan de definir los poemas desborda contradicciones. El mismo Bagué ya había dejado escrito en su excelente ensayo *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso en el tercer milenio*<sup>8</sup>, con el que obtuvo el Premio de Investigación Literaria Gerardo Diego en 2006 lo siguiente:

España encarna muchos de los tópicos negativos clásicos (*tempus fugit, ubi sunt?, vanitas, memento mori*), adscritos a una relectura de ascendencia estoica. Estos tópicos se actualizan, en su carga retórica y en su significado moral, dentro del horizonte cultural barroco: desprecio de las ambiciones cortesanas, canto a la vida retirada, elogio del bucolismo arcádico. Dado que la patria simboliza la degradación del mundo contemporáneo, no es de extrañar que su planificación lírica aparezca a menudo ligada al escenario de las ruinas.

Hemos pasado de la España imperial de Felipe II en la que nunca se ponía el sol al progresivo declive que comenzara a pintar Velázquez, “Un intruso en la corte de los Austrias / atrapado entre dos mundos idénticos”. La degeneración social que la decadencia conlleva está perfectamente retratada en ese simbólico

---

<sup>8</sup> Bagué Quílez, Luis. *Poesía en pie de paz. Modos de compromiso en el tercer milenio*. Editorial Pre-Textos. Valencia, 2006.





cuadro pintado por Goya, “La familia de Carlos IV”, cuyo título comparte un poema de Bagué, del que extraemos estos versos: “El nuevo siglo apátrida / entre la guillotina y el cadalso. // El nuevo siglo nómada, / entre el mar y el destierro”. Finaliza esta descripción de la España real con el controvertido lienzo encargado a Antonio López. Como sabemos, la lentitud en el proceso de ejecución –unos veinte años– fue tal que, cuando finalizó la obra, la familia real ya había iniciado su proceso de descomposición, un proceso que, si hacemos eco de las noticias más recientes, aún no ha puesto fin. “Que los juzgue la historia”, escribe con despecho Luis Bagué Quílez, y es que su mirada se detiene en establecer correspondencias entre esa España atávica tan presente en la conciencia colectiva, “patria de mil exilios, / tierra para el destierro, / imperio donde nunca / llega a ponerse el sol que más calienta” (los ecos del Cernuda de “Díptico español” se oyen a lo lejos), y la España actual, no tan distinta, como, por desgracia, comprobamos a diario. Familias reales (la goyesca de Carlos IV y la “antioniolopezca” de Juan Carlos I), símbolos imperecederos (el Quijote o el toro de Osborne, ese “Simulacro de toro, / imagen de un instinto / sometido a la lucha por la supervivencia”) o el grave problema de la especulación urbanística (palacios *versus* viviendas de protección oficial) que subyace en el poema titulado “Patrimonio nacional”. Pero quizá el poema que mejor ejemplifica esta transformación a la que aludíamos más arriba sea el titulado “Contra lo sublime”, que surge a partir de unos versos de la poeta norteamericana Kay Ryan (traducida recientemente por el propio Bagué) y finaliza con esta estrofa: “Pido una proporción hospitalaria. / Busco la magnitud de lo habitable”, tal vez el más testimoniales del libro. Nada de grandes epifanías, nada de dogmas ni heroicas conductas tan proclives, por otra parte, a ceder al vulgar patetismo. Bagué Quílez regresa a la realidad más *real* y lo hace con un verso incisivo, con un lenguaje exacto, determinante que refleja un desencanto insurgente o, como escribe Ángel L. Prieto de Paula en el paratexto, un verso que trasmite un “escepticismo expansivo” que resulta aleccionador, y contagioso.

Los lectores que frecuenten la obra de Luis Bagué Quílez percibirán de inmediato, al leer *Clima mediterráneo*, ese cambio notable en su poesía que habíamos anticipado. Las influencias son más heterogéneas (el mundo



anglosajón –norteamericano principalmente–, el acento histórico propio de la poesía centroeuropea –la polaca, especialmente– o la ambigüedad oriental (el poema “Alta velocidad” está compuesto por “haikus impuros”) y esta heterogeneidad contribuye a que se ensanche el distanciamiento teórico y práctico con las estéticas de las generaciones precedentes –principalmente con la llamada poesía de la experiencia, una etiqueta, sin embargo, excesivamente reduccionista para abarcar la pluralidad de propuestas que, según la crítica, agrupaba dicho epígrafe–. Estas palabras de Langbaum deberían bastar para verificarlo, la poesía de la experiencia –escribe– “es simultáneamente subjetiva y objetiva, ya que el poeta alude a su persona y a otras cosas, sin describir el significado en ninguna de ellas sino más bien extrayéndolo mediante un intercambio y fusión final entre ambos”<sup>9</sup> a la vez que conforma una voz con características propias, porque los poemas de Bagué se han despojado de retórica para concentrarse en la idea, en el mensaje, evitan los circunloquios para percutir en ese centro no siempre inmóvil de la diana de los significados. Y este cambio se efectúa, sin embargo, siendo fiel a unos principios estéticos que, con pocas variaciones, el autor ha defendido desde sus primeros libros, principios como la claridad formal y la cotidianidad argumental. ¿Qué ha ocurrido entonces?, podemos preguntarnos. Nos atrevemos a afirmar que ese despojamiento verbal en busca de la precisión y de la concisión al que aludíamos tiene que ver con esa toma de conciencia de la responsabilidad histórica del poeta (Bagué afirma que “El retorno al paradigma ilustrado provee a los jóvenes autores de unas premisas ideológicas basadas en la solidaridad y el mantenimiento de la libertad, de un discurso racional que se enuncia en un tono moderado y de un estilo figurativo que subraya la comunicación entre el autor y los lectores”<sup>10</sup>) que anteriormente había permanecido más en retaguardia. La visión del antihéroe se ha vuelto panorámica. En *Clima Mediterráneo* se recurre a la ironía y a la imaginación tanto como a la erudición (abundan las écfrasis en el libro) para que el exceso de realidad, una realidad insoportablemente trágica,

---

<sup>9</sup> Langbaum, Robert. *La poesía de la experiencia*. Edición de Julián Jiménez Hefferman. Col. De guante blanco. Editorial Comares. Granada, 1996.

<sup>10</sup> Bagué Quílez, Luis. *Clima mediterráneo*. Premio Tiflos de Poesía. Editorial Visor. Madrid, 2017.



no aduldere la emoción, como en estos versos del poema “Dieta mediterránea”:  
“Lo nuestro, desde siempre, / han sido el ascetismo y los productos frescos, / la carne mística / y la caducidad”. No cabe duda de que el verdadero compromiso del poeta reside en el propio poema, pero, como hijo de su tiempo que es, no le resulta fácil permanecer ajeno a esta época de degradación individual y de pérdida de valores humanos, de declive democrático y de desigualdad social. No podemos obviar, como escribe Jenaro Talens, “una innegable relación existente en todo momento, y en toda circunstancia, entre escritor y sociedad, entre escritura e ideología”<sup>11</sup> y es que, en palabras de la poeta norteamericana Denise Levertov (1923-1997) “si el poeta tiene preocupaciones políticas estas no quedarán excluidas, y *no* tener preocupaciones políticas –en el más amplio y profundo sentido del término– es seguramente imposible en el adulto consciente del último cuarto del siglo XX”<sup>12</sup>. Las maneras de enfrentarse a esta circunstancia histórica no difieren en lo principal. Poetas en español de ambas orillas del Atlántico (“También está el Atlántico, / que es el Mediterráneo / bajo cero: más litoral que costa, / un balcón colonial venido a menos”) se reconocen en un mismo Mediterráneo simbólico, porque el mar es visto “como una puerta giratoria”, “Es el mar contra el mar: / un maricidio”.

---

<sup>11</sup> Talens, Jenaro. *El espacio y las máscaras. Introducción a la lectura de Cernuda*. Editorial Anagrama. Barcelona, 1975.

<sup>12</sup> Levetov, Denise. *Pausa versal. Ensayos escogidos*. Trad. José Luis Piquero. Vaso Roto Fisuras. Madrid, 2017.

# Diablotexto *Digital*

ALFONS CERVERA: *YO NO VOY A OLVIDAR PORQUE OTROS QUIERAN*  
Barcelona: Montesinos, 2017, 270 pp.

JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO  
UNIVERSITAT JAUME I

Cuando toda opinión pública tiende a diluirse en mitad del océano de voces y ruido de la era de la comunicación y todo debate corre el peligro de enfebreecer un día y ser olvidado al otro, hay libros que recuerdan la importancia de las causas justas. Alfons Cervera ha publicado el testimonio de su reivindicación con la memoria en *Yo no voy a olvidar porque otros quieran* (Montesinos, 2017), un libro que recoge muchas de sus intervenciones públicas sobre su literatura, la literatura en la que se reconoce y el debate social en el que sus textos son susceptibles de encajar.

El reconocimiento conseguido con *Maquis* (1997), segunda novela del ciclo memorístico junto a *El color del crepúsculo* (1995) y *La noche inmóvil* (1999), lo sitúan como un precedente honesto de toda aquella literatura del siguiente milenio interesada en la memoria, mucha de ella montada de manera interesada en la ola del boom guerracivilesco. Posteriormente vendrían *La sombra del cielo* (2003), *Aquel invierno* (2005) o *Todo lejos* (2014), donde el escritor volvía la vista sobre el pasado de la posguerra y de la transición, episodios narrados desde el dolor, la nostalgia y, sobre todo, desde el compromiso. La literatura *per se* no avala la capacidad crítica de ningún autor. Y sin embargo, el libro que ahora nos llega de manos de Alfons Cervera es precisamente la reivindicación de su compromiso, el testimonio de que hubo siempre una palabra justa antes de ese recuerdo desmesurado, y de que hubo



siempre una palabra incómoda durante ese movimiento celebratorio de la memoria de los años 2000: “Antes no había nada y ahora es como si hubiera demasiado” dijo allá por el año 2007.

Las conferencias que conforman *Yo no voy a olvidar porque otros quieran* abarcan un arco temporal que va del 2003 hasta 2016. El interés de esta compilación es múltiple. En primer lugar, por insistir en la debilidad de la memoria española en tiempos de felicidad: desde el primer texto, fundacional, insiste en el olvido de Max Aub, en el triunfo del franquismo al imponer una amnesia en la que “nadie” recordaba ni “nadie” quería recordar. Pese a ello, Cervera recupera la figura de Aub, de José Martínez Guericabeitia, de Ignacio Soldevila, de Manuel Vázquez Montalbán, de Juan Marsé, de Juan Eduardo Zúñiga, del primer Muñoz Molina, de Jorge Semprún, de María Teresa León, de Ruedo Ibérico, de Triunfo... o de historiadores sólidos y honestos como Ana Aguado, Pedro Ruiz Torres, Ismael Saz, Justo Serna. Reivindica sobre todo a Rafael Chirbes, no tan leído hasta los últimos años, y que merece las páginas finales del libro.

En segundo lugar, porque proyecta su pensamiento sobre el pasado español con una lucidez invariable y sin concesiones a posicionamientos coyunturales: “En el saco de los nuevos tiempos se abría un agujero por el que se perdía todo aquello que no aplaudiera la excelencia de los pactos establecidos entre los partidos mayoritarios, unos pactos que apuntaban una transición titubeante y floja, complaciente con la memoria de los vencedores de la guerra y escasamente inclinada a rebuscar entre los trapos del olvido alguna bandera que, aunque descolorida, hubiera conservado las tonalidades cromáticas de la República”, dice en el año 2003 sobre la Transición, para en el 2014 definirla de la siguiente manera: “ese periodo que algunos defienden como el colmo hegeliano de lo imprescindible y otros cuestionamos, no desde su negación absoluta, sino en lo que tuvo de entrega desmesurada a los intereses del franquismo”. Así pues, debemos considerar el presente volumen como el trasfondo sólido y complejo de un escritor que acostumbrado a escribir de lo que le duele, lo que le falta y lo que le importa siempre, donde sus ideas dialogan (ahora de manera explícita) con su ficción, en cuya simbiosis se mantiene



imperturbable a modas de la memoria, a postulados de nuevo cuño y alardes de progresismo.

En tercer lugar, el volumen de Cervera no es solo la recuperación de muchos nombres merecedores de reconocimiento y de una cosmogonía de la memoria republicana y antifranquista, ni tampoco es solo al bagaje teórico e ideológico con que ha nutrido sus novelas, sino que sirve además de disputa literaria y memorialística, de recorrido precisamente por estas dos décadas de memoria en las que no estamos seguros de que el conocimiento haya pesado más que el *kitsch* aunque parezca que todos nos interesamos por el pasado (las palabras “moda” o “industria” aparecen entre las páginas 27, 71, 131. 225...). Así pues, podemos trazar entre 2003 y 2016 el estado de la cuestión de la agenda pública de la memoria con hechos y personajes de todo tipo: desde los ministros de José María Aznar hasta los ministros de José Luis Rodríguez Zapatero, la promulgación de la Ley de Memoria Histórica, las elecciones de 2015, la guerra de Siria o la aparición de verdaderos fenómenos de ventas literarios. Sus conferencias, sus reflexiones públicas, sirven también para dialogar con los nombres de Javier Cercas, Andrés Trapiello, el segundo Muñoz Molina, Jordi Gracia... promotores de esa época que se ha interesado con fuerza por su pasado traumático, aun sin saber si lo que le interesaba en realidad era el conocimiento del pasado, el refuerzo de la idea de consenso, la vindicación de los buenos y la acusación de los malos o simplemente el negocio editorial.

Alfons Cervera reivindica su ideario, contra el tiempo, contra la moda y busca su lugar en medio de quienes intentan comprender “el lado bueno del monstruo” para seguir avanzando en la recuperación de la memoria republicana y democrática. O sencillamente para dejar testimonio de su reivindicación constante. Para intentar un refugio en aquella intemperie de la que hablaba su admirado Rafael Chirbes: “Esos recuerdos eran como los ladrillos de la casa que nos habíamos esforzado en construir y que, ahora, de repente, se desmoronaba dejándonos otra vez a la intemperie”.

# Diablotexto

## *Digital*



FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO: *CUESTIÓN DE TIEMPO. POESÍA 1992-2017*  
Renacimiento: Sevilla, 2017, 147 pp.

MARÍA PAYERAS GRAU  
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

*Cuestión de tiempo* es un recopilatorio en el que Francisco Díaz de Castro agrupa su obra poética publicada desde 1992 hasta hoy. El título enfatiza la importancia de la representación del tiempo en su obra poética, un aspecto que no solo recorre la temática de todos sus poemarios, sino que es consustancial a la propia estructura de la obra.

Francisco Díaz de Castro ha ido escribiendo al hilo de la vida que transcurre. Cada día pasado ha dejado su impronta en el escritor y este en un personaje literario que ha crecido con él, haciéndose progresivamente más consciente y elaborado, pese a la visible cercanía del mismo respecto a la realidad biográfica de su autor.

El volumen supone, no obstante, una considerable depuración que relega parte de su obra publicada a una zona de sombra y reorganiza un conjunto coherente en el que, desde su posición actual, el escritor se reconoce. Al margen quedan su primer libro (1986) y también una parte considerable de *El retorno* (1994), su segundo poemario. La ablación quirúrgica afecta también de forma sustancial a *Navegaciones* (1997), del que solo sobreviven ocho poemas de los diez que ya en su día se trasladaron a *La canción del presente* (1999) y uno más que se ha integrado ahora en *El mapa de los años* (1995). Aunque no todo son supresiones: al final del volumen se incorporan once poemas inéditos bajo el





título “Verano con Duke y otros poemas”. El doble movimiento de construcción y deconstrucción implícito en el proceso representa la medida de una realidad imposible de ahormar, de fijar a conveniencia, por ello el seguimiento de ese proceso arroja luz sobre el proceso creador.

Desde antiguo, el autor ha manifestado una tendencia a organizar los poemarios de acuerdo con el mapa conceptual y emocional del momento. Como la forma de la duna que él mismo canta, la poesía de Francisco Díaz de Castro se presenta al lector como un todo proteico, en el que los nuevos moldes surgidos al reorganizar sus poemas nacen de movimientos interiores del autor y de necesidades expresivas que van encontrando acomodo de acuerdo con la evolución de la experiencia personal.

La reordenación de materiales que tiene lugar en *Cuestión de tiempo* (2017) implica asimismo una relectura de cada uno de los poemas, pudiéndose detectar algunas variantes en el cotejo de *Cuestión de tiempo* y las primeras ediciones de sus poemarios. La mayor concentración de este tipo de modificaciones se produce en los libros más antiguos, tendiendo a desaparecer, prácticamente, de los más recientes. Las razones de los cambios suelen ser bastante obvias: muchas veces se trata solo de reconstruir tipográficamente los versos para presentarlos escandidos de forma que se restituya visualmente su unidad rítmica; otras veces es la necesidad de pulir un vocablo, de sustituirlo por otro más certero o más acorde con el matiz buscado; algunas veces más, el poeta relee su obra con ojos actuales y afina la voz para adaptarla a la experiencia adquirida o a la percepción actual. También en estos cambios se deja ver de qué modo el tiempo se transforma en sustancia poética.

El resultado final favorece una imagen coherente de la obra escrita por Díaz de Castro a lo largo de veinticinco años, ofreciendo un conjunto compacto, denso, riguroso en sus elecciones. *Cuestión de tiempo* refleja el ejercicio de su autor por resaltar la unidad esencial de su obra, el largo y lento viaje hacia el centro de sí mismo a través de la poesía. No es esta una práctica ingenua porque el autor conoce bien los entresijos de su oficio y sabe contrapesar eficazmente la transparencia de la palabra y de las imágenes con filtros distanciadores como la ironía, el correlato objetivo, el diálogo interartístico e intertextual, la creación



de máscaras, etc. Pero el hombre que se mira en el poema puede ver –como quería el maestro Ángel González– su propio rostro hecho carne de poema, verdadero.

De todos los empeños de la poesía de este autor, el de apresar el instante con plena conciencia de su fugacidad es uno de los más tenaces. La aguda percepción elegíaca se manifiesta obstinadamente en todos los rincones de su escritura, registrando a cada paso la imparable acción erosiva del tiempo. No solo en la evidencia de los enunciados, sino bajo la superficie de cada poema laten el tiempo y su labor de zapa, la belleza del instante y su fugacidad, la fuerza de la vida y su fragilidad. La propia superficie del enunciado poético, como queda dicho, se modifica a impulsos de la experiencia adquirida en el tiempo, ya que nada es inmune a sus efectos.

Hondamente existencial, uno de los rasgos distintivos más acusados de la obra de Díaz de Castro es su carácter meditativo. El tono de cercanía que tiene –su carácter confesional, incluso–, deriva en gran medida de la capacidad de comunicar al lector la apariencia de un pensamiento *in fieri*. El apego a la anécdota, que es otra de sus marcas definitorias, supera las posibles limitaciones de esta práctica, precisamente por el cauce reflexivo que adquieren los poemas.

En torno a estos rasgos genéricos, la poesía de Díaz de Castro evoluciona dentro de una coherencia general que la actual selección de su obra en *Cuestión de tiempo* subraya. Con la temporalidad como elemento cohesivo, su obra se construye en paralelo a un personaje que muestra sin pudor la edad, que madura y envejece al paso de los años. Teniendo, por un lado, su carácter esencialmente reflexivo y el apego a la verdad experiencial del autor como elementos estáticos, el personaje poético se muestra, por otra parte, dinámico en su propio desarrollo cronológico así como en la creación de un conjunto de máscaras, más o menos histriónicas, que van sucediéndose y velando –sólo parcialmente– el rostro del poeta que escribe.

Aunque se haya descartado casi toda la obra inicial del autor en este recopilatorio, también ella fue necesaria para el viaje del autor al encuentro de una dicción personal. Y también los personajes en los que se encarnó



inicialmente el autor allanaron la empresa de autoconocimiento y autoexpresión. En la evolución del sujeto poético, el amante apasionado de *Isla VI* (1986), el superviviente con plena conciencia de serlo de *El retorno* (1994), el centinela en perpetua imaginaria o el corsario de *Navegaciones* (1997) y *La canción del presente* (1999), el melómano y el fotógrafo que toman posesión de la palabra especialmente en sus últimos poemarios –*Hasta mañana, mar* (2005) y *Fotografías* (2008), así como en el apartado “Verano con Duke y otros poemas”– muestran los distintos rostros de un personaje que progresa a partir de un cierto núcleo de elementos constantes. El diálogo interartístico se afirma y se continúa en estas vertientes del personaje poético. La música, siempre esencial en la poética de Díaz de Castro, va cobrando en ella un espacio cada vez mayor. No son pocos los poemas contruidos sobre un modelo musical –como el vals o el bolero– o que adoptan la forma tradicional de la canción. Pero son especialmente los que dialogan con conocidas obras de jazz los que han ido cobrando fuerza y sentido crecientes en su obra. La música establece con la conciencia del poeta asociaciones libres, contrapunteadas por la emoción que emana de un abismo existencial que no deja resquicio a la autocomplacencia.

Aunque las máscaras del personaje no se alejan mucho de la experiencia cotidiana del poeta: muestran a un personaje urbano, en tensión con su entorno geográfico y social, paseante de una ciudad ocasionalmente reconocible en sus espacios, que alterna el entorno doméstico habitual con espacios interinos, que hablan de viajes y de una vida en permanente tránsito, reflexivo, observador, casi siempre solitario. Pese a los filtros que maneja, hay un ser humano reconocible al trasluz de sus versos, que ha aprendido a fingir muy convincentemente el dolor verdadero y a proyectar la luz de cada instante con la precisión de un ojo bien entrenado.

Sus poemarios enlazan unos con otros revelando una idea clara de continuidad. Si en *Isla VI* el sujeto poético establecía la prevalencia de la noche contra el día anunciado, invitando a eludir el alba, negando la luz, *El retorno* daba continuidad a esta idea, estableciendo en el alba la hora limítrofe en que el acecho del día pone coto a las engañosas seducciones del sueño y de la piel, dando paso a la lucidez, cortante, a la razón enemiga. En *El retorno*, también,



daría comienzo el ciclo elegíaco por la pérdida de la mujer amada, que culminaría en *El mapa de los años*, instalando ya para siempre una aguda conciencia elegíaca en la obra de este autor.

Por otra parte, *El mapa de los años* es un libro que habla del tránsito del sujeto poético entre dos formas de vida, habla de un ciclo clausurado por la muerte y del nacimiento de un nuevo ciclo personal, en el que las emociones van encontrando algún cauce sanador. Enlazando con *Navegaciones* –el poemario posterior– se encuentra en este libro la idea de dejar “al paio” las horas necesarias para forjar un nuevo ritmo de vida, tomando plena conciencia de su paso.

Lo que sin duda surge de *Navegaciones*, lo que la corriente arrastra hasta *La canción del presente*, aparte de un significativo conjunto de poemas que, reubicados, equilibran el sentido del momento que reflejan, es la creación de un personaje poético que recoge el perfil de un navegante que se enfrenta contra el tiempo (contra una vida avara en sus concesiones, en sus dádivas) y contra las adversidades con el espíritu de un corsario dispuesto a apropiarse de instantes y experiencias como botín irrenunciable y único que la vida no entrega voluntariamente. De forma coherente, el propio título del poemario evoca la “Canción del pirata” de Espronceda.

Entre *La canción del presente* y *Hasta mañana, mar* se fija la constancia poética del instante que fluye, que hay que atrapar en su fugacidad y disfrutar con plena conciencia. Y, aunque *Fotografías* lo corrobora, el poemario anterior, *Hasta mañana, mar* es también la obra de quien colecciona instantáneas, imágenes del momento irrepetible que se legan a la palabra como testimonios de vida. Por último, la temática musical, vinculada al jazz y los dos poemas a los que se ha hecho referencia que enlazan con el tema fotográfico, ligan nuevamente “Verano con Duke y otros poemas”, el bloque de inéditos incluido en *Cuestión de tiempo*, al poemario anterior.

Aunque tardío, Díaz de Castro es un poeta sólido que reclama un espacio en el panorama general de nuestras letras. En mi opinión, es solo *cuestión de tiempo* que lo consiga.

# Diablotexto *Digital*



PALOMA DÍAZ-MAS: *LO QUE OLVIDAMOS*

Barcelona: Anagrama, 2016, 163 pp.

CLARA MONZÓ

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

He aquí una novela sobre la memoria. He aquí, además, la problemática de rigor: primero, ¿puede definirse esta obra como “novela”?; segundo, de ser así, ¿tendríamos que hablar, como en 2007 hiciera Isaac Rosa, de *otra* novela sobre la memoria? Que la obra de Díaz-Mas suscite estas preguntas implica, de entrada, que no se ajusta al patrón de la narrativa más lineal. Implica también, quizá, que estas páginas no admiten el orden –cronológico o estructural–, en la medida en que la memoria es un relato salvaje. Entonces, esta novela, sí, trata de echar el lazo, atar fuerte y reconstruir una memoria que lleva ventaja a la narradora.

La premisa argumental es tan cotidiana como devastadora: el alzhéimer materno. El título de la obra, sin embargo, aparece como advertencia al lector con ese plural. La desmemoria de la madre no la hace protagonista única; más bien, la sitúa en un centro al que se conectan indefinidos hilos del recuerdo: familiares, lugares, cada una de las lecturas de aquel verano, cada una de las miradas que cruzamos al doblar la esquina. La hija narradora se sabe responsable del cuidado de la madeja pues, cuando el centro se apague, la mayoría de los hilos quedarán cortados sin posibilidad de volver a su estado



original. La residencia de ancianos olvidadizos –olvidados, casi siempre– sirve como arranque para la retrospectiva, de modo que, desde ahí, el pasado va inundando las circunstancias del presente. Así, la memoria como tema aglutinador se escinde en varias perspectivas, que se organizan en distintos niveles de la narración.

En el primer nivel, se plantea una relación maternofamiliar puesta en jaque con la irrupción de la enfermedad en el sistema familiar. La narradora, que se dirige a nosotros siempre en primera persona, observa a su madre y a sus nuevos compañeros con el privilegio de la lucidez para descubrir en ellos, tanto como en ella misma, los estragos del tiempo. En clave reconstructiva, se inicia un viaje por escenas seleccionadas de la infancia. El propósito de este viaje parece responder a más de un objetivo: de un lado, rescatar el vínculo con una madre poco afectiva como terapia de aceptación y, ulteriormente, de comprensión. Del otro lado, indagar en los engranajes de su propia identidad. En la reconfiguración del árbol genealógico, la hija adquiere una personalidad múltiple, que cambia de acuerdo con la percepción enmarañada de la madre.

Desde el pretexto argumental, en el segundo nivel se deslinda, diseminada en el texto, una teoría en tono reflexivo acerca del funcionamiento de la memoria y el proceso de “despersonalización”. La narradora encuentra una serie de postales, de fotografías y las confronta como en un examen, tratando de descubrirse sus propias trampas: el encumbramiento del padre ausente; la apropiación de vivencias ajenas; o la rememoración alterada de las propias. La verdad es, hacia el pasado, un puzle irresoluble. Frente a sí misma, se convierte en una detective dispuesta a la exploración. Una vertiente indagatoria que se abre abruptamente hacia un tercer nivel que, no siempre exitosamente homogeneizado, conecta con el resto a modo de subtrama. Siguiendo un enfoque de mayor peso ficcional, se inicia una investigación casera con el fin de revelar la identidad política de uno de los ancianos de la residencia. La tarea del detective funciona como puente para insertar en el relato la visión de la protagonista sobre la Transición y analizar las consecuencias, más personales que históricas, del 23F.



Estructuralmente, la novela es fragmentaria, articulada en torno a 75 apartados de longitud irregular en los que se entrecruzan los anteriores niveles. Según esto, el lector experimenta la lectura no como una concesión, sino como el resultado del esfuerzo de la voz narradora por registrar su flujo de recuerdos, consciente de poseer una cámara cuyo filtro estará, forzosamente, distorsionado. “He dicho que no recuerdo nada, pero miento: no es que no recuerde, es que sé que recuerdo mal” (67). Tal vez por esta asunción de quien accede al laberinto sabedor de no poder alcanzar la meta, el tono de la narración se aparta de un sentimentalismo primario al que tan fácilmente podría haberse dejado llevar, dado el tema tocante. Al contrario, la prosa de Díaz-Mas descansa en una sobriedad analítica más cercana a la descripción, donde predomina la voluntad del informe. El conjunto fragmentario se armoniza con el escrutinio de la voz narradora, que enlaza los ítems hasta someterlos a un cierre circular. Este mecanismo, junto con el episodio de la incursión detectivesca, merman el punto fuerte de la obra, que no es otro que el valor personal que hay en el acto de sobrevivir al tiempo y que esconde, bajo la apariencia distanciadora, un autorretrato honesto. Es en los momentos en que lo sobrio del relato intersecta fugazmente con lo visceral, al contacto imprevisto con objetos largamente relegados al fondo del armario, donde reside su originalidad más efectiva, una emoción que se cuela entre las rendijas del armazón construido por la autora. Como aderezo léxico, sorprende el hallazgo del “berrueco” o el solícito “destrón”.

Si remitimos a las preguntas iniciales, no puede desvincularse la novela del estado que la memoria ocupa en la actual dinámica político-editorial. Autoficción o testimonio entroncan con la novela de Díaz-Mas. Su aproximación simultánea a la memoria, desde el olvido como enfermedad, el recuerdo como constructo de la identidad y, finalmente, la memoria histórica, ofrece un panorama de los temas que, todavía, con mayor controversia sobrevuelan el mundo editorial. En este caso, la obra funciona mejor si no se aborda como adhesión diluida en un elástico subgénero narrativo, sino en clave de crónica particular, una indagación valiente e íntima en lo que somos, fuimos y olvidamos.



# Diablotexto

## Digital



GLORIA FUERTES: *EL LIBRO DE GLORIA FUERTES. ANTOLOGÍA DE POEMAS Y VIDA*. EDICIÓN Y TEXTOS DE JORGE DE CASCANTE  
Barcelona: Blackie Books, 2017, 448 pp.

FRAN GARCERÁ  
(CCHS-CSIC)

*“Por eso sigo en gerundio”*

Este año 2017 ha sido, sin duda, el año de Gloria Fuertes (Madrid, 1917-1998). Por motivo del centenario de su nacimiento se han sucedido numerosos actos que han celebrado su memoria. Entre ellos, el organizado por su propia Fundación al amparo de las dos herederas de su legado, Paloma y Marta Porpetta, presidenta y vicepresidenta de la misma, respectivamente. La exposición *Gloria Fuertes*, radicada en el Fernán Gómez. Centro Cultural de la Villa de Madrid, fue visitada por más de cuarenta mil personas que recorrieron la vida y la obra de la poeta madrileña. También ha sido profuso el interés académico por la autora: el ciclo “Gloria Fuertes en su centenario: la Poeta de los poetas” dedicado a su figura en los Cursos de Verano de El Escorial de la UCM, cuyo director era el doctor Marcos Roca Sierra; el libro *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio* de Reyes Vila-Belda; o el número monográfico dedicado a la autora en *Prosemas: Revista de estudios Poéticos*, dirigido por la catedrática María Payeras Grau. De este interés suscitado por Gloria Fuertes, han resultado tanto las reediciones de algunos de sus títulos más famosos así como el surgimiento de nuevas antologías que este año han querido devolver al panorama poético actual la voz de la poeta. Entre ellas, la obra que ha cosechado un éxito rotundo ha sido *El Libro de Gloria Fuertes*. Publicada por la



editorial barcelonesa Blackie books, esta *Antología de poemas y vida* es fruto de la exhaustiva investigación llevada a cabo por el escritor Jorge de Cascante en los fondos de la Fundación de la autora.

Como el título anticipa, este libro sobre Gloria Fuertes se estructura en torno a su vida y su obra. Junto a cerca de 300 poemas, las fotografías y los textos de Cascante logran dibujar con éxito el trazo tan peculiar que fue la historia de Gloria Fuertes, lo que desembocó en su personalidad tan característica: “Esto no es un libro, es una mujer” (39). También su sufrimiento, matizado en numerosas ocasiones con el humor y la ironía. Este último rasgo será uno de los más distintivos de la madrileña, propio de uno de los movimientos literarios de posguerra, el postismo, que la acogió entre sus filas y que Fuertes resumió así: “Postismo, más o menos, es cuando en vez de decir «mi amor por ti / es lo más grande» dices «mi amor por ti / se parece a un jabalí” (151). No solo inventará ingeniosas claves para los aspectos literarios, sino que en lo referente a su vida personal no deja lugar a falsas interpretaciones, como en el poema “Dicho de mi madre refiriéndose a mí”: “Y ahora le da por escribir / como si no tuviera bastante con leer” (201). Efectivamente, Gloria Fuertes comenzó su incursión en el mundo cultural en un momento donde a las mujeres les era predestinado el hogar y la procreación, frente al período de libertades, reconocimientos y derechos civiles que habían experimentado durante la II República. No obstante, la poeta transitó por las numerosas tertulias de Madrid e, incluso, a principios de los años cincuenta, creará la suya propia junto a Adelaida las Santas y María Dolores de Prados. La bautizó bajo el nombre de Versos con Faldas y pretendió que representará un espacio propio para las poetisas que deseaban leer sus poemas fuera del circuito masculino que las menospreciaba en su mayoría. No obstante, la vida de la tertulia fue muy corta y en 1953 se disuelve definitivamente. Durante su corto período de vida, tanto algunos medios de prensa como unos pocos escritores trataron de desprestigiarlas. Cuando le preguntaron a Gloria Fuertes qué podía hacer una “poetisa” para alcanzar el nivel de un poeta, ella respondió que “La poesía es cosa de mujeres porque las mujeres son las que tienen más sensibilidad. La poeta es siempre mujer. La mujer que escribe poesía es una poeta. El hombre que escribe poesía, como muchísimo, es un poeta” (165).



Pese a todo ello, Gloria sentirá una gran incompreensión siempre a su alrededor: “¿Tendré que acostumbrarme / a que nadie me escuche? / [...] Tengo miedo de creer que el amor / es tan solo un poema inventado por mí” (171). Eso no le impedirá hacerse un hueco en el panorama poético del medio siglo y relacionarse con poetas e intelectuales como Gabriel Celaya, Amparo Gastón, Edmundo de Ory, Ángela Figuera Aymerich, Ángel Crespo, Antonio Gala, Caballero Bonald, Acacia Uceta, Carmen Conde, Vázquez Montalbán o José Agustín Goytisolo, entre muchos otros. Sin embargo, una de sus mejores etapas comenzará tras su incorporación como estudiante y trabajadora en el Instituto Internacional Madrid Boston, donde conoce a la que será el amor de su vida: Phyllis Turnbull, profesora de la Univerdad de Bryn Mawr (Pennsylvania) y directora de la institución antes mencionada. Su relación posibilitará una de las experiencias más definitorias en la vida de Gloria Fuertes: su trabajo como docente en EE.UU. a través de la concesión de una beca Fullbright en 1961. Durante sus tres años allí y con el contexto bélico de la guerra de Vietnam, la autora educa a sus alumnos en el rechazo de toda acción que provoque sufrimiento: “Yo les enseñaba poesía y pacifismo, y entre todos rompíamos sus cartillas de soldaditos. Qué placer rasgar aquellas hojas” (216). También deja testimonio de la difícil situación civil que se respiraba en el país norteamericano desde hacía décadas: “La USA es el país / de los perros / de las mujeres / de los blancos / de los viejos / de los niños. / Si tú no eres perro / ni mujer / ni blanco / ni viejo / ni niño, / aquí / estás jodido” (222). Fruto de sus años americanos y de su profundo sentimiento pacifista, elabora uno de sus poemas más famosos: “Oda a Estados Unidos” (232). Tras el humor y la sorpresa, tras el disimulo y la denuncia, Gloria Fuertes enarbola su profunda sensibilidad social:

Aquí se vende de todo  
palillos eléctricos, virgos de plástico,  
comida para perros,  
comida para gatos,  
comida para ciervos,  
[...]  
Gafas para dormir,  
gafas para picar piedra,  
gafas para picar cebolla,  
¡Gafas para picar cebolla!  
¡Gafas para picar cebolla!



¡Gafas para picar cebolla!  
Aquí, donde la atómica...

¡Se venden gafas para picar cebolla!

A su regreso a España, la casa que construye Phyllis Turnbull se convertirá en un remanso de paz para la autora madrileña y en un punto de encuentro con otros intelectuales, escritores y poetas de la época. No obstante, en 1971, Turnbull muere tras detectársele un cáncer y Fuertes se sume en una profunda depresión los siguientes tres años: “Y no te faltará, corazón mío, / si dejas de saltar y de arquearte, / que no te faltará tu caja fuerte... / de la mejor madera –carne y hueso–; yo misma tu ataúd, no te preocupes...” (243). Tras esta época comienza la ascensión al estrellato de Gloria Fuertes. Su popularidad como poeta para niños le granjea la entrada a la televisión y a cada hogar español de mediados de los setenta, lo que provoca el ostracismo de su poesía para adultos que queda relegada a un ínfimo plano en contra de la intención de Fuertes: “Escribo para niños para comer. / Escribo para mayores para vivir. / Escribo poesía porque no puedo evitarlo / y escribo testamentos por si me pasa algo” (248). Tras las sonrisas que provocaba entre el público infantil y sus padres, se escondía una soledad que era cada vez más acuciante. De hecho, según Jorge de Cascante, a mediados de los años ochenta lee un poema tan desgarrador sobre la soledad en televisión que, tras el mismo, dos ancianos se ofrecen a adoptarla ante notario. Fuertes acepta y así lo hacen. Prosigue, en sus palabras, en gerundio: “andando / cantando / odiando / y, / disimulando” (326). La vida para Gloria Fuertes terminaría el 27 de noviembre de 1998 debido a un cáncer de pulmón. Su poesía, sin embargo, seguirá con nosotros muchos años más. A nuestro lado, casi sin hacerse notar, esperando a que los que la conocimos en nuestra infancia sigamos en ella a través de su poesía para adultos, viéndola con nuevos ojos en lo que fue su vida. Parece que la poeta madrileña tenía razón cuando dijo: “Me dijeron: / —O te subes al carro / o tendrás que empujarlo. / Ni me subí ni lo empujé. / Me senté en la cuneta / y alrededor de mí, / a su debido tiempo, / brotaron las amapolas” (418). Sin duda, gracias a iniciativas sin parangón como es *El libro de Gloria Fuertes* de Blackie Books, su voz brota hoy para nosotros más fuerte que nunca.

# Diablotexto *Digital*



CONCHA GARCÍA: *LAS PROXIMIDADES*  
Barcelona: Calambur, 2016, 79 pp.

ROSA M. BELDA  
IES. DE BOCAIRENT

Con *Las proximidades*, su más reciente publicación, la poeta Concha García, completa la última de sus trilogías poéticas, a las cuales nos tiene acostumbrados, la que iniciara con *Acontecimiento* (Barcelona, Tusquets, 2008), versos de celebración del instante apresado en el poema como culmen de la percepción de la vida, y de evocación del viaje como búsqueda desde la distancia para poder mirar con otra perspectiva, para reconocerse en otros lugares, en otras vidas, en otro tiempo; seguido de *El día anterior al momento de quererle* (Madrid, Calambur, 2013), libro luminoso, de contemplación en la espera del instante como único acontecimiento que revela vida, poemas que descubren distancias que se acortan, acercamientos que en *Las proximidades* se materializan, cuando la poeta ya ha constatado que “Vivir es transformarse en lo que una es”, todo ello sin más trascendencia, porque no existe nada más, y nada menos, que una conciencia poderosa desvelándonos la vida.

Así, en *Las proximidades*, desde el poema inicial, hay una invitación a la vida de quien comparte la experiencia de su indagación poética, la sabiduría que su conocimiento sobre el mundo le ha reportado. Es un libro de madurez que ilumina, que invita a formar parte del mundo, de la realidad, tal como la concibe la poeta, porque, como afirma en otro de los títulos de estos poemas, “No hay nada como estar presente con el cuerpo”.



En la poesía de Concha García, el cuerpo, siempre como contrapunto del espíritu, de lo trascendente, ha estado presente, no solo como germen del deseo también porque la percepción de la vida es una sensación puramente corporal, porque “cada momento ocurre algo” (los títulos son fundamentales para entender el sentido de su poesía) y hay que estar cerca para aprehenderlo. Desde “Acontecimiento”, la mirada, poco a poco, ha ido cediendo protagonismo al tacto: “de mis dedos / salían pequeñas corrientes eléctricas / que movilizaban lo innombrable”. Ha sido necesario viajar, desplazarse, alejarse para intuir que en la proximidad es más fácil reconocer el instante, la emoción, el acontecimiento, sentir una sensación, percibir la vida, porque esta late en lo pequeño, en lo cotidiano: “florecemos con el cerezo / en llamas, inscriben / nuestros nombres / brotes incipientes / de nuevas nevaduras. / Cae un día / se levanta otro.”

La negación de la trascendencia y, en consonancia con ello, la afirmación del cuerpo, implica una postura ética que, por otra parte, siempre ha estado en la poesía de Concha García desde sus inicios, desde que cuestionara con la ruptura de su lenguaje el discurso hegemónico de la poesía y, desde el punto de vista social, el discurso patriarcal al situar en el centro el cuerpo y el deseo femeninos, al enfocar el margen, al contravenir el sujeto unívoco con sus otredades, con todas las mujeres que constituyen ese sujeto múltiple que se ha expresado siempre en su poesía: “mientras camino / sucede que la sombra / reparte siluetas, / proximidades / de todas las que era”. Con la omnipresencia del cuerpo, en estos últimos libros, la poeta manifiesta la identificación con otras mujeres, por encima del tiempo y del espacio, mujeres entrevistadas en los transportes públicos o reflejadas en retratos que evocan posibilidades, otras vidas: “En los retratos / de hace tiempo / expuestos / como mercancía / en negocios / de la avenida / más transitada, / una mujer de mil novecientos / veintiocho me mira”. En este mismo sentido, la exaltación de lo cotidiano, lo común y lo pequeño caracterizados como acontecimientos, como lo único real que nos concierne, manifiestan una postura comprometida con una forma de ver el mundo donde, como hemos señalado, no hay cabida a la trascendencia. Solo hay estados de conciencia que prolongan el pasado en el presente a la manera bergsoniana y su concepto de percepción, de atender solo a aquello que nos



interesa. El sujeto de estos versos es plenamente consciente de que solo por los sentidos, a través de la piel, se puede percibir y aprehender la vida –“la epidermis siente el paso / de la nube de estorninos–, que no hay “nada más exuberante que la percepción de la vida” y en ello pone su atención. El recuerdo es convocado por una sensación sentida en el presente que remite a un pasado que, por ello, la incumbe, como en el poema “Acaso en un barco”:

Ya estuviste aquí  
hace tiempo, cuando  
el movimiento de las cañas  
no era codiciado  
por nadie que quisiera  
convertirlas  
en el azúcar  
que pones  
sobre la masa.

De hecho, como también habíamos observado en la poesía anterior de Concha García, la proximidad no es un concepto espacio-temporal, no atañe a coordenadas físicas –“Llegar a tiempo / a la estación de autobuses / no te cambia de lugar”–, sino que es una manera de estar en el mundo. Lo mismo sucede con el tiempo en su poesía, el pasado irrumpe en el presente cuando el recuerdo es evocado por una sensación experimentada, pero también imaginada, porque tan real es lo vivido y su recuerdo, como lo imaginado. Como afirma en uno de sus diarios: “Lo real no es más que la intersección de varios tiempos y el deseo de sentirlos”.

En fin, la experiencia tan intensa de identificación con lo que la rodea, su deseo de no dejar de experimentar ninguna sensación, ese estado de permanente alerta de los sentidos convierte los sucesos cotidianos, lo más nimio, en sustancial, porque nada es ajeno a la poeta. Todo se desarrolla y sucede en el mundo frente a su conciencia atenta. Esa es la proximidad.



# Diablotexto **Digital**

ÁNGEL GARCÍA LÓPEZ: *CUANDO TODO ES YA PÓSTUMO*  
Madrid, Castalia, 2016

ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

“Un cancionero de la desposesión”

En tiempos poco propicios para la lírica, y cuando, además, son muchos los ecos que resuenan y pocas las voces, es de agradecer que la palabra de un maestro –Ángel García López– por fortuna nos regrese –y nos reconcilie– a la más alta y verdadera poesía con su último poemario, *Cuando todo es ya póstumo* (Castalia, 2016), libro que representa, sin duda, una de sus cimas creadoras junto a títulos emblemáticos como *A flor de piel*, *Elegía en Astaroth*, *Mester andalusí*, *Trasmundo* o *Posdata*. Y un libro –quiero destacarlo– iluminador de caminos en esa confusión de modas fugaces e inanes, de lamentable mercadeo lírico que nos invade y padecemos.

Este nuevo poemario de nuestro autor remite, desde su singularidad, su excepcional originalidad, al signo de unidad que recorre (y da sentido) a todo el conjunto de su obra, y que hay que relacionar con una arraigada imagen suya de la verdadera realidad o cosmovisión personal. Una cosmovisión de acentuada tensión dramática (de ahí su honda palpitación existencial) que queda articulada en dos polos: de una parte, la ensoñación de un mundo hermoso y vivificador, un anhelo de vida en plenitud; de otro, la conciencia temporalizadora, los signos de la privación y la pérdida, el humano temblor del desvalimiento, de la desposesión, el acecho de la ultimidad. Sobre esa polaridad o relación tensiva,



unas veces el poeta llevará su mirada al espejo salvador de la memoria, otras lo hará sobre el propio presente existencial, y otras veces, en fin, esa mirada dramatizadora se fundirá en espacios y tiempos, ámbitos y edades, ensueños y vencimientos, en complejas superposiciones y proyecciones mitificadoras. En todos los casos, una matizada melodía –la elegía– va a ser la que, desde diversos registros, module asimismo, y unitariamente, todo el conjunto de su obra.

A esa luz, pues, hemos de ver –y entender– *Cuando todo es ya póstumo*, libro –como todos los suyos– de ajustado diseño macrotextual. En sus elementos dispositivos, externos, el poemario, que se abre con muy indicativas citas de Borges y Aleixandre, queda articulado en catorce *cantos* de grave y honda andadura, señalados con romanos y con título identificador. Al respecto, no parece una mera casualidad que el diseño, el conjunto de los *cantos* se organice sobre ese número *catorce*, i.e., recurrencia del *siete*, número esencial que, en su virtualidad simbólica, alude al *acabamiento de un ciclo*, al *tránsito de lo conocido hacia lo desconocido*, claves –según veremos– muy presentes en el significado de esta obra.

En su estructura de sentido, y si, por ejemplo, *Trasmundo* (1980) –una cima de su *corpus*– nos presentó un estremecedor *diario de ultimidad*, de vida que se ve abocada a sus límites, este último poemario representa un dramático *cancionero de la desposesión*, i.e., *in morte* de la mujer amada, *cantos*, pues, conmovedoramente modulados por un “sonido de réquiem”.

Esa configuración del poemario como *cancionero* (claro que dijimos *corpus in morte*), supone que en sus páginas queda líricamente historiada una personal *razón de amor* que se engarza según un proceso narrativo de secuencias. Los poemas –los *cantos corpus* numerados– funcionan, pues, a modo de *fragmenta in ordine*, solidarios entre sí, que nos van trasladando esa *razón de amor* vivida por el sujeto poemático.

Ese proceso narrativo que guía a los poemas, a los catorce *cantos* del conjunto, responde a una secuencialización subjetiva, esto es, tal como la vive el hablante y sujeto lírico, y que aquí se hace –nota importante– desde la dramática asunción de la pérdida de la mujer amada. Historia o *razón de amor*



que, obviamente, va dirigida o focalizada en un único *tú lírico* femenino, en la imagen de la *amada única*, como justamente marca la dedicatoria del *cancionero* (“A Emilia, *in memoriam*”).

Esa *razón de amor* que el yo amante nos traslada, se articula según una clave ya apuntada, una dramática polaridad o relación tensiva entre varios planos. Uno primero –y principal– es el del *tú lírico* –la mujer amada–, evocada en su belleza y plenitud (“un cuerpo adolescente rodeado de olivas / junto a una fuente tibia y una esbelta espadaña”) y que viene a contrastar, doloridamente, con su representación asaeteada por la enfermedad devoradora. Uno segundo, la cala –por una parte– que el yo hace en “los años distantes”, en aquel “tiempo sin tiempo” lleno de felicidad, de encendido amor conyugal, de amorosa y entrañada compañía, de “profecía entregada al oficio de una hermosa locura”, y, por otra, la constatación de que “todo así, concluso, el tiempo somos ido”, de que “se agotó la aventura” y, en fin, de que la muerte de la amada “a mi palabra ha dejado sin nido. Tú eras ella, voz única”. Y uno tercero, de tensión entre *escenarios*, entre los paisajes luminosos que fueron marco de aquella vida feliz de los amantes, y lo que es el espacio funeral (“una plaza prohibida / por varias alambradas [...] lo aislado de esa plaza, un círculo pequeño [...] un hospital sin brillo [...] cercano del Averno [...]”, marco del sufrimiento, del desvalimiento y la indefensión, de la despedida.

Este *cancionero* cierra su originalidad e intensidad con dos decisivos rasgos, siempre de especial relevancia en la obra magistral de Ángel García López. Uno corresponde a la brillantez y riqueza de la imagen poética, que aquí ofrece, además, una muy varia tipología, y en la que cabría destacar, por ejemplo, la pertinencia y riqueza de determinados símbolos escénicos (emblemas cromáticos y florales, los regímenes temporales –diurno vs nocturno, el mar, el viento, las aves, etc.).

Otro –no menos importante– corresponde a la unidad formal (tan exigible a un *cancionero*) y a la función rítmica. Así, y como ya sucedía en otras obras suyas (*Mester andalusí*, *Memoria amarga de mí*, *Trasmundo*, por ejemplo), todos los *cantos* responden a la misma razón compositiva, al uso de un versículo pautado, aquí sobre tres bases heptasilábicas (a menudo fragmentado o



escalonado). Versículo, entonces, de gran aliento rítmico, de sostenida cadencia en todo el *cancionero*, de melodía grave, solemne, ajustada y propia del decir elegíaco, de su “sonido de réquiem”.

En definitiva, estamos ante un poemario ejemplar, de la más alta calidad lírica, de conmovedor sacudimiento íntimo, muestra de lo que hoy, a estas alturas, nuestra poesía realmente necesita. Un dramático *cancionero amoroso* que hemos de añadir a los excepcionales modelos que nos ha ido ofreciendo la modernidad poética, con Juan Ramón Jiménez (*Sonetos espirituales*), Salinas (*La voz a ti debida*), Miguel Hernández (*El rayo que no cesa*), Gil-Albert (*Misteriosa presencia*) o José Hierro (*Con las piedras, con el viento*).

# Diablotexto *Digital*



RAY LORIGA: RENDICIÓN  
Barcelona: Alfaguara, 2017, 210 pp.

CRISTINA M. CARBALLAL  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

*ve el loco con la nariz más que con los ojos*  
*El perfume, Patrick Süskind*

*Rendición* es la última novela de Ray Loriga, publicada en 2017 y galardonada con el Premio Alfaguara de Novela. Con este libro, el autor de la celebrada *Héroes* cumple 25 años como escritor, en los que su polifacética actividad le ha acercado al cine, como guionista de diferentes películas y también como director de *La pistola de mi hermano* (1997) y de la impactante *Teresa, el cuerpo de Cristo*, sobre la vida de Santa Teresa de Jesús.

En *Rendición*, Ray Loriga nos acerca un relato itinerante narrado desde la única perspectiva del protagonista. Pero no se trata de una voz individual, aunque esté singularizada en el personaje principal, ya que su anonimia y su origen popular, es decir, el ser un perfecto “donnadie”, que se expresa con un registro lingüístico sencillo -no simple-, despojado de todo artificio retórico, y el uso frecuente de la primera persona del plural lo convierten en la voz de la colectividad ya desde el inicio del relato: “Nuestro optimismo no está justificado”. Este uso del plural se apoya desde el relato por el tono confesional que le otorga el hecho de referir, a modo de recapitulación, las vivencias familiares en tono



introspectivo, al tiempo que se alza como representante del sentir popular, normalmente, sobrepasado por las circunstancias que lo rodean: “Lo entendí todo a medias y por mi natural desconfianza me imaginé que habría algún gato encerrado”.

La narración no se entrecorta ni se articula en capítulos, tan sólo aparece una división en tres partes, que lo acerca al género teatral de los actos, cuya división viene marcada por las diferentes etapas que nuestro *homo viator* atraviesa en el distanciamiento y regreso del lugar al que pertenece. Un lugar que es más intelectual que físico, pues en su particular odisea, el protagonista realiza un recorrido circular a través de la memoria para tratar de averiguar quién, desde el análisis de quien cree ser, quien debe ser y quien quiere ser.

El anonimato va a ser uno de los ejes vertebradores de una ficción en la que podría reconocerse cualquier éxodo vivido por un pueblo, encarnado aquí en una particular actualización de la “Sagrada Familia” que componen el narrador-protagonista, su mujer y el “crío” o “niño”, que hará las veces de hijo, a modo de sustituto de los hijos propios perdidos en la guerra. Será este crío del que nada sabemos -edad exacta, orígenes, idioma o nombre- el que, al igual que los hijos legítimos, ostente un nombre, a decir verdad dos, hasta que se impone triunfante “Julio”.

Un anonimato que se extiende a todas las circunstancias, de modo que el nebuloso contexto en el que se emplaza la acción, para la que no existen coordenadas espacio-temporales, nos sitúa en un mundo onírico, en un espacio de duda que, como consecuencia, origina una multiplicidad de posibilidades de lo real: “me pareció una espantosa pesadilla de la que no podía despertar sino cayendo dormido y volviendo al bosque, y encontrando en mis sueños el lugar donde en la realidad de allá fuera, en la realidad de antes, había enterrado mis escopetas”. Se actualiza el antiguo debate filosófico del problema del conocimiento, de las fronteras entre el sueño y la realidad y, al igual que el personaje de Calderón, el protagonista se nos antoja un Segismundo moderno que trata de romper los barrotes de una prisión que le impide cuestionar la verdad, ofrecida como única e irrefutable.

Los escasos elementos localizadores nos ayudan a saber que estamos



ante el final de un conflicto bélico en un pasado no demasiado lejano con respecto al lector, que bien podría ser un presente o un futuro, en el que los factores decisivos del combate, más allá de los armamentísticos, serán las comunicaciones y el agua. Una fabulación atemporal que nos acerca en algunos momentos al género de la ciencia ficción, en el que las civilizaciones distópicas metaforizan la inadaptación del ser humano a su tiempo y son muy frecuentes en épocas de crisis sociales e ideológicas.

Los protagonistas, perdida toda esperanza de continuar en su presente, cuentan con el único subterfugio de iniciar la huida hacia “la ciudad transparente”, un lugar también inconcreto donde, a modo de paraíso, se garantiza la supervivencia con el “único” pago de la fe. Nada sabemos de la ciudad utópica, en su sentido etimológico de ‘no lugar’, más allá de que la supervivencia en condiciones óptimas está asegurada si se cumplen unas normas sencillas: la renuncia a la intimidación, a la discrepancia, a la diferencia en aras de la seguridad -física, laboral, alimenticia. Una original materialización de la pirámide de Maslow en la que la base, las necesidades fisiológicas y de protección, toma por asalto la cima con el miedo por escudo: “al verlos así me di cuenta de cómo se las gastaban en el nuevo mundo y les dije a ella y al crío que hasta saber cómo funcionaba la justicia en la ciudad transparente, mejor sería andarnos con mucho cuidado”.

La intimidación y el conocimiento, o deberíamos decir el reconocimiento, serán el precio a pagar por los elegidos para entrar a la ciudad transparente. Allí serán sometidos a un proceso de *aculturización* que el protagonista arrastra ya desde el origen de su propio *iter vitae*, en el que sufre el desarraigo de tener que abandonar su condición humilde para convertirse en dueño consorte de la casa solariega. En esta primera parte de su itinerario, para integrarse en un mundo al que siente que no pertenece, se viste de cultura académica para legitimarse ante la sociedad, personificada en su mujer: “ella me escogió para llevar el nombre de la casa, ella me dio lecturas, ella me instruyó con paciencia, hasta que no fui más el que era y empecé a ser el que soy”.

Después, con la guerra, llega el desarraigo propio del éxodo en que se abandona el refugio familiar en búsqueda de la ciudad prometida, donde,





finalmente, una especie de justicia poética le impone una regresión a su origen humilde, que lo distancia de lo que queda de su familia: “me pareció estupendo verla tan contenta, y si me preocupé fue de puro mezquino, de imaginarme que en esa vida de libros que tanta ilusión le hacía no le iba a servir yo de mucho”. No obstante, la culminación de este distanciamiento con su pasado inmediato se confirma mediante un aislamiento sensorial, el olfativo, que se convierte a su vez en un aislamiento afectivo y cognitivo: “Ni siquiera pegándonos la nariz a la piel podíamos, ella y yo, reconocer nuestros olores, lo cual era desde luego muy limpio pero muy raro, porque la mujer de uno huele como ninguna otra cosa”. En la ciudad transparente hay prácticamente todo lo necesario para ser feliz, pero no hay olores. Esta privación del sentido del olfato se relaciona también con un problema epistemológico, en el que nuestra capacidad para conocer el entorno se minimiza, pero también para reconocernos en el entorno, hasta el punto de afectar al comportamiento psico-social, como ejemplarizó magistralmente el Grenouille de Süskind. Y es que, en este relato, aparentemente desnudo de aparato retórico, la sensorialidad cobra un protagonismo inesperado: el olfato pero también la luz, actúan como elementos distorsionadores de la perfecta realidad artificial: “de la claridad se puede tener buena o mala opinión, pero es evidente que cuando es tan excesiva y se convierte en la única condición, engulle todos los secretos, todos los misterios y todos los deseos”.

Y aquí se halla una de las claves de la novela, de la literatura, del arte: la “ley del deseo”. En un lugar en el que todo está previsto, donde no hay espacio para la sorpresa o la expectación, qué papel puede tener el deseo y qué consecuencias puede tener su ausencia.

La actualidad de *Rendición* no reside tanto en la temática bélica, sino en la actitud estoica del protagonista ante la adversidad, común en el carácter popular, acostumbrado a manejarse en las vicisitudes, pero tan alejado de la ruidosa modernidad de las redes sociales y sus aspavientos en forma de “emojis” o “hashtags”. Un carácter recio que le hace expresar un dolor sordo ante la falta de noticias de los hijos combatientes, entregados a una causa que no sabe si es la suya: “me dijo, y esto sí que me sorprendió, que nuestro país había sido en realidad el agresor y culpable último de la guerra entera [...] me dio mucha pena



enterarme de todo esto y sentí haber dejado a mis chicos partir”. Que le hace ser prudente en el proceso de adaptación a nuevas situaciones, como un Sancho moderno que hace suyo el lema latino “Cum Romae fueritis, Romano vivite more”. Que lo hace expresarse con una claridad diáfana, rayana en lo ingenuo, lo que podría considerarse como una banalización del contexto de la obra y que, sin embargo, la sitúa en la línea del absurdo, recordando por momentos la obra de Fernando Arrabal *Picnic* (1952), donde se denuncia el sinsentido del enfrentamiento entre civiles:

SRA. TEPÁN. [madre de uno de los combatientes] –Esto es lo agradable de salir los domingos al campo. Siempre se encuentra gente simpática. (Pausa.) Y usted, ¿por qué es enemigo?  
ZEPO.– No sé de estas cosas. Yo tengo muy poca cultura.

En esta aparente aceptación del *status quo*, la ironía, magistralmente intercalada por el autor, será el arma de denuncia más poderosa, una pieza de artillería de efecto retardado que se deposita en el discurso: “me acostumbré a cumplir con lo mío sin rechistar y muy alegremente, como no podía ser de otra manera” y prepara al lector para el estallido final.

# Diablotexto *Digital*



MARSÉ, JUAN: *ESA PUTA TAN DISTINGUIDA*  
Barcelona: Lumen, 240 pp.

GEMMA BURGOS SEGARRA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

El título de la última novela de Juan Marsé no hace referencia a aquello que previsiblemente podría parecer tras leer la breve descripción que acompaña a la novela. *Esa puta tan distinguida* es la expresión con la que el autor se refiere a la memoria, y a la que podemos considerar como verdadera protagonista del relato más allá de la figura de Carolina Bruil, pues esta narración puede concebirse a modo de ensayo novelado sobre la memoria.

Las claves de lectura de la novela las proporciona la entrevista por escrito que ocupa el capítulo primero y cuyas preguntas tan solo intuimos a través de las respuestas y cuyo argumento queda resumido en el siguiente enunciado: “mi próxima novela tratará de las añagazas y las trampas que nos tiende la memoria, esa puta tan distinguida” cuya descripción queda completada en la undécima respuesta:

esta novela es una especie de trampantojo, nada en ella es lo que parece, empezando por el título [...] va de eso: Un anciano asesino, aquejado aparentemente de alzhéimer, cuenta su crimen treinta años después de cometerlo. Recuerda que mató a una prostituta, pero no recuerda en absoluto por qué la mató.

Esta entrevista puede leerse como prólogo y supone una declaración de intenciones sobre cómo se configura narrativamente esta historia en la que realidad y ficción se intersectan, jugando constantemente a la duda sobre qué



porción de lo narrado pertenece a la ficción y qué a la realidad de los sucesos que esta nos cuenta, evidenciando los mecanismos de la construcción de la memoria. Todo ello encarnado en la figura de Fermín Sicart, quien fue sometido a un tratamiento tras el que supuestamente es incapaz de recordar el motivo por el que mató a la prostituta, pero que también es muestra de cómo pueden sustituirse, de manera voluntaria o involuntaria los sucesos reales por construcciones propias, pues al final de la novela dudamos de cuál era la verdadera profesión de la madre del asesino e, incluso, de cómo se desarrollaron buena parte de los hechos. A todo ello cabe sumarle esta supuesta afección de Alzheimer que implicaría aún más el grado de alteración de lo narrado de modo que nos movemos constantemente en el terreno de la suposición.

Buena muestra de esta indefinición entre la realidad y la ficción es la confesa admiración por Madame Bovary como personaje real y de Carmen Balcells como personaje de ficción, y en los claros ecos flaubertianos en ese “el asesino soy yo”.

Situada en 1982 la novela intenta trasladarse al invierno de 1949, cuando Fermín Sicart asesinó a Carol, una prostituta a la que era asidua y a quien generalmente invitaba a merendar a la cabina del cine. El texto se construye como una especie de *collage* en el que se entrecruzan diversos modos narrativos fácilmente reconocibles, en el que se unen la narración con la entrevista y el guion cinematográfico, todo ello acompañado de algunos documentos como informes policiales o judiciales que acreditan lo que el escritor y guionista conoce del caso. Parece que, de algún modo se contrapone la historia oficial –la que aparece en todos estos documentos legalmente aceptados– con la historia real, llena de lagunas.

La que en principio parecía ser una novela policiaca, o al menos con tintes detectivescos, en su transcurso acaba demostrando que en ella no se resuelve nada y que mucho menos se trata de una investigación al uso. Asistimos a la reconstrucción con fines cinematográficos de un caso cerrado, y aunque en su desarrollo el lector se enfrenta a las diferentes posibles verdades, al final lo único que se aporta son algunos matices sobre la vida del asesino que deconstruyen la narración del propio Sicart.



La historia presenta dos focos de memoria convergentes para reconstruir los hechos de aquella noche y dar una visión más amplia al lector. El primero de ellos es el relato del asesino, Fermín Sicart, ya en libertad, quien acude a casa del escritor para entrevistarse a cambio de una sustanciosa suma económica. El segundo es el del propio escritor, a través de cuyos ojos y labor investigadora accedemos a la versión *oficial* del caso: declaraciones, dossieres de pruebas... y en todos ellos falta una pieza clave ¿por qué mató Sicart a Carolina? Por mucho que el entrevistador prepare con esmero el terreno para llegar a la gran pregunta esta queda sin respuesta.

Los largos diálogos del escritor en su labor investigadora con Fermín Sicart nos enfrentan con la problemática de la memoria y su fiabilidad. ¿Tiene el asesino una enfermedad mental que le impide recordar algunos detalles de su vida? ¿Construyó Sicart un mundo a su medida inventando sucesos y recuerdos para crearse un ambiente mejor? Aunque al principio de la narración no se muestren signos aparentes de sufrir ningún tipo de trastorno, conforme esta avanza pequeños detalles dejan entrever que el asesino de Carolina Bruil podría estar afectado de algún tipo de demencia o de alguna enfermedad como el Alzheimer. El paso del tiempo que desfigura los recuerdos, el tratamiento de rehabilitación al que fue sometido tras ser detenido borró de su memoria el motivo que le movió al crimen, pero no la escena de cómo este sucedió. Consecuentemente, como lectores cualquier relato de los que aquí se exponen corre el riesgo de no ser más que una construcción ficcional, por ejemplo, ¿era la madre de Sicart modista o prostituta? Ello nos enfrenta a una posible memoria traumática que ha ido modificando la realidad a su antojo.

Aparte de la memoria, otro fuerte componente de la novela lo constituye el guion de la película, que al inicio de la novela se nos presenta como la petición de un encargo de cine serio, una película documental que reconstruyera el caso, que contará lo que quedaba por saber pero que, al producirse un cambio en la dirección de la película esta se desviará hasta convertirse en *Los ciegos amores de Manolita*. Se tratará entonces de una historia inspirada en una supuesta compañera de la prostituta asesinada que, aquejada de problemas de visión, capta la atención del nuevo director, más afín a otro tipo de cine, y que impulsará



un cambio de tono en el guion hacia la comedia erótica, para la que ya tiene protagonista. Una fuerte crítica, sin duda, al tipo de cine que predominaba a finales de los 70 y principios de los 80.

La narración se encuentra traspasada por el cine de principio a fin, no solo por aquellos fragmentos del guion que se exponen, sino, además, por la profesión del asesino, proyeccionista de cine, que sitúa la acción en el interior de uno y por la presencia de un personaje secundario, Felisa la asistente, quien insiste en plantear adivinanzas a partir de escenas y frases cinematográficas. De la figura de la asistente cabe destacar que, con sus acertijos, actúa de bisagra en la narración, agilizándola y dándole un toque humorístico al texto absolutamente necesario, pues a lo largo del relato este pierde fuerza narrativa y, con ello, el interés del lector, llegando a resultar un tanto monótono y carente de interés.

# Diablotexto *Digital*



EMILIO MARTÍN VARGAS: *LLORÁIS PORQUE SOIS JÓVENES*  
Madrid: Visor, 2016, 58 pp.

NOELIA GÓMEZ JARQUE  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Un debut literario es siempre una buena noticia para quienes corremos ansiosos a la librería la primera semana del mes y a la biblioteca la última. Un debut literario premiado con el prestigioso Premio Internacional de Poesía Hermanos Argensola de la ciudad de Barbastro es un hallazgo, cuanto menos, sorprendente.

Con este poemario “rebelde en su discurso, novedoso y fresco, transgresor y alternativo en sus planteamientos teóricos y a la vez realista en su retórica, torrencial pero no por ello carente de precisión” -consideraciones destacadas por el jurado- publicado en Visor, Emilio Martín Vargas (Valencia, 1979) se presenta por primera vez ante nosotros para recordarnos que el malestar social no es incompatible con el sentido del humor -“*damos de comer a los pitbulls / para que no ataquen a los niños / de la gente honrada*”- ni el sentido del humor con la dignidad poética. Estos aspectos aparecen trenzados en un devenir de motivos muy contemporáneos (Wikileaks, los coches coreanos, Google, las comedias de situación, Ikea como símbolo capitalista, la abúlica pereza de un país en crisis) focalizados tanto en la sociedad en que el individuo se desenvuelve como en las repercusiones de la interacción con ella, que al entremezclarse configuran una cosmovisión poética muy actual. La madurez, el





fracaso, la paternidad o el recuerdo de la infancia constituyen una espiral en cuyo epicentro, un tiempo total resultado de un delicado equilibrio entre el pasado y el presente (“el parqué se abre bajo mis pies descalzos, / cada uno en equilibrio sobre el margen / de un barranco”) sobrevive a toda costa la esperanza: “todas las tormentas me trajeron hasta aquí / para que alguien izara tras el naufragio / de nuevo / las velas”.

*Lloráis porque sois jóvenes* es el poemario de redención de un yo lírico que aun habiendo vivido mucho es consciente de su intenso deseo de disfrute de lo que queda por vivir, que habiéndose sumergido en las entrañas de lo considerado derrota o fracaso por su sociedad es impulsado hacia la superficie por un instinto de supervivencia íntimo basado en cierto cinismo pragmático que, vehiculado mediante el humor, lo sitúa por encima del bien y del mal al dotarlo de una visión panorámica relativizadora que no llega a incurrir en el nihilismo. El sujeto lírico de *Lloráis* no es simplemente el camarero que permanece en pie durante horas a lo largo de sus páginas y alrededor de sus mesas (representante de los supervivientes de la generación que creció con las canciones de *Los Planetas*, vio nacer el *WhatsApp* y truncarse con la crisis las expectativas que su horizonte había pergeñado “al calor de los mitos que forjamos cuando llorar salía barato”); sino que, bajo esta representación tangible, subyace el intelecto de un individuo crítico heroico, con una heroicidad fruto de una actualización del protagonista del western de John Ford adaptada a la segunda década del siglo XXI, trasladada del O.K. Corral al extrarradio urbano real y simbólico, matizada por un realismo de individuo que sabe bien que el único reducto, inexpugnable e indestructible, de salvación es el mundo que él mismo puede crear paredes adentro (en la estabilidad cotidiana de su propio hogar, en la lealtad de su propio mundo afectivo y en el aprovechamiento de lo marginal o incluso lo desagradable para crear arte mediante una suerte de transmutación estética dignificadora que lo dota de un plano simbólico). Muy significativas resultan a este respecto las cucarachas de “Habrà que llamar al exterminador”.

El poemario se organiza en dos partes tituladas “Nosotros somos los zingaros” y “En la sed mortal”. La primera, identificada con el pasado reciente, destaca desde el principio el sufrimiento experimentado, deja clara la difícil



posición en el mundo del yo lírico desde su origen, encara la asunción del dolor y del adiós con un ensayo de resignación esperanzada y canta con versos que constituyen auténticos aforismos a la fortaleza y la valentía como eje vertebrador de su conversión de la vivencia en experiencia: “ Al final de todo / o al principio del resto / uno aprende a burlar el asedio de las moscas, / a tomar / la vida / por asalto” (p.12) o bien: “En la guerra civil contra uno mismo / si te escondes no sobrevives, / mueres / dos veces “ (p.26).

Para este sujeto, el dolor resulta tan inevitable como necesario y purificador al fin y al cabo al conducirlo, cuando lo analiza mediante un desdoblamiento distanciador que le permite observarse a sí mismo desde fuera, a una sabiduría pragmática: “Cualquiera podría pensar, contemplando la escena / que he fracasado en la vida. / Pero yo sé / que es la vida la que ha fracasado conmigo” (p.15).

En la segunda parte del libro, identificada con un presente de madurez y marco de una prolongación del yo hacia el futuro, el poema “Disfrute de un consumo responsable” apoya la clave interpretativa de la búsqueda de equilibrio vital con una actitud algo más serena que en el caso de la primera parte. El símbolo del barranco, antes visto en las líneas que configuran los bordes de las losetas del parqué, se advierte ahora en el borde de una copa de whisky en virtud de la cual se produce un juego de identificaciones entre planos temporales -el pasado y el presente, el presente y el futuro-, entre el sujeto y su padre, entre el sujeto y su hijo, que en tensión como el hilo del funambulista permite una reconciliación parcial con la angustia que el paso del tiempo le produce al mismo tiempo que asume que, inevitablemente, nunca podrá desentenderse del todo de ella. Se trata, ahora ya, de un tiempo total fruto de la experiencia vital. Dos productos, de venta en farmacias, se erigen en la obra en símbolos de este: Viagra y Apiretal. El hijo resulta la figura clave del giro y la conclusión que esta segunda parte de la obra suponen: “Por ti olvidé el idioma fugaz de los zíngaros”.

A lo largo del poemario el amor constituye un asidero que abre una puerta a lo nunca antes experimentado y conjura la desgracia. Se trata de un tratamiento del amor sentimental que intenta reinventar la realidad (“Vamos a inmolarlos en nombre de este amor tan férvido”), actualizar los tópicos literarios



de la tradición (“Amor constante más allá de los treinta”) o referirse al sexo con un tono canalla empleando metáforas bélicas sin caer ni en lo soez ni en la cursilería.

La apuesta por la esperanza no exime de una constante lucha contra el miedo a un yo lírico trágicamente humano que ha sabido de la caducidad de las verdades, que en ocasiones zozobra, que se distancia escépticamente de su propia felicidad para escuchar con una ceja levantada el rumor del paso de la vida y cuya inteligencia vigilante tiene, inevitablemente, la certidumbre de que perderá la batalla final aunque sabe que lo hará con sentido del humor.

El trabajo de las imágenes poéticas aporta calidad estética a poemas que constituyen escenas casi cinematográficas, como es el caso de “Mesa 9”, que podría tratarse de una escena de una película de realismo social, “En este bar nadie conoce a Hemingway”, el cual recuerda bastante al cine negro, o “Disfrute de un consumo responsable”, que podría constituir una escena de la serie *Mad Men*. Una de ellas, perteneciente al poema “Pop”, destacaríamos como ejemplo paradigmático de dicho esmero estético: “Entre el disparo y el impacto de la bala existe un tiempo / de pájaros en celo apareándose sobre un nido de alfileres”.

Las alusiones a Bukowski, Félix Francisco Casanova o Verlaine se complementan con influencias de la poesía contemporánea -el Manuel Vilas de *Gran Vilas*, el Pablo García Casado de *Las afueras*- y con un intento de actualización de los tópicos literarios de la poesía clásica -el amor eterno de Quevedo o el *ignis amoris* en “Vamos a inmolarnos”- de los que no renuncia a beber.

Un impulso muy potente estructura el poemario y lo dota de sentido de conjunto convirtiéndolo en un canto en favor de la valentía: la voluntad. Voluntad de supervivencia en el entorno de las crisis morales y económicas del siglo XXI, voluntad de trascender mediante el amor y voluntad de creación estética literaria materializan el impulso de vida de un yo lírico “fieramente humano” que, aunque consciente de que el miedo siempre acechará, no piensa permitir que detenga sus pasos “mientras avanza / con la calma tenaz de un continente / hacia la decadencia”.

# Diablotexto *Digital*



MARTA SANZ: *CLAVÍCULA (MI CLAVÍCULA Y OTROS INMENSOS DESAJUSTES)*  
Barcelona: Anagrama, 2017, 208 pp.

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

“Yo, para dormir por las noches, tomo lorazepam”  
(MARTA SANZ, 2017: 72)

*Le digo a mi psiquiatra: “yo es que soy muy poeta, me gusta mis penitas compartirlas”*  
(GATA CATTANA)

La aparición de un libro como *Clavícula* en nuestro panorama actual es un gesto político que no deberíamos pasar por alto insertándolo en el magmático espacio de autoficciones con propuestas ideológicas dispares. La última obra de Marta Sanz toma la palabra con un fin explícito: no renunciar a seguir escribiendo(nos) y contando(nos) todo aquello que nos duele, pero que también nos constituye en el momento presente:

Tendemos a adelgazar la potencia de las palabras: las de otras, las nuestras, las tuyas. “Se dice” que todo lo importante está ya escrito. Sostengo que no: nos queda por escribir todo lo que aún no ha acontecido. Lo que está escrito, responde a un mundo que ya fue; no al nuestro, ahora. Somos, también, nuestras palabras y yo apuesto por un uso del lenguaje “conmemorativo” para la vida. (Eva Fernández, *Autor\_izar\_nos*)<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> El texto pertenece a la convocatoria que Eva Fernández ha publicado recientemente para un taller de escritura colaborativa en Valencia. El taller se titula “Autor\_izar\_nos” y consiste precisamente en la creación colectiva de relatos entre mujeres de diferentes generaciones, relatos que abordan nuestras maneras de vivir en el presente.



Esa necesidad de escribir aquello que aún no ha acontecido o que está aconteciendo en el momento actual es el motor de esta obra: “No me puedo resistir a los mandatos de mi época. Los reconozco, me resisto, me vencen” (38). Sanz se sirve de la literatura para narrar un dolor –que no tiene nombre– y que está anclado en nuestras condiciones materiales y vitales presentes: “Todo lo que me oprime, los rayos alfa, gamma o beta que irradian los módems portátiles y las redes wifi invisibles que atraviesan los muros y me apuñalan. Me pasa a mí y a todo el mundo” (15). Las preguntas que estallan al abrir las páginas de *Clavícula* son, entre otras, ¿cómo nos escribimos actualmente?, ¿para qué lo hacemos?, ¿cómo se (d)escribe el dolor?, ¿de qué manera referimos con el lenguaje el dolor físico y emocional que nos acecha? y, sobre todo, ¿para qué? ¿para qué escribir(nos) mientras nos dolemos?

Durante un vuelo, la narradora (que se identifica desde el primer momento con Marta Sanz) siente un dolor, una punzada que le atraviesa el cuerpo y cuya explicación buscará durante toda la obra: “No son imaginaciones. [...] Dudo. Ignoro si es verdad o mentira este dolor que se compacta dentro de mí como el hormigón de las obras” (13). Hay una búsqueda incesante, una interrogación permanente sobre un dolor indeterminado que la debilita y que, en muchas ocasiones, se relaciona directamente con sus condiciones materiales de existencia: “Cuando escribo –cuando escribimos– no podemos olvidarnos de cuáles son nuestras condiciones materiales” (50). La mezcla de procedimientos que Marta Sanz utiliza en esta obra nos permite adentrarnos –todavía un poco más– en el universo capitalista desde el que ella misma escribe. Esto es: un lugar plagado de narraciones y relatos que interactúan desde plataformas y códigos diferentes (novelas, diarios, móviles, correos electrónicos, redes sociales, etc.). La disparidad de soportes es una disparidad de discursos y esto es justamente lo que podemos leer en *Clavícula*: las diferentes formas en que un sujeto afectado por el dolor se comunica –ya sea con su marido, con los lectores, o con ella misma–. Es precisamente el dolor lo que ejerce como clavícula de este libro. No la homogeneidad de sus narraciones. Lo que lleva a cabo Marta Sanz es una experimentación política con la forma de su relato y



también con su contenido: la variedad de narraciones (poemas, cuentos, correos, etc.), los saltos que va dando de unos a otros, se corresponden con el propio malestar de la narradora, es decir: la estructura cambiante del relato, salteadora, es una traducción formal del estado dolorido del sujeto. La estructura de *Clavícula* se contagia del dolor y cambia, salta, transforma, duda, prueba en un poema, en dos párrafos, en un cuento, en una cadena de emails, etc., va mutando su forma al ritmo del dolor.

También el mundo que nos presenta *Clavícula*, siempre atravesado por el malestar, dialoga constantemente con lo que podríamos llamar distintos escenarios ideológicos: la familia, el marido, el trabajo, las amigas y los médicos. Frente al espacio de protección que le ofrecen los vínculos más cercanos (sobre todo aquellos donde se relaciona con su familia y amigas), hay en muchas ocasiones una crítica directa al funcionamiento del sistema médico actual, donde el cuerpo dolorido de la mujer se encuentra, en muchas ocasiones, sin respuesta convincente más allá de los fármacos o las pruebas médicas: “Yo quiero que me quiten un dolor. Que me ayuden a localizarlo. Que me extirpen del corazón el ansia poniéndole un nombre y un remedio. [...] necesito que alguien con bata blanca le ponga nombre a esta enfermedad. E invente su aspirina. No hay presupuesto. Es jodidamente natural” (30). Es en ese vacío o insatisfacción donde cobra sentido *Clavícula*: Marta Sanz trata de abrir un nuevo espacio narrativo para ese dolor que nadie diagnostica. Ya que los relatos médicos no lo identifican ni lo alivian, la autora genera un espacio paralelo dentro de la literatura donde –al menos– narra y comparte (sobre todo comparte) esas dolencias. ¿Cómo aliviarnos de un dolor que nadie reconoce? Creando, sería la respuesta de esta obra, un espacio alternativo de imaginación, un lugar desde donde narrar aquello que nos duele como mujeres y por tanto ser nosotras mismas también quienes le pongamos –o no– un nombre, por lo menos a los síntomas y a las sensaciones. La literatura aparece entonces como un espacio de posibilidades, aunque también de frustraciones, en tanto que permite crear relatos alternativos aunque la búsqueda de esos relatos sea compleja y difícil: “Conozco bien el lenguaje y sus figuras retóricas. Pero soy tan imprecisa. [...] No hay mentiras ni metáforas para expresar mi dolor” (61). Hay además en *Clavícula* una



declaración explícita y reiterada sobre la propia ideología literaria de la autora: “A mí, sin embargo, me gustan los libros que producen orzuelos. Los que abren estigmas en las palmas de las manos. Los que aprietan la garganta y nos cortan la respiración” (87). Por todo ello, interpretamos *Clavícula* como un gesto aperturista más en la ya larga carrera de Marta Sanz, un gesto que abre las fronteras de la literatura y la utiliza no solo como un repositorio de ficciones sino también como un espacio de posibilidades, de indagación en primera persona (del plural) de los dolores compartidos de una época:

Nos hemos hecho viejos antes de tiempo por culpa de la reforma laboral. Los ajustes, la crisis, los recortes, los eufemismos y las malas palabras, el taco y los exabruptos, las retenciones del impuesto sobre la renta de las personas físicas y el 21% de IVA se nos ha metido en el cuerpo, como un demonio, como una bacteria, y ahora forman parte de nuestro recuento plaquetario y de la enfermedad de la que, palabrita del Niño Jesús, nos vamos a morir (197).

Pero cuando una narración está tan mediada por el dolor de una mujer, un dolor que nunca desaparece del primer plano, las primeras impresiones suelen conectarla rápidamente con una actitud dubitativa y frágil –así hemos podido comprobarlo en algunas de las reseñas más recientes sobre el libro–. Podría parecer, entonces, que es esta una obra de dudas, una novela más de aquellas que en nuestra contemporaneidad prefieren esconderse tras los interrogantes –o lo que es lo mismo: la no-ideología, el no-posicionamiento explícito–, pero no es así en el caso de *Clavícula*. A pesar de la incertidumbre, de esa búsqueda incesante de una narración que le ayude a explicar y por tanto paliar su dolor, la autora da cuenta de muchas situaciones presentes y las afirma, quizá la más demoledora en la lectura final: la devastación casi absoluta que el capitalismo ejerce sobre el cuerpo de la mujer. En varias ocasiones, la narración deja entrever cómo el malestar que sufre la autora –y con ella muchas otras mujeres en la actualidad– está mediado por la idea social de una felicidad hegemónica y el tratamiento médico de los dolores, esto es: el capitalismo ha marcado la ruta para ‘ser felices’ en un mundo de autoayuda y competencia, donde cualquier desvío perturba, incomoda y genera un malestar que deriva en la medicación del inconforme. “El mundo nos inflige un gran mal con sus sonrisas de chicle y la verdadera tristeza, la verdadera sensibilidad –es decir, la mía, lo digo sin falsa modestia–, se arregla con cápsulas y comprimidos, o se castiga





utilizando argumentos tan distintos como la falta de carácter, el síndrome de la niña mimada, el déficit de la conveniente sustancia o reacción química. O la crueldad. La brutalidad” (109).

Podría parecer también que es esta una obra sobre la fragilidad de la mujer. Y puede que lo sea, pero también es mucho más que eso: porque la fragilidad aparente que muestra la narradora en su relato no es, en ningún caso, una fragilidad paralizante, sin voz, sino todo lo contrario, es una fragilidad estimuladora de relato, una fragilidad que busca, que increpa, que se interroga sobre aquello que le sucede y –aquí viene el gesto de valentía– lo hace públicamente, convirtiendo en colectivo un dolor, un miedo. Es decir: en esa forma de asumir su fragilidad públicamente, hay una valentía oculta y nada desdeñable porque es su cuerpo dolorido el que se expone continuamente en la narración pública para colectivizarlo y hermanarse con los dolores de otras mujeres: “Sigue siendo una aventura –no un anuncio de compresas– ser mujer en el tercer mundo y en el primero y en el segundo [...] El dolor no es íntimo. Es un calambre público” (80-89).

Nos preguntábamos al principio: ¿para qué escribir(nos) mientras nos dolemos? ¿Para purgarnos, para sanarnos, para autocontemplarnos? Hay una parte de todo ello en *Clavícula*, pero hay también una indagación más profunda, una búsqueda que supera al yo precisamente porque la descripción del dolor que vertebra el relato no se queda en el mero señalamiento, en la mera culpabilidad individual o en la inactividad más absoluta, sino que va un paso más allá y relaciona ese dolor con las condiciones materiales y colectivas desde donde se escribe: como por ejemplo, el desempleo de su marido. “Abro el ordenador y a mi bandeja de entrada han llegado seis o siete ofertas de empleo para mi marido, un parado de cincuenta y seis años que ya no recibe ninguna prestación. Leo la lista de empleos sobre los que no podré hacer clic [...] ¿Hay algo para mí?, me pregunta desde detrás de su periódico de papel. Ése es nuestro mundo” (22). En *Clavícula* el dolor no aparece y desaparece en un contexto abstracto donde el yo es el culpable absoluto y lastimero, sino que dicho dolor está anclado en el tiempo capitalista actual, un tiempo que, desde luego, hace mella en los cuerpos:



Sanz utiliza su obra para hablar de cómo vivimos y cómo sentimos, otorgando así a su malestar físico una dimensión colectiva y alegórica, como si lo que ocurre en su cuerpo fuera el diagnóstico de una sociedad marcada por la precariedad, la desigualdad y la exclusión, y dominada por la imposición de un ridículo e individualista pensamiento positivo que obliga a teñir incluso al dolor de un tono esperanzador –de ahí que en el texto se critique ese mantra de que a la enfermedad se la vence con optimismo con el que se culpabiliza a quienes no pueden superarla–. (Sánchez Zapatero, 2017).

Ante esa realidad y siguiendo con la tónica ideológica del relato, Sanz indaga en las dolencias de la mujer y la concibe como la principal resistencia al neoliberalismo destructor de los cuerpos:

Las mujeres padecemos enfermedades misteriosas, enfermedades que se colocan en el límite de lo psiquiátrico y lo muscular, a través de lo neurológico, porque somos más sensibles al ruido, a la deformación, y nos resistimos a las inercias de nuestra forma de vida. Sin darnos cuenta, nos resistimos al neoliberalismo somatizándolo y nuestras somatizaciones se transforman en un interesado misterio de la ciencia. Los trastornos del sueño, la rigidez de los huesos y los músculos, la falta de apetito sexual, la inflamación de la vulva, la ansiedad, la depresión, la hipersensibilidad en ciertos puntos del cuerpo incapacitan a Chari para hacer muchas cosas (135).

En definitiva, es *Clavícula* un relato de nuestro tiempo presente con todo lo que ello implica: es un recopilatorio de contradicciones de un sujeto confuso ante el dolor, pero es también una toma de palabra, una reivindicación de lugares alternativos para la escritura de las dolencias actuales. La última obra de Marta Sanz es un llanto creativo, una queja que, al hacerse pública, se colectiviza y permite abordar el problema en su mayor complejidad y –sobre todo– en diálogo con otras mujeres y otros malestares. En *Clavícula* el dolor se convierte en un efecto textual, en uno de los elementos que traspasa la narración y nos duele como lectoras, como trabajadoras, como narradoras de relatos que están por venir, como mujeres, al fin y al cabo, que habitan ese capitalismo salvaje desde donde escribe Marta Sanz: “Recogemos una inquietud de época y escribimos estas cosas porque algo nos duele, porque somos mujeres” (35).