

*Literatura política en español:
inicios de una genealogía (siglos XX y XXI)*

María Ayete Gil (coord.)

Volumen 16, 2024



[Collage de Luis Varela]

DIRECTOR HONORÍFICO: Joan Oleza Simó

DIRECTORES: Luz C. Souto y José Martínez Rubio

SECRETARÍA: Luis Bautista Boned

COORDINADORA DE LA SECCIÓN «SOBRETXTOS»: Carla Juárez Pinto

CONSEJO DE REDACCIÓN

Xelo Candel Vila (Universitat de València)
Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)
Alejandro García Reidy (EMYRhD- USAL)
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)
Federico Gerhardt (CONICET)
Merixell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Eugenio Maggi (Università di Bologna)
Diego Rivadulla Costa (Universidade da Coruña)
Mariela Sánchez (Universidad Nacional de La Plata)
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)
Blas Sánchez Dueñas (Universidad de Córdoba)

COMITÉ CIENTÍFICO

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)
Luisa-Elena Delgado (University of Illinois at Urbana-Champaign)
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)
Francisco José Díaz de Castro (Universitat de les Illes Balears)
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)
José Romera Castillo (UNED)
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)

ISSN: 2530-2337. Prefijo DOI: <https://doi.org/10.7203/diabltexto>
diabltextodigital@uv.es

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

- Literatura política: los inicios de una genealogía 1-18
Maria Ayete Gil

BAZA DE TEXTOS: ESTUDIOS CRÍTICOS

- Práctica teatral y desplazamiento ideológico: el Brecht de Juan Carlos Rodríguez
Violeta Garrido 19-37
- Novela social y política: el anhelo por la vida triunfante
Lucía Hellín Nistal 38-59
- Afectividad y potencia política en la ficción ambiental. Emociones y procesamiento narrativo del conflicto climático
Federico Lopez Terra 60-85
- Relaciones negativas, amores locos y finales infelices: El amor en dos novelas españolas contemporáneas desde la perspectiva de Eva Illouz
Concepción Martín Huertas 86-102
- Ama (2019) o la conciencia de clase a través de la enfermedad
Ángela Martínez Fernández 103-123
- Alienación y trabajo doméstico en Limpia, una novela política de Alia Trabucco Zerán
Raquel Arias Careaga 124-147
- La sed de cambio dentro del neoliberalismo maduro en Chile: Limpia (2022), de Alia Trabucco Zerán
Olga Bezhanova 148-170
- Poner nombre a la violencia: cuidados, poder y resistencia en Ceniza en la boca, de Brenda Navarro
Paula Romero Polo 171-192
- Desmemoria y posverdad en Persianas metálicas bajan de golpe, de Marta Sanz
Ángela Martín Pérez 193-213
- La representación de la realidad concentracionaria de "Yo no invento nada" (1944) de Max Aub
Gaia Biffi 214-238

¿Víctimas o victimarias? Femicidios y auto-violencia en Las cosas que perdimos en el fuego, de Mariana Enríquez

Elena Gil González 239-258

Herramientas de concienciación política en el cómic: yuxtaposición y contraste en Todo bajo el sol, de Ana Penyas

Magda Potok 259-279

La configuración de la disidencia en las antologías de poesía crítica en España (1994-2024)

Raúl Molina 280-305

Llenando un doble vacío: La poesía migrante y obrera de William González Guevara

Jorge Ruiz Lara 306-332

El proyecto pedagógico de Teatro Yeses: sensibilidad testimonial, reconocimiento y reinserción bidireccional en La balada de la cárcel de Circe (2017)

Elena Cano Sánchez 333-349

PRETEXTOS PARA EL DEBATE

Las madres no y los discursos sobre la maternidad: entrevista a Katixa Agirre

Martina Gil Ferrer 350-355

SOBRETEXTOS: RESEÑAS

Llamazares, Julio: La lentitud de los bueyes; Memoria de la nieve, Raúl Molina Gil (ed.). Madrid: Cátedra, 2024, 166 pp.

Luis Gracia Gaspar 356-359

Medina Puerta, Carmen: "Inefable delirio". El erotismo en Ana Rossetti (1980-1991)

Micaela Moya 360-366

Salazar Rincón, Javier: De alcaldes y alcaldadas. Trayectoria y significado de un personaje risible en la literatura del Siglo de Oro

Iria Pérez Alvarez 367-372

Diablotexto

Digital



**Literatura política:
los inicios de una genealogía**

***Political Literature:
The Beginnings of a Genealogy***

MARIA AYETE GIL
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ
maria.ayete@uah.es
<http://orcid.org/0000-0002-6638-3281>

Diablotexto Digital 16 (2024), 1-18
[https://doi.org/ 10.7203/diablotexto.16.30014](https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.30014)
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada"



Resumen: ¿De qué hablamos cuando hablamos de literatura política? Este texto pretende, en primer lugar, darle respuesta a la pregunta y lo hace partiendo de la ausencia —o, cuando menos, confusión— de una definición como tal en la historia de la literatura española del siglo XX. Rastreando las apariciones de la noción de *política* asociada al sustantivo 'literatura' o 'novela', el trabajo presenta, así pues, una reformulación del sintagma que se fundamenta en la consideración ideológica de todo discurso literario y en la necesidad de manejar una idea de política concreta, alejada de tópicos e instituciones. El segundo objetivo del texto es abrir las puertas a la posibilidad de una genealogía de corte transnacional de la literatura política.

Palabras clave: literatura política; novela política; poesía política; teatro político

Abstract: What are we talking about when we speak of political literature? This text aims, first of all, to answer the question and does so starting from the absence —or confusion, at least— of a definition as such in the history of Spanish literature of the twentieth century. Tracing the appearances of the notion of politics associated with the noun 'literature' or 'novel', the work thus presents a reformulation of the syntagm that is based on the ideological consideration of all literary discourse and on the need to handle a concrete idea of politics, far from clichés and institutions. The second objective of the text is to open the doors to the possibility of a transnational genealogy of political literature.

Key words: political literature; political novel; political poetry; political theatre



El punto de partida que exige un texto titulado como el presente es, creo, evidente, aunque no por ello está exento de dificultad o de polémica. “Literatura política: los inicios de una genealogía” obliga a detenernos en una primera cuestión: ¿a qué llamamos literatura política? La complejidad salta a la vista, sobre todo si adelanto que no existe una definición generalmente aceptada de *literatura política* o que la política en el arte –pero ¿de qué hablamos cuando hablamos de *política*?– se ha solidado ver como mancha o tropiezo que viene en última instancia a restarle valor estético (¡o de universalidad!) a una obra (como si la política no atañera a cualquier comunidad, es decir, como si no fuera *u-ni-ver-sal*)¹. En una de las secciones del primer capítulo del ensayo *Ideología poder y cuerpo. La novela política contemporánea* (2023) ya discurrí en torno a los problemas que sobrevuelan la definición de literatura política. O, mejor dicho, en torno a la carencia de una definición como tal desde el punto de vista crítico. En las líneas que siguen trataré de resumir lo apuntado allí, consciente, no obstante, de los peligros que conlleva toda reducción, entre los que sobresale la simplificación.

Buena parte de los manuales de literatura española del siglo XX o de ensayos sobre la literatura de dicho siglo coinciden en permitir la entrada del conflicto de clases como elemento articulador de la ficción cuando acometen el estudio de la llamada literatura (o novela) social de los cincuenta para separarla en dos corrientes, una dedicada a la representación de las desigualdades sociales, otra relacionada justamente con la lucha de clases (Gil Casado 1968; Gómez de la Serna 1971; Blanco Aguinaga et al. 1979; Sanz Villanueva 1980; Álamo Felices 1996). De acuerdo con Gaspar Gómez de la Serna y sus *Ensayos sobre literatura social* (1971), los textos pertenecientes a esta segunda corriente constituyen “una literatura específicamente calificada de *social*, de subversión clasista y consecuentemente enfocada al objetivo político de la lucha de clases”, y se caracterizan por el uso de “tópicos anticapitalistas, antimilitaristas,

¹ O como si lo universal fuera –permítaseme el juego– universalmente conocido. Al fin y al cabo, y como arguyen Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala, la universalidad es ideológica (en su sentido marxista), pues “los ‘valores universales’ e inmutables de que se supone son portadoras las ‘obras maestras’ han sido siempre difundidos por un aparato cultural que en nuestros días es (en las escuelas, por ejemplo) parte integral del aparato del Estado, y, en general, aparato comercial de la clase dominante” (1978: 28).



anticlericales, antimonárquicos, anitseñoritiles, etcétera” (111)². En primer lugar –y esta va a ser una consideración mayoritaria–, la literatura inscrita en esta corriente no es política, sino que tiene un objetivo político; en segundo lugar, no puede sino caer –pobre– en el manejo de ciertos tópicos cuya explicitación más allá de la retahíla de adjetivos parece ser innecesaria. Los autores de *Historia social de la literatura española* sostienen que en los textos de esta vertiente “es ya más que evidente la existencia de una ideología política”, por lo que “pueden incluso sospecharse ‘vinculaciones’ partidistas” (Blanco Aguinaga et al. 1979: 193). Aparece aquí otro elemento central: las vinculaciones partidistas, esto es, la política entendida en su sentido menos sofisticado (el institucional). Así, y de momento, literatura política es aquella de “subversión clasista” hilvanada a base de tópicos izquierdistas y en la que pueden advertirse adhesiones a una ideología política específica. El partidismo aparece asimismo en Santos Sanz Villanueva, quien distingue entre la literatura social y su vertiente política, y reserva el calificativo de político solamente para cuando “la tesis de la novela apunta hacia soluciones concretas u opciones de partido” (1980: 186), es decir que su interpretación se cierra por medio de (y se reduce a) una lectura en clave de partido³. Simple.

Jordi Gracia y Domingo Ródenas no se separan mucho del camino cuando, en el séptimo volumen de su *Historia de la literatura española* (2011), afirman que “por un breve espacio de tiempo y con pocos títulos relevantes, la función política determinó el valor de las novelas, soslayando aquel primer realismo de los cincuenta escrito con *lucidez y conciencia estética*” (121). La política, de nuevo, como *función* de un texto literario, pero no solo eso: la política, además, y ahora sí, como mancha que empobrece el texto y hace disminuir su calidad estética; la política como usurpadora de esa supuesta lucidez propia de una novela social que –atención– lograba “recrear *sin filtros ideológicos* la

² Cursiva en el original, a no ser que se indique lo contrario.

³ Algo muy parecido ocurre en *La novela social española (1942-1968)* (1968), de Pablo Gil Casado, pues aquí el texto político es ese que “propugna una solución concreta [y] tiene como fin la justificación o condena de una determinada ideología política y de los actos que ejecutan sus seguidores”, pero no solo eso, sino que, además, el texto propone “en último término sustituir el régimen establecido por otro, o defender aquél, todo en nombre de una consigna” (X).



existencia propia y ajena desde espacios vividos de veras” (121)⁴. Parece estar quedando claro que, para buena parte de la crítica (por lo menos la dedicada a la producción del XX), la literatura política se lee como panfletaria: una literatura convertida en propaganda política, fruto de una ideología de partido determinada y cuyos recursos formales/estéticos se ven menguados en favor del contenido.

Francisco J. Díez de Revenga publica en 2012 un volumen titulado *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*, un texto que, como su título indica, se dedica por entero a la novela política escrita por mujeres. Sin embargo, en el volumen está ausente una definición clara del membrete. En su lugar, apuntes dispersos cuya unión parece dibujar un panorama de acuerdo con el cual un relato es político cuando tiene una “ambientación política”, representa con exactitud eventos del pasado mediante una “actitud política de encomiable conciliación” fruto de “toda la buena intención del mundo”, administra “narrativamente la historia real [para] convertirla no en un documento reivindicativo sino en un relato lleno de vida y de pasión” y denuncia las acciones de la clase política, pues “nunca una novela puede ser más política que cuando intenta desenmascarar la desvergonzada actuación de los políticos” (Díez de Revenga 2012: 89;103; 206; 235). Las aristas de esta suerte de caracterización saltan a la vista. Lo que ocurre, por su lado, con *Literatura política y política literaria en España* (2015), editado por Guillermo Laín Corona y Mazal Oaknín, es todavía más interesante, pues, escudándose en que “la política es un concepto amplio y escurridizo que no cabe abordar con más detalle por las limitaciones de espacio” (3), los editores esgrimen una definición de literatura política que saca a relucir todos y cada uno de los motivos por los que esta se ha infravalorado a lo largo de, por lo menos, el siglo XX⁵. Por supuesto que el

⁴ Las cursivas en ambas citas son mías.

⁵ Atiéndase a la definición en cuestión: “Seguramente, lo primero que uno piensa al poner en relación literatura y política es en literatura política, esto es, literatura que trata/retrata temas políticos; que está comprometida con una agenda política; que se usa para/por/con unos determinados fines/intereses políticos; que ensalza/critica a los políticos y/o a las políticas por estos diseñados; que desarrolla una determinada ideología, y una larga sucesión de *ques* que describen la literatura por su vinculación con la política como ‘Arte, doctrina u opinión referente al gobierno de los Estados’, como ‘Actividad de quienes rigen o aspiran a regir los asuntos públicos’, como ‘Actividad del ciudadano cuando interviene en los asuntos públicos con su opinión, con su voto, o de cualquier otro modo’, por usar algunas de las acepciones de la vigesimosegunda edición del *DRAE*, enmendada en línea” (2015: 2-3).



concepto *política* es “amplio” y “escurridizo”, complejo, sin duda, pero ¿es esto válido como parapeto en un volumen cuyo título especifica la centralidad de dicha noción por cuanto que aglutinador del conjunto de los capítulos?

Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual (2015), coordinado por David Becerra Mayor, y “Cultura, literatura e imaginación política” (2018), de Jaume Peris Blanes, son dos textos que se aproximan de una manera, al fin, concienzuda a la ligazón de literatura y política. Sin embargo, llama la atención, por un lado, que Becerra Mayor evite hablar de literatura política como tal (en su lugar, literatura crítica, disidente o contrahegemónica) y que, por el otro, Peris Blanes, a pesar de recurrir a la noción de *política* de Jacques Rancière para explicar la “imaginación política” (aunque obvие cuestiones básicas como, por ejemplo, la existencia del régimen estético del arte como el único en el que se sostiene la promesa política), eluda también hablar de *literatura política* y, en su defecto, lo haga de “novela antagonista o disidente con respecto a la imaginación neoliberal” (2018: 10). En 2015 y 2018, el término *política* parece de alguna manera manchar todavía en el campo académico español.

No ocurría lo mismo, sin embargo, en el campo cultural, donde cierto cambio de tornas se había producido ya: el movimiento-acontecimiento 15M había tomado las calles y empuñado los megáfonos; se había producido la politización de parte de la ciudadanía y la repolitización de la literatura⁶. Es decir, las grietas se habían hecho evidentes, se habían señalado y visibilizado, y a través de ellas habían emergido relatos *otros*, textos que discutían el reparto de lo sensible legitimado poniendo sobre la mesa fracciones de la realidad comúnmente desplazadas de los discursos⁷, arrojando luz sobre contradicciones radicales del sistema o fragmentos de lo real irrepresentable/ado por cuanto que elementos de obstrucción de la reproducción de la ideología dominante. Había reemergido ya, en otras palabras, lo que en estas páginas entendemos por literatura política, una literatura –urge subrayar– que no es nueva, aunque así lo

⁶ Sobre el 15M como acontecimiento, véanse Gozalo i Salellas 2016, Becerra Mayor 2021 y López-Terra y Ayete (en prensa).

⁷ El reparto de lo sensible es, en palabras de Rancière, “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y os recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (2009: 9); *grosso modo*, la “distribución y redistribución de los lugares y las identidades, de lo visible y lo invisible, del ruido y de la palabra” (2011: 34).



parezca a la luz de los trabajos académicos analizados con anterioridad. Y no es nueva –esto es, no nace con el 15M– porque, primero, antes del 11 de mayo de 2011 se publicaban ya en el Estado español textos políticos (Rafael Chirbes, Rafael Reig, Belén Gopegui, Isaac Rosa, Marta Sanz, etc.; de ahí el uso del término *repolitización*); porque, segundo, tal y como trata de demostrar el monográfico que con esta introducción se presenta, pueden rastrearse a lo largo del siglo XX español ficciones políticas; y porque, tercero, y como asimismo pretende atestiguar este volumen de artículos, la literatura política tal y como aquí se concibe traspasa fronteras nacionales, luego la concreción temporal carece de importancia en una visión que se extiende más allá del campo literario nacional español.

La genealogía está ahí, solo es necesario acometer el trabajo de buscarla, de escarbar y mancharse las manos para unir los puntos y crear las constelaciones. Este es simplemente un primer intento de otros muchos que, en el futuro, estoy segura le seguirán. En cualquier caso, la existencia de una genealogía transnacional supone, además, romper con uno de los grandes prejuicios que acompañan al texto literario político, que es el que tiene que ver con una caducidad derivada de su supuesto localismo⁸. La acusación de localismo se abre a planteamiento solo desde una noción de política en sentido partidista (partidos políticos y políticas concretas que atañen a un momento histórico y espacio determinados). De manejarse una idea de política distinta, el localismo desaparece. Ocurre de esta manera si asumimos la noción de política de Rancière, es decir, si concebimos la política como la práctica del disenso, de la ruptura. Pero ¿el disenso con respecto a qué? o ¿la ruptura de qué? El disenso para con (o la ruptura de) ese reparto de lo común legitimado al que el filósofo francés se refiere como “reparto de lo sensible”⁹. A través de la acción política,

⁸ De nuevo, Gaspar Gómez de la Serna, para quien la política en literatura no solo deforma “la dimensión humana de las criaturas literarias”, sino que “destruye el valor universal de la literatura, haciéndola provinciana de espíritu, esclava de un localismo ideológico determinado que no se entiende ni tiene sentido más allá de sus propias fronteras” (1971: 54).

⁹ Son múltiples los lugares en los que Rancière discurre en torno a la práctica política. Se expone a continuación la que es, a mi parecer, una de las definiciones más claras de entre las muchas rastreables en sus textos: “la política consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible lo que no lo



se produce una reconfiguración del reparto: se torna visible lo invisible, audible lo inaudible, factible lo imposible y decible lo indecible. En otras palabras, lo desplazado hace su aparición (lo inconsciente emerge) y, así, se manifiesta lo que está pero no se ve, y no se ve porque la ideología lo enmascara u opaca (sutura): la desigualdad de clase, la precariedad endémica, la explotación objetiva y subjetiva, los mecanismos de poder, la(s) violencia(s)... Toda una serie de elementos inherentes al sistema y sus dinámicas globales (capitalismo) que se erigen como contradicción, como desajuste, como interruptor que detiene momentáneamente el engranaje de reproducción. La política, en definitiva, como interferencia en la señal, como *glitch* en el horizonte ideológico dominante, y la literatura política, entonces, como artefacto cuya lectura viene a enturbiar, por poco y –si se quiere– transitorio que sea, la imagen que nos devuelve el espejo capitalista, en la que no podemos sino reconocernos.

Presentación del monográfico

El monográfico “Literatura política en español: inicios de una genealogía (siglos XX y XXI)” surge con un objetivo muy claro, sin duda ambicioso: empezar a colocar a la literatura política en el lugar que le corresponde dentro de la historia de la literatura y del campo literario hispanohablante del siglo pasado y actual. De este objetivo se desprende otro, no menos importante, en el fondo, que se bifurca en dos: el primero, comenzar a tejer relaciones/diálogos entre las literaturas recientes española e hispanoamericana; el segundo, dar los primeros pasos hacia la construcción de la genealogía de la literatura política en el ámbito hispano. Para ello, he requerido de mentes y cuerpos, las mentes y los cuerpos de las 15 personas gracias a cuyo trabajo y amabilidad se ha edificado este monográfico; especialistas en distintos géneros literarios y procedentes de tradiciones varias reunidos aquí para delinear un primer y humilde borrador tanto de ascendencias literarias como de conversaciones políticas transatlánticas. El resultado es, desde mi punto de vista, inédito hasta el momento: 15 artículos

era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos” (Rancièrre 2011: 35).



que, con objetos de estudio dispares, surgidos en condiciones de producción asimismo disímiles y desde lugares diferentes, reflexionan en torno a las relaciones entre el arte literario y la política.

La literatura es ideológica porque todos los discursos lo son. Contiene ideología y, en la medida en que la contiene –está atravesada por ella–, opera como máquina de reproducción ideológica (Rodríguez 2002; Balibar y Macherey 1975). Esto, sin embargo, no neutraliza su potencia política, su capacidad de crear disenso. El mapa ideológico contiene territorios sin representar: huecos, fisuras, resquicios a través de los que es posible articular discursos *otros* que entren en contradicción (disientan) con el relato oficial de la realidad (la literatura dominante). Las pruebas no me las invento: ahí están, abiertos a la lectura, los intentos de interrupción de la lógica hegemónica de varios de los textos de autores/as como los ya consagrados Marta Sanz, Isaac Rosa o Belén Gopegui, pero también de Cristina Morales, Munir Hachemi, María Sánchez, Pablo Gutiérrez, Javier Mestre, Begoña M. Rueda, Paco Bezerra o Layla Martínez, por citar solo alguno/as. De igual modo están ahí Samanta Schweblin, Mónica Ojeda, Nicolás Meneses, Brenda Navarro, Fernanda Melchor, Lina Meruane o Alia Trabucco. Su literatura es política, y lo es en tanto en cuanto, a través de distintos mecanismos, desvela parcelas ocultas de la realidad (conflictos) y revierte discursos hegemónicos mostrando aquello que ni se dice ni se oye ni se ve, pero se siente, porque duele. Estos autores/as permiten, finalmente, algo fundamental: leer la radical historicidad de nuestro presente desde la confrontación; un presente histórico cuya comprensión –huelga decir– reclama también mirar al pasado.

El monográfico, como digo, está compuesto por 15 artículos. Los tres primeros son –podríamos decir– de corte total o parcialmente teórico. Me refiero, en concreto, a los de Violeta Garrido, Lucía Hellín Nistal y Federico López-Terra (sintetizaré sus ideas, como las del resto de contribuciones, en breve). A este bloque teórico le sigue el relativo a la novela actual en español: 6 textos firmados por seis nombres, que son Concepción Martín Huertas, Ángela Martínez Fernández, Raquel Arias Careaga, Olga Bezhanova, Paula Romero Polo y Ángela Martín Pérez. Gaia Biffi y Elena Gil González se ocupan, por su



lado, del género cuentístico, la una a propósito de Max Aub, la otra de Mariana Enríquez. Las sigue Magda Potok, con una reflexión que tiene como objeto de estudio la novela gráfica, y, después, Raúl Molina Gil y Jorge Ruiz Lara con el género poético. Cierra el monográfico Elena Cano Sánchez con un artículo sobre la obra dramática *La balada de la cárcel de Circe* (2017).

Comencemos, entonces, con las síntesis de los estudios presentados. “Política teatral y desplazamiento ideológico: el Brecht de Juan Carlos Rodríguez”, de Violeta Garrido, encabeza este trabajo colectivo. ¿Por qué? Porque asienta unas bases fundamentales para entender lo que, *a priori*, consideramos asimismo una de las bases de la noción de novela política manejada en estas páginas. ¿Cuál? La de *inconsciente ideológico*, desarrollada por Juan Carlos Rodríguez por primera vez en su ya canónico *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974) y objeto primero y último de la reflexión de Garrido, quien usa la obra teórico-literaria de Brecht como territorio de ejemplificación (o vehículo de esclarecimiento). El texto, denso por completo, apunta a un doble objetivo: de un lado, desentrañar, en la medida de lo posible, lo que es a todas luces una compleja teoría del sujeto y, del otro —y no menos importante—, participar en la divulgación del pensamiento de la que es una de las grandes figuras de la teoría (literaria) marxista.

La reflexión teórica aterriza definitivamente en el campo de la literatura con Lucía Hellín Nistal y su “Novela social y política: el anhelo por la vida triunfante”, un texto en el que, como su título indica, son centrales las definiciones de “novela social” y “novela política”. La cuestión teórica, que bebe de autores como el ya citado Juan Carlos Rodríguez, pero también Frederic Jameson, David Becerra Mayor o César de Vicente, no tarda en descender hacia la práctica de la mano de numerosos títulos de novelas publicadas en las últimas dos décadas, textos que la autora emplea para aproximarse a una suerte de categorización. Así, en función de las vertientes observadas, Hellín Nistal habla de textos que sostienen el *statu quo*, textos que atienden a la problemática social, y textos, finalmente, que apuntan a la estructura del capitalismo, desvelando (como la novela política entendida tal como se ha expuesto en páginas anteriores) sus mecanismos ideológicos.



El profesor de la Swansea University, Federico López-Terra, presenta en “Afectividad y potencia política en la ficción ambiental. Emociones y procesamiento narrativo del conflicto climático” el que, pienso, es un estudio sin duda novedoso en el campo literario en español, por cuanto, en primer lugar, tiene como objeto de estudio la ficción climática y ecológica en castellano, y, en segundo lugar, la presenta como una forma de ficción política vinculada con el activismo climático y otras formas de politización y agencia colectiva. Este texto, además de aportar una meditación teórica imprescindible en los tiempos que corren (y, repito, insólita hasta el momento, como tal, en nuestro ámbito), se detiene en el análisis —aunque breve— de obras narrativas en español del sur y norte globales (obras “ecofictivas”), sacando a la luz su potencialidad política, cifrada en primera y última instancia en la afectividad (anclada y distribuida), que puede incidir positivamente en la lucha por la justicia climática.

Las contribuciones teóricas terminan aquí y dan paso a los análisis de caso. Concepción Martín Huertas encabeza esta sección con “Relaciones negativas, amores locos y finales infelices: el amor en dos novelas españolas contemporáneas desde la perspectiva de Eva Illouz”, un trabajo centrado en el estudio de los modos de representación del amor en *Amor fou* (2013), de Marta Sanz, y *Feliz final* (2018), de Isaac Rosa. Para ello, la autora recurre a ciertos postulados en torno al amor y las relaciones afectivas que despliega Illouz en sus ensayos *El consumo de la utopía romántica* (1992) o *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas* (2018): por un lado, la irrupción de lo económico en lo privado (o las relaciones amorosas como relaciones de consumo), por el otro, la teoría de las relaciones negativas y de la no-elección.

Ángela Martínez Fernández se detiene en “*Ama* (2019) o la conciencia de clase a través de la enfermedad” en el análisis de la obra de José Ignacio Carnero a partir de una perspectiva, cuando menos —y lamentablemente todavía, por infrecuente—, singular: la de clase. Leída desde esta óptica, apoyada a su vez en Bourdieu, *Ama* va desmenuzándose lentamente en cinco elementos: la reflexión metaliteraria sobre la memoria (obrero), la figura de la madre como representante de mujer obrero, la conciencia de clase del personaje protagonista, la (exigua) herencia cultural recibida y el síndrome del impostor. La



mirada que arroja la autora sobre el relato literario termina revelando una comprensión del texto como reactualización de lo obrero en el siglo XXI, es decir, como ejemplo de una narrativa que, en la medida en que *ubicada* (radicalmente histórica), permite pensar lo obrero hoy y desde el hoy.

Aunque las contribuciones de las profesoras Raquel Arias Careaga y Olga Bezhanova discurren sobre una misma novela —*Limpia* (2022), de Alia Trabucco Zerán—, sus aportaciones son distintas, aunque no por ello menos complementarias. Arias Careaga firma en “Alienación y trabajo doméstico en *Limpia*, una novela política de Alia Trabucco Zerán” un texto con un objetivo preclaro: demostrar el carácter político de la novela, prestando atención, por encima de cualquier otra cosa, al trabajo doméstico (femenino, claro). Para ello, echa mano de la reflexión de Spivak en torno a la subalternidad (¿puede hablar el subalterno/las trabajadoras domésticas?) y del pensamiento marxiano, estableciendo un sugerente diálogo entre Marx y la novela que le permite resaltar las violencias del trabajo sobre el cuerpo/psique del sujeto protagonista. El análisis presentado es, no cabe duda, exhaustivo y general, entendiendo por esto último un análisis que atiende a la totalidad de la obra. Si digo esto no es porque sí, sino porque, en “La sed de cambio dentro del neoliberalismo maduro en Chile: *Limpia* (2022), de Alia Trabucco Zerán”, Bezhanova pone los ojos sobre las metáforas del agua y la piedra desplegadas en el texto; metáforas, de acuerdo con Bezhanova, trazadas como expresión de rebelión obrera contra la neoliberalización de la sociedad chilena. A pesar de las diferencias en el objeto sobre el que la lente hace *zoom*, ambos análisis parten de la lectura del texto literario en su radical historicidad para exponer críticamente los distintos modos en que se revela la potencia política en/de sus páginas.

La novela latinoamericana continúa en el centro, pues el artículo de Paula Romero Polo, titulado “Poner nombre a la violencia: cuidados, poder y resistencia en *Ceniza en la boca*”, discurre, como su encabezado indica, sobre la novela que en 2022 publica la mexicana Brenda Navarro. Con el propósito de señalar el carácter político de la citada novela, por cuanto que —*grosso modo*— retrata el racismo y la xenofobia de la sociedad española actual, Romero Polo realiza en primer lugar un análisis pormenorizado del texto en relación con la crisis del



sistema de cuidados, poniendo sobre la mesa la falta de derechos laborales de las trabajadoras domésticas y su escasa remuneración, además de, por supuesto, su racialización. En segundo lugar, el foco se coloca sobre los mecanismos que la novela despliega para la representación de la violencia xenófoba y racista. El artículo, vale la pena subrayar, finaliza tratando de explorar las prácticas de resistencia al poder que propone la misma novela en un ejercicio de demostración de la literatura como espacio de oposición y de ensayo de respuestas.

En el vaivén que propone este monográfico, regresamos ahora a la literatura española actual de la mano de Ángela Martín Pérez y su “Desmemoria y posverdad en *Persianas metálicas bajan de golpe*, de Marta Sanz”. La novela de Sanz, una distopía compleja y a todas luces imaginativa que saca a la luz los peligros del control tecnológico, le sirve a Martín Pérez para reflexionar sobre dos aspectos: el primero, la desmemoria como herramienta de dominación; el segundo e íntimamente relacionado con la forma narrativa, la fragmentación textual y lingüística (la abundancia de neologismos no es baladí) como representación de una posverdad que viene a descomponer la cohesión comunitaria y a neutralizar la capacidad crítica del sujeto.

La sección dedicada a la novela actual se cierra con este último texto; sin embargo, lo hace para abrirse a continuación, y gracias a las contribuciones de Gaia Biffi y Elena Gil González, un espacio dedicado a la producción cuentística. “La representación de la realidad concentracionaria de «Yo no invento nada» (1944) de Max Aub” es el título de la investigación presentada por Biffi. En ella, la autora se detiene en el relato aubiano “Yo no invento nada”, incluido en el volumen de relatos *No son cuentos*, de 1944, como ejemplo significativo de una constante en la obra literaria de Aub: la visibilización de las contradicciones entre el sistema de valores democráticos de corte antifascista y la práctica real de las potencias liberales de Occidente. En el cuento seleccionado, y de acuerdo con la aproximación propuesta –que no olvida poner en relación dicho relato con el resto de la narrativa del autor sobre los campos–, emerge, gracias al análisis detenido y detallado que ofrece Biffi, una representación de la realidad



concentracionaria como espacio donde las referidas contradicciones alcanzan un grado último de problematización.

Elena Gil González escribe “¿Victimas o victimarias? Femicidios y autoviolencia en «Las cosas que perdimos en el fuego», de Mariana Enríquez”, un interesante artículo sobre las violencias patriarcales y las dificultades (o la imposibilidad) de escapar de ellas en tanto en cuanto se habita el sistema-mundo que, en efecto, habitamos. El análisis del relato parte de su historicidad, esto es, poniéndose en relación con los casos de mujeres quemadas por sus parejas que, en 2010, recorrieron Argentina para desvelar, en última instancia, lo que ya sabemos: que la literatura no es una esfera independiente. La atención de Gil González pasa enseguida a centrarse, una vez establecidas estas conexiones, en los procesos en virtud de los cuales los personajes femeninos del relato de Enríquez tratan de resistir al poder mediante una organización colectiva desde la que resignificar la noción de belleza, para concluir, en último término, con la reflexión en torno a la problematización de las nociones de empoderamiento y de liberación a la que empuja la ficción de la autora argentina, en su vinculación con la red de violencias y autoviolencias tejida por el patriarcado y sus dinámicas.

Del estudio de caso relativo a la novela gráfica se encarga Magda Potok, autora de “Herramientas de concienciación política en el cómic: yuxtaposición y contraste en *Todo bajo el sol*, de Ana Penyas”. El trabajo disecciona dos de las grandes técnicas mediante las cuales la obra de Penyas, poniendo en el centro la representación de la destrucción ecológica y social de la costa mediterránea, denuncia el impacto de la turistificación en dicha zona y —de acuerdo con Potok— viene a articularse como mecanismo de concienciación y politización del/a lector/a.

Raúl Molina Gil y Jorge Ruiz Lara se encargan de la poesía. Sin embargo, mientras el primero aporta una visión panorámica de la poesía crítica en España hasta este año 2024 a través del análisis de distintas antologías, el segundo se centra en el estudio de la poesía de William González Guevara. Así, en “La configuración de la disidencia en las antologías de poesía crítica en España (1994-2024)”, Molina Gil traza un recorrido-red por tres proyectos antológicos que han servido para construir el relato generacional de la poesía crítica



española contemporánea y cuya disección permite observar las evoluciones de la corriente y estudiar sus distintas materializaciones, siempre en relación con el momento de producción de cada una de ellas. Ruiz Lara, por su lado, pone el foco en la obra poética de un autor joven y migrante, analizada en un doble marco: el del auge de las narrativas obreras y el de la emergencia de la poesía joven de la precariedad como consecuencia de la repolitización de la literatura con/tras la crisis de 2008. “Llenando un doble vacío: la poesía migrante y obrera de William González Guevara” es un artículo que parte del hasta hace poco vacío de literatura migrante en el campo literario español para presentar la figura de González Guevara como ejemplo, entre otros, de autoría migrante y obrera en proceso de consolidación de una posición concreta —agencia política— en el campo cultural actual.

El monográfico concluye con el género teatral, gracias a la aportación de Elena Cano Sánchez, quien firma “El proyecto pedagógico de Teatro Yeses: sensibilidad testimonial, reconocimiento y reinserción bidireccional en *La balada de la cárcel de Circe* (2017)”. Esta contribución no solo visibiliza la actuación (pedagógica, social y política) del Teatro Yeses desde la cárcel como artefacto de denuncia de las situaciones de injusticia que sufren las presas en los correccionales, sino que, blandiendo la noción de “injusticia epistémica” de Miranda Fricker, estudia el dispositivo levantado por Elena Cánovas con *La balada de la cárcel de circe* para visibilizar experiencias *otras*, dotar de herramientas a las mujeres encarceladas y producir una conciencia ética en el espectador. La reivindicación de la práctica teatral como espacio-praxis de aprendizaje-resistencia es a lo largo de las páginas del artículo clara y contundente, así como la necesidad de tornarnos espectadores activos, esto es, con la capacidad de cuestionar la validez del mundo tal cual se nos presenta, practicando, acaso, la “sensibilidad testimonial” de Fricker.

Termino ya estas páginas, ahora mismo, y doy paso a lo importante, que son las quince brillantes contribuciones que componen este trabajo colectivo. Sin embargo, dejadme un segundo más, solo uno, porque no puedo dar por finalizada esta introducción sin agradecer encarecidamente su labor a las personas participantes: sin su dedicación, su amabilidad y su compromiso esto



no existiría, así que gracias, gracias a cada una de vosotras, Violeta, Lucía, Federico, Concepción, Ángela Martínez, Raquel, Olga, paula, Ángela Martín, Gaia, Elena Gil, Magda, Raúl, Jorge y Elena Cano. También, por supuesto, a Luis Varela, artífice del *collage* que da forma gráfica a la portada del monográfico, así como a la dirección de la revista por el espacio (la oportunidad) y la paciencia (el tiempo).

Breve nota sobre la ilustración de cubierta

Luis Varela (Bogotá, 1988) es escritor y crítico de cine. Ha vivido en Brasil, Alemania y España. Como redactor de la revista de cinematografía *El antepenúltimo mohicano*, escribe reseñas y ensayos, y realiza la cobertura de festivales internacionales. Sus cuentos han sido publicados en diversas revistas literarias, impresas o digitales. Es también autor de la novela *La flecha lanzada* (2024), escrita parcialmente durante su residencia en la Fundación Antonio Gala para Jóvenes creadores. Vive en Barcelona y le apasiona el diseño, campo en el que trabaja actualmente. Para contactar con él, pueden usarse dos vías: el correo electrónico (luisforero@protonmail.com) y/o las redes sociales (@luisfevarela).



BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO FELICES, Francisco (1996). *La novela social española. Confromación ideológica, teoría y crítica*. Almería: Servicio de Publicaciones Universidad de Almería.
- AYETE GIL, Maria (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra edicions.
- BECERRA MAYOR, David (2021). *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Manresa: Bellaterra edicions.
- BECERRA MAYOR, David (2015) (coord.). *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos et al. (1979). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) III*. Barcelona: Castalia
- BLANCO AGUINAGA, Carlos et al. (1978). *Historia social de la literatura española (en lengua castellana) I*. Barcelona: Castalia
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (2012). *La novela política. Novelistas españolas del siglo XXI y compromiso histórico*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- GIL CASADO, Pablo (1968). *La novela social española (1942-1968)*. Barcelona: Seix Barral.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar (1971). *Ensayos sobre literatura social*. Madrid: Ediciones Guadarrama.
- GOZALO I SALELLAS, Ignasi. (2016). "15-M, la lluvia que no cesa. Una relectura del acontecimiento contemporáneo", *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, vol. 15, pp. 54-70.
- GRACIA, Jordi; RÓDENAS, Domingo (2011). *Historia de la literatura española. 7: Derrota y restitución de la modernidad 1939-2010*. Madrid: Crítica.
- LAÍN CORONA, Guillermo; OAKNÍN, Mazal (2015) (eds.). *Literatura política y política literaria en España. Del Desastre del 98 a Felipe VI*. Berna: Peter Lang.
- LÓPEZ-TERRA, Federico; AYETE GIL, Maria (2025). "Crisis de la representación y acontecimiento: hacia una teoría de la ficción 15M". *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali*, no. 33, en prensa.
- MACHEREY, Pierre; ETIENNE, Balibar (1975). "Sobre la literatura como forma ideológica". En Louis Althusser et al., *Para una crítica del fetichismo de la mercancía*. Madrid: Akal, pp. 23-46.
- PERIS BLANES, Jaume (2018). "Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando". En Jaume Peris (ed.), *Cultura e imaginación política*. México/París: RILMA 2/ADEHL, pp. 1-24.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- RANCIÈRE, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de*



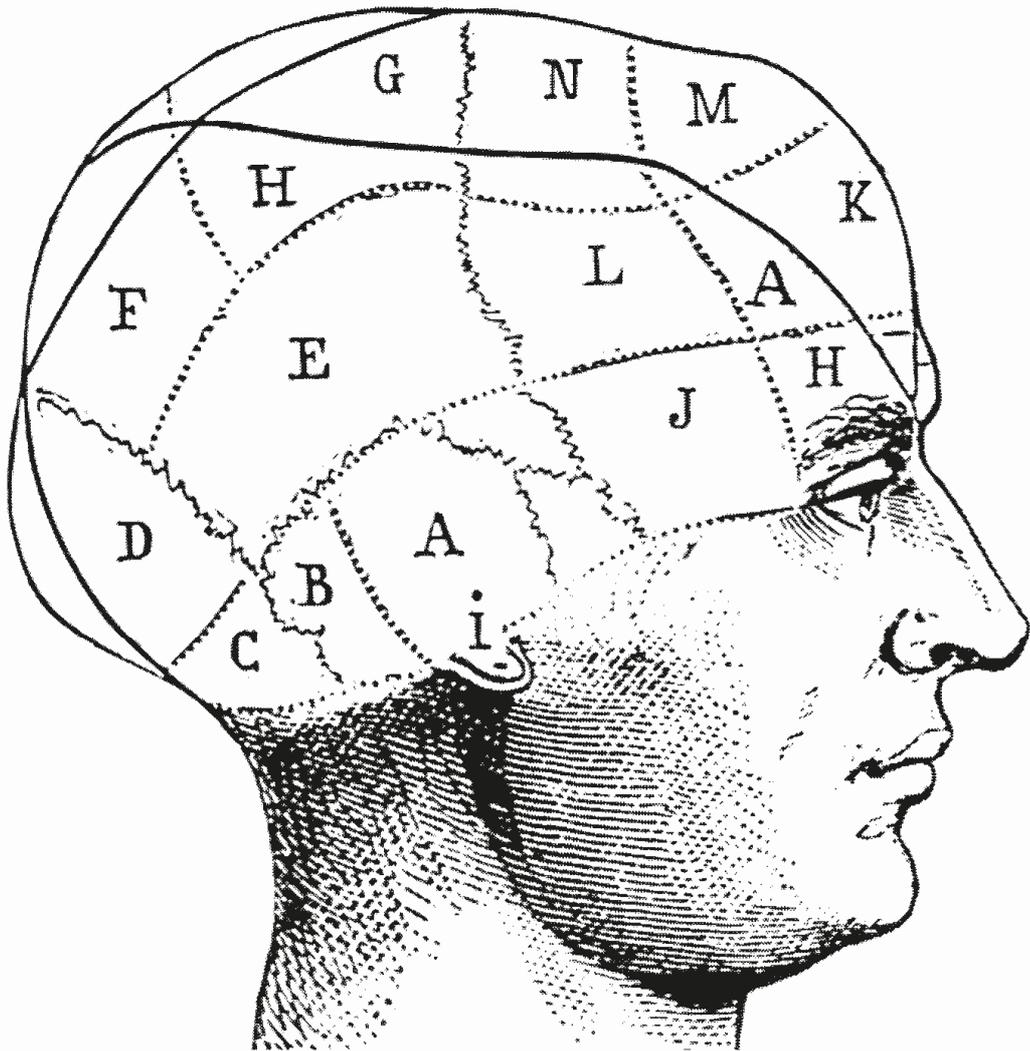
literatura. Granada: Comares.
SANZ VILLANUEVA, Santos (1980). *Historia de la novela social española (1942-75)*.
Granada: Editorial Alhambra.

Diablotexto

Digital



Baza de textos



Diablotexto *Digital*



**Práctica teatral y desplazamiento ideológico:
el Brecht de Juan Carlos Rodríguez**

***Theatrical Practice and Ideological
Displacement: The Brecht of Juan Carlos
Rodríguez***

**VIOLETA GARRIDO
UNIVERSIDAD DE GRANADA**

violetagarrido@ugr.es
<http://orcid.org/0000-0002-8678-8390>

**Fecha de recepción: 6 de septiembre de 2024
Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2024**

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 19-37
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29395>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada



Resumen: El presente texto se propone explicar la teoría del inconsciente ideológico desarrollada por el profesor de literatura granadino Juan Carlos Rodríguez en su libro *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974) y progresivamente perfilado en investigaciones posteriores que llegan hasta nuestro siglo. Para ello se utilizará, a modo de ilustración, la obra literaria y teórica o reflexiva de Bertolt Brecht que Rodríguez también estudió, dado que el enfoque con que Rodríguez se aproxima al efecto de distanciamiento revela, entre otras cosas, su apoyatura en una concepción forzosamente política (y por tanto históricamente cambiante) de la literatura. El objetivo último del artículo es profundizar en la comprensión y la originalidad del programa de trabajo de este pensador.

Palabras clave: inconsciente ideológico; efecto de distanciamiento; ideología; literatura; teatro

Abstract: The purpose of this text is to explain the theory of the ideological unconscious, as developed by the literature professor Juan Carlos Rodríguez in his book *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974), and as it has been progressively elaborated in subsequent studies up to the present century. For this purpose, the literary and theoretical or reflexive work of Bertolt Brecht will be used as an illustration, since Rodríguez also studied this author, and his approach to the distancing effect reveals, among other things, its support in a necessarily political (and therefore historically changing) conception of literature. The ultimate aim of the article is to deepen the understanding and originality of this thinker's work programme.

Key words: ideological unconscious; distancing effect; ideology; literature; theatre



Introducción

En 1998, cuando aún seguían en buen estado de salud las narrativas acerca del “fin de la historia”, el teórico marxista de la literatura Juan Carlos Rodríguez publicó “Brecht y el poder de la literatura”, un texto que figuraba como el primer capítulo de un libro colectivo que él mismo había editado para Comares, y que tenía por objeto conmemorar los cien años del natalicio del dramaturgo alemán reivindicando la vigencia de su pensamiento y de su praxis artística. Más tarde, dicho texto se reeditó en el libro *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, publicado por Akal en 2013. Esta intervención resultó y resulta todavía especialmente relevante debido al hecho de que la literatura especializada en español dedicada al estudio de la teoría teatral de Bertolt Brecht no destaca por su abundancia. Siguiendo al estadounidense Fredric Jameson (1971), la práctica del “metacomentario” permite una reevaluación de los métodos interpretativos que se van acumulando como capas en los textos culturales con el paso del tiempo y el suceder de las corrientes intelectuales, lo que proporciona asimismo una comprensión enormemente sugestiva de las posiciones teóricas de aquellos comentaristas “de primer grado”, por decirlo así, de las épocas históricas en las que dichos comentaristas viven y de las discusiones que mantienen en los diferentes campos del saber. En este sentido, el examen de las consideraciones de Rodríguez a propósito del autor alemán, más que ofrecer la acostumbrada radiografía del efecto de extrañamiento o de la crítica antifascista brechtiana (o además de eso), arroja luz sobre la propuesta del inconsciente ideológico que singularizó la trayectoria de aquel como pensador de la literatura y de la filosofía desde los años 70, y ayuda a dilucidar cuáles han sido las aportaciones específicas del profesor granadino al clásico debate sobre la ideología, la práctica política revolucionaria y las formas de conciencia en relación con la cultura en general y con la literatura en particular (todo lo cual, de un modo u otro, forma parte del patrimonio habitual de lo que se dio en llamar “marxismo occidental”). Este artículo pretende explorar ese acercamiento al teatro de Brecht como una intervención por derecho propio en el campo de los estudios políticos de la literatura de nuestro país.



La posibilidad del desplazamiento ideológico

En su primera obra, que sacudió enormemente el campo intelectual francés, Roland Barthes (2011: 26-27) argumentaba que la escritura, diferente del lenguaje y del estilo, era la “moral de la forma”: en la escritura, que es una elección, se hace visible la relación de la creación con la sociedad, de la forma artística con la Historia. Aunque sometidos a las presiones de la tradición y de la historia, que actúan en cierto modo como un “espace des possibles” que determina las opciones que resultan concebibles en cada época o en cada campo (Sapiro, 2020: 364), los escritores gozan de suficiente libertad como para decidir con qué escritura específica comprometerse. Lo que Rodríguez sostendrá constantemente con respecto a la escritura brechtiana es que la forma épica y el efecto de distanciamiento operaban mostrando con fidelidad la división de la sociedad en clases: no se trataba de una distorsión satírica que acababa produciendo fortuitamente una apariencia de objetividad, sino que tales decisiones técnicas desembocaban en la exhibición literal del modo factual de conducirse del capitalismo.

Así, en *La ópera de los tres centavos* (1928), escrita cuando Brecht ya había entrado en contacto con el marxismo, aparecen representados tanto el poder impersonal del capital, encarnado en el delincuente sin mala conciencia Macheath, como la arbitrariedad característica del mercado de trabajo, personificada en el despótico Peachum (Rodríguez, 1998: 13). Lo que esto quiere decir, en concordancia con la postura de Barthes, es que ningún agente del campo literario se encuentra atrapado en las garras de un determinismo absoluto; siempre existe la posibilidad de disponerse a explorar ese “debería ser de otro modo oculto”, por tomar la expresión de Adorno (2007: 295). En efecto, Brecht —y, con él, Rodríguez— se involucra en la puesta en práctica de una matriz de reflexión *histórica e historizante*: cuando nos percatamos de que ningún fenómeno es “naturalmente” inmutable en el tiempo, cualquier objeto es susceptible de adquirir otra forma y cualquier sujeto puede tener otros propósitos.

Pero puede extraerse un segundo efecto de la reflexión barthesiana sobre la libertad. De acuerdo con el esquema de herencia althusseriana que maneja



Rodríguez en su primera obra, *Teoría e historia de la producción ideológica* (2017), cada formación social histórica configura una matriz de relaciones sociales que se reproduce a sí misma mediante la acción de un inconsciente ideológico dominante gracias al cual cada agente se consagra a una serie de prácticas discursivas (y de otro tipo) que garantizan el cumplimiento de las funciones fundamentales de producción y apropiación correspondientes a cada clase. Las formaciones sociales del feudalismo, por ejemplo, se legitimaban a través de un inconsciente ideológico denominado por el autor “organicista”, según el cual el mundo sublunar era una suerte de reproducción corrupta del mundo celestial, lo que reforzaba el sentido jerárquico de las relaciones de servidumbre que organizaban la esfera de la producción en beneficio de los señores; las formaciones sociales capitalistas, por su parte, se apoyan en un inconsciente ideológico que plantea la igualdad ontológica de los individuos en consonancia con lo que, teóricamente, se produce en la esfera del intercambio mercantil, adonde los sujetos acuden en aparente igualdad de condiciones a vender y a comprar su fuerza de trabajo y otras mercancías. Algo semejante podría decirse de las formaciones sociales antiguas, si bien esta es la opción menos explorada por el teórico español. El tipo histórico de individualidad que representa cada inconsciente ideológico se reproduce o se capta con especial rigor en las producciones culturales. Esto no implica que sea imposible la ruptura con el inconsciente ideológico del modo de producción dominante, lo que a todas luces impediría o no explicaría correctamente el desarrollo histórico.

Aunque Brecht forma parte de una sociedad capitalista y a veces sus producciones, sobre todo las tempranas, transparentan un inconsciente ideológico burgués (en su vertiente bohemia o en su vertiente folletinesca o melodramática), su actividad se revela como un exponente de la lucha que mantiene el materialismo histórico por evidenciar la especificidad y la posibilidad de transformación de cada coyuntura histórica. Rodríguez es claro al respecto: “existe la posibilidad de contradicción y existe, desde luego, la posibilidad de desplazamiento en el interior de ese mismo inconsciente ideológico” (2002: 34). Sin esas condiciones se estaría negando la agencia de los individuos (que Rodríguez reconoce en el marco de una ontología social compleja). Esto es lo



que Rodríguez denomina el “ir y venir” de Brecht, es decir, el tránsito contradictorio y enrevesado entre al menos dos inconscientes ideológicos, algo característico de su obra en sus primeras etapas. Dicha oscilación ideológica no se produce cómodamente, sino que supone el adiestramiento —incluso del autor políticamente comprometido— en una suerte de “bilingüismo” (de la “lengua” ideológica dominante y de la “lengua” ideológica de ruptura) que nunca concluye, pues el riesgo de dejarse llevar por el inconsciente ideológico dominante no desaparece.

Lo ilustraré con un ejemplo: en la pieza expresionista *Baal* (1918), un empleado de oficina es despedido y tras ello se aboca a una progresiva degradación, lo que es interpretado por Rodríguez (1998: 217-227) como la expresión de una rebelión individualista contra el positivismo burgués, que convirtió la sociedad en un objeto científico susceptible de conocerse de manera exhaustiva e impuso una reglamentación para su correcto funcionamiento. La hipótesis del teórico español es que se trata de un texto en el que aún “aúlla”, por utilizar su propia expresión, un inconsciente ideológico burgués; no precisamente en el sentido cientificista de Condorcet o de Comte, sino en la versión propia de la bohemia finisecular que rehusaba aceptar las normas sociales y el código moral dominante (Caamaño, 2004: 172). La conclusión de la obra, que trae aparejada la muerte del protagonista, es leída retrospectivamente por Brecht en sus comentarios a la edición de sus obras completas, sin embargo, como un diagnóstico de la suerte que corre, en sentido amplio, la “finalidad sin fin” que es el arte, en términos de Kant, en un mundo regido por el valor de cambio: de algún modo Baal representaba “el arte de vivir”, y el criterio de rentabilidad que predomina en el régimen capitalista impide la proliferación de expresiones desinteresadas —las propias del arte— tales como la actitud asocial y destructiva de Baal. Pero esa es, a juicio de Rodríguez (1998: 220), una interpretación correspondiente a la ideología marxista que Brecht desplegará en su siguiente etapa creativa, no una explicación de las motivaciones originales del autor a la hora de componer esa obra particular o de su significado primigenio.



En *Baal* puede percibirse, en efecto, la conciencia de que el tema del individuo “asocial”, entendido como el ser anómalo y desreglamentado que explora los límites en una sociedad pautada, y que debe ponerse en absoluta relación con trabajos que Freud escribe en esa misma época, como *Más allá del principio del placer* (1920) o *El malestar en la cultura* (1930), es un tema absolutamente histórico. El posicionamiento posterior de Brecht, que se examinará enseguida, se encuentra ahí solamente prefigurado, mientras que el peso ideológico de la obra recae sobre todo en la temática del individuo concebido todavía en términos del desencadenamiento anárquico de pulsiones primitivas en oposición a una sociedad excesivamente regulada.

Pese a todas esas contrariedades, a partir de los años treinta Brecht empezará a desarrollar una escritura política de nuevo en el sentido barthesiano: una que por elección asume y se supedita a la situación de una colectividad, en este caso la de las clases explotadas (Barthes, 2011: 28). Rodríguez (1998: 222) subraya la importancia que va adquiriendo para el dramaturgo la cuestión de la explotación, que se simboliza extraordinariamente en *Madre Coraje y sus hijos* (1939), cuyo personaje principal permanece ciego a los desequilibrios estructurales entre explotadores y explotados: la guerra de la que Madre Coraje quiere sacar provecho (y que termina con la vida de sus hijos) es para Rodríguez una representación de la explotación, que no la necesita a ella particularmente en cuanto que individuo, sino que lo que precisa es su función social como cantinera. No se trata, puntualiza Rodríguez (2011: 337-339), de plantear el compromiso socialista o anticapitalista meramente como un combate contra los condicionantes *exteriores* del sistema (los modos de producción, de distribución y de consumo) sobre los sujetos, dado que es en la inmanencia misma de cada individuo donde se establecen las bases para una reproducción social exitosa. El concepto de inconsciente ideológico acarrea la consideración de que la ideología nace no en una suerte de afuera o con posterioridad a las situaciones de explotación, sino que se produce *en el interior* de las relaciones sociales mismas a partir de las oposiciones que, en las sociedades de clase, las vertebran en su forma fundamental (amo/esclavo, señor/siervo, etc.), y desde ahí se expresa y se tematiza en discursos que se convierten, por medio de los artistas



y de los intelectuales, en mandatos culturales y conductuales. Rodríguez identifica en la obra brechtiana una profunda crítica a la dialéctica hegeliana: la unidad originaria de los contrarios es imposible, dado que eso implicaría suponer que las entidades que se oponen en la contradicción primaria son iguales; los explotadores necesitan a los explotados para subsistir, pero no sucede así a la inversa. Lo que se evidencia es una relación social desigual. El negocio de Coraje acaba mal porque los beneficiarios de la guerra nunca son las clases dominadas, sino quienes manejan ocultos sus hilos (Rubio Jiménez, 2017: 15).

En conjunto, esta es una idea muy similar a la que Althusser había expuesto, bajo otro pretexto, en la defensa de su tesis de Estado, donde contrapuso la tónica de las instancias a la circularidad de la totalidad expresiva, frente a la cual la primera se erigía como algo cualitativamente diferente. Según esta visión marxista, una formación social es una unidad compleja y desigual de modos de producción marcada por el efecto de la determinación en última instancia por la economía, que es lo que a su vez explica la posibilidad del movimiento y de la novedad en la historia (Althusser, 1976: 146). Dicha desigualdad está detrás de la sobredeterminación o de la infradeterminación de las diferentes contradicciones que aquejan a la formación social en cuestión, esto es, de la estructuración compleja del antagonismo social. Rodríguez (1998: 156-157) dice que

el capital no es —no puede ser— la negación del proletariado o de los trabajadores, del mismo modo que ni el proletariado ni los trabajadores pueden ser la negación del capital. [...] lo que los trabajadores «niegan» es la relación desequilibrada que los une con el capital

(la explotación, en sus términos). O sea, que la clase obrera no es la clase capitalista “afectada por el signo menos”, por decirlo con Althusser (1976: 148), simplemente privada de su capital, ni la clase capitalista es la clase obrera “afectada por el signo más”, el de la riqueza y el poder; estas dos clases con historias distintas y medios de realización distintos remiten por lo tanto a momentos *cualitativamente* distintos —no especulares— de las relaciones de producción. Como indica Rodríguez, esa diferenciación o desequilibrio resulta elemental para el sostenimiento del orden capitalista. En el capitalismo, en fin, no hay lugar para la bella reconciliación hegeliana, puesto que las condiciones



mismas del enfrentamiento entre clases se reproducen continuamente con cada nuevo ciclo de reproducción del capital.

Así, si la revolución teórica de Marx conllevó, según Althusser, que el materialismo histórico se convirtiera en la lucha de clases en la teoría, la práctica de Brecht continuó esa lucha de clases por otros medios, en esta ocasión los de la literatura y la dramaturgia. Lejos de refutar el programa althusseriano relativo a la formación social compuesta por instancias diferentes (económica, política, ideológica), y con ello el esquema de Rodríguez según el cual a cada modo de producción le corresponde un inconsciente ideológico distintivo, la producción de Brecht, analizada de esta forma, confirma la existencia de un modo de producción capitalista en una posición dominante (con su propio inconsciente ideológico burgués) y de un modo de producción “comunista”, por llamarlo de algún modo, en una posición subordinada (y que también posee un inconsciente ideológico particular, del que el Brecht maduro sería un representante). Lo cual concuerda especialmente con aquello que una vez más Althusser (2019: 161) había consignado en su póstumo *Les vaches noires* a propósito de las formas “virtuales” de comunismo:

El comunismo es una tendencia objetiva ya inscrita en nuestra sociedad. La colectivización creciente de la producción capitalista, las formas de organización y de lucha del movimiento obrero, las iniciativas de masas populares y, por qué no, ciertas audacias de artistas, de escritores, de investigadores, desde hoy son esbozos y promesas del comunismo.

En realidad, esta es una idea vieja que procede al menos de los *Grundrisse*, donde Marx (2007: 87) había afirmado que “si la sociedad tal cual es no contuviera, ocultas, las condiciones materiales de producción y de circulación de una sociedad sin clases, todas las tentativas de hacerla estallar serían otras tantas quijotadas”. En este sentido, Rodríguez reconoce explícitamente la existencia de la lucha ideológica bifronte que tal vez esté en el origen de esos espacios “liberados” de los postulados de la competencia y de la acumulación: “el punto de partida (para la lucha ideológica) surge de la lucha contra los dos inconscientes que nos habitan, la lucha pues contra el sentido común que nos domina” (Rodríguez, 2011: 337). Las dificultades que plantea esta lucha quizá expliquen por qué ciertos elementos de los modos de producción emergen en un



determinado momento pero no logran mantenerse en el tiempo por medio de los mecanismos de la reproducción social.

Rodríguez no esclarece cuál es la vinculación exacta entre el inconsciente ideológico “marxista” o comunista de Brecht y el supuesto modo de producción con el que estaría correlacionado, pero insiste en que el marxismo no supone una prolongación del pensamiento burgués despojado de sus insuficiencias, por lo que, en el plano económico, un modo de producción ajustado al marxismo debe implicar una ruptura con la premisa básica de la explotación y no simplemente un tratamiento paliativo de sus aspectos más brutales. Se puede pensar que por ese mismo motivo Brecht es crítico con las posiciones “formalistas” de Lukács, que no desarrollan una crítica radical y profunda de los realistas burgueses, sino solo una enmienda de sus puntos ciegos en la forma del realismo socialista. El dramaturgo escribe en su diario:

according to these marxists [sic] this is how matters stand: the bourgeois realists practised an imperfect realism, still had idols; let us forget about these, and everything will be in order. their facts are accepted, and rearranged. marx is no more equipped with the correct conclusions than ricardo. sholokhov is balzac with the blinkers removed (Brecht, 2016: 57-58).

En cualquier caso, la idea de los “islotes” dispersos de comunismo, que deja traslucir una preocupación por la manera en la que pueden emerger las formas comunistas en y desde las sociedades capitalistas, enfatiza indudablemente la primacía de las relaciones de producción sobre las fuerzas productivas y, por tanto, la centralidad de la lucha de clases (en este caso ideológica) para subvertir la relación de fuerzas establecida (Sotiris, 2020: 130-132). Sobre el particular, Rodríguez descubre en el carácter didáctico del teatro brechtiano un posicionamiento distinto, o al menos más preciso, al que Karl Korsch había expuesto en *Marxismo y filosofía* (1923), donde se afirmaba —el propio Brecht lo recogía en la misma entrada de diario ya citada— que el marxismo no era tan solo la refutación de la filosofía hegeliana y de la economía política clásica; era fundamentalmente la “expresión teórica” del proletariado (Korsch, 1971: 99). Rodríguez señala la aporía a la que conduce una declaración de ese tipo, asegurando que la práctica estética de Brecht plantea una salida: si efectivamente el marxismo es la expresión teórica del proletariado, y el



proletariado se halla en una situación de dominación ideológica por su participación de entrada “forzosa” en el inconsciente ideológico burgués y en las relaciones de explotación capitalistas, ¿cómo evitar que el marxismo se convierta a fin de cuentas en una política estéril, desposeída de su contenido revolucionario y dominada por los esquemas ideológicos que pretende destruir? (Rodríguez, 1998: 119-120). La respuesta a ese interrogante acaso se encuentre en un comentario que Brecht hizo a Benjamin en el verano de 1934 a propósito de una inminente visita del filósofo de marras: “when Korsch comes, we really ought to work out a new game with him. A game in which the moves do not always stay the same; where the function of a piece changes after it has stood on the same square for a while” (Benjamin, 2007: 132). En este “nuevo juego” enmarcaba Brecht su teatro, cuyo objetivo consistía en organizar de manera alternativa —en lo que sigue se verá cómo— las conciencias previamente organizadas “en el tablero” del inconsciente ideológico dominante.

La “conciencia de sí” ideológica y la individuación

Además de influir en los debates abordados hace un momento, la importancia que Brecht concede al público teatral nace de la consideración de que existe una suerte de atmósfera invisible que une ya de antemano a los espectadores con la escena; en palabras más afines a Rodríguez (1998: 137): que los espectadores observan lo que sucede en el escenario condicionados por un inconsciente ideológico particular. Aunque Brecht no habla estrictamente en esos términos, desarrolla en sus escritos teóricos un aparato conceptual, articulado alrededor de la crítica a la dramática aristotélica, que incide permanentemente en la idea de que el mecanismo de la identificación, abanderado en su día por la burguesía ascendente, impide ya penetrar en la naturaleza histórica de los sucesos y, en consecuencia, comprender su carácter percedero (Brecht, 2014: 24). En los textos que Althusser dedicó al dramaturgo, esta dinámica ideológica recibió el nombre de “modelo de la conciencia de sí”, y será útil acercarse a ella para profundizar en la perspectiva de Rodríguez. Como se sabe, el teatro clásico que se guiaba por los principios dramáticos aristotélicos sugestionaba a los espectadores y los compelia a empatizar emocionalmente con las realidades



encarnadas en el escenario. La manera más habitual de hacerlo exigía condensar los conflictos dramáticos en unos pocos personajes centrales cuyas conciencias habían de reflejar especularmente las de los espectadores (que, ante la ausencia de alternativas, se identificaban con ellos). En la estética dramática clásica, la conciencia del héroe era la medida de todas las cosas, incluso para los adversarios, que eran simplemente un reflejo en negativo de la conciencia heroica. Althusser (1968: 118) lo explicaba de este modo: en la conciencia del héroe, en sus disquisiciones íntimas, se transparentaba el drama entero.

La aportación de Althusser es profunda porque trasciende la comprensión del efecto de distanciamiento que propuso Brecht como un procedimiento exclusivamente formal al que se accede por medios externos al drama. En realidad, lo que lo distingue como efecto no es el hecho de poner a vista de todos la tramoya o la iluminación, ni la utilización de trajes anacrónicos o de música estridente, o al menos no solo. Más que un método de producción de la obra teatral, es una dialéctica interna: el efecto de distanciamiento se inscribe en las obras mismas, que se *descentran* (Montag, 2011: 182). Brecht plantea que no existe ningún centro desde el que reunir, observar y entender todos los elementos de la obra, lo cual se traduce, por ejemplo, en la ausencia de un héroe. En las grandes obras de Brecht, como el *Galileo*, hay un trabajo concienzudo en favor de la desmitificación de la conciencia de sí y, puesto que se trata de Brecht, el tono de la crítica es sarcástico: el personaje de Galileo es presentado inicialmente como agente y sujeto del progreso científico, aunque pronto se nos comunica que es un plagiador y que copió el diseño del telescopio del relato de un viajero que venía de Ámsterdam, donde al parecer ya estaba plenamente difundido (Brecht, 1995: 9-125). Como se puede observar, Galileo no se parece en nada a un héroe, pues es codicioso, glotón y cobarde; pero sus debilidades no importan demasiado, porque el avance del conocimiento científico, el verdadero tema de la obra, no requiere de profetas, sino que se realiza de forma anónima y colectiva. Ocurre a menudo entre bastidores, así como la Historia discurre en realidad en virtud la acción de las grandes masas anónimas.

En la dramaturgia de carácter aristotélico hay, entonces, una condición



sine qua non para que la identificación psicológica funcione, una suerte de prerequisite sin el cual no se produce el efecto deseado: el reconocimiento ideológico, que debe vincularse sin duda con la idea althusseriana de la interpelación. Parece que Rodríguez (1998: 191 y 76) comparte esta idea, que a menudo no se suele subrayar lo suficiente en los estudios dedicados a la catarsis aristotélica: señala, convenientemente, que “«eso que hay allí» [en la escena] el público lo lleva en su interior”. Y también que en Brecht “desaparece el *Hombre* para dar paso a las *Relaciones sociales* que producen la individualidad humana”. No se trata de una afirmación caprichosa. El propio Brecht (2014: 37) lo había dejado patente por escrito en varias ocasiones: “El objeto de la representación es, pues, un tejido de relaciones sociales entre los hombres”. Como bien ha visto Malcolm Read (2022: 33), Brecht rechaza la falsa distancia del teatro burgués, que existe para confirmar una identidad —la del público con lo representado— y para facilitar el reconocimiento de lo inconscientemente dado. Desde el punto de vista del teatro brechtiano, el sujeto no es anterior a nada, ni es una esencia a la que se pueda volver mediante un proceso de extrañamiento neokantiano a la manera de los formalistas rusos, que presuponían al sujeto como algo sustraído al tiempo, previo a todo conocimiento y dispuesto a conocer un objeto igualmente preexistente (el texto literario). La tarea del dramaturgo consiste, más bien, en desfamiliarizar la sujeción del sujeto a las relaciones sociales existentes y, con ello, desfamiliarizar el proceso de su construcción (o, en términos althusserianos, socavar la “conciencia de sí”, que es propiamente burguesa).

Rodríguez (1998: 192) plantea que el teatro brechtiano es un intento permanente por zanjar con el autorreconocimiento ideológico inconsciente del público, en particular con el de las clases dominadas, mediante la puesta en duda de su individuación en el escenario mismo, donde subyace siempre un interrogante: las relaciones sociales nos han constituido así, pero ¿acaso no podría haber sido de otra manera? El teórico sostiene que el método del distanciamiento está al servicio de un importante propósito que no es, simplemente, el de mostrar a los espectadores su supuesto “derecho a la individuación”, respecto del cual aquellos estarían alienados: sino más bien revelar cuál es, en términos generales, el “proceso de individuación” que



convierte a los seres humanos en individuos o sujetos particulares actuando de determinada forma en momentos históricos concretos. O dicho de otro modo: el distanciamiento pretende objetivar las relaciones causales “ocultas” que determinan el comportamiento vivido y cotidiano de los individuos, por eso cobra especial relevancia el concepto de *gestus* en su acepción específicamente brechtiana, que Rodríguez (1998: 174) define como “las maneras de hablar, de moverse o vestir, de ser cuerpo o ser persona, tal como la norma del sistema impone o configura”; o sea, el *gestus* es la acción mediante la cual el actor muestra al personaje inmerso o implicado en una praxis social (Pavis, 1998: 245). Esta observación es relevante en la medida en que el inconsciente ideológico, como dispositivo, persigue dotar a los sujetos de un sentido de la individualidad o de una razón existencial que justifique su comportamiento social, por lo que una estrategia destinada al desvelamiento de sus mecanismos de operación como lo es la brechtiana hace bien en incidir sobre la cuestión antedicha.

Brecht era muy consciente de que las relaciones sociales que se establecen en cada coyuntura histórica o en cada modo de producción configuran al individuo distintivamente: según Rodríguez, esa es la razón por la cual el dramaturgo recalca en su trabajo las diferencias entre el teatro esclavista (griego o romano), el chino, el europeo burgués, etc. Si se leen con detenimiento sus escritos sobre el teatro chino, no solo se encuentran apreciaciones coincidentes con lo que Rodríguez (2017) venía argumentando desde su primera obra bajo la premisa de la “radical historicidad” de la literatura, sino que además a partir de ellos se puede comprender mejor el objetivo último del efecto de distanciamiento:

The bourgeois theater emphasized the timelessness of its objects. Its representation of people is bound by the alleged ‘eternal human’. Its story is arranged in such a way as to create ‘universal’ situations that allow Man with a capital M to express himself: man of every period and every colour. All its incidents are just one enormous cue, and this cue is followed by the ‘eternal’ response: the inevitable, unusual, natural, purely human response. (...) A few circumstances vary, the environments are altered, but Man remains unchanged. History applies to the environment, not to Man (Brecht, 1978, p. 97).

Además de en sus dos grandes obras de madurez, *Galileo* y *Madre Coraje*, el proceso de individuación del ser humano en sujeto de su época se



percibe especialmente en los poco conocidos *Flüchtlingsgespräche* (*Diálogos de refugiados*), donde puede verse cómo los individuos se definen a sí mismos, como ya hice notar, *en el interior* de las relaciones sociales dominantes (y no previamente). Rodríguez analiza con atención esa obra y, donde Brecht sitúa a dos hombres anónimos y despojados de todas sus pertenencias conversando en una estación, a la que han llegado huyendo del nazismo, el primero reconoce la crítica marxista a la lógica heredada (burguesa) del sujeto y de su participación en el mercado. La cuestión que se dramatiza en la obra no es la de que, en sentido literal, los refugiados necesiten asegurar su tránsito de alguna manera, sino una muy distinta. Dado que estos hombres no poseen nada en términos materiales, lo único que puede proporcionarles alguna legitimidad en cuanto que tales es la identidad sancionada por el Estado que se refrenda a través del pasaporte: “The passport is the noblest part of a human being”, dice irónicamente uno de ellos (Brecht, 2019: 14). Rodríguez (1998: 145) especifica que, en el modo de producción capitalista, los seres humanos “son lo que valen”, pero para valer algo primero es necesario que sean reconocidos socialmente como valor, y ahí es donde el pasaporte (o el nombre, o la profesión) juega un papel simbólico relevante: acredita la existencia social del individuo, lo que a su vez confirma el hecho de que su figura individual es la personificación de determinadas relaciones sociales. Efectivamente, en la sociedad capitalista los individuos poseen valor social —son reconocidos— en la medida en que o bien poseen medios de producción o bien, en tanto que fuerza de trabajo, pueden producir valor en una cantidad superior al que ellos mismos tienen, y en ese sentido se convierten en una mercancía especial caracterizada por su capacidad para generar nuevo valor. El pasaporte es el objeto con que en este caso se representan simbólicamente las cualidades que singularizan al individuo en el mercado, a donde todos deben acudir ya sea como valores de cambio, como vendedores o como compradores de mercancías.

Llevar encima el pasaporte o poseerlo supone estar institucionalmente registrado en los intersticios del sistema de acuerdo con una doble determinación: como sujeto (como ciudadano miembro de una comunidad nacional) y como objeto. Sin pasaporte, sin acceso al mercado de la



individuación social, el ser humano no es nada, puesto que no existe ninguna esencia humana, e incluso los propios personajes son conscientes: “the human being is just the mechanical holder for the passport. He gets his passport stuffed into his breast pocket rather as a share certificate is stuffed in a safe. The safe itself is of no value, it’s just a container for valuables” (Brecht, 2019: 14). Como se ve, Rodríguez suscribe plenamente la concepción marxiana según la cual, aunque los trabajadores sean propietarios de mercancías (como mínimo su fuerza de trabajo), y por lo tanto “sujetos” en el ámbito de la circulación, son paralelamente “objetos”, valores de uso o elementos del proceso de producción. Sin embargo, además de eso, la obra ofrece una explicación muy ilustrativa de la naturaleza del valor y deja ver un atisbo de conciencia de clase: uno de los hombres comenta al otro que “a human being is, in certain sense, necessary for the passport. The passport is the main thing, all due respect, but without the attendant person it couldn’t really be” (Brecht, 2019: 15), de lo que se sigue que el significativo “pasaporte” codifica el significado del concepto de “valor”. En efecto, para Marx, y dado que el valor es la forma social regidora de la sociedad capitalista (“the main thing”), los individuos trabajadores son soportes materiales o “recipientes de valor”, en el sentido de que sus acciones, las disposiciones de sus cuerpos en el proceso de trabajo, están destinadas por defecto a realizar más valor, a aumentar con ello la rentabilidad de una inversión inicial, por lo que su presencia es también objetivamente indispensable para el mantenimiento del modo de producción.

Finalmente, esa dualidad consustancial al individuo (sujeto y objeto) supone, según la dialéctica marxista desplegada por Brecht, una nueva refutación de la “negación de la negación” hegeliana en favor de lo que Rodríguez (1998: 163) denomina la “negación de lo negado/afirmado por el sistema”, donde se descubre una relación nuevamente desequilibrada. Es decir, si bien el pasaporte certifica —afirma— la “existencia” del individuo en los planos de la circulación y de la producción, como he argumentado, la posesión del documento no produce ninguna diferencia en lo que respecta a “who they allow to starve to death” (Brecht, 2019: 15), no protege a nadie del hambre o de la desigualdad, y por tanto “niega” de facto la realidad de la explotación. En su



denuncia por los medios del arte, Brecht expone las contradicciones que subyacen al proceso de individuación en el capitalismo: “*ser para el pasaporte o para el sistema, no-ser para la explotación o el hambre*” (Rodríguez, 1998: 148), con lo que a su vez sugiere que el cambio no puede ser el resultado de un trabajo interno de negación, sino en todo caso una cuestión de ruptura.

Conclusiones

Todo lo anterior nos permite concluir por el momento que esta interpretación del trabajo de Brecht demuestra que lo que Rodríguez llamó “inconsciente ideológico” se expresa en una temporalidad específica y posee características distintivas en comparación con otras propuestas (como puedan ser el inconsciente libidinal freudiano o, algo más próximo, el inconsciente político de Jameson, por mencionar algunas). El inconsciente ideológico, que muta de acuerdo a los modos de producción contendientes en una formación social, enfatiza la existencia de coyunturas particulares que se codeterminan: el inconsciente ideológico “marxista” de Brecht, si convenimos en utilizar este término, solo podía surgir en contraposición al inconsciente ideológico burgués dominante de su tiempo, y a partir de prácticas comunistas o socialistas “realmente existentes” (por ejemplo puestas en práctica en la propia praxis literaria, como se ha planteado), del mismo modo que el inconsciente ideológico burgués de los inicios de la modernidad solo pudo surgir en disonancia respecto al organicismo feudal, y paralelamente a la consolidación del mercado y de la forma mercancía como instituciones rectoras de la vida social. Ahí debe reconocerse la marca antiteleológica que se asocia a la idea de los desarrollos o subdesarrollos desiguales, inherente a la propuesta althusseriana. Por otro lado, pero en conexión con lo anterior, el inconsciente ideológico, tal y como está concebido en el programa de trabajo de Rodríguez, es de carácter personal, en el sentido de que influye en las prácticas individuales que desarrollan los sujetos en el marco de unas relaciones sociales dadas (o, como demuestra el caso de Brecht, en ruptura con ellas); hace referencia al comportamiento colectivo de las clases, pero no deja de expresarse a través de prácticas únicas en cada sujeto: cada obra literaria es distinta de las demás, por mucho que pertenezcan a una



misma época y que quienes las escribieron hagan gala de un inconsciente ideológico similar. Precisamente por eso, para distinguir las formas sutiles en las que la ideología se imbrica en prácticas singulares, el análisis de los textos como procedimiento de interpretación ideológica a la manera que nos presenta Rodríguez se hace tan necesario. En este sentido, ha quedado patente, finalmente, que el inconsciente ideológico “marxista” de Brecht lo condujo a componer ciertas obras en las que se problematizaba, por medio de la desnaturalización propia del efecto de extrañamiento, el proceso de individuación de los sujetos en el orden capitalista, su empleo como fines para la creación de plusvalor. Como se afirmó al principio, el corpus brechtiano sirve de vehículo para esclarecer el sentido profundo de una visión de la teoría de la literatura con la que Rodríguez intervino también en la discusión filosófica, haciendo aportes a la crítica de la ideología no exactamente desde el campo de la filosofía, sino desde un campo vecino cuyas personalidades más relevantes en España, por cierto, habían expresado no pocas veces la ingenua o la engañosa pretensión de construir una teoría o una filología no marcadas política o ideológicamente (Hidalgo Nácher, 2022), lo que acaso se ha revelado en estas páginas como una preocupación fútil.

BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor (2007). “Commitment”. En Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács, *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, pp. 267-299.
- ALTHUSSER, Louis (1968). “El ‘Piccolo’, Bertolazzi y Brecht (notas acerca de un teatro materialista)”. En Louis Althusser *et al.*, *Para leer El capital*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- ALTHUSSER, Louis (1976). *Positions*. París: Éditions sociales.
- ALTHUSSER, Louis (2019). *Las vacas negras. Entrevista imaginaria*. Madrid: Akal.
- BARTHES, Roland (2011). *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (2007). “Conversations with Brecht”. En Theodor Adorno, Walter Benjamin, Ernst Bloch, Bertolt Brecht, Georg Lukács, *Aesthetics and Politics*. Londres: Verso, pp. 121-133.
- BRECHT, Bertolt (1978). *On Theatre*. Nueva Delhi: Radha Krishna.
- BRECHT, Bertolt (1995). *Teatro completo, 7*. Madrid: Alianza.
- BRECHT, Bertolt (2014). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- BRECHT, Bertolt (2016). *Journals 1934-1955*. Londres: Bloomsbury.
- BRECHT, Bertolt (2019). *Refugee Conversations*. Londres: Methuen Drama.



- CAAMAÑO, Juan Manuel (2004). *The Hieroglyph: Literature, Criticism and The Ideological Unconscious*. Tesis doctoral. Nueva York: Stony Brook University.
- HIDALGO Nácher, Max (2022). *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- JAMESON, Fredric (1971). "Metacommentary", *PMLA* (enero), 86, 1, pp. 9-18.
- JAMESON, Fredric (2002). *Brecht y el Método*. Buenos Aires: Manantial.
- KORSCH, Karl (1971). *Marxismo y filosofía*. México D. F.: Ediciones Era.
- MARX, Karl (2007). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse), 1857-1858. Tomo I*. Madrid: Siglo XXI.
- MONTAG, Warren (2011). "Hacia una teoría de la materialidad del arte". En Louis Althusser, Étienne Balibar, Pierre Macherey y Warren Montag, *Escritos sobre el arte*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- PAVIS, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Tomo I*. Barcelona: Paidós.
- READ, Malcolm (2022). *Journeys Through the Ideological Unconscious*. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1998). *Brecht, siglo XX*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2011). *La muerte del aura. A favor y en contra de la Ilustración*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2017). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús (2017). "Juan Carlos Rodríguez y el drama burgués", *Álabe. Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, 17, pp. 11-21.
- SAPIRO, Gisèle (2020). *Dictionnaire international Bourdieu*. París: CNRS Éditions.
- SOTIRIS, Panagoitis (2020). "From Traces of Communism to Islets of Communism: Revisiting Althusser's Metaphors", *Filozofski vestnik*, 1, pp. 112-130.

Diablotexto *Digital*



Novela social y política: el anhelo por la vida triunfante

Social and political novel: the longing for a triumphant life

**LUCÍA HELLÍN NISTAL
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID**

lucia.hellin@uam.es
<http://orcid.org/0000-0002-7141-8194>

**Fecha de recepción: 22 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 16 de septiembre de 2024**

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 38-59
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29068>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada



Resumen: En los últimos años, especialmente tras la crisis económica de 2008, la producción literaria crítica ha cobrado protagonismo en el espacio literario español. Bebiendo de desarrollos teóricos previos de Juan Carlos Rodríguez, David Becerra, María Ayete, César de Vicente o Fredric Jameson y apoyándonos en novelas de las últimas dos décadas propondremos categorías para el análisis de sus muy distintas vertientes: la que sostiene el *statu-quo*, aquella que atiende la problemática social desde un humanismo reformista y la que apunta a la estructura del capitalismo, desvela sus mecanismos ideológicos e, incluso, apunta alguna vía de salida transformadora. Se trata de un ejercicio teórico-crítico que trata de adoptar el anhelo por la vida triunfante que propone Belén Gopegui.

Palabras clave: novela política; novela social; ideología; inconsciente ideológico; Fredric Jameson.

Abstract: In recent years, especially after the economic crisis of 2008, critical literary production has gained prominence in the Spanish literary space. Drawing on previous theoretical developments by Juan Carlos Rodríguez, David Becerra, María Ayete, César de Vicente or Fredric Jameson and relying on novels from the last two decades, we propose categories for the analysis of its very different strands: the one that sustain the status-quo, that which address social problems from a reformist humanism and the one that point to the structure of capitalism, unveil its ideological mechanisms and even point to a transformative way out. It is theoretical-critical exercise that tries to adopt the yearning for a triumphant life proposed by Belén Gopegui.

Key words: political novel; social novel; ideology; ideological unconscious; Fredric Jameson.



Las novelas con crítica social han proliferado en los últimos años en el espacio literario español. Este fenómeno sale de la excepcionalidad a partir de la crisis económica de 2008, que dio lugar a un proceso de cuestionamiento institucional y sistémico en el que se multiplicaron las producciones culturales críticas que disputaban el cierre epistemológico capitalista preponderante durante los años de triunfalismo neoliberal. En el caso español al auge del individualismo y de este triunfalismo se incorpora la despolitización de la esfera cultural heredera de la Transición¹ y, así, podemos hablar de un espíritu de consenso que dura tres décadas (Ayete Gil, 2023: 62). Este consenso, impuesto pero siempre con pequeñas grietas, había dado lugar a un discurso hegemónico en la producción literaria que eliminaba el conflicto político, presentado desde una óptica individual, privada, psicologizada y totalmente deshistorizada, como explica David Becerra Mayor:

La huella de lo político y lo social se borra del texto en virtud de otros discursos que la ideología asume, y, así, se resuelven los conflictos a través de una lectura de corte intimista, psicologista o moral, que terminan individualizando y deshistorizando radicalmente todos esos conflictos (en realidad, conflictos aparentes). (2013: 30)

Si bien el mecanismo que desplaza el conflicto sigue siendo una de las tendencias de la producción literaria actual, comenzó a ser abiertamente discutido a partir del cuestionamiento que supuso el movimiento de los indignados tras las consecuencias de la crisis de 2008. Una parte de la producción literaria, muy marcada por la experiencia generacional, comienza a tratar de “representar, comprender y navegar la profunda crisis económica, social, moral e histórica del país” (Claesson, 2019: 14) y a contradecir los mitos fundacionales de la Transición (Basabe, 2019: 22). Sin embargo, la grieta que se abrió supera lo coyuntural y la politización del discurso señala al régimen del 78, pero también al propio sistema capitalista y su discurso hegemónico, abriendo los límites de lo pensable y, así, de lo que se puede representar y escribir.

¹ La despolitización dominante desde la Transición en la cultura, en realidad una politización a favor del *statu quo* capitalista, no impidió el surgimiento de iniciativas críticas, la llamada contracultura, de la que se ocupa Germán Labrador en *Culpables por la literatura* (2017).



Mi hipótesis es que esta ampliación del campo de batalla se continúa profundizando desde 2008 hasta nuestros días, lo cual tiene su correlato en la producción literaria. Esto vendría provocado por el avance de las crisis generadas por un capitalismo desahogado en el que la globalización llevada a su punto más álgido vuelve a recordarnos que, lejos de encontrarnos ante el fin de la historia y de la lucha de clases, e igualmente lejos de haber entrado en una nueva fase del capitalismo, estamos inmersos en un imperialismo que exagera sus tendencias bélicas, extractivistas, fuerza migraciones masivas y extiende las cadenas de explotación por todo el globo mientras destruye el planeta y genera pandemias. Todo ello hace cada vez más difícil ocultar e ignorar también en el campo cultural los mimbres del sistema, esencialmente injusto y depredador.

El alcance de esta *policrisis* (Whiting, 2023) y de sus consecuencias sociopolíticas, así como de su impacto en la producción literaria del espacio español –y global– aún está por ver, pero una reflexión sobre la producción novelística crítica –y *aparentemente* crítica– de los últimos años en diálogo con todos estos procesos nos permitirá arrojar luz sobre un cambio de paradigma clave para entender, pensar y transformar nuestra realidad.

Herramientas críticas para un análisis situado

El punto de partida para el estudio de la literatura crítica actual es una comprensión marxista, dialéctica de la historia y de las producciones literarias. Como dirían Marx y Engels: “aquí se asciende de la tierra al cielo” (2005: 26), es decir, el proceso material de la vida, el hacer y producir del ser humano, incardinado en una realidad social determinada, es el que condiciona la conciencia². La obra de arte, en este caso la literaria, es entonces un producto que parte de esta realidad social y que la produce: “La obra de arte no es solo expresión de la representación de la realidad; en unidad indisoluble con tal expresión, crea la realidad, la realidad de la belleza y del arte” (Kosík, 1967: 144).

² En la mayoría de los textos marxistas que se refieren a esta cuestión la traducción del término *bedingen* es *determinar*, pero sugiero traducirlo como *condicionar* para evitar el equívoco economicista que el mismo Engels explica en su carta a Bloch del 21 de septiembre de 1890, en la que subraya el papel no subsidiario de la *superestructura* en el desarrollo histórico.



El acercamiento a la obra literaria que propongo comprende el texto como un producto de su tiempo, atendiendo a la *radical historicidad* que sitúa a los seres humanos como producto de unas relaciones sociales determinadas (Rodríguez, 2002: 30). Así, en el texto hay huellas y ausencias que hablan de su contexto, que lo piensan y que, al mismo tiempo, encierran mecanismos ideológicos que refuerzan o cuestionan el *statu quo* de ese contexto. Por tanto, la literatura está íntimamente ligada a la acción: “literatura como crítica y comentario de la vida humana; literatura como conciencia; literatura como parte integrante del proceso histórico-dialéctico del desarrollo de la humanidad” (Rodríguez-Puértolas, 1976: 16).

La siguiente aproximación al objeto de análisis vendrá de la mano de del *inconsciente político* de Fredric Jameson, que permite una comprensión compleja y profunda de la interrelación entre la realidad social, que aparece en forma de subtexto, y el texto. El concepto parte de su preocupación por rastrear y restaurar el relato reprimido de la historia de la lucha de clases que se oculta en los textos, desenmascarando “los artefactos culturales como actos socialmente simbólicos” (Jameson, 1989: 18). La propuesta se construye a partir de tres marcos y fases consecutivas del proceso interpretativo, el primero de los cuales será el estrechamente político, en el que “la historia se reduce a una serie de acontecimientos puntuales y crisis en el tiempo” (Jameson, 1989: 62). En esta fase el objeto de estudio sería el texto individual entendido como acto simbólico en el que la narración o la estructura formal concreta encierra la resolución imaginaria de una contradicción real, que se oculta como causa ausente. Es decir, se trata de un acto ideológico a través del que se crean aparentes soluciones simbólicas a contradicciones sociales irresolubles.

En la segunda fase el horizonte semántico se amplía hasta incluir el orden social y el análisis se organiza en términos de clase. La oposición entre las clases se expresa en lucha, pero, al mismo tiempo, necesita de un código compartido, lo cual da lugar al signo dialéctico que evoluciona en el tiempo fruto de la intersección de diferentes acentos sociales en lucha dentro de los límites de un mismo colectivo semiótico del que hablaba Voloshinov: “el signo llega a ser la arena de la lucha de clases” (1992: 49). Así, la clase dominante busca la



legitimación de su poder y, al mismo tiempo, se encontrará con una ideología de oposición. El carácter dialógico de esta relación antagónica irreconciliable permite estudiar las formas hegemónicas y su oposición y los procesos de neutralización o transformación presentes en los productos culturales dentro de una confrontación ideológica estratégica entre las clases.

La última fase atendería a la historia humana, comprendiendo cada formación social determinada inserta en la secuencia de los modos de producción. Este horizonte se ocupa de la ideología de la forma, descrita por Jameson como “los mensajes simbólicos que nos transmite la coexistencia de diversos sistemas de signos, que son a su vez rastros o anticipaciones de modos de producción” (1989: 62). Su objeto de estudio sería la revolución cultural como momento de coexistencia de varios modos de producción en los que el antagonismo, siempre existente, llega a ser visible en tanto las contradicciones llegan al centro de la vida política, social e histórica. El texto sería el lugar en el que se expresan los diferentes mensajes emitidos por los diferentes sistemas de signos correspondientes a distintos modos de producción.

Algunos críticos señalan que la propuesta de Jameson no deja suficiente espacio para las grietas en la hegemonía. Desde mi punto de vista ese espacio queda abierto en su desarrollo, ya que la resolución simbólica no es total, siempre hay hendiduras y ausencias por las que emerge el conflicto, por no hablar de la forma en la que las contradicciones de clase y la anticipación de nuevos modos de producción aparecen en el segundo y tercer nivel del análisis, respectivamente. En todo caso, establecer un diálogo entre la propuesta jamesoniana y la aportación del *inconsciente ideológico* de Rodríguez permite ahondar en las distintas posibilidades y aproximarnos a la producción actual.

El inconsciente ideológico hoy correspondería al “sentido común de las sociedades burguesas” (Rodríguez, 2002: 30). Es decir, se trata de observar “la manera en que dicha ideología conforma la psique del sujeto y, por consiguiente, también de una colectividad” (Giordano, 2018: 120), pero que, al ser aparentemente invisible, causa ausente diría Jameson, es abordable a través de sus efectos, síntomas y manifestaciones. Según la propuesta de Rodríguez, la contradicción básica de las relaciones de producción de cada época o sistema



aparece en el nivel de la ideología en lo que llama la *matriz ideológica*. En nuestro presente capitalista:

La matriz ideológica clave va a constituir la relación Sujeto (con mayúscula) / sujeto (con minúscula). Para entrar en el circuito capitalista, como productor y como consumidor, el individuo trabajador necesita ser libre, sí, pero *libre de todo*, o sea, carente de todo. Solo tiene su fuerza de trabajo para vender. (Rodríguez, 2002: 41)

Así, podremos abordar el análisis del texto y de su contradicción fundamental a partir de este yo pretendidamente libre y, en diálogo con la propuesta jamesoniana, rastrear la falsa resolución simbólica que supone la creación de un yo libre que crea su subjetividad, ocultando el conflicto irresoluble (dentro del capitalismo) que es el de la explotación o del capital-trabajo, las formas en las que se expresa la lucha de clases en un conjunto de textos que abordan este yo de diversas formas y los destellos de futuros posibles que emergen en ese choque. Todo ello en torno a la identificación de la contradicción que atraviesa nuestro presente capitalista: “un sistema que nos dice que somos libres a la vez que nos explota, un sistema que nos dice que somos iguales a la vez que nos hace sentir cuán desiguales son las relaciones sociales y de producción” (Ayete Gil, 2023: 67).

Como he señalado en otro sitio (Hellín, 2023), tal vez sería conveniente empezar a señalar otra de las contradicciones esenciales de este capitalismo global: aquella que surge de la colisión entre una globalización hipertrófica donde las comunicaciones y las cadenas de explotación y de comercio atraviesan el globo con los estados nación y sus fronteras, la que nace del expolio imperialista esencial para el sostenimiento del capitalismo y que se expresa en forma de desigualdad extrema y migraciones forzadas. La confrontación o entrelazamiento entre las respuestas imaginarias a ambas contradicciones podría enriquecer el análisis de la producción literaria actual en la que las obras del desplazamiento ocupan un espacio cada vez mayor.

Pero decía más arriba que las nociones ideológicas y su inconsciente no son herméticos: “existe la posibilidad de contradicción y existe, desde luego, la posibilidad de desplazamiento en el interior de ese mismo inconsciente ideológico” (Rodríguez, 2002: 33-34). Con respecto a la crisis de este yo libre imposible, Rodríguez expresa dos posibilidades, como recoge Muzzioli: “rivelare



o no «le spaccature e le fessure» che la percorrono inevitabilmente” (2022: 252). El texto puede, por tanto, servir de consuelo y entrenarnos para tolerar el sufrimiento, o “può affrontare il trauma mostrandolo e diffondendolo in forma di urti e spezzature anche formali e linguistiche, stimolando la reazione” (2022: 264).

Novela política, novela social, novela *apparentemente* crítica

A partir de las distintas respuestas ante la contradicción propondré distintas categorías que nos permitan no tanto clasificar como analizar producciones novelísticas críticas que proliferan en los últimos años en el espacio literario español. Pero antes de comenzar se hace necesario aclarar que todo producto cultural es social y es político, todos se insertan en una realidad social de la que beben, desarrollan un discurso con una incidencia social y realizan operaciones ideológicas: “no hay nada que no sea social e histórico; de hecho, que todo es «en último análisis» político” (Jameson, 1989: 18).

Por otra parte, a lo largo de la historia de la literatura española se ha hablado en distintas ocasiones de “novela social” para referirse a periodos en los que la narrativa ha atendido a temáticas sociales, con distintos niveles de profundización y politización de la crítica (como el Nuevo Romanticismo de los años treinta del siglo XX o la novela social de los cincuenta). En este caso el foco está en las novelas con cierto carácter crítico que han emergido en los últimos años de *policrisis*. Precisamente al encontrarnos en un momento convulso, de transformación, no solo se producen más textos literarios críticos, algo que ha sucedido en otros momentos históricos, sino que podemos encontrar extensamente desarrollados tres tipos de novela “crítica”, o tres tipos de mecanismos, de la misma forma que emergen las distintas clases en lucha en el signo. De esta manera, el análisis situado da lugar a la identificación de unas tendencias que, si bien aparecen en este momento coyuntural con mayor claridad, se incardinan en el periodo capitalista.

En primer lugar, atendiendo a novelas con una perspectiva *realmente* crítica con respecto a su contexto, propongo diferenciar, siguiendo a César de Vicente, entre novela social y novela política. En su planteamiento sostiene la



convivencia de tres estéticas en la literatura en torno a 1931, cada una de ellas generada desde las tres repúblicas que en ese momento convivían, a saber, el reformismo, la de la patronal y la que aspira a una sociedad sin clases:

La primera conformaba la estética de la literatura del realismo burgués que cumplía su objetivo de descubrir y denunciar un estado de cosas en el que el *ser humano* era cosificado, expulsado de su dignidad y exterminado en su ser social. La segunda mostraba la *condición humana* como un conjunto de valores jerarquizados y destinos que el ser humano *debía* seguir. La tercera consideraba la centralidad del trabajador en su condición de explotado y en su posibilidad de liberación total. (2009: 32)

En un texto posterior, refiriéndose a la producción dramática, pasa a diferenciar el teatro político del social. El primero “muestra los mecanismos de poder como las formas de dominación en *la sociedad del contrato social*; desmonta públicamente la estructura que genera la nueva sociedad para organizar la dominación; y –sobre todo– habilita un discurso contra el poder” (2013: 42). Se trata de una literatura que nos permite alejarnos de lo inmediato, que enrarece nuestra mirada o, en palabras de Kosík, ejerce violencia sobre la cotidianidad (1967: 102-103). En el mismo sentido que la “novela política” de Ayete Gil, término con el que se refiere a aquellas novelas que exponen la contradicción fundamental libertad/explotación, a las que “no les basta con el retrato de las injusticias y de las desigualdades sociales. Si acaso parten de ellas para tratar de ir más allá e interceder en la ficción dominante que configura lo percibido como realidad” (2023: 59). La novela política, entonces, presenta la realidad en forma dialéctica, ordenada en términos de clase, impidiendo la reconciliación, el cierre o resolución al que se refería Jameson. Aquí las formas de subversión se encuentran en el propio texto y no solo en sus ausencias o de forma reprimida.

También durante el siglo XIX, explica de Vicente, aparece un discurso *social* preocupado por las consecuencias humanas del sistema: “El Teatro Social aparece, impulsado por la burguesía progresista, por sectores populares y desde la Iglesia más crítica, como un discurso de *reforma*, un intento de adaptabilidad del capitalismo a una idea de bienestar social” (2013: 45). Esta producción *social*, se habría multiplicado durante los últimos años del siglo XX, alimentada por la proyección de las consecuencias del capitalismo en las subjetividades, “siempre desconociendo la forma en que se produce social y políticamente esa



subjetividad que es, en primer lugar, subjetividad histórica y dominada” (de Vicente, 2013: 45). Si bien en esta producción literaria las contradicciones del capitalismo permanecen como causa ausente, hay que insistir en que sí expresa la *cuestión social* del momento: la pobreza, la drogadicción, los problemas de vivienda, etc. Pero ante ellos expone de Vicente tres planteamientos:

a) que son problemas que dañan la dignidad del ser humano, que deben ser reformados y que su solución pasa por el consenso entre todos [...], b) dice que el mundo es así (salvaje, cruel, fruto de la maldad de la naturaleza humana) y que hay que tener el coraje de salvarse de él y salvar a cuantos sea posible; c) produce una escena disarmónica, para una contemplación sensorial afectada, que interpele a la “conciencia” moral del individuo, sustrayéndole de la materialidad de los asuntos tratados para situarlo en un ámbito espesamente ideológico. (2013: 47)

Este ocultamiento de la raíz sistémica e histórica de las problemáticas lleva, inevitablemente, a un borrado de la cuestión de clase en tanto en cuanto la salida planteada pasa por un consenso y no por una ruptura. Así, la intención se dirige a la empatía, a la toma de conciencia *moral*, pero no al desvelamiento y a la toma de conciencia *de clase* que puede llevar a la transformación social. Además, toda alternativa al sistema queda fuera de la representación: “una ideología dominante no combate tanto las ideas alternativas como las arroja fuera de los límites de lo pensable” (Eagleton, 2021: 99). Sin embargo, aunque no explique las causas ni plantee perspectivas transformadoras, sí expone las problemáticas como cuestiones sociales, colectivas y produce cierta incomodidad. Si la novela política ofrecía una respuesta desmitificadora y liberadora ante la contradicción social, la novela social propone una resolución simbólica, oculta el conflicto, aunque no es extraño que esta solución presente grietas, espacios por los que se cuele el elemento político.

A partir de esta concepción de la novela social propongo extraer un tercer tipo o tendencia que también recoge la problemática social y se muestra, por tanto, como *aparentemente* crítica, pero que profundiza tanto en el desvío del conflicto que resultaría injusto no diferenciarla de la social. El desvío puede expresarse fundamentalmente en tres formas. En primer lugar, las distintas formas de sufrimiento social, que en este caso constituyen un ejemplo de cómo se abren paso incluso donde no hay una voluntad de profundizar en su origen, son desviadas al plano de lo individual o, peor, responsabilizan al victimario, al



explotado, al oprimido de su suerte. En segundo lugar y como consecuencia de este análisis individualizador y deshistorizador, la respuesta a la problemática va más allá de quedar ausente, sino que aparece explícitamente pero en este mismo plano individual, normalmente ligado a la exigencia de un mayor esfuerzo, empatía o solidaridad por parte del individuo que, si no lo logra, sería por tanto de nuevo culpable de su suerte. En tercer lugar, la narración emplea mecanismos literarios que buscan la emoción pero no generan ningún tipo de distancia crítica ni complejizan la lectura. En lugar de generar cierta incomodidad movilizadora, a menudo generan cierta placidez, la satisfacción del discurso cerrado o del final feliz. Esta es la novela *aparentemente* crítica, sostenedora del *statu quo*, la cual se acerca más a la “novela de la no-ideología” de Becerra Mayor, en la que, de acuerdo con sus palabras, “toda forma de conflicto político y social queda enmascarado en formas de conflicto referentes al yo” (2013: 84). Esta categoría llevada a sus últimas consecuencias correspondería a aquellas obras que no incluyen las problemáticas sociales en forma alguna.

En la mayoría de las obras que recogen dicha problemática se puede identificar una tendencia principal. Sin embargo, la búsqueda y reconstrucción de las distintas voces, presentes de forma explícita o como ausencia enfrentada, harán evidente que las obras son arena de los discursos en lucha, simultáneos.

El impulso utópico en la novela política

Si la novela es también territorio de combate, si puede ser una herramienta que aporta a la transformación social, ¿cuáles son los mecanismos literarios que hacen de un texto una novela política, impugnadora del orden establecido? Si quisiera resumirlo en una idea diría que se trata de generar el impulso utópico que el momento distópico y de *policrisis* trata de sepultar bajo un realismo capitalista que permea todo, aunque cada vez más agrietado: “the widespread sense that not only is capitalism the only viable political and economic system, but also that it is now impossible even to imagine a coherent alternative to it” (Fisher, 2009: 2). La forma de quebrar el caparazón del realismo capitalista pasa por romper con esta idea aprendida: “the suspicion was that the actual aim was not to replace capitalism but to mitigate its worst excesses” (Fisher, 2009: 14), es



decir, como ya planteó de Vicente, reforma o revolución. Desde esta superación del marco en el que *no hay más allá del capitalismo* y solo se puede aspirar a reformas superficiales o, como diría Luxemburg, “cambiar cosas no esenciales de la vieja sociedad” (2021: 95), se puede recuperar el impulso utópico de la clase explotada y oprimida.

El impulso utópico de Bloch es aquella posibilidad deseada que debe ser pensada previamente (como utópica) y necesita ser encarrilada para poder realizarse, una anticipación aurórica de un amanecer real y objetivamente posible: “Estos son los sueños creadores de la vigilia que emergen en las grandes concepciones económico-políticas, en las creaciones artísticas, filosóficas y científicas, y que toman forma en un amanecer más o menos auróricamente anticipado” (2017: 87-88). La cuestión es la capacidad de la literatura para generar imaginarios de otras realidades posibles, para introducir en nuestro marco de pensamiento aquello que había quedado fuera. Una capacidad de imaginar necesaria para cualquier transformación ya que, siguiendo con las metáforas meteorológicas: “uno no puede imaginar ningún cambio fundamental de nuestra existencia social que antes no haya arrojado visiones utópicas cual sendas chispas de un cometa” (Jameson, 2009: 9). Una novela que pueda llamarse política tiene la gran tarea de generar estos horizontes alternativos o, al menos, abrirles el camino. Bien sea directamente, construyendo sociedades alternativas con lo que entraríamos en el género de las utopías propiamente dichas, bien sea desnaturalizando el sistema en el que vivimos:

la novela que desvela que no vivimos en el mejor de los mundos posibles y que, al hacerlo, plantea, ya sea directa o indirectamente, que otra forma de vida –mejor, más igualitaria– es posible, una forma de vida en la que seamos libres para todo menos para explotar. (Ayete Gil, 2023: 70)

Un mecanismo literario clave para esta tarea será el *extrañamiento* o *Verfremdungseffekt* propuesto por Brecht, su reformulación del distanciamiento de los formalistas rusos (Hellín, 2016) y que identifica con el ejercicio de:

Hallar una forma de presentación en la que lo familiar se convirtiese en sorprendente y lo habitual en asombroso. Aquello con lo que nos hallamos todos los días debía producir un efecto peculiar, y muchas cosas que parecían naturales debían ser reconocidas como cosas artificiales. (Brecht, 1972: 51)



Este efecto debía impedir la identificación y la pasividad: “no se ha de permitir que el público sencillamente se identifique con cualquier cosa, de tal modo que todo se acepte como algo natural, determinado por Dios e inmodificable... y así sucesivamente” (Brecht, 1972: 158). El extrañamiento nos obliga a una lectura atenta y crítica ante una realidad representada que ya no se percibe como cerrada. A partir del extrañamiento brechtiano podemos extraer la mayoría de los mecanismos literarios que se encuentran en las novelas políticas.

En primer lugar, en los últimos años se habla de un relato en crisis consecuencia de la propia crisis social: “la vida rota generaba una narrativa rota” (Claesson, 2019: 17). Claesson contrapone esta tendencia a aquella que “intenta restituir al sujeto como agente de su propio destino y como autor de su historia personal” (2019: 17), la cual, sin duda, es una tendencia política de la novela. Pero al mismo tiempo, esta narrativa en crisis puede dar lugar a una serie de rupturas “formales”, las cuales dificultan la lectura automática y cómoda, generando la reflexión y cierto impacto en el lector que pasa a comprender lo narrado como una construcción y, así, entiende la realidad con la que dialoga como una construcción, por tanto, modificable. Es decir, la crisis del relato contiene el potencial de generar una inestabilidad que redunde en una crisis de la defensa del capitalismo como sistema cerrado, coherente o natural.

Esta idea nos lleva a la concepción de la alegoría de Benjamin como un abismo en el que se expresa la violencia del movimiento dialéctico: “el abismo que se abre entre el ser figurativo y la significación” (1990: 158), una figura retórica que no puede ocultar su carácter de constructo: “Pero, así como la doctrina barroca concebía la historia, en general como un acontecer creado, también la alegoría en particular (aunque a título de convención, igual que toda escritura) es considerada algo creado, a semejanza de la escritura sacra” (1990: 167-168). La relación entre la propuesta brechtiana y la alegoría benjaminiana como dialéctica de las contradicciones ya fue sugerida por Eagleton: “El drama como algo fragmentado, que deja los recursos al descubierto, algo no jerárquico, chocante; el teatro como algo disperso, que cambia de aparejo, dialéctico, ostentoso y arbitrario pero densamente codificado” (2023: 50). Desde aquí se puede pensar el mecanismo alegórico como un agente *extrañador*, que cosifica



y a la vez revive lo significado, que explicita la diferencia entre la materialidad y el significado, que se expone como recurso construido.

Empecemos a ver ejemplos: la novela *Democracia* (2012), de Pablo Gutiérrez, emplea este mecanismo al relatar la crisis de 2008 a partir de distintos niveles narrativos que funcionan como una suerte de alegoría múltiple de la crisis. La historia del protagonista, Marco, queda unida al relato de la crisis desde el comienzo: “Lehman Brothers se desplomó delante de las narices del mundo atónito el mismo día que Marco fue despedido” (Gutiérrez, 2012: 11). Al mismo tiempo, introduce distintos pequeños relatos que funcionan como alegoría directa de la crisis, como la pequeña fábula sobre Leh Bro, seguidor de un maestro al que abandona para llegar al continente Dow Jones, invertir, enriquecerse, especular, etc. A continuación, la historia es reescrita, esta vez sin la mediación de una alegoría y generando tres consecuencias: la crisis planetaria, el despido de Marco y la novela. Los distintos ángulos desde los que es abordada la crisis arrojan luz sobre un fenómeno que es diseccionado mediante mecanismos literarios que impiden una lectura pasiva y conciliadora y que generan distancia con respecto al relato hegemónico, que aparece ridiculizado.

Al entender el mecanismo alegórico como dispositivo que cosifica y al tiempo revive, dejando los recursos al descubierto al representarse a sí mismo, podemos pensar los efectos políticos de ejercicios literarios como el de *Bailaréis sobre mi tumba* (2023), de Alba Carballal. En esta novela la autora emplea dos dispositivos narrativos centrales: la división del relato en distintas voces que se van intercalando y la aparición explícita de la narradora y sus reflexiones. Un ejemplo de este segundo se encuentra hacia el final, cuando explica que ha sentido una intuición en este punto del relato y, entre distintas opciones, ha optado por “avanzar por el derrotero que apunta esa nueva intuición a partir del momento en el que se produce, pero sin modificar nada de lo escrito hasta entonces” (Carballal, 2023: 243). Una postura que reconoce como difícil porque implica “mostrarme vulnerable, dejar que se vean las costuras y que las juntas de dilatación por las que respira la ficción se compriman del gusto” (2023: 243). Y eso es precisamente lo que produce este dispositivo narrativo en el que se ubica como “narradora moderna”, atravesada por su tiempo y sus condiciones



materiales, hace vulnerable la construcción de la novela, la convierte en objeto inanimado y al tiempo la revive, posicionando al lector de forma crítica ante el objeto construido que tiene delante y, desde ahí, ante el relato que vehicula. Ese desvelamiento de la trama abre una posibilidad polifónica y polivalente, subrayada por la explicación de lo oculto tras algunos diálogos y por la inserción del gallego en la narración en castellano³, que permite al lector entrar como otra voz y llamar la atención sobre su capacidad de agencia.

Otro mecanismo que genera distancia crítica es el humor y la ironía que, sin ser cinismo descreído, empuja a deconstruir la catástrofe: “Solo l’umorismo, che benescosce la contradizione dell’essere, è capace di deconstruire la catastrofe e quindi di reappresentarla dialeticamente” (Muzzioli, 2021: 23). La distancia irónica caracteriza a la narradora y protagonista de *Supersaurio* (2022) de Meryem El Mehdati. Es una novela escrita desde un yo que forma parte de la generación nacida en los primeros noventa que, cuando crece, se encuentra con la precariedad y la falta de perspectivas. En el caso de la protagonista y narradora, además, su experiencia como mujer, joven y trabajadora precaria, se cruza con el hecho de ser hija de inmigrantes marroquíes en Las Canarias. El relato de su paso por la empresa *Supersaurio* tematiza de forma crítica la explotación laboral, el odio al trabajo, los racismos y machismos cotidianos, el turismo masivo o las tensiones que surgen con su vínculo marroquí, siempre con un tono profundamente irónico que integra la disonancia entre el discurso dominante y su percepción, la aspiración a un *yo libre* imposible:

Hija de inmigrantes, el discurso de la meritocracia y el trabajo duro está en mi ADN, por mucho que la meritocracia sea una falacia o que el trabajo duro solo beneficie al que no ha dado un palo al agua en su vida. ¿Por qué cobra más un business assurance manager que la cajera de un supermercado o que un reponedor? Si mañana desaparecieran todas las cajeras y todos los reponedores del mundo nos daríamos cuenta enseguida. Si desapareciesen todos los business assurance managers... no. (El Mehdati, 2022: 124)

Otra de las claves de la novela es la ruptura que realiza al final: la protagonista, a través de sus críticas, malestares e inseguridades, de su inteligencia y su humor, encuentra una empatía en el lector. Pero el final rompe

³ El empleo de términos y frases en gallego sin traducir, lo cual supuso una discusión con la editorial según explica la autora, es en sí mismo un ejercicio político que cuestiona la hegemonía absoluta del castellano sobre el gallego minorizado y la imposibilidad del encuentro lingüístico.



con toda expectativa, traiciona esa empatía y genera una contradicción entre el supuesto éxito de la protagonista que accede a un puesto bien remunerado (que sigue odiando) y el fracaso de ser subsumida por la dinámica laboral que sufrimos con ella, maltratando a la nueva becaria igual que la maltrataron a ella. Así, una historia de supuesto ascenso a través del esfuerzo personal y las cualidades individuales como dicta el relato neoliberal acaba siendo la decepción de convertirse en lo que rechazó durante toda la novela: “La historia de tu vida se divide en cuatro partes, me gustaría decirle. Naces, creces, trabajas, trabajas, trabajas, trabajas, Mueres. Fin” (El Mehdati, 2022: 316). Si bien podemos ver cierta ausencia de alternativa en un sistema que parece que solo puede destruir o absorber, el final contradictoriamente amargo genera una incomodidad productiva que hace de este texto una novela política.

Los finales que se resisten a desembocar en una “fantasía autograticificante del final con victoria del bien” (Muzzioli, 2021: 19), igual que la distancia irónica, impiden el cierre discursivo, suponen un punto de fuga, frente al sentimiento autocomplaciente que no es sino una forma de resignación. Es habitual, en novelas *aparentemente* críticas encontrar un final feliz conformista con la realidad social. Es el caso de *Los besos en el pan* (2015), una de las últimas novelas de Almudena Grandes, en la que habla de la crisis del 2008 a través del retrato de diferentes habitantes de un barrio. Aquí la problemática social causada por la crisis se explica en parte por la pérdida de capacidad de resistencia de las nuevas generaciones: “los vecinos de este barrio, más que arruinados, se encuentran perdidos, abismados en una confusión paralizante e inerte, desorientados como un niño mimado al que le han quitado sus juguetes y no sabe protestar” (2022: 18). A lo largo de la novela, se puede observar cómo las víctimas de la crisis, niños mimados culpabilizados por su suerte, pueden encontrar la salida desde la empatía y la solidaridad, pero nunca enfrentándose al sistema que ha generado la crisis ni a los que se han enriquecido con ella. El final feliz termina de desviar el conflicto hacia una moral de capacidad de resistencia ante el sufrimiento y de solidaridad interclasista que navega en lo emotivo con peluqueras antes racistas que ahora hacen descuento a las mujeres chinas del barrio, abuelos que llevan la cena a casa de los hijos en Navidad y



comedores para los alumnos del colegio pagados con donaciones de los vecinos que no se sabe cómo consiguen ahorrar. Huelga decir lo importante de la solidaridad y la empatía, y hay algún atisbo de organización colectiva en la novela cuando se menciona a unos abogados que ayudan a un bloque de vivienda social o la concentración frente a un centro de salud, pero predomina el empleo de estos valores en un plano individual y como cobertura del conflicto real, responsabilizando al individuo de su capacidad o no de hacer frente a la crisis, como si no hubiera responsables de los desahucios, despidos y recortes.

Por último, tal vez las formas más explícitas de producir un texto político pasan por el combate directo con el imaginario neoliberal o capitalista, como sucede en *Democracia* al ridiculizar el discurso oficial, en *Supersaurio* al desmontarlo de forma irónica o, podríamos añadir un ejemplo más: en algunos pasajes de *Consum preferent* (2023), de Andrea Genovart. Se trata de una novela en la que de nuevo aparece la voz de una parte de esa generación nacida en los 90, como la autora, que sufre la gran diferencia entre las aspiraciones sociales y la realidad de su clase y se siente vacía. La precariedad laboral, la falta de perspectivas, las relaciones personales inestables marcan su forma de estar en el mundo y desembocan en una postura crítica y cínica al mismo tiempo, en el que el rechazo a sentir culpa le lleva a la inmovilidad y la queja o, en todo caso, a una búsqueda personal identitaria, el intento de constituirse como *yo-soy* propio de la literatura posmoderna que diría Becerra Mayor (2013: 37), el cual fracasa. Si bien aquí el cinismo supera a cualquier posición crítica productiva, alejando a la novela de lo político, sí encontramos elementos políticos en pasajes en los que la narradora realiza retratos despiadados de otros personajes adaptados, triunfadores en este capitalismo enfermo, desmontando por esa vía el discurso hegemónico:

Ella la primera, tant en ciències com en lletres; no només és obedient sinó que fa el que sigui que ha de fer de manera excel·lent. Excepte parlar en femení i aquestes coses amb les quals no pensa cedir fins que no estiguin reconegudes per l'IEC, la RAE i blablablà. (Genovart, 2023: 49)

El combate con el imaginario capitalista al que nos referíamos también opera en la introducción de aquellas realidades, circunstancias, contradicciones y relaciones que permanecen fuera de lo decible en los discursos hegemónicos,



como la incorporación de la militancia como posibilidad no ridiculizada o exotizada: “escribir acerca de individuos que pretenden instaurar un nuevo sistema sin tratarles de totalitarios, enfermos, ingenuos, etc. es como un pistoletazo en un concierto” (Gopegui, 2008, p. 19). Algo que es difícil de encontrar y que realiza la misma Gopegui en varios de sus textos o Isaac Rosa, por ejemplo, en el relato “Llave maestra” (2020: 238-245) donde aparecen *Las Kellys*, camareras de hotel, organizadas y en acción, o en “Instrucciones para cerrar El Corte Inglés un día de huelga” (2020: 181-187), donde no solo recupera una herramienta básica de la lucha de clases, sino que opera el extrañamiento en un eco político de los conocidos relatos de Cortázar. Pero es más fácil encontrar contraejemplos, como el ya citado de *Democracia* y, de forma distinta pero también construyendo un retrato negativo de la militancia, en *Cauterio* (2022), de Lucía Lijtmaer, donde todo intento de organización colectiva es falso, deshonesto; bien sea el ascenso del novio/exnovio al que se reconoce como “tropa” y queda retratado como un machista hipócrita, bien sea el grupo de mujeres que parecía estar enfocado hacia una liberación de las imposiciones patriarcales, pero que acaba siendo una farsa dirigida por un hombre cuya aparición destruye el proyecto. O, de una forma más compleja, en *Los tiempos del odio* (2020), de Rosa Montero. Es una aparente crítica al sistema a partir de una distopía en la que, además de situar al amor (romántico o, mejor, burgués) como motor principal, propone una solución en la que la vía para enfrentarse a males mayores es proteger la democracia existente, apoyar a quien, sin cuestionar ni una coma del sistema, se propone gestionarlo con una cara más amable. No queda espacio para una organización colectiva que cuestione el propio sistema, solo un consenso conformista y la acción de héroes individuales con capacidades excepcionales. Además, las iniciativas colectivas que se oponen al *statu quo* son connotadas negativamente, resultan inútiles para el cambio social e incluso son útiles a la reacción.

Otro mecanismo politizador más explícito es la inclusión en las narrativas de temas como la precariedad, el mundo del trabajo, la explotación como cuestión estructural, algo que realiza a menudo Isaac Rosa, por ejemplo en *La mano invisible* (2011), construyendo una imagen que explicita el carácter



desigual, autoritario y divisor del espacio de trabajo. Un tema que resulta enriquecido en muchas de las novelas de desplazamiento, con el diálogo con la cuestión migratoria y el racismo, como realiza de forma muy iluminadora Karima Ziali en *Una oración sin dios* (2023) a través de su protagonista:

Morad solo lleva un mes ahí, para él trabajar no es nada nuevo. A los quince, una fábrica de verano cortando una tela continua de la que debían salir cientos de toallas de hotel; a los dieciséis barriendo unas naves en un polígono industrial; ahora es camarero. “Subo de categoría como la espuma”, se dice a menudo para reconfortar su conciencia de clase. (Ziali, 2023: 19)

Una novela que niega la resolución simbólica ante las contradicciones cruzadas de la clase y la migración, con una ruptura de expectativas ante la negativa a dar una explicación simplista y en clave traumática del sufrimiento de Morad abriendo un segundo desplazamiento que trasciende lo geográfico.

Por último, el trabajo sobre el pasado es un lugar muy visitado a partir de la crisis del 2008: “La construcción de la subjetividad, tanto íntima como colectiva, es un proceso que se produce en el tiempo, y muchos son los autores que por ello han decidido echar la vista atrás para tratar de comprender su presente” (Basabe, 2019: 26). Se trata de la construcción de otras memorias que van más allá de la memoria histórica oficial, entre las que me gustaría destacar aquellas que surgen de los márgenes. Es el caso de las miradas excéntricas a la Transición, o a la tan visitada Guerra Civil como en la novela *Cuando los montes caminen* (2021), de Youssef El Maimouni. Se trata de una obra que pone a disposición de los lectores una nueva mirada, a través de los ojos de Yusuf, un adolescente que huye de las condiciones generadas por el colonialismo español alistándose en las tropas moras de Franco. Este punto de vista desplazado genera una narrativa crítica y arroja luz sobre partes de la historia española a menudo ocultas, dinamitando algunos de los pilares de la historia oficial sobre la que se construye el presente.

Una literatura para la vida triunfante

La emergencia de las novelas críticas en los últimos años, *emergencia* en su doble sentido de aparición y de urgencia ante el desastre, es, en primer lugar, fruto de una situación de *policrisis*, en segundo lugar, síntoma de un proceso y,



finalmente, puede ser parte del antídoto. Con respecto a lo primero, traté de explicar a lo largo del texto la relación entre las contradicciones y fracturas del sistema y la propia producción literaria. La intensidad del conflicto que se dispara a partir de la crisis económica del 2008 y que sigue profundizándose con la crisis ecosocial, bélica e imperialista de nuestro presente, se expresa también en la esfera literaria con la proliferación de novelas que incorporan tendencias sociales y políticas, así como con el intento de desvío ante la evidencia de unas contradicciones que ya es difícil mantener ocultas, intento de desvío que supone la novela aparentemente crítica. Cabe preguntarse, y quiero hacerlo en estas conclusiones, si esta proliferación de la producción crítica que nos ha permitido ver las distintas variantes con mayor claridad, no es también un síntoma, yendo al segundo aspecto de la emergencia: un síntoma de que comenzamos a acercarnos a aquello que Jameson, en su tercer nivel, explicaba como un momento en el que las contradicciones llegan al centro de la vida, en el que se preanuncia el modo de producción que viene, un momento de revolución cultural.

El camino es largo y está lleno de obstáculos. Y aunque la acumulación de malestar y el crecimiento de producciones críticas se haga patente, esto no basta para la transformación social sin un desarrollo de fuerza social y material capaz de impulsarla, imponerla y llevarla a buen puerto. Sin embargo, las producciones culturales y, entre ellas, las novelas, pueden jugar un papel — tercer aspecto— en el desvelamiento de los mimbres de este sistema necesariamente injusto y en la recuperación del impulso utópico, de la capacidad de imaginar y prefigurar nuevos horizontes más allá del cierre del realismo capitalista.

Con este texto en el que trato de aportar algunas herramientas para arrojar luz sobre la producción literaria crítica, con el fin de contribuir a expandir sus posibilidades de acción, me sumo también a ese llamamiento de Belén Gopegui a elegir desde la producción y el análisis literario, así como desde la lectura, una vida triunfante. Un anhelo por combatir la injusticia y vencer, sin el cual la “novela decae, y rueda por el suelo como una lata hueca y abollada que aplastará algún coche” (2019: 237).



BIBLIOGRAFÍA

- AYETE GIL, María (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra.
- BASABE, Nere (2019). "Memoria histórica, violencia política y crisis de identidades en la nueva narrativa española". En Christian Claesson (ed.). *Narrativas precarias*. Xixón: Hoja de lata, pp. 21-57.
- BECERRA MAYOR, David (2013). *La novela de la no ideología*. Madrid: Tierradenadie.
- BENJAMIN, Walter (1990). *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz. Madrid: Taurus.
- BLOCH, Ernst (2017). *¿Despedida de la utopía?*. Trad. Sandra Santana. Madrid: Antonio Machado Libros.
- CARBALLAL, Alba (2023). *Bailaréis sobre mi tumba*. Barcelona: Seix Barral.
- CLAESSON, Christian (2019). "Introducción". En Christian Claesson (ed.). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xixón: Hoja de Lata, pp. 9-20.
- DE VICENTE, César (2013). *La escena constituyente. Teoría y práctica del teatro político*. Madrid: Centro de Documentación Crítica.
- DE VICENTE, César (2009). "Literatura y teatro proletarios". En Julio Rodríguez-Puértolas (ed.). *La República y la cultura. Paz, guerra y exilio*. Madrid: Akal, pp. 31-38.
- EAGLETON, Terry [1997] (2021). *Ideología*. Trad. Jorge Vigil. Barcelona: Paidós.
- EAGLETON, Terry [1981] (2023). *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Trad. Julia García. Madrid: Cátedra.
- EHEVARRÍA, Ignacio (2005). *Trayecto. Un recorrido crítico por la reciente narrativa española*. Barcelona: Debate.
- EL MAIMOUNI, Youssef (2021). *Cuando los montes caminen*. Barcelona: Roca.
- EL MEHDATI, Meryem (2022). *Supersaurio*. Barcelona: Blackie Books.
- FISHER, Mark (2009). *Capitalist Realism. Is there no alternative?* Winchester: O Books.
- GENOBART, Andrea (2023). *Consum preferent*. Barcelona: Anagrama.
- GIORDANO, Chiara (2018). "La teoría del inconsciente ideológico de Juan Carlos Rodríguez: una línea de fuga entre marxismo, psicoanálisis y estudios literarios", *Romanica Olomucensia*, vol. 30, n.º 1, pp. 111-124.
- GOPEGUI, Belén (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid: Complutense.
- GOPEGUI, Belén (2019). *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*. Barcelona: Penguin Random House.
- GRANDES, Almudena [2015] (2022). *Los besos en el pan*. Barcelona: Tusquets.
- GUTIÉRREZ, Pablo (2012). *Democracia*. Barcelona: Seix Barral.
- HELLÍN, Lucía (2023). *La literatura de los desplazados. Autores ectópicos y migración*. Madrid: Villa de Indianos.
- HELLÍN, Lucía (2016). "Una travesía política: el extrañamiento de Brecht como propuesta transformadora de la desautomatización del formalismo ruso", *Castilla. Estudios de Literatura*, n.º 7, pp. 461-491.
- JAMESON, Fredric (1979). "Reification and Utopia in Mass Culture", *Social Text*, n.º 1, pp. 130-148.



- JAMESON, Fredric (1989). *Documentos de cultura, documentos de barbarie*. Trad. Tomás Segovia. Madrid: Visor.
- JAMESON, Fredric (2009). *Arqueologías del futuro. El deseo llamado utopía y otras aproximaciones de ciencia ficción*. Trad. Cristina Piña. Madrid: Akal.
- KOSÍK, Karel (1967). *Dialéctica de lo concreto*. Trad. Adolfo Sánchez. México: Grijalbo.
- LIJTMAYER, Lucía (2022). *Cauterio*. Barcelona: Anagrama.
- LUXEMBURG, Rosa (2021). *Socialismo o barbarie*. Buenos Aires: IPS.
- MARX, Karl y ENGELS, Friedrich (2005). *La ideología alemana*. Buenos Aires: Santiago Rueda.
- MONTERO, Rosa (2020). *Los tiempos del odio*. Barcelona: Seix Barral.
- MUZZIOLI, Francesco (2021). *Scritture della catastrofe. Istruzioni e ragguagli per un viaggio nelle distopie*. Milano: Meltemi.
- MUZZIOLI, Francesco (2022). *Le teorie della critica letteraria*. Roma: Carocci.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2015). *Para una teoría de la literatura*. Madrid: Marcial Pons.
- RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio (1976). *Literatura, historia, alienación*. Barcelona: Labor Universitaria.
- ROSA, Isaac (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- ROSA, Isaac (2020). *Tiza Roja*. Barcelona: Seix Barral.
- TROTSKY, León (2004). *Escritos filosóficos*. Buenos Aires: CEIP León Trotsky.
- VOLOSHINOV, Valentín (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- WHITING, Kate (2023). "This is why 'polycrisis' is a useful way of looking at the world right now", *World Economic Forum*, 7-8-2023. Disponible en: <https://www.weforum.org/agenda/2023/03/polycrisis-adam-tooze-historian-explains/> [Fecha de consulta: 22 de junio de 2024].
- ZIALI, Karima (2023). *Una oración sin dios*. Granada: Esdrújula.

Diablotexto *Digital*



Afectividad y potencia política en la ficción ambiental. Emociones y procesamiento narrativo del conflicto climático

Affectivity and political power in Environmental fiction. Emotions and narrative processing of climate conflict

**FEDERICO LÓPEZ-TERRA
SWANSEA UNIVERSITY**

federico.lopez-terra@swansea.ac.uk
<http://orcid.org/0000-0003-1363-0821>

**Fecha de recepción: 3 de septiembre de 2024
Fecha de aceptación: 11 de noviembre de 2024**

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 60-85
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29576>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada"



Resumen: Este artículo explora la ficción climática y ecológica como una forma de ficción política, destacando su vinculación con el activismo climático en la visibilización y redistribución del conflicto ambiental, así como en la promoción de formas de politización, agencia y acción positiva. A partir de ejemplos de la narrativa en español del sur y norte globales, se analiza la potencia política de la afectividad en dos dimensiones complementarias pero contrastantes: como afectividad anclada, a través de recursos de referencialidad mimética que activan vínculos de cercanía afectiva, y como afectividad distribuida, mediante marcos textuales de sentido que movilizan distintas emociones desde la ficción. A partir del trinomio narración-afectividad-política, propondremos cómo la ficción climática puede incidir de manera constructiva en la lucha por la justicia climática y la transición ecosocial.

Palabras clave: literatura política; ficción climática; afectividad; emociones; marcos narrativos; activismo.

Abstract: This article explores climate and ecological fiction as a form of political fiction, highlighting its connection to climate activism in making environmental conflict visible and redistributing it, as well as promoting forms of politicisation, agency, and positive action. Drawing on examples from Spanish-language narratives from the Global South and North, the political power of affectivity is analysed in two complementary yet contrasting dimensions: as anchored affectivity, through mimetic referentiality that activates bonds of emotional closeness, and as distributed affectivity, using textual frameworks of meaning that mobilise different emotions through fiction. Based on the triad of narrative-affectivity-politics, we propose how climate fiction can contribute constructively to the fight for climate justice and the ecosocial transition. Based on the triad of narrative-affectivity-politics, we propose how climate fiction can contribute constructively to the fight for climate justice and the ecosocial transition.

Key words: political literature; climate fiction (cli-fi); affects; emotions; narrative frameworks; activism.



Introducción

La actual crisis ecosocial es una crisis histórica sin precedentes, de dimensiones inabarcables y probablemente el desafío más grande al que se haya enfrentado la humanidad en su conjunto. No es de sorprender que el procesamiento cognitivo, emocional, social, político de este fenómeno se presente como una tarea que excede los límites de lo humano (Morton, 2013). Esta dificultad trae aparejadas consecuencias psicosociales de gran calado, consecuencias que son también ecopolíticas. Entender el papel que desempeñan las emociones en esta crisis y cómo pueden articular relatos movilizadores —esto es, políticos— es uno de los objetivos de este trabajo. A continuación, articularemos la noción de ecología, con énfasis en la dimensión afectiva del espacio y su potencia política en la ficción climática contemporánea en español, en el entendido de que la lengua es el espacio afectivo por antonomasia.

Este “giro afectivo” (Ahmed, 2004; Clough, Halley, Kim, & Bianco, 2007; Gregg & Seigworth, 2010; Sezgin, 2024), ha llevado a muchas disciplinas, incluidas las ciencias “duras”, a comenzar a considerar el papel que desempeñan las emociones y la afectividad en la crisis climática y cómo pueden capitalizarse —antes que ignorarse— como aliadas para la ineludible transición ecosocial. Su potencia política, sin embargo, sigue siendo un área apenas explorada, en especial cuando hablamos de su articulación en el imaginario, en forma de relatos, y de su potencia transformadora y política en los discursos de ficción. El presente artículo se propone comenzar a poner remedio a esa ausencia con una contribución que articula narración ecológica de ficción (ecoficciones) y potencia política de las emociones como marcos de sentido, con ejemplos de epistemologías representativas del sur y norte global.

Literatura política: la política y lo político ante lo literario

La literatura política es aquella cuya intención primera es la de mostrar lo que no se ve, lo que los discursos dominantes ocultan, ignoran o desplazan a los márgenes. Ayete Gil (2023: 71) define la novela política como “[...] aquella que a través de la ficción desvela una o varias de las parcelas encubiertas por la lógica hegemónica y que, al hacerlo, entra en discusión con el régimen de



distribución y de visibilidad de lo comunitario”. Propondremos que este principio, que aquí se aplica a la novela, es igualmente válido para la narrativa ficcional en general.

Estos procesos de ocultación, distorsión o jerarquización suponen la creación de unos marcos de sentido que orientan nuestras vidas, pues nos proveen de modelos interpretativos predeterminados que, como tales, suelen presentarse como naturales antes que como constructos histórico-ideológicos orientados a fines específicos (Augé, 2023; Green, Strange, & Brock, 2002; Lakoff & Wehling, 2016). La ficción política será aquella que desnaturalice esa mediación y sea capaz de mostrar, dejando al descubierto los hilos de sutura, que otros modelos interpretativos —y, por ende, otras realidades— son posibles. Para ello es fundamental recordar que la relación entre literatura y política es una relación mediada y altamente compleja, pues la literatura no es un sistema de significación que opere de manera directa sobre la realidad según criterios de verdad, sino de (mayor o menor) verosimilitud (Badiou, 2004).

Cuando hablemos de “literatura” y de “política”, lo haremos aludiendo a estos conceptos en un sentido amplio. Para entender el concepto de “política”, distinguiremos entre “lo político” —ontología donde la distribución y circulación del poder articula el conflicto y el antagonismo inherentes a la vida en sociedad y donde se negocian y construyen las identidades colectivas— y “la política” —ámbito contingente y pragmático de gestión de lo colectivo¹—. Al hablar de “política”, pues, nos referiremos antes a lo político que a la política, es decir, hablaremos del lugar (discursivo) donde se articula el conflicto, conscientes de que las realizaciones puntuales (las obras de ficción específicas) pueden entenderse tanto en un sentido contingente y pragmático, o como espacio de lucha por la hegemonía.

Al hablar de la “literatura política” entenderemos que nos referimos a aquellos discursos artísticos-narrativos que se proponen articular el conflicto mediante distintas formas de referencialidad mimética. Visto que toda ficción diegética es en esencia la presentación, desarrollo y resolución de un conflicto, podría pensarse que toda narración es —tarde o temprano— política. Esta

¹ Para la distinción, ver Laclau & Mouffe (2001).
Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 60-85
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29576> / ISSN: 2530-2337



estructura que le es inherente dota a la narración de *potencia* política, pues se trata de un dispositivo privilegiado para la articulación de lo político. Pero que el conflicto sea un elemento constitutivo y estructurante de la narrativa, no la hace política por defecto.

Por ello es importante diferenciar esta estructura del *contenido* y la *función* de lo literario. Uno de los principales problemas que se observan en los intentos de definición y clasificación de la denominada “literatura política” es precisamente la confusión entre función y contenido político². Para poder considerar una obra de arte como política no basta con contar el conflicto de modo referencial, pues esto no presupone necesariamente su función política. En la ficción narrativa o diegética, ese conflicto puede reflejarse en la trama como índice de esta función, pero la función política per se, eminentemente social, debe necesariamente producirse más allá. Propondremos entonces que para que una obra tenga función política, es necesario que la narración no solo *represente* (cuenta) un conflicto, sino que lo *presente* (genere) más allá del contenido ideacional. La literatura como sistema de representación propio tiene especificidades que le son inherentes; la primera, su ontología textual. Por consiguiente, el espacio del conflicto en lo literario es el propio texto como matriz de sentido antes que la trama como mera estructura argumental. Su función será, entonces, la de poner el sistema de representación en entredicho, tensionar los discursos establecidos y superar sus límites desafiándolos. Se propondrá presentar marcos de sentido alternativos en forma de pararrelatos (y metarrelatos) con el objetivo de —con mayor o menor fortuna— impugnar los esquemas interpretativos establecidos e institucionalizados; apblemáticos y despolitizadores.

De ello se deriva el último punto que nos interesa articular en esta breve introducción: el hecho de que lo político está completamente supeditado a su contexto. En tanto lo político atañe al conflicto social, este no puede ser nunca (solo) referencial pues no afecta al contenido ideacional de la obra o al contenido

² Para una descripción detallada de estos intentos clasificatorios, véase Ayete Gil (2023: 49-59). *Diablotexto Digital* 16 (diciembre 2024), 60-85
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29576> / ISSN: 2530-2337



interpersonal de la estructura de papeles de personajes, sino al valor contextual del *campo* discursivo de lo literario y al *tenor* de su función social³.

Por consiguiente, estaríamos en disposición de afirmar que la literatura política es aquella a la que le concierne lo político antes que la política, una literatura capaz de subvertir discursos establecidos —aunque pueda llegar a desarrollar su propio canon artístico o acabar incorporándose al canon con el tiempo— y que se propone operar sobre la realidad a partir del desafío a los marcos de sentido y formas de mostración o mediación que operan sobre la realidad, para avanzar en materia de subalternidad, desigualdad e inequidad.

Cierto es que nuestra noción de “literatura” puede ser considerada en cierto modo reduccionista en tanto nos referiremos aquí a formas de ficción narrativa —aunque a la vez incluimos en ella toda narración ficticia con independencia de su soporte escrito, visual o multimodal—. Este recorte no es arbitrario; la ficción supone una desviación de los relatos “reales” en el terreno de lo verosímil. Esto supondrá un tratamiento del tema oblicuo que entraña un procesamiento del contenido diferente y que nos interesa en particular aquí. De momento diremos que la principal dimensión política de la ficción narrativa radica no en su referencialidad sino en la discursividad y la potencia liberadora de los marcos de lo dado o “sensible”. Mientras que la condición narrativa es esencial en tanto permite articular el conflicto de manera referencial y estableciendo vínculos con la realidad, la función poética permite trabajar con estrategias de construcción de marcos de sentido alternativos según estructuras de papeles y de conflicto-desarrollo-resolución que son esenciales en la función política del relato. Una doble tensión que permite operar en direcciones opuestas a la vez; a favor y en contra de la realidad instituida, como manifestación discursiva del conflicto, por un lado, y mecanismo con potencial emancipador, por el otro.

El conflicto ambiental: la ficción climática como problema político

A continuación, nos propondremos analizar la dimensión política de la ficción ecológica o ficción climática. Para ello es importante entender cómo se articulan

³ Para una distinción funcional de la comunicación literaria, sus estrategias de referencialidad y función social, véase López-Terra (2015).



política y ecología en el imaginario cultural. ¿Existe una dimensión política de lo natural? ¿O es lo natural, en esencia, directamente opuesto a lo político? Y, de constatar la existencia de esta dimensión, ¿cuál o cuáles son los relatos hegemónicos y cuáles aquellos en pugna?

El tratamiento apolítico de la naturaleza puede entenderse como un esfuerzo por neutralizar el conflicto⁴. Este proceso permite disfrazar como económicas o técnicas decisiones que son profundamente políticas, facilitando su commodificación. Así, la naturaleza es reducida a un recurso subordinado al dominio humano, mientras los conflictos inherentes a su explotación, como las tensiones entre justicia ambiental y acumulación capitalista, permanecen ocultos, desplazando la soberanía política hacia sistemas de poder técnico-económicos. En el discurso contemporáneo persiste esta narrativa centrada en nociones de acumulación y crecimiento inherentes al capitalismo. No es de sorprender, pues, que este enfoque haya tendido a omitir el carácter político de la naturaleza en sus diversas formas de representación, incluida la ficción.

Desde un punto de vista semiótico, la naturaleza se interpreta como realidad no mediada; es lo presentado antes que realidad representable. En tanto existiría con independencia de cómo la narremos, su dimensión política es prácticamente nula. Con suerte presente como telón de fondo de los verdaderos conflictos sociales, al desproveer a la naturaleza de toda agencia, se la desplaza fuera de la estructura de papeles propia de una ontología antagónica como la inherente al conflicto político.

Desde un punto de vista discursivo, esto se traduce en relatos despolitizadores, en tanto la naturaleza carece de una integración verdadera en el universo de lo político, sea porque es completamente ajena, sea porque su rol es presentado o entendido de manera totalmente inagentiva —piénsese en la mayor parte del cine catástrofe—. Estas visiones de la naturaleza como una fuerza sin volición pretenden subrayar una irracionalidad no agentiva (en tanto escapa a la comprensión y control humanos) sobre la que construir relatos que refuerzan la idea de contraposición, antes que viabilizar una comprensión

⁴ Carl Schmitt (1932) ya se refería a los procesos de “neutralización” y “despolitización” como aquellos que desplazan el conflicto a otras esferas consideradas neutrales.



alternativa de formas de agencia no humana, material o distribuida (Latour & Porter, 2013, 2017; Malafouris & Knappett, 2008). Son visiones dicotómicas que suelen contribuir a relatos de corte ecofóbico o miedo irracional a lo natural (Estok & Christman, 2018) y que acaban por profundizar la brecha entre lo humano y lo más que humano.

Es en este sentido que el cambio climático puede entenderse como “el eclipse” de ese “viejo relato” basado en el individualismo, la separación, el dominio tecnológico, el progreso como crecimiento, y la superioridad del hombre sobre la naturaleza (Hulme, 2009). La crisis climática se presenta entonces como el gran relato disruptivo y punto de inflexión hacia otros que presentan un entendimiento alternativo basado en la colaboración, la integración, una concepción del progreso que entienda la necesidad del decrecimiento o poscrecimiento, y relaciones armónicas entre lo humano y lo más que humano (Hendersson & Wamsler, 2020). La propia noción de “clima” supone en sí misma un relato homogeneizador que ha servido como mecanismo privilegiado demarcador y de control de las sociedades al permitir anclarlas a un determinado territorio según regularidades predecibles (Hulme, 2022). No resulta sorprendente que la politización de este relato, es decir, su “desnaturalización”, avive una disputa por el control del mismo.

Esta transición se refleja claramente en la noción de Antropoceno, un concepto que se propone incorporar la acción humana sobre la naturaleza como huella geológica (Crutzen, 2006; Crutzen & Stoermer, 2000). Es decir, integrar una dimensión política, de ocupación del espacio y conflicto, al discurso científico sobre la naturaleza: lo político inscrito en la tierra⁵. Aunque el término no ha sido aceptado como categoría científica reconocida (Witze, 2024), su valor acontecimental y función como marco conceptual y narrativo son indiscutibles (Bonneuil & Fressoz, 2013).

⁵ No debería sorprender, por tanto, las constantes discusiones sobre su clasificación y datación, fundamentadas en diversos procesos y acontecimientos históricos de naturaleza política, que vinculan estrechamente el Antropoceno con el capitalismo como sistema de explotación. Quizás las propuestas más destacadas sean las nociones de Plantacionoceno o Capitaloceno. Tampoco resulta sorprendente el impacto que ha tenido como herramienta conceptual en las ciencias humanas.



Esta tensión y renegociación también puede verse en la ficción, que ha comenzado a hacerse eco de una de las crisis más profundas de la humanidad a través de formas narrativas que, de un modo u otro, asisten en el procesamiento y comprensión del fenómeno —lo que no equivale a decir que desafíen discursos dominantes, esto es, que sean narrativas políticas per se—. La explosión de narrativas distópicas y apocalípticas, por ejemplo, es un hecho patente y su efecto en nuestra capacidad de conceptualizar el futuro está bien documentada (Johnson, 2018; Skrimshire, 2010); parafraseando a Jameson, nos es más fácil comenzar a premeditar el fin del mundo que el fin del capitalismo. Muchas de estas narrativas escatológicas carecen de la capacidad para proponer relatos alternativos, sea porque no aluden directamente a causas antropogénicas —aunque en algunas puedan intuirse—, sea porque las presentan como un evento puntual que funciona únicamente como preámbulo sin ninguna continuidad narrativa, o porque se abandonan al pesimismo climático. Sin embargo, el tecno-optimismo presente en muchas otras narrativas —donde se plantean soluciones basadas en una producción más eficiente o intensiva, tecnologías medioambientales o incluso la geoingeniería— no implica necesariamente tampoco un desafío a las narrativas establecidas. Estas propuestas tienden a eludir una reflexión profunda sobre las causas del problema y a insistir en soluciones que perpetúan la misma lógica disociativa, extractivista y aproblematicadora del conflicto, característica del antiguo relato de progreso científico ilustrado (Pradanos, 2018).

Entonces, ¿cuáles son las ecoficciones que desafían la razón hegemónica exponiendo las neutralizaciones del imaginario dominante? Las humanidades ambientales vienen abordando estas cuestiones desde hace tiempo, al igual que los estudios culturales ambientales. Su enfoque se centra, por un lado, en evidenciar las estructuras de poder y regímenes de desigualdad e inequidad que sostienen la crisis climática y, por otro, en fomentar la difusión y promoción de imaginarios socialmente deseables y ecológicamente sostenibles (Huggan, 2019; Pradanos, 2023).

Una de las consecuencias más evidentes de la actual crisis ecosocial en este período transicional es la creciente conciencia de que la ecología es un



elemento eminentemente político, esto es, que el ambiente no opera de manera independiente al ser humano. Es cada vez más evidente que cualquier intento de conceptualizar ambos elementos de forma dissociada tiene consecuencias catastróficas reales, como se evidencia cada día⁶.

La creciente politización de lo ecológico va de la mano de un aumento de distintas formas de activismo. La ecología política puede definirse, de hecho, como el activismo social y político de aquellos movimientos que cuestionan la injusticia y desigualdad en el acceso a los recursos naturales, generalmente vinculados a una larga tradición de conflictos sociales emancipatorios. Se trata de movimientos tanto rurales como urbanos que se oponen a las lógicas de explotación, incluso cuando no siempre son conscientes de que es esto lo que están haciendo —lo que se conoce como el “ambientalismo de los pobres” (Martínez-Alier, 2002)—. Uno de los principales intereses de la ecología política es la (re)politización del espacio, más concretamente, “la distribución ecológica de los conflictos” o EDCs (por sus siglas en inglés), que se refiere a los conflictos sociales que surgen de la distribución desigual e injusta de los beneficios y costos ambientales (Martínez-Alier & O’Connor, 1996; Scheidel, Temper, Demaria, & Martínez-Alier, 2018)⁷.

Activismo y ficción. Cuerpo y afectividad como estructuras narrativas y potencia política

Al hablar de crisis ecosocial y política el rol del activismo es capital en la visibilización del conflicto climático y la toma de conciencia. Este ha sabido capitalizar el trinomio narración-afectividad-política como herramienta fundamental en sus estrategias de comunicación en lucha contra el cambio climático (Eide & Kunelius, 2021). La activista climática sueca Greta Thunberg se hizo mundialmente conocida —entre otras cosas— por una retórica activista que hacía de ese trinomio un principio básico de su argumentación. Son clásicos

⁶ Lamentablemente, no es necesario retrotraerse demasiado para encontrar ejemplos como las crecientes muertes por aumento de temperatura, fenómenos climáticos extremos cada vez más frecuentes como la DANA en Valencia, o los incendios forestales en Chile o en el Amazonas, eventos catastróficos a los que el cambio climático nos expone cada vez más y de los que ya se cobra cientos de víctimas mortales.

⁷ Para un ejemplo, véase el EJAtlas - Global Atlas of Environmental Justice: <https://ejatlas.org/> *Diablotexto Digital* 16 (diciembre 2024), 60-85 69
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29576> / ISSN: 2530-2337



su *shame* (“debería daros vergüenza”), su *I want you to panic* (“quiero que entréis en pánico”) o *How dare you?* (“¿cómo os atrevéis?”), todas apelaciones directas en una confrontación interpersonal, que procura explotar el potencial político de distintas emociones (Hesse, 2019).

En el caso del climático, además, se suma el papel que desempeña la articulación del lenguaje artístico como herramienta fundamental de su comunicación y estrategia política. También conocido como “artivismo”, la vinculación entre arte y activismo se da en una doble vertiente: por una fuerte tendencia a lo performativo y por una recurrente intervención sobre obras canónicas a modo de protesta (Lavery, 2016). Al arrojar sopa a la Mona Lisa⁸, el activismo climático desafía el statu quo del arte canonizado e “intocable”, proponiendo otra lectura contrahegemónica, una forma viva y performática cuya función es movilizar, provocar, escandalizar, en suma, activar un arsenal de emociones cuya potencia política se pretende explotar. Llámase a esa acción arte o no, lo fundamental es que el activismo climático ha hecho de la contraposición y choque de relatos una herramienta fundamental en su lucha.

Podríamos sintetizar las claves de este activismo climático en tres: el esfuerzo por construir relatos alternativos que contraponen visiones del mundo enfrentadas; la importancia de poner el cuerpo en la lucha (fuertemente ligada a la espacialidad del conflicto y el sentido de ocupación); y un fuerte énfasis en la articulación del conflicto mediante el uso de distintas emociones y una determinada afectividad anclada espacialmente. Con el activismo, la literatura comparte claramente dos de estos tres elementos: la lucha en la construcción de un relato alternativo y la articulación de las emociones en la comunicación climática. ¿Pero cómo se articula ese tercer elemento clave del activismo en las narrativas de ficción?

El activismo supone la ocupación del espacio y la ruptura de un cierto tipo de mediación (pongamos por caso la político-representativa) para recuperar el lugar de enunciación de manera directa y renegociar otras formas de sentido no institucionalizado. Aunque la ficción es por definición una mediación, aquella

⁸ Véase Slow, Oliver (2024, 28 ene). “Mona Lisa: Protesters throw soup at da Vinci painting”. BBC News: <https://www.bbc.co.uk/news/world-europe-68121654>



que, además, elige de forma deliberada separarse de la realidad, podemos encontrar en algunas formas de la ficción espectacular una copresencia de artista(s) y espectador(es) —como el teatro o la performance— que podrían entenderse como más próximas al rol del activismo. Pero ¿qué activismo cabe a las demás formas de ficción como la novela, paradigma del arte burgués, relato individual, por definición, tanto en producción como en recepción?

Aun no tratándose del modelo más obvio de ficción para el activismo, al menos en su formato más tradicional —incluso porque su extensión no ayuda a una difusión más dinámica—, la novela puede revelarse como espacio idóneo para poner sobre la mesa las contradicciones entre formas burguesas de producción y consumo, y la reformulación de marcos de sentido alternativos. En cierto modo, la novela permite desarrollar historias más complejas, en sintonía con la naturaleza del propio conflicto. Si recordamos que “lo político” en la ficción no puede entenderse como la mera representación de un conflicto a nivel diegético, sino que debe haberlo también a nivel (macro)textual, es esencial entender que la narratividad como dispositivo cognitivo desempeña un papel fundamental en la capacidad de procesamiento del conflicto. Tal vez esto explique una cierta eclosión y proliferación de formas de la ficción ecológica o climática más extensas, más allá del filme o el relato breve, como lo son las series (en formato multimedia) o la novela (en formato textual).

Las crisis tienden a propulsar la generación de relatos, sea etiológicos —remediales— sea anticipatorios —premediales— (Grusin, 2010), y la climática no es una excepción. Es indudable que la pandemia de COVID-19 sirvió para reactivar una cierta necesidad por premediar escenarios apocalípticos similares, lo que vincula a las narrativas víricas con las climáticas (las llamadas vi-fi y cli-fi, respectivamente). Obras como *Mugre rosa* (2020) de la uruguaya Fernanda Trías, o *La infancia del mundo* (2023) del argentino Michel Nieva, son claros ejemplos de esta convergencia. Así, la proliferación y el interés por el subgénero de la ficción climática puede responder a esta necesidad de participación en el conflicto por parte de creadores, que se ve refrendada por una explosión e interés equivalentes a nivel de la recepción. No sorprenderá que un género mayoritariamente colonizado desde el mundo anglosajón (y al decir género



decimos también imaginación) haya comenzado a abrir sus puertas a otras formas de conceptualización del conflicto desde otras perspectivas culturales y lingüísticas, proponiendo cosmovisiones alternativas. En el mundo de las grandes plataformas tenemos ejemplos de ficciones anglocéntricas como *The Last of Us* en HBO Max frente a alternativas del sur global, como la brasileña *3%* de Netflix, en que la distopía se apoya menos en mundos futuristas imaginarios para hacer visibles escenarios fácilmente reconocibles donde, por ejemplo, la distinción costa-favela, de ciudades como Río de Janeiro, se reproduce en clave de futuro distópico, aquí presentadas como “el Continente” y “el Maralto”, (re)politizando así la trama⁹.

Así, podemos observar cómo a la forma de la ficción climática que aún se apoya en el antiguo relato cientificista de acumulación y progreso, comienzan a oponerse otras formas de conceptualización alternativas, incluidos relatos o cosmovisiones no noroccidentales, que pueden entenderse como políticas en tanto permiten una desnaturalización, desplazamiento y distribución del conflicto alternativos. Estas, como marcos disruptivos del relato hegemónico, son lo que Bonvalot (2017) denomina “ficciones del Antropoceno”, y formarían parte de esa transición a la que hacemos mención y que supone un cambio de paradigma discursivo.

Por último, si algo caracteriza al activismo climático en la contraposición y construcción de relatos alternativos es el poner en valor la función política de las emociones en la lucha contra el cambio climático. No solo a través de redes de solidaridad que se mueven a partir de la empatía, la esperanza o la confraternidad, por ejemplo, sino también en la articulación de emociones menos positivas como el miedo, la ira, la desesperanza como elementos que pueden ayudar en la promoción de actitudes proambientales y acciones positivas (Mackey, 2018).

El concepto de “ecología política emocional”, (Sultana, 2015) pone de relieve el papel de las emociones en la politización de las subjetividades y las acciones, ya sea fomentándolas o dificultándolas (González-Hidalgo & Zografos,

⁹ Tampoco es un dato menor que Netflix apostara por una ficción distópica como su primer contenido original en portugués.



2020). También pone el énfasis en la comprensión de “lo político” como una capacidad inestable y negociada, influida por diversas dimensiones emocionales y múltiples formas de relación con la naturaleza.

Este giro afectivo permea los discursos sobre la crisis climática cada vez más, al punto de que se vuelve parte estructurante de estas visiones de mundo o (macro)relatos. De allí, por ejemplo, la brecha generacional que puede observarse en el activismo climático, donde gran parte de la juventud se siente defraudada o no confía en las generaciones precedentes. Estas emociones configuran visiones de mundo enfrentadas y son marcos de sentido operativos cuando se trata de procesar la crisis: la brecha generacional no deja de ser una brecha discursiva, lo mismo que brechas de género u otras (Clayton, Pihkala, Wray, & Marks, 2023; Thomas et al., 2024).

El discurso científico también va incorporando la afectividad a su matriz discursiva e interpretativa, donde las emociones se interpretan como herramientas válidas para la indagación (Escobar, 2014)¹⁰. Pero, además, la dimensión de la presente crisis ecosocial ha supuesto la aparición de nuevas emociones y patologías para las que no hay tan siquiera nombre: hablamos de nuevos términos como “ecoansiedad”, “solostalgia”, “ecofatiga”, “depresión climática” (Pihkala, 2022).

Por consiguiente, la necesidad de relatos a la que nos referíamos antes puede entenderse incluso como una respuesta psicosocial a la ansiedad climática que genera la crisis. Así, puede observarse en los creadores de ficción una preocupación cada vez más explícita por contribuir a los conflictos sociales —a la “realidad”— a partir de la ficción. Las emociones permean el discurso y lo moldean —lo que no es nada nuevo en el ámbito artístico— pero la dimensión política de la afectividad es, sin lugar a duda, un rasgo sobresaliente de este activismo.

¹⁰ Esta necesidad de reconexión más holística se aprecia también en un trabajo cada vez más interdisciplinar refrendado por múltiples organismos de investigación y financiación que requieren con más frecuencia la conformación de equipos multidisciplinares o interdisciplinares como requisito básico para la presentación de solicitudes sobre el tema, incluyendo las humanidades. Véanse llamados de organismos internacionales como Horizon Europe (Cluster 5: Climate, Energy and Mobility), LIFE Programme, UKRI o NERC en el Reino Unido o Proyectos de Generación de Conocimiento de la Agencia Estatal de Investigación (AEI), adscrita al Ministerio de Ciencia e Innovación de España, entre otros.



Potencia política de las emociones y formas de distribución de la afectividad

A continuación, señalaremos de qué manera algunas narraciones ficticias sobre el cambio climático se articulan a partir de determinadas emociones y formas de afectividad para hacer de ellas su principal potencia política. Nos centraremos en la noción de espacio en el entendido de que la crisis climática es, antes que nada, una crisis de habitabilidad y, por ende, el espacio —en sentido amplio— el sitio donde mejor o más claramente se articula el conflicto. A partir de un par de ejemplos representativos del sur y norte global, indagaremos en la explotación de diferentes emociones como potencia política. Trabajaremos la ecoficción en español entendiendo la lengua como locus identitario afectivo y como espacio discursivo alternativo frente al relato ecofictivo dominante, de tradición anglófona.

Decíamos que la función política de la literatura tiene que ver con formas de distribución de lo sensible. La noción de distribución nos interesa especialmente pues nos permite vincular la noción de relato, narración y marco de sentido con la función política de la ficción climática como distribución desigual del conflicto. En este sentido, entenderemos la ficción como un doble espacio de antagonismos: el que se presenta de modo ideacional como parte de la diégesis, pero también, y muy especialmente, el que ocurre a nivel textual, donde el texto mismo se presenta y propone como lugar alternativo para marcos de sentido o (macro)relatos otros; hablamos de la conceptualización narrativa del espacio como marco y arco —(m)arco— de sentido en base a emociones simples y complejas.

La potencia política de la ficción y su vínculo con las emociones y afectividad tiene mucho que ver con la capacidad de las narraciones de hacer de las emociones (m)arco narrativo. Si esto es cierto para cualquier narración (Vellman hablaba de la “cadencia emotiva” de los relatos; su capacidad de articular una historia en base a emociones para hacerla significativa y relevante), lo es todavía más para la ficción que, una vez liberada de la tiranía de la referencialidad y de los principios de verdad, puede permitirse crear mundos alternativos; mundos posibles que funcionen como hipótesis capaces de



movilizar emociones de distinta naturaleza. Si entendemos con Velleman (2003) que las narraciones se proponen la resolución emotiva del conflicto, entenderemos rápidamente cómo cualquier relato ficticio tiene la capacidad de utilizar el potencial político de esas emociones.

La comunicación climática ha explorado el poder movilizador de emociones negativas como la vergüenza, la frustración, el miedo o la desesperanza en la lucha contra el cambio climático. También el poder desmovilizador de emociones positivas como la esperanza. Y viceversa. Lo que es un hecho es que el efecto movilizador aumenta cuanto más se relaciona la crisis climática con la realidad cercana —ya hablemos de cercanía espacial o afectiva—. Es decir, elementos como la percepción del riesgo y el valor de lo local son fundamentales en la activación de normas y valores proambientales (Bilandzic & Sukalla, 2019). A esto debemos añadir el hecho de que la activación de esas normas proambientales aumente —y se mantenga en el tiempo— cuando el conflicto se presenta de manera contextualizada y se dan respuestas o soluciones posibles (alternativas) al mismo (Bieniek-Tobasco et al., 2019; Bilandzic & Sukalla, 2019).

De allí que en esta breve conceptualización de la ecoficción política nos interese delinear dos aspectos fundamentales. El primero tiene que ver con la espacialidad referencial, geográfica y emotiva en estas ficciones; es el rol de lo que se ha dado en denominar lo “glocal” que permite a estas ficciones funcionar entre la activación del género distópico en general y lo específicamente local, donde, insistiremos, se produce realmente la activación político-afectiva. Aquí es fundamental considerar la diferencia entre distancia afectiva y distancia geográfica. El segundo punto tiene que ver con la especificidad de lo literario: el texto como espacio de antagonismo, y su articulación en base a emociones; lo que hemos denominado los (m)arcos afectivo-narrativos que permiten articular un relato alternativo más complejo que el clásico binomio miedo-esperanza (como simple resolución y alivio), sobreexplotado, además, desde un punto de vista genérico.



El valor de lo local: el espacio como afectividad anclada

Una de las principales características de esta narrativa ecológica o ecoficciones es su capacidad de combinar al mismo tiempo lo local —de donde se desprende esa afectividad que denominamos “anclada”— con escenarios distópicos más próximos a las convenciones genéricas y que permiten que estos relatos se articulen, a la vez, sobre dos lógicas no excluyentes. Cierto es que la potencia política se reduce muchísimo a mayor distancia de lo local, pero el relato —y sus (m)arcos— pueden continuar operando.

Una característica como esta explica, a mi entender, que una novela como la de la uruguaya Fernanda Trías, *Mugre rosa* (2020), acabe siendo traducida a más de siete idiomas, aun cuando ocurra en la ignota y remota —al menos a escala global— ciudad de Montevideo. Esta no se nombra de manera explícita en ningún momento, pero es fácilmente identificable a través de múltiples referencias espaciales, aun cuando muchos de los nombres de algunas localizaciones son alterados (todos los topónimos de la novela, por ejemplo). Ahora bien, es indiscutible que, para un lector capaz de leer las referencias en clave personal, la novela tendrá una resonancia afectiva —y por ende política— mucho mayor. Por ejemplo: el desplazamiento de la costa al que obliga la peste, puesto que llega por mar, supone una reubicación de la población en zonas no costeras del país, el denominado “interior”. Aparte de la migración como redistribución espacial, no hay referencias a las implicaciones de este desplazamiento o qué supone la ocupación de los diversos espacios. Sin embargo, un lector familiarizado con la geografía socioeconómica de la ciudad sabrá leer en las consecuencias a las que obliga la peste la inversión del valor asignado a la geografía montevideana, donde la costa representa el lugar más afluyente frente a zonas más pobres del interior del país. Es decir, el conocimiento de lo local acrecienta la politización de la novela mediante el vínculo afectivo, pues el desplazamiento de la población tiene consecuencias políticas de primer orden en el de desalojo de las clases menos privilegiadas por parte de las más pudientes. La distinción costa-interior opera de manera política en el momento



en que se activa un conocimiento directo del medio —su cercanía física— y su proximidad afectiva.

Como ejemplo de narrativa del norte global con una perspectiva más noroccidental, podemos pensar en el caso del español Isaac Rosa, cuya última novela, *Lugar seguro* (2022), juega con un recurso análogo al utilizado por Trías. La primera similitud la encontramos en la presentación del espacio: una ciudad a la que tampoco se refiere con nombre propio, pero con referencias que permiten identificarla de manera más o menos explícita como Madrid. La ausencia de nombre obliga aquí también a un conocimiento “anclado” del espacio y a una memoria (e imaginación) emotivas. Por lo demás, ese “Madrid” podría ser cualquier lugar. La novela recurre al género de la distopía para activar esquemas de lectura que son ecológicos, como la presentación de zonas suburbanas de las afueras de la ciudad que pueden recordar a escenarios posapocalípticos (especialmente tirando de imaginación y *topoi* genéricos). Sin embargo, en pureza, es difícil calificar a esta novela como “distópica”, pues estos escenarios no son radicalmente diferentes a realidades muy contemporáneas, por más que puedan permanecer ajenas para gran parte de la población. Los escenarios “distópicos” que presenta la novela, como el denominado “Sector Sur” a donde han sido desplazadas las clases más bajas de la sociedad, sirven para recordar formas de exclusión espacial mucho más presentes que futuras¹¹. Conocer la geografía solo redundará en el valor político de una novela que juega con una noción ambivalente de extrarradio, por ejemplo, permitiendo interpretar el conflicto también como forma de desplazamiento y redistribución política, donde las redes de solidaridad ecológicas que encarnan los llamados (despectivamente) “botijeros”, desafían el discurso hegemónico marcadamente individualista.

Ambos relatos activan dispositivos ecológicos de distribución asociados a desigualdades sociales. El caso latinoamericano activa el marco costa-

¹¹ Es difícil no pensar al leer la novela en realidades como la de la Cañada Real de Madrid, villa miserias, favelas u otras formas de asentamientos informales similares, en el norte y sur globales.



interior¹², una distribución que remite inexorablemente a formas de ocupación colonial en América, poniéndolo así sobre la mesa y desnaturalizando el vínculo, es decir, volviéndolo político, mientras que el europeo activa en el imaginario el binomio norte-sur también asociado a formas de distribución política y afectiva que la novela desestabiliza y desafía.

(M)arcos afectivo-narrativos: imaginación ecológica y afectividad distribuida

La distribución espacial del conflicto, sin embargo, debe ser entendida en el discurso artístico-literario desde una perspectiva diferente, que no se encuentre solo anclada en la referencialidad de la ficción. Así, si en el apartado anterior nos enfocábamos en el trabajo diegético del espacio y su vínculo referencial afectivo como forma de estimular la potencia política de la narración, en este nos ocuparemos más específicamente de la distribución del conflicto en el texto como espacio discursivo y de una forma de afectividad que denominaremos “distribuida”. Por supuesto que para considerar una ficción ecopolítica será necesaria una cuota de referencialidad que la vincule al conflicto ecosocial. Podríamos decir que se trata de una cuestión de énfasis entre referencialidad y función textual: en el apartado anterior el hincapié estaba puesto en la referencialidad del conflicto —aunque claramente mediada por la discursividad artístico-fictiva— mientras que aquí el énfasis recae sobre la discursividad y las estrategias de contravención de relatos dominantes a partir de formas de afectividad distribuida en (m)arcos de sentido específicos para la ficción ecológica.

Decíamos que uno de los principales problemas de la crisis climática es la imposibilidad de pensarla, de conceptualizarla y de procesarla en toda su dimensión, pues supone un esfuerzo afectivo, cognitivo y psíquico inmenso. Se trata de una tarea que no solo requiere conocimiento sino también imaginación, puesto que supone especular sobre el futuro a partir de un cierto entendimiento

¹² Otras novelas rioplatenses como *Un pianista de provincias* (2022) de Ramiro Sanchiz o *La infancia del mundo* (2022) de Michel Nieva también explotan esta geografía socioeconómica latinoamericana de manera marcadamente política.



del presente. De aquí se desprenden dos elementos fundamentales para la comprensión de la dimensión política de las narrativas climáticas de ficción. El primero de ellos es el potencial que tiene la ficción de permitir articular ese todo complejo a partir de una matriz narrativa de sentido; el segundo, la capacidad especulativa que permite explorar esas dimensiones de futuro. En este sentido, podríamos decir que mientras puede que no exista nadie que no *piense* en el futuro, la capacidad de *imaginarlo* —o no— es una cuestión eminentemente política. Esto es, la distribución de horizontes de expectativas se vincula directamente con cuestiones de poder y desigualdad, del mismo modo que lo hace el reparto de la imaginación como herramienta fundamental para conceptualizar el futuro. Su ausencia es eminentemente despolitizadora, pues condiciona los marcos de acción de individuos y sociedades enteras.

En este sentido, es particularmente interesante que muchas de estas obras se propongan precisamente atender contra el esquema “enlatado” de las ecoficciones que trabajan sobre el arco narrativo que va del miedo a la esperanza como emoción simple. Si por algo se caracteriza la literatura ecofictiva que aquí denominamos “política” es por proponer arcos narrativos que operan en base a emociones menos comúnmente exploradas. La proliferación de narrativas, por ejemplo, con una focalización no humana que proponen formas híbridas nativas y perspectivas descentralizadoras es sumamente interesante, y pone en evidencia una forma de empatía entre lo humano y lo más que humano que permite otros marcos de sentido afectivo para el procesamiento del conflicto, y puede trabajar a partir de emociones complejas —como la empatía—. Son ejemplos de esto obras como *La mirada de las plantas* (2022) de Edmundo Paz Soldán o *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol* (2024) de Mónica Ojeda. Es curioso —que no casual— que este tipo de relatos provengan en su mayoría del ámbito hispanoamericano donde puede percibirse un retorno y esfuerzo decolonial en la reivindicación de epistemologías no noroccidentales. También es curioso —no casual— que en el caso del Estado español una de las primeras novelas en articular estos recursos narrativo-afectivos provenga de una de sus naciones “periféricas” con la novela de Irene Solà *Canto jo i la muntanya balla* (2019).



Mientras que muchos de los arcos narrativos se apoyan en la empatía como primera emoción compleja, es interesante la experimentación formal de Rosa en su *Lugar seguro* como suerte de “antinovela” ecopolítica. El cinismo y la degradación moral de su narrador-protagonista ponen al lector en guardia desde la primera página. La novela comienza así a trabajar un arco narrativo —arriesgado— en el que las emociones que conducen el relato se presentan siempre en negativo. El lector gana así una “altura moral” con relación al narrador que podría hacernos pensar en una desactivación de las normas por ausencia total de simpatía. Pero cuando el lector se ha distanciado completamente afectiva y moralmente, Rosa lo deja caer con maestría, al enfrentarlo a sus propias contradicciones cuando de repente el lector se ve reflejado en afirmaciones de un cínico sin escrúpulos, y se establece una forma de empatía incómoda e involuntaria —indeseada— que hace reflexionar sobre los propios posicionamientos y actitudes frente a la crisis climática¹³.

Será difícil pues encontrar narrativas políticas dispuestas a conducirnos del miedo a la esperanza-alivio, entendida esta aquí como resolución definitiva y satisfactoria del conflicto. En contraposición, la (verdadera) esperanza, como emoción compleja, supone siempre una necesidad prospectiva de futuro, un plan y una voluntad de acción y agencia (Kelsey, 2020) que, por definición, no puede clausurar el conflicto como suele proponer la ficción dominante en la que tal resolución parecer tender a ser su objetivo último. En contraposición, la ecoficción política no cierra nunca el arco narrativo del conflicto, que permanece latente. Si bien esto no supone, necesariamente siempre, una forma de esperanza, deja la puerta abierta a cuestionamientos de formas discursivas y políticas del presente, y llama a la reflexión-acción como forma de activación de normas proambientales. La activación de la norma y la agencia son dos principios que están mucho más cerca de la resolución del conflicto que el cierre en falso, y despolitizador por antonomasia.

¹³ Ejemplos interesantes de formas complejas de emociones o (m)arcos de empatía-antipatía pueden encontrarse en el libro de relatos *Estío. Once relatos de ficción climática* (2018), otro ejemplo de narraciones del norte global en español.



Apuntes finales

¿Puede la literatura ecofictiva darse el gusto de no ser política? La respuesta simple es “no”. Es evidente que la presente crisis ecosocial exige una profunda transformación en la forma en que comprendemos y nos relacionamos con el mundo. En este contexto, la ficción climática y la ecológica tienen la capacidad de desempeñar un papel crucial para la exploración del conflicto ambiental y la construcción de marcos de sentido alternativos más allá de las convenciones genéricas. La ficción política será aquella que no renuncie a señalar el conflicto y proponer alternativas, las más de las veces no en forma de consejos prácticos referenciales y miméticos sino por el contrario, desafiando los límites de una imaginación colonizada que permita pensar de manera lúdica, creativa e inconformista soluciones para una crisis que ya está aquí. En este sentido, imaginar el futuro es una acción militante del presente, pues supone un compromiso político frente a la inequidad, injusticia y reparto desigual material pero también —y sobre todo— simbólico.

A través de la experimentación formal y la exploración de nuevas formas de afectividad, las narrativas climáticas nos invitan a imaginar un futuro más allá de los horizontes de expectativas establecidos, a incidir en él, movilizar conciencias y promover la acción colectiva. La ficción climática en español se erige como un espacio político bien posicionado para la resistencia, por el propio desplazamiento genérico-lingüístico y la proliferación de narrativas del sur global, desde las que proponer una imaginación y epistemologías más justas y sostenibles.

La ficción es, además, un lugar privilegiado para capitalizar y movilizar emociones y formas de afectividad que puedan promover una comprensión y un cambio actitudinal sostenidos en el tiempo, no como meros relatos anecdóticos, sino como verdaderos marcos de sentido para la acción colectiva. Lejos de la dicotomía tradicional entre el miedo y la esperanza (como emoción simple, alivio), las narrativas climáticas políticas se adentran en la complejidad de las emociones humanas, articulando nuevas formas de resistencia y activismo, y desactivan vínculos naturalizados, incluida la afectividad enlatada. En este sentido proponíamos entender el espacio de la novela (ficción) climática a partir



de dos lógicas con potencial político: la afectividad “anclada” de manera referencial como forma de activación del vínculo político-afectivo, y “distribuida” de manera textual como poder del texto de conducir al lector por derroteros afectivos ocultos o inexplorados en base a (m)arcos narrativos que puedan funcionar como esquemas interpretativos.

La ficción no puede “poner el cuerpo” como el activismo. Incluso en formas fictivas como las artes escénicas, el cuerpo no deja nunca de ser mediación, lenguaje y relato de una diégesis “encarnada”. Pero la militancia de la ficción reside en otro lado. Su función política es la de “poner el texto” como verdadero cuerpo —espacialidad y territorio— de la lucha por el relato, que no es sino la lucha por cómo queremos —y podemos— imaginarnos a partir de otros futuros.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara (2004). *The cultural politics of emotion*. Edimburgo: Edinburgh University Press.
- AUGÉ, Anaïs (2023). *Metaphor and Argumentation in Climate Crisis Discourse*. Oxford: Routledge.
- AYETE GIL, María (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra Edicions.
- BADIOU, Alain (2004). *Handbook of Inaesthetics*. Stanford: Stanford University Press.
- BONETE, María *et al.* (2018). *Estío. Once relatos de ficción climática*. Madrid: Episkaia.
- BIENIEK-TOBASCO, Ashley; MCCORMICK, Sabrina *et al.* (2019). “Communicating climate change through documentary film: imagery, emotion, and efficacy”. *Climatic Change*, vol. 154, n.º 1, pp. 1-18.
- BILANDZIC, Helena; SUKALLA, Freya (2019). “The Role of Fictional Film Exposure and Narrative Engagement for Personal Norms, Guilt and Intentions to Protect The Climate”. *Environmental communication*, vol. 13, n.º 8, pp. 1069-1086.
- BONNEUIL, Christophe; FRESSOZ, Jean-Baptiste (2013). *L'Évènement Anthropocène, la Terre, l'histoire et nous*. París: Le Seuil.
- BONVALOT, Anne-Laure (2017). “La guerra de los mundos en algunas ficciones del Antropoceno: agonística ambiental y poéticas de la habitabilidad”. *Ecozon@*, Vol. 8, n.º 1, pp. 98-112.
- CLAYTON, Susan D.; PIHKALA, Panu *et al.* (2023). Psychological and Emotional Responses to Climate Change among Young People Worldwide: Differences Associated with Gender, Age, and Country. *Sustainability*, vol. 15, n.º 4.
- CLOUGH, Patricia Ticineto; HALLEY, Jean *et al.* (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press.



- CRUTZEN, Paul J. (2006). The “Anthropocene”. En Eckart Ehlers & Thomas Krafft (eds.), *Earth System Science in the Anthropocene*. Berlín: Springer Berlin Heidelberg, pp. 13-18.
- CRUTZEN, Paul; STOERMER, Eugene (2000). “The ‘Anthropocene’”. *The International Geosphere–Biosphere Programme Newsletter*, 41, pp. 17-18.
- EIDE, Elisabeth; KUNELIUS, Risto (2021). “Voices of a generation the communicative power of youth activism”. *Climatic Change*, vol. 169, n.º 1-2.
- ESCOBAR, Arturo (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: UNAULA.
- ESTOK, Simon C.; CHRISTMAN, Sophie (2018). *The ecophobia hypothesis*. Nueva York: Routledge.
- GONZÁLEZ-HIDALGO, Marien; ZOGRAFOS, Christos (2020). “Emotions, power, and environmental conflict: expanding the ‘emotional turn’ in political ecology”. *Progress in human geography*, vol. 44, n.º 2, pp. 235-255.
- GREEN, Melanie C.; STRANGE, Jeffrey J *et al.* (2002). *Narrative Impact: Social and Cognitive Foundations*. Oxford: Psychology Press.
- GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory J. (2010). *The affect theory reader*. Durham, Carolina del Norte: Duke University Press.
- GRUSIN, Richard A. (2010). *Premediation: affect and mediality after 9/11*. Basingstoke, Inglaterra: Palgrave Macmillan.
- HENDERSSON, Heidi; WAMSLER, Christine (2020). “New stories for a more conscious, sustainable society: claiming authorship of the climate story”. *Climatic Change*, vol. 158, n.º 3, pp. 345-359.
- HESSE, Monica (2019, 25 de septiembre). “Greta Thunberg weaponized shame in an era of shamelessness”. *The Washington Post*. Disponible en: <https://www.washingtonpost.com/lifestyle/style/greta-thunberg-weaponized-shame-in-an-era-of-shamelessness/2019/09/25/66e3ec78-deea-11e9-8dc8-498eabc129a0_story.html> [Fecha de consulta: 9 de noviembre de 2024].
- HUGGAN, Graham (2019). “Editorial”. *Green letters*, vol. 23, n.º 1, pp. 1-4.
- HULME, Mike (2009). *Why we disagree about climate change: understanding controversy, inaction and opportunity*. Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- HULME, Mike (2022). *Climate Change*. Londres: Routledge.
- JOHNSON, Hollie (2018). *The Ecocidal Imagination: Dystopian Fiction in an Era of Environmental Crisis*. Tesis doctoral. University of Nottingham, Disponible en: <<https://eprints.nottingham.ac.uk/55420/>> [Fecha de consulta: 21 de junio de 2024].
- KELSEY, Elin (2020). *Hope Matters: Why Changing the Way We Think Is Critical to Solving the Environmental Crisis*. Vancouver, Canadá: Greystone Books.
- LACLAU, Ernesto; MOUFFE, Chantal (2001). *Hegemony and socialist strategy: towards a radical democratic politics* (2.ª ed.). Londres: Verso.



- LAKOFF, George; WEHLING, Elisabeth (2016). *Your brain's politics : how the science of mind explains the political divide*. Exeter, Inglaterra: Imprint Academic.
- LATOUR, Bruno; PORTER, Catherine (2013). *An inquiry into modes of existence: an anthropology of the moderns*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- LATOUR, Bruno; PORTER, Catherine (2017). *Facing Gaia: Eight lectures on the new climatic regime*. Cambridge, Inglaterra: Polity.
- LAVERY, Carl (2016). "Introduction: performance and ecology - what can theatre do?". *Green letters*, vol. 20, n.º 3, pp. 229-236.
- LÓPEZ-TERRA, Federico (2015). *El sujeto difuso. Análisis de la socialidad en el discurso literario*, vol. 81. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- MACKAY, Allison (2018). "Guilty Speculations: The Affective Climate of Global Anthropocene Fictions". *Science Fiction Studies*, vol. 45, n.º 3, pp. 530-544.
- MALAFOURIS, Lambros; KNAPPETT, Carl (2008). *Material Agency: Towards a Non-Anthropocentric Approach* (1ª ed.). Nueva York: Springer-Verlag.
- MARTÍNEZ-ALIER, Joan (2002). *The Environmentalism of the Poor: A Study of Ecological Conflicts and Valuation*. Cheltenham: Edward Elgar.
- MARTÍNEZ-ALIER, Joan; O'CONNOR, Martin (1996). "Ecological and Economic Distribution Conflicts". En Robert Costanza, Joan Martinez-Alier, & Olman Segura (eds.), *Getting Down to Earth: Practical Applications of Ecological Economics*. Washington DC: Island Press/ISEE.
- MORTON, Timothy (2013). *Hyperobjects: philosophy and ecology after the end of the world*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- NIEVA, Michel (2023). *La infancia del mundo*. Barcelona: Anagrama.
- OJEDA, Mónica (2024). *Chamanes eléctricos en la fiesta del sol*. Madrid: Random House.
- PAZ SOLDÁN, Edmundo (2022). *La mirada de las plantas*. Madrid: Almadía.
- PIHKALA, Panu (2022). "Toward a Taxonomy of Climate Emotions". *Frontiers in climate*, vol. 3. Disponible en: <https://doi.org/10.3389/fclim.2021.738154> [Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2024].
- PRADANOS, Luis I. (2018). *Postgrowth imaginaries: new ecologies and counterhegemonic culture in post-2008 Spain*. Liverpool: Liverpool University Press.
- PRADANOS, Luis I. (2023). *A companion to Spanish environmental cultural studies*. Woodbridge, Suffolk: Tamesis.
- ROSA, Isaac (2022). *Lugar seguro*. Barcelona: Seix Barral.
- SANCHIZ, Ramiro (2022). *Un pianista de provincias*. Montevideo: Penguin Random House.
- SCHEIDEL, Arnim; TEMPER, Leah et al. (2018). "Ecological distribution conflicts as forces for sustainability: an overview and conceptual framework". *Sustainability science*, vol. 13, n.º 3, pp. 585-598.
- SCHMITT, Carl (1932). *El concepto de lo político*. Madrid: Alianza Editorial.
- SEZGIN, Toska (2024). "Affective Ecocriticism: From Environmental Crisis to the Crisis of Environmentalism". *Folklor/Edebiyat*, vol. 30, n.º 119, pp. 829-856.



- SKRIMSHIRE, Stefan (2010). *Future Ethics. Climate Change and Apocalyptic Imagination*. Londres - Nueva York: Bloomsbury.
- SLOW, Oliver (2024, 28 de enero). Mona Lisa: Protesters throw soup at da Vinci painting. *BBC News*. Disponible en: <<https://www.bbc.co.uk/news/world-europe-68121654>> [Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2024].
- SOLÀ, Irene (2019). *Canto jo i la muntanya balla*. Barcelona: Llibres Anagrama.
- SULTANA, Farhana (2015). "Emotional political ecology". En Raymond L. Bryant (ed.), *The International Handbook of Political Ecology*. Cheltenham: Edward Elgar, pp. 633-645.
- THOMAS, Merryn; SORVALA, Laura *et al.* (2024). "Co-creating a climate comic book: reflections on using comics in intergenerational research and engagement". *Journal of Global Ageing*, vol. 1, n.º 2, pp. 219-237.
- TRÍAS, Fernanda (2020). *Mugre Rosa*. Bogotá: Penguin Random House.
- VELLEMAN, J. David (2003). "Narrative explanation". *Philosophical Review*, vol. 112, n.º 1, pp. 1-25.
- WITZE, Alexandra (2024). "Geologists Reject the Anthropocene as Earth's New Epoch, After 15 Years of Debate". *Nature*, vol. 627, pp. 249-250.

Diablotexto *Digital*



Relaciones negativas, amores locos y finales infelices: El amor en dos novelas españolas contemporáneas desde la perspectiva de Eva Illouz

Negative relationships, crazy loves and unhappy endings: Love in two contemporary Spanish novels from the perspective of Eva Illouz

**CONCEPCIÓN MARTÍN HUERTAS
CES DON BOSCO**

cmartin@cesdonbosco.com
<https://orcid.org/0000-0002-1074-4009>

Fecha de recepción: 15 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 86-102
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29036>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada



Resumen: Con este artículo pretendemos indagar sobre la representación del amor y las relaciones sentimentales en dos novelas españolas actuales: *Amour fou*, de Marta Sanz, y *Feliz final*, de Isaac Rosa. Para ello, haremos dialogar dichos textos con dos de las principales ideas recogidas en los ensayos *El consumo de la utopía romántica* y *El fin del amor*, de Eva Illouz: las constantes analogías que se establecen en nuestros días entre las formas de consumo y las relaciones amorosas, y los conceptos de no-elección y relación negativa. Nuestro principal objetivo es, por tanto, comprobar hasta qué punto lo político influye en nuestra vida sentimental y, sobre todo, cómo se hacen eco de ello estas dos obras.

Palabras clave: amor, literatura española actual, Isaac Rosa, Marta Sanz, Eva Illouz.

Abstract: In this article, we aim to delve into the representation of love and romantic relationships in two contemporary Spanish novels: *Amour fou* by Marta Sanz, and *Feliz final* by Isaac Rosa. We will engage these texts in a dialogue with two principal ideas from Eva Illouz's essays *Consuming the Romantic Utopia* and *The End of Love*: the prevalent analogies drawn between consumer behaviors and romantic relationships, and the concepts of non-choice and negative relationships. Our main goal is to ascertain the extent to which politics influences our emotional lives and, most importantly, how these two works echo this influence.

Key words: Love, Current Spanish Literature, Isaac Rosa, Marta Sanz, Eva Illouz.



El amor, en sus distintas formas y concepciones, ha sido, es y será uno de los grandes tópicos de la literatura: ha estado presente en la historia del arte, en las distintas mitologías y, en la actualidad, puebla la gran mayoría de nuestros productos televisivos y cinematográficos. Todas estas representaciones, de forma inevitable, influyen en nuestra manera de concebir el sentimiento amoroso o la estructura de las relaciones, e incluso llegan a modificar nuestro comportamiento, el rol que asumimos para con el otro, nuestras preocupaciones, percepciones y autopercepciones. Así lo demuestra, entre otros, el minucioso ensayo *El consumo de la utopía romántica* ([1992] 2009), de Eva Illouz, en el que se analizan los distintos productos culturales —y en especial la publicidad, el cine y la televisión— y la forma en la que estos determinan la idea contemporánea del amor y del romance en las sociedades occidentales. Una idea muy marcada por el consumo y por las relaciones mercantiles y de poder, pero que, precisamente, tiende a ocultar dichas relaciones poniendo el foco en el individuo y desplazando cualquier imagen o conflicto a la esfera de lo privado.

En palabras de Illouz:

La mercantilización de todas las esferas de la vida se genera al lograr que la mercancía parezca divorciada de las relaciones sociales que la producen, es decir, que no parezca originada por determinadas relaciones de producción concretas sino por ciertas fuerzas económicas abstractas. [...] cuando los sujetos recuerdan algún momento romántico, lo conciben como una entidad totalmente divorciada de los actos de consumo que la posibilitaron. (Illouz, 2009: 200)

Podemos afirmar, en consonancia con Illouz, pero también con muchos otros autores que han abordado estas cuestiones (Bauman [2003] 2005; Fromm [1956] 2014; Han [2012] 2015; Chollet [2021] 2022), que el capitalismo “ha invadido de manera implacable los rincones más íntimos de nuestra vida interpersonal y sentimental” (Illouz, 2009: 199). Cuestión que, sin embargo, suele desdibujarse en las producciones culturales, a menudo centradas en aquellas dificultades y peripecias a las que sus protagonistas deben enfrentarse para lograr su “final feliz”. De este modo, la visión del amor como una categoría despolitizada y desvinculada del devenir socioeconómico es legitimada a través de las ficciones.



Por fortuna, como se está demostrando en los últimos años (Becerra Mayor, 2021; Ayete Gil, 2023a), en el campo literario han surgido numerosos autores en cuyos textos

han dejado de reproducir el relato aconflictivo dominante anterior al 15M y de operar desplazando las contradicciones de la ideología hegemónica para, muy al contrario, señalar y hacer visibles justamente esas contradicciones y operaciones de desplazamiento. (Ayete Gil, 2023a: 19)

Es el caso, entre otros, de Marta Sanz e Isaac Rosa, cuyas ficciones y personajes se encuentran siempre vinculados a sus condiciones sociales e históricas. Ambos, además, han abordado el tema del amor en sus obras en más de una ocasión, siendo quizá sus novelas más paradigmáticas en este sentido *Amour fou* y *Feliz final*.

En la primera, publicada en 2004 y reeditada en 2018, Sanz muestra, a través de sus personajes, distintas formas de amor y desamor: el amor plácido y sosegado de Lala y Adrián, el tortuoso e inestable de Raymond y Lala, el desamor y la venganza de Raymond, el violento rencor de Elisa, e incluso el amor filial de Esther. Como explica el propio Isaac Rosa en el prólogo que abre la novela de Sanz, *Amour fou* es “una novela de amor”:

El amor como posibilidad llena de trampas, el amor como dolor, como enfermedad y locura. El amor como rencor [...]. Una historia de humillados y ofendidos, frente a felices que pretenden disfrutar gratis del amor, sustraerlo al mercado, como si amar no fuese otra forma de poder adquisitivo, de desigualdad; felices que intentan construir una felicidad conyugal cuya luz y calor de invernadero es un insulto para quienes pasan frío en el exterior. El amor que, como la sociedad de cuya violencia forma parte, necesita también chivos expiatorios, culpables a los que castigar para que todo siga dentro de un orden. (2018: 8-9)

Se trata, además, de una novela narrada a dos voces: la de Raymond, a través del diario que le entrega a Lala, y la de la propia Lala, en forma de monólogo interior que conversa con el diario y completa los vacíos que este deja, al tiempo que nos da otra versión de los hechos. Recurso, el de la doble voz narrativa, que también emplea Rosa en *Feliz final*, en la que Antonio y Ángela reconstruyen toda su relación desde el momento de su desintegración —la novela comienza con el empaquetado de las cosas y la mudanza del piso en común— hasta el inicio del amor.



Como explica Illouz, al tratarse de una decisión consciente, “el divorcio adopta una estructura narrativa, por medio de la cual los actores tratan de explicar, por lo general desde un ángulo retrospectivo, su propia decisión o la decisión del otro” (Illouz, 2020: 267). Y ese es precisamente el objetivo de esta suerte de conversación entre los (des)enamorados que nos presenta Rosa: reconstruir, de forma retrospectiva, su historia en común para tratar de descubrir en qué momento se rompió la relación. Tan retrospectiva, que la narración comienza en el epílogo y avanza, partiendo del capítulo octavo y culminando en el primero, para cerrar la historia con un prólogo final.

Una forma que, además de original, es, como bien ha observado María Ayete, ideológica, en tanto tiene que ver con la búsqueda de otro modo de narrar el (des)amor:

Los relatos tradicionales sobre el amor suelen ceñirse a dos modelos: o bien se centran en los momentos iniciales de la relación (en la explosión eufórica del sentimiento amoroso y todo lo que él comporta), o bien, por el contrario, en su disolución (en la pérdida del otro y el vacío existencial que acompaña a esa pérdida). Rosa rompe con esos dos modelos al apostar por lo que no es ni el principio ni el desenlace del amor, sino más bien la trama. (Ayete Gil, 2023a: 94-95)

Nuestro objetivo en el presente artículo es analizar ambas novelas, *Feliz final* y *Amour fou*, a partir de dos de los postulados de Eva Illouz. El primero, desarrollado sobre todo en el ya citado *El consumo de la utopía romántica*, tiene que ver con el vínculo establecido en la era contemporánea entre la lógica del mercado y las formas de articular las relaciones amorosas. El segundo, del que la autora hablará largo y tendido en *El fin del amor* (2020), es la teoría de las relaciones negativas y de la no-elección. Para Illouz, las relaciones actuales se caracterizan por su falta de compromiso, por estar sustentadas por vínculos muy débiles y sujetas a una gran incertidumbre, algo que, como veremos, está perfectamente representado en nuestras dos novelas y en las actuaciones y pensamientos de sus personajes.

El amor y la estructura del mercado

Como afirmara Erich Fromm, “en el capitalismo, el factor que todo lo determina en el intercambio es el mercado” (2014: 124), algo que, según el psicoanalista



alemán, influye directamente en la forma amorosa de relacionarnos. De esta suerte, el yo contemporáneo tiende a medir sus relaciones en términos de productividad, tratando de incrementar los beneficios asumiendo el mínimo riesgo. Idea que recoge y desarrolla Illouz en su vasta obra, en la que establece un constante paralelismo entre las relaciones mercantiles y las sexo-afectivas. En sus propias palabras:

Lejos de reducirse a una simple metáfora económica, el concepto de “mercado” equivale aquí a la forma social que adquieren los encuentros sexuales impulsados por la tecnología digital y la cultura de consumo. Cuando las personas se encuentran en el ámbito de un mercado abierto, entablan una relación directa, con escasos o nulos mediadores humanos; recurren a tecnologías orientadas a incrementar la eficiencia en la búsqueda de una pareja, valiéndose de guiones que gobiernan el intercambio, la eficiencia temporal, el cálculo hedonista y la mentalidad comparativa, todas ellas características distintivas del intercambio capitalista avanzado. (Illouz, 2020: 31)

Una cuestión que Rosa plasma a la perfección en su novela, donde, por ejemplo, reflexiona constantemente sobre el lenguaje, y sobre la manera en que este deja patentes dichas relaciones entre amor y mercado. Es el caso de sus constantes alusiones a términos como “volver al mercado” como sinónimo de vuelta a la soltería: “Cuando alguien se separa decimos que vuelve a estar en el mercado” (2018: 41); o al extendido uso de verbos más relacionados con el ámbito laboral y financiero para referirnos a sentimientos y relaciones del ámbito privado —gestionar, negociar, calcular...—:

Me acusaste de no haber sabido gestionar mi deseo [...]. Qué espanto, escúchate. Gestionar el deseo. Como gestionar tu resentimiento, eso que dijiste antes. Otras veces me acusaste de no ser capaz de gestionar mis miedos, cuando me aterrizzaba dejar a Ana en el colegio tiempo después de su hospitalización, o cuando una fiebre persistente me ponía en guardia y acabábamos otra vez en urgencias [...] Todo debía ser gestionado: el deseo, el resentimiento, el miedo, la culpa, el dolor, los recuerdos. Gestionar, gestionar, gestionar. Germán debía aprender a gestionar sus tiempos de estudio. Las niñas tenían que gestionar su frustración, gestionar sus celos, gestionar sus horas de sueño. Tu madre había acabado mal por no saber gestionar su dependencia emocional y su miedo a la soledad. En casa debíamos gestionar horarios, tareas domésticas, menús diarios, ingresos y gastos. [...] Estoy harta de gestionar, qué mierda de palabra, llevamos años gestionando y mira dónde hemos acabado. (2018: 135-136)

Incluso, en un momento dado, Antonio, uno de los protagonistas, llega a plantearse su propia relación de pareja como una relación laboral:

Una noche te dije, medio en broma, que las relaciones amorosas son como las relaciones laborales en una empresa: o asciendes, o te vas a la calle. O te comprometes con la



empresa y asumes más responsabilidades, o te conviertes en sospechoso de falta de implicación. En ninguna empresa puedes pretender ser tropa para siempre, se espera de ti que hagas carrera, que disputes a tus iguales, que te ganes cada escalón hacia arriba. No hay vuelta atrás. Nunca se puede rechazar una propuesta de ascenso. [...] Así nosotros: no podíamos seguir amándonos con la cabeza pegada al techo, era hora de pelear un poco más arriba. (2018: 256)

Como explica Illouz, “en la vida cotidiana el romance utiliza el lenguaje y los valores de la esfera de la producción, que exige la maximización racional del esfuerzo y de las ganancias” (2009: 249). Así, en la relación de los personajes de *Feliz final* se van sucediendo, a lo largo de los años, una serie de sucesos, acontecimientos y puntos de inflexión que van abocando a la disolución de la pareja y en los que es imposible desvincular las causas privadas y las colectivas, lo económico de lo anímico. Quizá el ejemplo más paradigmático sea la gráfica de la relación que Antonio le presenta a su expareja:

Mira esta gráfica, Ángela. Somos nosotros. Si el amor pudiera medirse, si pudiésemos contabilizar con alguna unidad de medida cuánto nos amamos, la representación gráfica de nuestro amor durante trece años sería algo así. Una línea continua y con aspecto de relieve montañoso, que sube o baja según el momento. (2018: 157-158)

Y tras una explicación de cada subida y bajada emocional (comienzo de la relación, nacimiento de la primera hija, época de crisis, infidelidad, etc.), llega la revelación: “Es bastante fiel, ¿verdad? Somos nosotros, nuestra vida compartida. ¿Sabes qué es en realidad esa gráfica, de dónde la he sacado? Es la evolución de nuestro saldo bancario. El saldo medio mensual durante trece años” (2018: 158).

Asimismo, abundan las referencias al cansancio, el ritmo frenético, la inseguridad laboral, o la precariedad económica como causas de la separación de los enamorados. Por ello, también propone una revisión de las ficciones atendiendo a las condiciones materiales de sus protagonistas —“cuando el autónomo Harry encontró a la mileurista Sally” (2018: 126)—:

Qué diferentes, pensábamos, qué diferentes serían esas mismas historias de amor, de desamor, de problemas familiares, de encrucijadas vitales, de crisis de la mediana edad, padres agonizantes, hijos muertos o choques generacionales, qué diferentes si sus protagonistas llevasen vidas agobiadas como las de la mayoría. Qué diferente si estuviesen cansados, endémicamente cansados. (2018: 125-126)

Por su parte, Marta Sanz reflexiona, como hace en muchas otras de sus novelas, sobre cómo lo personal es político, pero también cómo lo político se



vuelve personal. Así, en *Amour fou*, Lala no considera que su intimidad quede al descubierto si su vecina, al entrar a regar las plantas, rebusca en sus cajones y descubre preservativos, pomadas o ropa interior. Sin embargo, se preocupa por esconder bien algunos libros políticos de su estantería, así como el busto de Lenin que la decora:

Durante la quincena completa, tengo el corazón en un puño, porque pienso que Isabel, movida por la curiosidad que mató al gato, abra las cajas arrinconadas, levante las telas de las estanterías y se le vengán encima los volúmenes y las cosas que le dicen a la gente quiénes somos [...]. Solo tapo ciertas cosas por las mismas razones por las que me inquieto al sospechar que me han hecho fotos en una manifestación a la que acudimos cien personas, o cuando entre los hilos misteriosos del teléfono oigo un clic y un chisporroteo que solo me permite articular algunas palabras sobre mi magnífica vida sexual o sobre enfermedades de la familia. (Sanz, 2018: 181-182)

Porque todos esos libros que atesoramos en nuestras casas hablan de quiénes somos, al igual que la documentación, “el desbordado archivo casero de facturas, contratos, historiales médicos, declaraciones de la renta que también nos cuentan” (Rosa, 2018: 16). Son, en definitiva, una buena muestra del capital simbólico que nos hace deseables o no ante los demás: el dinero que ganamos, el puesto de trabajo que ostentamos, nuestro nivel de estudios o nuestras enfermedades y patologías. Sin olvidar aquello que no podemos dejar de mostrar: nuestros cuerpos. Así, Elisa, de *Amour fou*, al mostrar su cicatriz de la cesárea a Adrián, le está mostrando su vulnerabilidad, su pasado, su presente. Una “marca de vida” como las que Antonio va resaltando de Ángela:

Ya no iba a ser yo quien constataste a diario el paso del tiempo, cómo otra década te aligeraría la piel transparentando cada vez más el hueso, cómo otra década más te grisearía la melena y motearía tus manos y descolgaría la carne y la erosión continuaría hasta el fin de tus días aplastando vértebras y despiezando tu dentadura, todo ese derrumbe magnífico que yo deseaba compartir y presenciar y anotar, sorprender la belleza de cada edad, el deseo que se actualiza, lo inesperado de encontrar excitante un cuerpo envejecido que años antes me habría provocado rechazo en su desnudez, su aspereza y su olor, pero que entonces, llegado ese día, querría acariciar, oler, morder. (Rosa, 2018: 53)

Antonio se lamenta por dejar de ser “notario de la obsolescencia” de Ángela, al tiempo que, sin embargo, comienza una relación con Inés, una mujer muchísimo más joven. Esto nos conecta directamente con otro de los conceptos con los que trabaja Eva Illouz: la “mercantilización de la yoidad” (2020: 177):

No solo implica que nos evaluamos a nosotros mismos y evaluamos a los otros desde el punto de vista de la apariencia corporal y visual, sino también que tratamos nuestro



cuerpo como una mercancía situada en un mercado de mercancías similares y competitivamente rivales. El cuerpo deviene un objeto de medición, clasificación y conmensurabilidad. (2020: 177-178)

Una mercantilización que produce competitividad, constantes comparaciones, inseguridades y miedo ante el paso del tiempo, especialmente entre las mujeres. Como explica Illouz, la estima de los hombres se apuntala en activos más duraderos —el nivel socioeconómico, las experiencias vitales...—, de forma que el paso del tiempo incluso la incrementa, mientras que el valor simbólico femenino, enormemente basado en el físico y la juventud, disminuye con los años (2020: 177-197). De esta suerte, habla la socióloga de la rápida obsolescencia del valor de los cuerpos —esa obsolescencia de la que Antonio dice querer ser “notario”— y de la facilidad, en esta dinámica de mercado, para reemplazar a unos por otros —cuestión presente tanto en *Amour fou* como en *Feliz final* y que abordaremos a continuación a raíz de lo que Illouz denomina “vínculos negativos”—.

Las relaciones negativas

Una de las principales ideas que articulan *El fin del amor* es la de las elecciones negativas o no-elecciones. Para Illouz, si lo que caracterizaba al “capitalismo sólido” en sus inicios era la elección, hoy se ha convertido en la no-elección, es decir, “en la práctica de ajustar las preferencias individuales sobre la marcha, o de no entablar ni buscar relaciones o compromisos en general, ya sean de índole económica o romántica” (2020: 38). Este acto de no-elección se traduce, en el ámbito amoroso, en relaciones poco precisas, profundas y duraderas. Algo que también acusa Zygmunt Bauman en su conocido ensayo *Amor líquido*, donde afirma que

la moderna razón líquida ve opresión en los compromisos duraderos; los vínculos durables despiertan su sospecha de una dependencia paralizante. Esa razón le niega sus derechos a las ataduras y los lazos, sean espaciales o temporales. Para la moderna racionalidad líquida del consumo, no existen ni necesidad ni uso que justifiquen su existencia. Las ataduras y los lazos vuelven “impuras” las relaciones humanas, tal y como sucedería con cualquier acto de consumo que proporcione satisfacción instantánea, así como el vencimiento instantáneo del objeto consumido. (2005: 70)

“Cambias mil veces de trabajo, de casa, de operador telefónico, de peinado, si no hay nada definitivo en tu vida por qué iba a serlo el amor” (Rosa,



2018: 40) afirma Fabio, uno de los amigos de la pareja de *Feliz final*, para poco después añadir: “Vamos al mercado a por otro amor como quien compra una de esas mierdas de cajitas que contienen experiencias, balnearios y parapente” (2018: 41). Las relaciones se conciben, pues, como experiencias en las que el *otro* no es más que un medio para la expresión de un *yo* individual y hedonista, para la aserción de la propia autonomía.

Así, como explica Bauman, el consumismo ya no consiste en acumular bienes, sino en usarlos y desecharlos para hacer lugar a nuevos bienes. Por ello, si dichos bienes son usados repetidamente, “frustran la búsqueda de la variedad” al tiempo que su “uso sostenido hace que pierdan su lustre y su brillo” (2005: 72):

Pobres aquellos que, por escasez de recursos, están condenados a usar bienes que ya no prometen sensaciones nuevas e inexploradas. Pobres aquellos que por la misma razón quedan pegados a uno solo de esos bienes sin poder acceder a la variedad aparentemente inagotable que los rodea. Ellos son los excluidos de la sociedad de los consumidores, son los consumidores fallidos, los inadecuados e incompetentes, los fracasados. Son los hambrientos consumidos en medio de la opulencia del festín consumista. (2005: 72-73)

En el ámbito de las relaciones, esta forma de consumo se ha visto, además, alimentada por las aplicaciones para encontrar pareja, que a modo de catálogo muestran una casi infinita variedad de potenciales compañeros a los cuales podemos ir seleccionando y casi entrevistando para poder calibrar ventajas y desventajas asumiendo un riesgo casi nulo. Una trasposición al contexto amoroso del famoso eslogan publicitario “compre, compare y si encuentra algo mejor, le devolvemos el dinero”.

Así, en *Amour fou*, Lala se debate entre dos relaciones, la que lleva años teniendo con Raymond y la que le ofrece el recién llegado Adrián, si bien durante una temporada y ante la posibilidad de elegir, decide estar con ambos a la vez sin que ellos lo sepan:

No se trataba tanto de renunciar como de quedarme con todo. Con Adrián, lo prematuro y lo extemporáneo del amor harían de cada encuentro un regalo o un remanso. En cuanto a Raymond, él me necesitaba tanto que pronto no podría soportarme: mi amor era tan voluntarioso que se nos iban a quebrar todos los huesos. (2018: 58)

Un tema, el de la infidelidad, el quererlo todo, la necesidad de cambiar de pareja, el hastío ante la pareja estable y el miedo a perder dicha estabilidad, que



articula toda la novela de Rosa. Tanto es así, que en ese constante comparar las relaciones amorosas con las mercantiles, la madre de Antonio reflexiona sobre la vida en pareja y el matrimonio como un cálculo constante sobre lo que “compensa” y lo que no:

Vivir en pareja es una contabilidad, deberes y haberes, hay que echar cuentas para ver si te compensa estar con una persona, y yo a estas alturas de la vida no me engaño, no existe la pareja ideal, cualquier persona de la que te enamores acabará convirtiéndose al cabo de los años en una mala elección, así que casarse consiste en eso: elegir qué malestar estás dispuesta a aguantar, y a partir de ahí negociar, reajustar, pinchar globos, desarrollar estrategias para soportar ese malestar que asumiste al casarte, hasta que crezca demasiado o sume nuevos malestares que no estaban previstos, y entonces hay que volver a echar cuentas. (2018: 266)

Y, en el momento en el que no salen las cuentas, aparece la “salida”, la ruptura, un acto que también se ha modificado y alineado con la estructura del mercado. A este respecto, Eva Illouz cita en su ensayo la obra *Salida, voz y lealtad*, donde su autor, Albert O. Hirschman, expone las dos opciones que suelen usar los clientes para mostrar su insatisfacción con respecto a un producto: expresar dicha insatisfacción (la voz), o marcharse y no volver a comprar en esa empresa (la salida). Después, en su constante analogía entre la lógica del mercado y la de las relaciones amorosas, afirma:

Pero en las relaciones íntimas, así como en el intercambio económico, la salida parece haber tomado la delantera. ¿Por qué ocurre esto? Yo diría que la salida se prefiere a la voz porque no incurre en penalidades normativas, porque hay una sensación de que existen alternativas (muchas otras tiendas o posibles parejas) y porque la voz se percibe como una amenaza a la autonomía o a la autoestima. En el proceso de formar un vínculo se prefiere a menudo la salida debido a que la voz expresa dependencia y vulnerabilidad, mientras que la salida es una expresión performativa de asertividad. La salida es una forma asertiva de no-elección, es decir, de elección orientada a abandonar y finalizar toda aquella relación que amenace la seguridad del yo. (Illouz, 2020: 240)

Las rupturas, los divorcios, incluso el denominado *ghosting*—la “salida” sin previo aviso ni explicaciones— devienen actos casi carentes de consecuencias en los que el yo se sitúa en el centro de la decisión. Así lo vemos en las distintas rupturas que aparecen en nuestras novelas y, especialmente, en la forma en la que estas son llevadas a cabo.

En el caso de *Amour fou*, la “salida” de Raymond es bastante paradigmática de este fenómeno, puesto que supone una huida en su sentido más literal: en una ocasión en la que este se siente agobiado por la relación con Lala, decide salir corriendo, produciéndose una persecución por la ciudad que



acaba con Raymond subiendo al metro y dejando a su pareja atrás. Por su parte, Adrián se comporta de forma similar con Elisa y, cuando esta le muestra su cicatriz de la cesárea, él se va de su casa sin mediar una explicación.

En *Feliz final*, también en la misma línea, Antonio le comunica a Ángela que quiere poner fin a su matrimonio en una reunión de amigos y lo hace de tal forma que, igual que ocurría con Lala y Elisa, ella tampoco tiene posibilidad de réplica: trazando el mensaje con el dedo en la palma de su mano mientras se encuentran hablando con el resto del grupo:

Leí con facilidad las letras, el trazo que redondeabas con la uña en mi palma: Q, U, I, E, R, O. Llegué a pensar si me había perdido el principio del mensaje, una T y una E previas, pero hiciste una línea horizontal, señal de que venía otra palabra: Q, U, E, otro espacio, y N, O, S. Ahí todavía podía pensar que estabas cansado, aburrido, llevaba toda la boda viéndote desganado, así que adiviné un QUIERO QUE NOS VAYAMOS que no te atrevías a susurrar delante de los amigos, preferirías que fuese yo la aguafiestas que anunciase nuestra retirada. Seguiste escribiendo: S, E, P, A, R, E, M, O, S. Punto final, marcaste con un golpe del índice. Sentí un calambre en la mano, que me subió por el brazo hasta la nuca. (2018: 46)

Como explica Illouz, hoy en día, los —escasos— códigos morales que rigen las relaciones parecen legitimar el abandono de las mismas en el instante mismo en que las emociones propias cambien:

La circunstancia de “sentirse menos atraído” o de “haber conocido otra persona” confiere el derecho de abandonar una relación a voluntad, a menudo sin implicarse en una “justificación”. De hecho, si hay una característica singular e impactante de la libertad contractual emocional es la posibilidad de que el abandono de las relaciones esté exento de regímenes justificativos. (2020: 339)

Por ello, ni Raymond, ni Adrián, ni Antonio sienten la necesidad de justificar su decisión en el momento. Es cierto que, en este caso, los tres lo harán más adelante, pero solo cuando empiecen a sentir que sus actos tienen consecuencias. Raymond lo hará en la libreta que le entrega a Lala, muchos años después, para justificarse y expiar culpas tras el incendio; Adrián, en un intento de sentirse buena persona y como un acto de condescendencia hacia Elisa que no hace sino empeorar la situación; y Antonio en ese intercambio que mantiene con Ángela para tratar de escudriñar las causas de su separación, también autojustificativo y que solo ocurre cuando parece arrepentirse de su decisión y necesita sentirse mejor. El yo, como vemos, sigue sin desplazarse del centro.



Además, como también explica Illouz, en la lógica de las relaciones negativas, en tanto en cuanto las rupturas buscan maximizar el bienestar individual, son percibidas como “una vía para mejorar el desempeño («acumular experiencia», «saber quién se es», «elegir a alguien más compatible») y como una manera de optimizar la asignación de los recursos (elegir a la persona correcta)” (2020: 246). De esta suerte, el desamor, la separación o incluso el divorcio están derivando, en el imaginario social, de experiencia dolorosa a símbolo de libertad personal. Una libertad de la que, en el caso concreto del divorcio, como todas las “libertades” capitalistas¹, solo pueden disfrutar quienes se lo puedan permitir. Quienes poseen los recursos suficientes para pagarse un “apartamento de soltero”, para mantenerse y mantener a los hijos, en resumidas cuentas, para subsistir económicamente. Así, vemos como los protagonistas de *Feliz final* se disputan la casa familiar, se plantean volver a casa de los padres, discuten sobre las custodias y las pensiones...

Por otra parte, como se aprecia especialmente en *Amour fou*, este tipo de relaciones —o, mejor dicho, de no-relaciones—, en las que la falta de compromiso, la imprecisión o la fácil salida son señas de una libertad individual y un desarrollo personal óptimos, vienen de la mano de una constante insatisfacción, inseguridad e incertidumbre. De hecho, esta última palabra, incertidumbre, que utiliza Illouz para describir uno de los efectos de los vínculos negativos, aparece en numerosas ocasiones en boca de los personajes de

¹ Resulta muy ilustrativa a este respecto una cita de *Feliz final* en la que sus protagonistas reflexionan sobre el concepto de libertad en el contexto capitalista y como, cuando hablamos de ella —cuando nos creemos libres—, en realidad de lo que estamos hablando es de poder adquisitivo: “siempre acabamos invocando la libertad, pero qué libertad es esa, la jodida libertad es la trampa con la que nos están quitando el suelo bajo los pies, estoy hasta el coño de tanta libertad, libertad de elegir colegio, libertad de elegir médico, libertad de elegir una carrera, un trabajo, un futuro, libertad de negociar tus condiciones directamente con el empresario, libertad de horarios, libertad de hacer huelga o trabajar cuando otros hacen huelga, libertad de emparejarte y desemparejarte, libertad de tener hijos y hacer con ellos lo que quieras; una mierda: todas esas libertades las disfruta el que puede pagar una buena escuela, un seguro sanitario, una universidad extranjera, unas prácticas sin cobrar, mantener una familia con un solo sueldo, alguien que te limpie la casa y cuide a tus viejos y a tus hijos, una amante, un divorcio, y los que no podemos pagar tanta libertad nos jodemos y nos comemos nuestra libertad con colegios sin recursos, hospitales desbordados, trabajadores pobres, familias rotas, niños aparcados en la escuela desde el amanecer hasta la noche, y todo ese amor que no es amor libre sino liberalizado, ¡que se vayan a la mierda con su libertad!” (2018: 44-45).



Amour fou. Especialmente en boca de Lala y de Raymond, cuya relación es el claro reflejo de lo que explica Bauman en su ya citado *Amor líquido*:

Esa extraña fragilidad de los vínculos humanos, el sentimiento de inseguridad que esa fragilidad inspira y los deseos conflictivos que ese sentimiento despierta, [provocan] el impulso de estrechar los lazos, pero manteniéndolos al mismo tiempo flojos para poder desanudados. (2005: 7-8)

Así, la relación de Lala y Raymond se encuentra sacudida por esas constantes tensiones —en este caso representadas de forma casi hiperbólica— entre la dependencia y el deseo de libertad. Como explica el propio Raymond— que, durante la relación, llega incluso a imposter una homosexualidad fingida para no comprometerse con Lala—:

Cuando soy joven y estoy con Lala, pienso mucho en mi obsesión por apartarla de mí; una obsesión a la que se supone la creencia de que, si ella llegara a marcharse, yo no sería nada más que un personaje patético. Así que vivo en un estado de furia permanente y todavía no encontrado respuestas. Ni siquiera me sé formular a mí mismo las preguntas. (Sanz, 2018: 38)

De este modo, si como argumenta uno de los personajes de *Feliz final*, “somos todos unos hipócritas, nos lanzamos al amor pero con paracaídas, prometemos y exigimos amor total pero al hacerlo cruzamos dedos y guiñamos ojos” (2018: 268), cabría preguntarse: ¿son posibles las “relaciones positivas” en el contexto capitalista?

Algunas conclusiones: Ante la posibilidad de una relación positiva

Como muestran *Feliz final* y *Amour fou*, en esa suerte de diálogo que parece que entablan con los postulados de Illouz, las relaciones contemporáneas se encuentran completamente insertas en el sistema y, por ello, parecen no poder escapar a sus dinámicas, sus estructuras y sus formas de pensamiento y actuación. Sin embargo, también encontramos algunos momentos en ellas en los que el amor y los cuidados se perciben y actúan —o al menos tratan de actuar— como lugar de resistencia frente al sistema.

Esta es la tesis que propone en muchos momentos Ángela, quien, siguiendo con la dinámica de utilizar términos económicos para hablar de las relaciones, aspira a construir con Antonio una suerte de “Estado de Bienestar”



(Rosa, 2018: 71) basado en el cuidado mutuo y en la construcción de un hogar que pudiera protegerles de las inclemencias del sistema.

Y, en esta misma línea, Lala se enorgullece de su “espíritu de funcionaria”, algo que Raymond critica de ella porque para él, el compromiso o la estabilidad se entienden negativamente, como una suerte de conformismo o de pérdida de libertad. Sin embargo, Lala lo reivindica al considerar que es precisamente esa estabilidad la que permite actuar con libertad:

Siempre que yo me reía de los excéntricos proyectos de Raymond, él me acusaba de tener espíritu de funcionaria. Y lo tengo. Y es uno de los rasgos personales de los que me siento más orgullosa. Igual que de mi matrimonio. Igual que de una disciplina, de una fidelidad y de una constancia de las que nunca me creí capaz. Dios os libre de las maquinaciones de los funcionarios que no tienen que preocuparse de cuestiones como sobrevivir y en periodo de excedencia revolucionan el mundo con su método y rigor. (Sanz, 2018: 29)

De esta suerte, ambas protagonistas entienden que los vínculos fuertes son precisamente aquellos que pueden plantar cara al sistema, combatirlo. Sin embargo, la perspectiva de Ángela viene más condicionada por los preceptos del amor romántico, por lo que constantemente cae en contradicciones y, finalmente, es presentada como una posibilidad poco viable². Como explica Ayete Gil, “el amor romántico es el amor idealizado, el amor puro y desinteresado capaz de detener los engranajes del sistema e instaurar una lógica *otra* en la que la felicidad es igual al envejecimiento en compañía” (2023b: 221). No obstante, añade:

Si algo muestra *Feliz final* a este respecto es precisamente la falsa contraposición –o contradicción– entre esta idea de amor romántico y ese yo-soy que parece necesitar desligarse de las ataduras adscritas a la utopía romántica hollywoodiense, una utopía condensada en la institución del matrimonio. El amor romántico y el erotismo libre (o la

² Como explica Chollet, siguiendo la tesis de Dayan-Herzbrun, “las condiciones en las cuales la mayoría de las mujeres han sido criadas desde su más tierna infancia, los discursos que oyen o que leen, las imágenes que ven, hacen que esperen a quien las amará (el gran amor, el príncipe azul), que esa espera determine su vida, y que del amor de ese hombre milagroso esperen (de nuevo) su identidad, una identidad de persona y una identidad de mujer” (2022: 151). Además, a lo largo de su obra reflexiona acerca de cómo el patriarcado modela nuestra vida íntima, afirmando que este “no solo entraña una dimensión política, con sus discriminaciones y sus violencias, sino también una dimensión psicológica. Incluso cuando somos feministas convencidas o en el caso de los hombres profeministas convencidos, totalmente partidarios de la igualdad, seguimos estando prisioneros de ciertos esquemas de pensamiento inconscientes” (2022: 193).



libertad sexual) del yo-soy son incompatibles; sin embargo, el sistema ha logrado asimilar o acercar los dos extremos haciendo del amor romántico un amor asimismo capitalista. ¿Cómo? Transformando las prácticas amorosas en prácticas de consumo (2023b: 222).

Sin embargo, la relación de Lala con Adrián sí resulta factible puesto que no concibe el amor como un sentimiento capaz de escapar a los designios capitalistas, sino como un vínculo a partir del cual poder unirse de manera más profunda para combatirlos. Ellos no son ajenos a las desigualdades, sino que es precisamente su absoluta conciencia de ellas donde se cimienta su relación:

[Lala y Adrián] son absolutamente felices. Pero no felices con esa felicidad tonta de olvidar lo que queda fuera de la cáscara. La guerra. Las malformaciones. El miedo. No. Ellos conocen el significado de cada una de esas palabras y, desde una felicidad que también está hecha de ellas, las combaten. No es que traten de obviarlas o de resistirse a sus tentáculos. Es que las combaten y, en consecuencia, su felicidad es una felicidad de memoria [...]. No es la felicidad del loco ni del amoral (Sanz, 2018: 22-23).

Así, en nuestras dos novelas, pero especialmente la de Sanz, la crítica a las relaciones amorosas no recae en la idea de dependencia, como sí que hacen muchos otros productos culturales en nuestros días, sino en cómo las estructuras socioeconómicas actúan para que dicha dependencia genere desigualdades en las relaciones. Estos textos nos animan, por tanto, a tomar conciencia de cómo el capitalismo invade nuestras vidas e influye enormemente en ellas, en cómo las desigualdades —económicas, laborales, de género, de clase...— afectan a nuestros vínculos, pero sin olvidar que dichos vínculos, si se establecen desde la conciencia social, pueden también ayudarnos a luchar contra el individualismo, la incertidumbre y, en última instancia, contra las estructuras opresoras.

BIBLIOGRAFÍA

- AYETE GIL, María (2023a). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Prólogo de David Becerra Mayor. Epílogo de Sara Mesa. Manresa: Bellaterra.
- AYETE GIL, María (2023b). “La estafa del yo-soy: sobre amor y libertad (de elección) en *Feliz final*”. En Cristina Somolinos Molina (coord.). *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, pp. 209-224.
- BAUMAN, Zygmunt [2003] (2005). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. Traducción de Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- BECERRA MAYOR, David (2021). *Después del acontecimiento. El retorno de lo*



- político en la literatura española tras el 15-M*. Manresa: Bellaterra.
- CHOLLET, Mona [2021] (2022). *Reinventar el amor. Cómo el patriarcado sabotea las relaciones heterosexuales*. Traducido por Núria Petit. Barcelona: Paidós.
- FROMM, Erich [1956] (2014). *El arte de amar*. Barcelona: Paidós.
- HAN, Byun-Chul [2012] (2015). *La agonía del Eros*. Traducido por Raúl Gabás. Barcelona: Herder.
- ILLOUZ, Eva [1992] (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Traducido por María Victoria Rodil. Madrid: Katz Editores.
- ILLOUZ, Eva [2018] (2020). *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Traducido por Lila Mosconi. Madrid: Katz Editores.
- ROSA, Isaac (2018). *Feliz final*. Barcelona: Seix Barral.
- SANZ, Marta [2013] (2018). *Amour fou*. Prólogo de Isaac Rosa. Barcelona: Anagrama.

Diablotexto *Digital*



Ama (2019) o la conciencia de clase a través de la enfermedad

Ama (2019) or class consciousness through illness

**ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS**

angela.martinez@uib.cat
<http://orcid.org/0000-0001-5402-9261>

**Fecha de recepción: 1 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 28 de septiembre de 2024**

Diablotexto Digital 16 (2024), 103-123
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.27293>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada



Resumen: En el presente artículo se lleva a cabo una propuesta de lectura de la novela iniciática de José Ignacio Carnero, *Ama* (2019), a partir de la aplicación específica del análisis de clase. La obra gira en torno a la enfermedad de la madre del protagonista que, afectada por el cáncer, funciona como un disparadero para la memoria obrera del hijo. La hipótesis de partida sostiene que la obra está compuesta a partir del esquema de relaciones que Pierre Bourdieu (2002, 2003) utiliza para identificar a la clase obrera. De ahí que el análisis de *Ama* se organice en torno a cinco elementos frecuentes en la composición de dicha clase social y especialmente en el interior de las narrativas obreras más recientes: la reflexión metaliteraria sobre la memoria, la figura de la madre como representante de la mujer obrera, la conciencia de clase del protagonista, la escasa herencia cultural recibida y el síndrome del impostor. El análisis de clase aplicado a la novela de Carnero permite, en última instancia, observar el modo en que esta propone una reactualización de lo obrero en el siglo XXI a partir de las herramientas del soporte literario.

Palabras clave: Literatura obrera; clase social; *Ama*; memoria

Abstract: In this article, a reading proposal of José Ignacio Carnero's initiatory novel, *Ama* (2019), is carried out based on the specific application of class analysis. The work revolves around the illness of the protagonist's mother who, affected by cancer, functions as a trigger for the working-class memory of the son. The starting hypothesis holds that the play is composed from the scheme of relations that Pierre Bourdieu (2002, 2003) uses to identify the working class. Hence, the analysis of *Ama* is organized around five frequent elements in the composition of that social class and especially within the most recent working class narratives: the metaliterary reflection on memory, the figure of the mother as representative of the working woman, the class consciousness of the protagonist, the scarce cultural heritage received and the impostor syndrome. The class analysis applied to Carnero's novel allows, ultimately, to observe the way in which it proposes a reactualization of the working class in the 21st century from the tools of the literary medium.

Key words: Working class literatura; social class; *Ama*; memory



Introducción. Una lectura desde el análisis de clase

Algo parecido se podría decir de las familias humildes: como han estado tan ocupadas trabajando, no han encontrado el momento de volver sobre sí mismas. Por eso, hay un momento en el que la memoria se diluye, y entonces resulta imposible reconstruir los recuerdos. No hay fotos, ni cartas, ni mucho menos cintas de vídeo. Yo soy de una de esas familias. (Carnero 2019: 11)

Así comienza *Ama* (2019), la primera novela de José Ignacio Carnero¹. El narrador protagonista hace explícita la tensión que vertebra la obra, aquella que existe entre la clase obrera y la producción de discurso audible. La falta de relato propio opera, pues, en perjuicio de la memoria obrera, que se diluye y se pierde entre los márgenes de la historia oficial. Para el yo autobiográfico, las familias humildes no conservan la memoria porque no la convierten en relato. Y esto es así por varios motivos: porque la urgencia material impide que el tiempo se dedique a la escritura, porque no se considera que las vidas de los obreros y las obreras contengan un cariz excepcional o extraordinario y porque, además, cuando no están sometidos a la penuria o la desesperación prefieren “disfrutar” en lugar de escribir. Sin embargo, según el narrador, esta dinámica histórica es un error que condena al olvido a la clase obrera. De ahí que la enfermedad de la madre funcione para él como disparadero de la necesidad de contar: “En la planta de oncología [...] Voy a escribirlo. Voy a sentarme con mi madre a hablar.” (2019: 12-13).

Contra el funcionamiento dominante, en el que las memorias obreras ni se narran a sí mismas ni son narradas desde el exterior, Carnero construye una novela en la que la figura autobiográfica de su madre enferma se convierte en el asidero de la memoria familiar y colectiva de su clase social. Así, el autor observa los objetos que la madre conserva en casa y la observa a ella, afectada por el cáncer, para rescatar desde ahí los recuerdos antes de que ocurra el fallecimiento. Todo ello nos conduce, en el presente artículo, a proponer una lectura guiada por el análisis de clase. Esto es: partimos de las reflexiones que su autoría desarrolla en torno al eje Clase-Cultura² y desentrañamos cómo la

¹ El autor cuenta, actualmente, con una segunda novela: *Hombres que caminan solos* (2021).

² El diálogo con la autoría (su origen, su relación con la cultura y algunos de los procedimientos de construcción de la novela) se lleva a cabo en la entrevista inédita que José Ignacio Carnero nos concede generosamente y que incluimos como anejo al presente documento.



estructura misma de la novela está confeccionada a partir de aquellos elementos que, entre otros, Pierre Bourdieu (2002, 2003) relaciona con la existencia de la clase obrera. El sociólogo plantea que una clase social puede ser definida a partir de una estructura de relaciones, es decir, a partir de una serie de inercias que tienen que ver con el origen del sujeto, la disposición geográfica, el espacio que habita, pero también con la forma en que se relaciona con factores como el tiempo, la herencia (simbólica, cultural) o el propio gusto estético. Para el autor, una clase social no puede ser definida por una propiedad ni por la suma de varias propiedades, sino que debe ser entendida como una estructura de relaciones entre todas las propiedades pertinentes donde se le confiere valor a cada una y a los efectos que estas tienen sobre las demás: origen, sexo, edad, herencia, tiempo, espacio, etc. Dentro de la variedad de factores que forman al todo llamado “clase social” o, concretamente, “clase obrera”, el vector de lo cultural resulta significativo puesto que determina el acceso a la producción de cultura y la posición que los sujetos ocupan dentro de los imaginarios sociales.

Al hilo de la propuesta de Bourdieu y acogiéndonos a su forma multidimensional de entender las clases, pretendemos desentrañar en profundidad cómo aquello que define la pertenencia de un sujeto a la clase obrera es lo que compone a su vez el esqueleto de la obra. O en otras palabras: cómo el esquema de relaciones de la clase obrera cala directamente al relato y ordena sus elementos principales. Por eso, identificamos que sobre una estructura ficcional —enfermedad y muerte de la madre—, el escritor añade dimensiones o niveles narrativos atravesados por el determinismo de clase: la reflexión metanarrativa, la figura de la madre como metonimia de las mujeres obreras, la herencia cultural como condicionante y el síndrome del impostor en un protagonista que se siente, continuamente, habitante de un espacio *in medias res*. Con todo, observamos que *Ama* es un intento por rescatar los recuerdos colectivos de la clase obrera desde la perspectiva de un narrador que se encuentra confundido, nostálgico y triste, pero también orgulloso de su procedencia y de la capacidad de poder convertirla en relato³. En la entrevista

³ El presente artículo dialoga directamente con otras contribuciones en que abordamos el análisis de las narrativas obreras del nuevo milenio, especialmente: Martínez (2021a, 2021b).



inédita, el autor declara: “Creo, de hecho, que mi forma de escribir tiene más que ver con la manera con la que mi madre contaba las cosas que con mis lecturas”. Veamos, pues, cómo la conciencia de clase heredada de la madre determina su escritura y la manera de construir un relato sobre lo obrero.

El andamiaje de *Ama*. Espacios comunes para la clase obrera

Reflexión metaliteraria

La novela de José Ignacio Carnero se explica a sí misma. Reflexiona sobre su construcción y su sentido. En varias ocasiones, el protagonista enuncia una reflexión metaliteraria sobre su voluntad de convertir la obra en un álbum familiar, es decir, en un espacio donde tome forma la memoria de su madre y de su clase social en conjunto. Por eso, advierte que el libro que el lector está leyendo en realidad ya fue escrito previamente y rechazado por algunas editoriales que lo consideraron carente de una “estructura narrativa sólida” (2019: 123). Asimismo, reconoce que su madre es la primera persona que trata de narrar su historia, pero “fracasa” y el experimento desemboca en un cuaderno con cifras y datos inconexos. A partir del mencionado cuaderno e impulsado por el rechazo inicial de las editoriales, el yo autobiográfico de Carnero modifica el estilo de la obra y la adapta a los códigos culturales hasta dar con el texto final: *Ama*. Solo así, parece evidenciar, la memoria familiar puede ser *publicable*.

En la medida en que el narrador utiliza el cuaderno y los recuerdos orales de la madre para contar su historia y llevar a cabo un ejercicio memorialístico también pauta una voluntad narrativa; esto es, el yo autobiográfico adapta el relato a su pretensión, al modo en que desea que los acontecimientos sean narrados: “En esta novela las cosas serán tal y como tienen que ser, y no tal y como son. Será mejor así. No sé si encajará en el canon de la autoficción, pero al menos aquí haré lo que me dé la gana” (2019: 104). El narrador hace explícito que su forma de recuperar la memoria familiar y obrera se basa íntegramente en el relato de su madre, así que en el interior de la variedad de opciones que existen en el ejercicio memorialístico la suya es una narración íntegra de la palabra materna. No existe, advierte, una pretensión de romantización de lo obrero ni de idealización de los miembros de su clase social, sino que el suyo es



un ejercicio de transcripción del relato de la madre, va a contarlo “como se lo cuenta ella”.

No obstante, advertimos en este punto una paradoja que se desprende de su reflexión metaliteraria. En todo momento, *Ama* evidencia que la clase obrera (y con ella, concretamente, la madre del protagonista) ha sido un sujeto históricamente desplazado de los centros de producción literaria, es decir, no ha participado habitualmente en la confección de los patrones dominantes del campo cultural, por eso apenas ha podido narrarse a sí misma. Contra esta constatación surge la propia novela. Casi como un ejercicio de *okupación* de un territorio negado a su clase social. O en otras palabras: Carnero se sirve de un espacio que reconoce como ajeno para su propia clase social. Hace explícito que la literatura dominante ha sido casi siempre un espacio exclusivo de la burguesía, poco frecuentado por los/as obreros/as. Y sin embargo, cuando toma la decisión consciente de narrar a su madre, lo hace desde este mismo lugar. Detectamos, a este respecto, que el gesto es recurrente en otras narrativas obreras del nuevo milenio: así, entre otras, Anna Pacheco (*Listas, guapas, limpias*, 2019), Ana Iris Simón (*Feria*, 2020) o Laura Carneros (*Proletaria consentida*, 2022) incluyen en sus novelas iniciáticas una reflexión sobre los regímenes de dominación que la literatura ejerce sobre su propia clase social al tiempo que deciden narrar a esa clase desde los esquemas literarios.

Es un movimiento, pensamos, que trata de resolver la tensión a través de la *okupación*; esto es, en tanto hijos/as de obreros/as que poseen una mayor relación de familiaridad con los códigos culturales, advierten las lógicas de exclusión que el territorio ejerce sobre su clase social, y lo *okupan* para narrarse y narrar la memoria obrera que los constituye. En la entrevista inédita, Carnero afirma: “Advertí lo que otros habían advertido antes, esto es, que narrar la vida de nuestras familias tiene valor, aunque se aleje del canon; que ese canon hay que derribarlo para ser”. La constatación de la división de clases que ordena y jerarquiza el campo no los aleja de este campo, sino que los hace entrar en él desde una posición concienciada. De ahí la importancia de la reflexión metaliteraria de Carnero que asienta el primer nivel del andamiaje: a través de ella hace asumir a los lectores que la obra es el producto de un narrador con



conciencia de clase cuya pretensión es, por un lado, sanar el duelo por la pérdida de la madre y, por otro, equilibrar y compensar la desigualdad que padecen las memorias obreras, su falta de relato.

La figura de la madre

El ejercicio metarreflexivo tiene lugar, en todo momento, *a partir* de la figura de la madre enferma: la obra *solo* adquiere sentido cuando la enfermedad acelera el desgaste físico y psicológico y el narrador asume su responsabilidad con unos recuerdos que van a desaparecer. La enfermedad de la madre sirve, pues, para narrar el proceso autobiográfico de duelo del protagonista, pero también y sobre todo para reivindicar a un tipo concreto de mujer obrera que responde a unas coordenadas precisas de género y educación histórica. *Ama* coloca en primer plano el trabajo de cuidados y los efectos que dicho trabajo tiene sobre la propia vida. La descripción de la madre está por eso atravesada por la manera en que ella experimenta la enfermedad estoicamente, con la mirada puesta en los demás, sin aceptar siquiera el tratamiento de quimioterapia. Desde la habitación compartida del hospital público, el narrador observa cómo la evolución de la enfermedad no le impide a la madre mantener intacto el orden y la preocupación por el resto. Así, describe cómo ella prepara el neceser, la ropa interior y, al despertarse en el hospital “quiere saber si ha organizado todo correctamente [...] si finalmente ha metido en la maleta la cartilla de la Seguridad Social, el camisón y el volante de ingreso [...] También quiere que hable con el psicólogo. Y con el cura. Y con el de los seguros. Y que le lleve el regalo de bodas al hijo de la peluquera” (2019: 66).

El comportamiento de la madre responde a una subjetividad general de los cuidados que atraviesa toda su vida, por eso el narrador explica cómo su modo de proceder en el hospital es la esencia misma de su identidad: “No sufrió por ella misma. No le importó morir. Ella era lo último importante en la ecuación de su vida” (2019: 149). Repasa mentalmente las rutinas diarias que durante años sitúan a la madre en una posición de cuidadora con respecto a los demás y advierte la privación constante que esto supone para su propia independencia. En los gestos cotidianos de cuidado que la identifican se intuye una dinámica



que el protagonista extrapola como metonimia del resto de mujeres trabajadoras. Las mujeres del barrio, afirma, son como su madre. Su voluntad se encuentra determinada por las necesidades del resto y ello las delimita al espacio de lo privado y las mantiene “empleadas” ininterrumpidamente. El narrador reconoce así a la figura ausente de su madre en otras mujeres que también se desorientan en el metro, que salen torpemente de los taxis, que comienzan a sentir la fatiga del trabajo, que se encargan de la comida, la limpieza y el cuidado de los niños y que, como ella, también se desubican en los aeropuertos cuando viajan para visitar a los hijos: “A veces, incluso pienso que ama no ha muerto y que ella es todas las demás” (2019: 183). Y en tanto similares a su madre, las mujeres del barrio son precisamente quienes ayudan al protagonista con la gestión del entierro. Cuando acuden al hospital, muestran un *saberhacer* que resulta acostumbrado a la enfermedad y a la muerte (2019: 108).

La madre funciona entonces como metonimia de un tipo de mujer cuya subjetividad reside por completo en el trabajo de cuidados y, según el narrador, los efectos fatales de este tipo de dinámicas residen en la imposibilidad para escapar de ellas. Los gustos, los intereses y las inquietudes de estas mujeres se encuentran atravesados por sus obligaciones diarias y las delimita a un espacio, así como delimita sus inclinaciones y sus rutinas. El trabajo doméstico se automatiza e integra como vida propia. Consideramos, a este respecto, que la novela de Carnero lleva a cabo un gesto inhabitual o poco frecuente en el interior de las narrativas obreras. Esto es así porque el autor construye un relato sobre la clase (obrera), pero lo hace a partir de la centralidad de su madre y el trabajo de su madre (ya sea este remunerado por los empleadores o no remunerado en el interior del hogar). Siguiendo en este punto los planteamientos de, entre otras, Silvia Federici (2018) y Cristina Somolinos (2022), la obra de Carnero funciona contra la dinámica habitual en el interior de las narrativas sobre la clase obrera que perpetúa la división salarial y establece un modo de mirar las relaciones de producción y reproducción como partes disociadas. Para las autoras, la mayor parte de los relatos sociales y culturales aceptan el salario como eje ordenador que permite distinguir y legitimar aquello que es nombrado como “trabajo” de aquello que no lo es. En este sentido, consideran que al asumir el salario como



línea divisoria se perpetúa la explotación invisible de la mujer en el hogar y se invisibilizan los regímenes de dominación de una parte importante de la clase obrera (no solo mujeres, también migrantes no salariables, desempleados, etc.).

La percepción social dominante sobre lo laboral atraviesa, pues, a los relatos culturales y en gran cantidad de ocasiones favorece la aparición de narrativas sobre la clase obrera donde priman dos focos narrativos: el trabajador industrial salariado y la fábrica. Así, la cultura asume la división salarial y torna invisible el trabajo doméstico de la mujer. Contra el funcionamiento, que consideramos dominante, *Ama* coloca en el centro a la madre, que no solo trabaja para sus empleadores, sino que también y sobre todo trabaja en el interior del hogar. Por eso, la figura materna se activa en un doble sentido: la reflexión sobre el trabajo de cuidados no es un ejercicio unidireccional de reconocimiento y un tributo, sino también un relato de culpa, un gesto de remordimiento desde la condición del hijo-explotador. Se reconoce la valía de la madre al tiempo que emerge un relato de culpa y asunción de la explotación ejercida por los hijos e hijas.

En el periodo en que la madre comienza su desgaste físico y las visitas al médico se multiplican, el narrador toma conciencia de que su *modus operandi* responde a una actitud egoísta, a un dejarse-cuidar prolongado y asumido por todos los miembros de la familia. Tanto el trabajo que la madre realiza en casa de los empleadores burgueses como las tareas de cuidados que vuelca sobre él provocan en ella un desgaste: “La exprimí, la abandoné, la utilicé como la habían utilizado esos señoritos de la Margen Derecha. Pero yo era su hijo” (2019: 179-180). El sentimiento de culpabilidad se acentúa al percibir que su alejamiento del núcleo familiar, tras conseguir un trabajo y mudarse a Barcelona, conlleva un deterioro en la salud de su madre. El trabajo de cuidados tanto en el ámbito público como en el privado resulta injusto por el cariz desigual que encierra. Las trabajadoras in-corporan la necesidad de la servidumbre, pero esta es prescindible para el resto en un momento dado. Así, igual que los empleadores ponen fin a su contrato, el hijo desaparece y deja un hueco, un vacío en el hogar, que resquebraja el modo de ser de la madre. En este punto el yo autobiográfico de Carnero conecta la enfermedad con una dinámica de injusticia hacia las



trabajadoras: la subjetividad de los cuidados no solo les niega una agencia propia, sino que además desemboca en un vacío perjudicial cuando aquellos que reciben los cuidados desaparecen. La figura de la madre, entonces, funciona en varias direcciones: le permite narrar el proceso concreto de su enfermedad, reivindicar al tipo de mujer obrera que representa y, al mismo tiempo, enunciar la culpa que el narrador siente como hijo-explotador. *Ama* es, en este sentido, una narrativa obrera que al colocar en el centro a la madre-enferma activa dinámicas de explotación y remordimientos que resuenan en la conciencia colectiva.

La conciencia de clase

Y es esta conciencia, precisamente, la tercera dimensión del andamiaje. La figura de la madre le permite al narrador construir un discurso de reivindicación de su propia clase social desde el orgullo y el reconocimiento. El sujeto narra, por tanto, desde una posición concreta: aquella que acontece después del tránsito de la “clase social en sí misma” hacia la “clase para sí”. En palabras de Olin Wright (2018) o Thomas Mann (1986), entre otros, los individuos, a pesar de pertenecer materialmente a una clase social, deben tomar conciencia de dicha pertenencia para poder constituirse como grupo social, esto es, para ser sujetos con “carácter de clase” que tienen la capacidad de transformar las estructuras del mundo social. La importancia de esta distinción reside en que la aparición de los actores con carácter de clase permite la transformación de las clases —en este caso, la obrera— en espacios de actuación colectivos y en territorios para la lucha: “La trayectoria general de la historia humana es la formación de las clases-como-actores-colectivos, cuyas luchas acaban por transformar las estructuras sociales” (Wright, 2018: 121). El narrador de *Ama*, a este respecto, no es un individuo que sencillamente pertenece a la clase obrera, sino que ha tomado conciencia de su adscripción a dicha clase social y, por tanto, la reivindica y hace explícita la batalla contra la clase dominante.

Esta reivindicación se produce, especialmente, a partir de los objetos, los lugares comunes y las costumbres que reconoce como colectivas. Sostiene un orgullo de clase que se conforma a partir de los territorios cotidianos, ya sean



estos espaciales o emocionales: “Son reales los objetos que fueron de mi madre [...] Quiero que estén junto a mí para así poderlos tocar; para confirmar que el pasado no se pierde; para conservar en ellos el tiempo y la memoria” (2019: 177). De entre todos los objetos, para el narrador cobra una importancia significativa la fotografía en que su madre aparece de espaldas, a través de la verja de una de las casas donde trabajó como interna. Es esta no casualmente la fotografía con que abre la novela y a partir de la cual se inicia una recopilación del resto de materiales: postales de viajes, calendarios de festividades religiosas, dibujos de la escuela, invitaciones de boda, recordatorios de la comunión, una nota del pediatra, el DNI del abuelo donde se certifica que no sabe escribir, cartas de los familiares argentinos, menús de comuniones, postales de Barcelona y París, cartulinas con la foto de un cantante llamado Enrique Rivas, folletos de ferris y, entre otros, una carta astral (2019: 68-80). Cada uno de los elementos que el narrador observa e inspecciona potencia los recuerdos y le permiten explicar su origen.

Junto a los objetos, se reivindica también el valor de los espacios. Resultan significativos los mercadillos donde las madres compran la ropa o los lugares donde se celebran eventos familiares o reuniones con amigos: “El restaurante donde celebraron mi bautizo es hoy un kebab [...] Mesón Romero se llamaba” (2019: 22-23). Los lugares cotidianos se unen también a la geografía que determina el origen de la familia, por eso, en el transcurso de la novela el protagonista regresa al pueblo de los padres, que se encuentra en una zona rural de la denominada España vaciada (Sergio del Molino, 2016): “He venido hasta aquí en busca de un fantasma” (2019: 194). El fantasma que busca representa la memoria familiar más lejana, aquella que no conoce en primera persona y que pugna por hacer visible en el relato. El narrador utiliza el espacio geográfico para definir a sus abuelos como personas despojadas del privilegio de los estudios, dedicadas al trabajo manual. El repaso por la memoria de los abuelos no se da en clave de romantización obrerista, sino que le basta con enumerar las dificultades materiales de su supervivencia.

Los objetos, las anécdotas y los lugares se suman, por último, a las costumbres familiares, que dibujan un mapa de acciones cotidianas compartidas



por la clase obrera. Así, el narrador enumera en una descripción prolongada — de aproximadamente seis páginas— los modos de vida colectivos, las costumbres y las señas de identidad que conforman su adolescencia y que se pierden a medida que la generación de los padres y los abuelos enferma.

Dan propina; que se saludan en la escalera con los vecinos [...] Algunos hombres, cuando volvían del bar, seguían discutiendo en casa, y levantaban la mano a sus mujeres; que las mujeres no sabían lo que era el feminismo, pero eran feministas [...] que las manos de los hombres olían a metal; que su aliento olía a vino [...] que comieron bocadillos de pechuga de pollo [...] que había que tender la ropa dentro del piso porque había días que afuera se ensuciaba aún más por el humo de las chimeneas; que el piso no medía más de sesenta metros cuadrados pero dentro cabía todo [...] que nos ponían los mejores calzoncillos cuando visitábamos al pediatra [...] que ya no hay huerta porque en el solar hicieron unos pisos de protección oficial [...] que eran socios del Club de Lectores, pero nunca leyeron nada. (2019: 30-34)

La acción de dar propina, el olor y el cansancio de los cuerpos, los partidos de fútbol del fin de semana, la marca del tabaco o el tamaño de los pisos son referencias que sirven para delimitar una memoria familiar y colectiva de clase. No obstante, también la recuperación de esta memoria se produce desde una posición concreta: la desmitificación de la clase obrera. Carnero propone una representación de lo obrero basada en la “realidad” de su convivencia diaria, no en plantillas identitarias o prototipos idealizados. El protagonista reconoce que forma parte de la clase obrera y, por tanto, su descripción debe servir para mostrar la variedad que esta encierra. Pretende, así, enfrentarse al relato histórico más visible, aquel que ha conservado la representación impuesta por la memoria de las clases dominantes, y poner a funcionar una representación más fiel, plural y compleja. Los objetos, los lugares y las costumbres se reúnen con la voluntad de ajustar la visión sobre los suyos e intervenir directamente en la batalla por la memoria.

Usamos la palabra “batalla” porque en su recuperación de la memoria desde la conciencia de clase aparece una cuarta dimensión narrativa: la lucha de clases. Puesto que el sujeto que narra tiene conciencia para sí, la novela describe también escenas en las que aparece de forma nítida la desigualdad entre clases sociales y esta se explica desde la rabia o el desconsuelo del protagonista. Destacan, pues, las descripciones que el yo autobiográfico realiza del espacio público, los recorridos en autobús hacia la periferia, el determinismo que percibe en las relaciones amorosas que su madre y otras mujeres



experimentan con los obreros de los alrededores, sus propias relaciones con Laia⁴ o la discriminación en el entorno universitario: “La universidad era el catalizador de todos los privilegios de la zona en la que vivía. Los que iban a esa universidad no eran ni más ni menos listos que la gente de mi barrio, pero la diferencia entre el nivel de vida de unos y otros era, e iba a ser en el futuro, abismal” (2019: 174). No obstante, es en la revisitación que realiza de la vida materna donde aparecen con mayor ferocidad las desigualdades de clase. Así, denuncia la superioridad moral con que los niños de la burguesía tratan a su madre o el sentimiento de inferioridad perpetuo que esta experimenta en los sucesivos trabajos. Aparece, entonces, una herida de clase y un sentimiento de rabia que atraviesa su relación personal, pero también colectiva, con el origen.

La cultura

De entre todas las diferencias y jerarquizaciones, la novela se centra especialmente en aquella que acontece en el ámbito cultural. Las desigualdades que el protagonista percibe se focalizan con mayor énfasis en las relaciones que la clase obrera establece con la recepción y la producción de cultura. Sirva como ejemplo paradigmático un detalle del ámbito privado que el narrador extrapola como metáfora colectiva: en las casas de las familias burguesas, advierte, siempre hay una luz junto a la cama porque tienen la lectura integrada como costumbre. En su casa, sin embargo, así como en la de otros compañeros del barrio, esto no sucede. No porque resulte imposible, sino porque no es “habitual”: “No sé por qué nunca se lo dije a mi madre, pero si se lo hubiera dicho, se las hubiese arreglado para instalarme una luz junto a la cama” (2019: 83). El detalle de la luz, el silencio necesario para concentrarse o el escaso espacio de las habitaciones le sirven para señalar la desventaja material que sufren los/as obreros/as a la hora de relacionarse con el pensamiento cultural.

Desventaja que analizan, entre otros, Paul Willis (2017), Pierre Bourdieu y Jean Claude Passeron (2003). En el reconocido estudio *Los herederos: los*

⁴ “Todas las tardes Laia venía a mi casa y yo le contaba esas historias, unas historias tan diferentes de las que se oían en su familia que le parecían extraordinarias. Me siento el chamán de una tribu extraña, que, junto al fuego, relata las leyendas del clan.” (2019: 135).



estudiantes y la cultura, los autores plantean que la desventaja de los/as hijos/as de los/as obreros/as es doble: por un lado, porque ejercen simultáneamente trabajos manuales y estudian, con lo cual apenas cuentan con tiempo para realizar correctamente el esfuerzo intelectual. Arrastran unas exigencias que cortocircuitan con los propósitos académicos. Pero, por otro lado, señalan que la relación que dichos estudiantes establecen con su futuro en el terreno educativo o cultural es casi siempre una relación cerrada e imposible puesto que no tienen apenas opciones de prosperar en ese espacio. Al mismo tiempo, la relación con el pasado es leída en clave de inferioridad frente a los miembros de la burguesía, cuyas herencias simbólicas son superiores. El estudiante obrero, advierten Bourdieu y Passeron, apenas cuenta con un bagaje cultural heredado de la familia: “Para unos el aprendizaje de la cultura de la élite es una conquista, pagada a alto precio; para otros, una herencia que encierra a la vez la facilidad y las tentaciones de la facilidad” (2003: 41).

En la entrevista inédita, Carnero declara que esta relación con la cultura condicionada por el origen de clase puede entenderse a partir de la confrontación entre la tranquilidad y el miedo. Para el autor, los hijos de la burguesía heredan como inherente a su posición en el mundo la tranquilidad necesaria para relacionarse con el campo cultural. Pueden permitirse invertir tiempo y recursos materiales en el proceso de familiarización que requiere la cultura: “Básicamente, lo que este tipo de personas heredan es la ausencia de miedo, que me parece algo relevante para desarrollar cualquier disciplina artística”. No obstante, los/as hijos/as de los/as obreros/as absorben inconscientemente una tensión constante por la supervivencia económica que dificulta su relación con el ámbito literario: “Esa esquizofrenia no es el mejor lugar desde el que acceder a la cultura”.

En la novela, los padres intentan fomentar la educación del protagonista, pero lo hacen desde la falta de herramientas previas para ello, sin las costumbres materiales y simbólicas correspondientes a la clase dominante. El narrador explicita así la importancia que adquiere el Círculo de Lectores a la hora de aprehender de forma intuitiva un gusto cultural.

Mis padres se suscribieron a Círculo de Lectores con la esperanza de que esa cultura comprada a granel me hiciera alguien mejor. La cultura era algo físico: catálogos y paquetes con libros. La cultura entraba en casa con el sello de Correos, ya que no se



podía transmitir de generación en generación como sucede en la casa de Laia [...] Mi madre pedía silencio para que pudiese leer, mientras ella leía a mi lado la *Pronto*. Mi mundo eran los libros y las películas [...] No quería, por el contrario, que la banda sonora de mi vida fuesen Juan Pardo y Manolo Escobar [...] Quería, en el fondo, dejar de parecerme a mí. (2019: 50-51)

La cultura se compra a granel, de forma acumulativa, sin las herramientas para calcular y determinar el valor simbólico. A pesar de la voluntad de los padres, el protagonista debe acercarse a los libros de manera aleatoria, sin directrices previas, lo cual genera una frustración y un rechazo inicial hacia el universo familiar, donde prima la cultura de masas. En la oración final, en ese deseo de dejar de parecerse a él mismo, reside la sexta dimensión narrativa y una de las más significativas de la novela: aquella que remite a su condición de impostor, de sujeto fragmentado entre dos mundos.

El efecto don Quijote

A pesar de su origen en desventaja, el protagonista termina profesionalizándose como abogado y se familiariza con el terreno de la cultura dominante. Es por eso que su identidad se vuelve un terreno contradictorio y tensional. En todo momento, se encuentra a medio camino entre el origen de clase y el nuevo estatus social. Es por eso que tiene lugar lo que el propio narrador nombra como “el síndrome del impostor”: el yo autobiográfico se percibe a sí mismo como un individuo que, a pesar de proceder de un espacio familiar en desventaja, consigue acceder a una formación profesional superior. La identidad se quiebra y se disocia, entonces, entre el yo-obrero y el yo-culturizado con acceso a privilegios materiales. La nueva condición del protagonista, además, ha sido deseada y fomentada por los padres en una suerte de retórica aspiracional: los esfuerzos y sacrificios familiares han sido destinados a la formación universitaria de los hijos. Pero ese acceso a un nivel de vida superior hace que la realidad material del protagonista se aleje de la de sus padres: “Estudié y me marché de casa. Fue así como mis padres y yo dejamos de estar en el mismo lado de la trinchera” (2019: 146).

La novela de Carnero presenta en este punto a un yo autobiográfico que habita el vaivén permanente. Al tiempo que asume los privilegios y el deseo de escapar a las limitaciones del origen, reconoce la conciencia de clase de sus



padres y se muestra crítico con la retórica clasemedianista⁵. Quiere escapar de las lógicas aplastantes del barrio, reconoce el rechazo hacia los trabajos manuales y las fronteras que la clase social de partida coloca en su deseo de acceso a la cultura. No obstante —y en ese conector adversativo reside una de las claves— a pesar de todo, el protagonista se reconoce todavía en la conciencia de clase de sus padres y abuelos. La novela se escribe, por tanto, *sobre y desde* una tensión no resuelta: a partir de la conciencia obrera, *pero* también con la certeza de ser alguien distinto a sus progenitores.

Soy un intruso [...] Imagino que habré perdido el instinto de barrio, pero que, al mismo tiempo, tampoco soy de la parte alta. Se me nota. [...] Es así como me siento en todos los sitios: como un forastero. Tanto en mi barrio, como en Barcelona, creo que soy un intruso; un impostor, en cierto modo. [...] De algún modo, pertenezco a ese mundo que antes miraba desde el otro lado del cristal y, sin embargo, me siento un impostor [...] Solo estoy simulando. Eso pienso. No puedo evitarlo. Soy un farsante porque mi lugar es otro. Eso pienso cuando estoy en casa de mis padres. Eso pienso, aunque ese lugar quizá ya haya desaparecido. (2019: 40)

El protagonista se nombra a sí mismo como “forastero”, “intruso” e “impostor”. Ha alcanzado aquello que soñaba en la adolescencia y sin embargo no se siente pleno en ese lugar. En una suerte de tensión irresuelta, el narrador es una identidad que transita dos mundos sociales distintos desde la distancia con uno y con otro. Así, la subjetividad del abogado se activa en los espacios de la clase alta, pero siente hacia ellos una distancia que procede del aborrecimiento de los privilegios, de la rabia ante la lucha de clases en la que él mismo participa. Por otro lado, la conciencia barrial se activa cuando visita a los padres, pero en el hogar siente la falta de motivación y estímulo que activa su otra mitad. En ambas esferas, el yo autobiográfico se percibe como un farsante que simula a conveniencia del espacio en el que debe adaptarse en cada momento. A través de los monólogos interiores, el sujeto muestra una identidad desubicada, fragmentada y caótica.

Una identidad que Pierre Bourdieu explica a partir del denominado “efecto don Quijote”. Para el sociólogo, en el interior de las clases sociales existen

⁵ “Me tragué la idea del éxito durante un tiempo. [...] Me fue razonablemente bien en la vida, y yo mismo fui el ejemplo que usaban algunos amigos ricos cuando yo contradecía el sueño americano: pues mírate a ti mismo, decían, como si en esa frase se resumiese todo. Me miro a mí mismo y no veo nada. Si acaso la excepción que perpetúa la injusticia, a un egoísta, a un esnob que ha defraudado a todos” (2019: 221).



frecuencias que ajustan de forma duradera las condiciones objetivas y el *habitus* de los sujetos: “La mayor parte de los agentes sociales se encuentran estadísticamente expuestos a encontrar circunstancias semejantes u homólogas a aquellas en las cuales se formaron sus disposiciones, y por ello, a vivir experiencias que tienden a reforzar esas disposiciones” (en Gutiérrez, 2005: 75). Lo más probable es que los individuos habiten de forma prolongada las trayectorias modales y predecibles de su clase social. No obstante, en algunos casos, puede ocurrir que el sujeto-obrero tome una trayectoria desviante y rompa así la sintonía habitual de su clase de partida. En este caso, se produce el efecto don Quijote: “Los agentes sociales son razonables, no cometen locuras (“esto no es para nosotros”) y sus estrategias obedecen a regularidades y forman configuraciones coherentes y socialmente inteligibles” (en Gutiérrez, 2005: 77). Puesto que se desvían del camino establecido y asumido para su clase social, los sujetos sufren una desubicación. Desautomatizan y acceden a lugares poco frecuentes o razonables para los demás miembros de su clase y se sienten en un territorio extraño, como le ocurre al protagonista.

No obstante, en la entrevista inédita el autor introduce un matiz significativo a este respecto: “Lo que sucede es que las condiciones materiales de nuestra infancia penetran en nosotros de tal manera que, aunque las mismas varíen, nuestra forma de estar en el mundo es la misma. A esto, en el caso de mi novela, se debe añadir que el narrador no ha cambiado de clase social”. Para Carnero, el yo autobiográfico sufre el desdoblamiento, pero es fruto de un *espejismo* puesto que este no ha cambiado realmente de clase social. El autor advierte que el paso de una clase social a otra es un proceso que tarda varias generaciones en producirse y consolidarse porque está directamente relacionado con la estabilidad duradera. Y eso, afirma, el narrador no lo tiene a pesar de ejercer una profesión distinta a la de sus padres o habitar en una zona con mayor capital económico y simbólico. El protagonista, entonces, sigue perteneciendo a la clase obrera, pero se sitúa ya en un lugar de posible tránsito hacia otra clase social. Y eso es lo que provoca la distorsión de su identidad, la tensión permanente entre uno u otro mundo.



Hacia un nuevo sentido de lo obrero en el siglo XXI

Al escribir la novela quería evitar asumir que ya hemos superado una época histórica, que el capitalismo ha vencido y ha diseminado su maná sobre todos nosotros. Esto no es así. Mi madre limpiaba casas, pero ahora las casas las limpian otras mujeres; mi padre trabajaba en la fábrica y ahora otros hombres lo hacen. Lo que sucede es que la clase baja quiere dejar de pensar que lo es, algo que es natural y muy humano, pero que, en primer lugar, es mentira; y, en segundo, si tuviera parte de verdad, por el camino olvida que otros siguen abajo. (Carnero, inédito)

Las declaraciones de José Ignacio Carnero resuelven la tensión de su protagonista a partir de la resignificación que este hace de lo obrero. O en otras palabras: creemos que el autor ofrece una salida a su yo autobiográfico para pensarse desde la reactualización de su propia clase social. En este sentido, toma como ejemplo al emblemático personaje de Juan Marsé, Manolo Reyes — el Pijoaparte—, y muestra cómo aunque este ya no existe porque es fruto de otra época y las fronteras de clase han dejado de observarse de forma nítida, las clases sociales siguen intactas.

Ya no hay pijoapartes. Ya nadie tiene mirada de depredador. Aunque en el fondo todo siga como antes, las fronteras se han desdibujado. Excepto la Ría, que sigue en el mismo lugar de siempre. A diferencia del Pijoaparte, podemos follarnos a las criadas, o a las señoritas. Y ellas pueden follarse a un obrero, o a un rentista. Da lo mismo: todos vestimos de Zara. (2019: 62-63)

En la disolución de los pijoapartes existe la certeza de que, aunque la lucha de clases continúa, los cambios históricos generan metamorfosis en el sentido de lo obrero. La narración de *Ama* es fruto ineludible de ese rastreo. Por eso, existe una conexión directa con la condición obrera de los padres al tiempo que se explicitan las transformaciones, el modo en que la clase obra ha cambiado algunas de sus dinámicas. Carnero alude en este punto al modo en que las inercias de clase eran más previsibles en el pasado y muestra cómo al trastocarse algunas trayectorias también se ha diluido la conciencia de pertenencia:

En aquel tiempo todavía el mundo era sólido y los hechos eran previsibles como las estaciones del año. Era previsible que yo entrase a trabajar en la fábrica en la que trabajaba mi padre. Era previsible que me comprase un piso en el barrio. Y era también previsible que me casase y tuviese hijos. Sin embargo, nada de eso ha sucedido. En su lugar, tengo un perfil de Instagram con fotos de lugares exóticos, ochenta y siete *matches* en Tinder, y una novela que nunca logro acabar. (2019: 38)

Aunque el esquema de posibilidades de la clase obrera se ha



transformado, la novela construye una nueva ruta de continuidad. La figura del impostor es, pensamos, una de las propuestas más significativas de la obra puesto que a partir de ella se explicitan las tensiones que genera la evolución histórica de lo obrero, su hipotética muerte, pero se mantiene la clase como eje que vertebra el discurso. Carnero explora así los efectos que tienen lugar al trabajar con un referente tan resbaladizo en el nuevo milenio: puesto que lo obrero se tambalea al ritmo de los cambios laborales y las dinámicas ascensionales, los sujetos de procedencia obrera se encuentran en gran medida desubicados. Su obra busca otros modos de narrar desde una condición de clase que es, ahora, más *movible* que nunca. Pensamos, pues, que Carnero construye una doble respuesta: por un lado, muestra las conexiones de precarización que conectan a través del tiempo a unos y otros individuos y, por otro lado, reactualiza los sentidos en un contexto de globalización. El narrador, al tiempo que reconoce los lugares comunes de explotación que comparte con sus padres, describe nuevos paisajes sociales en que estos se desarrollan. La no-poseción de los medios de producción, el horario, el uniforme o el estrés son puntos de conexión con los regímenes de dominación del obrero industrial previo; incluso, los complejos de inferioridad cultural de los padres se reproducen en los hijos de la clase trabajadora, aunque estos asciendan a puestos de trabajo informatizados o tecnologizados.

A pesar de compartir todo eso, sin embargo, es preciso actualizar el marco contextual: “Nosotros somos los primeros habitantes de lo que dieron en llamar globalización” (2019: 172). A este respecto, el narrador dedica gran parte del relato a nombrar los nuevos escenarios e identidades contemporáneas: aparecen DJs, azafatas de Vueling, plataformas virtuales como Netflix o Tinder, Starbucks, la FNAC, discotecas como Razzmatazz y un largo etcétera de lugares que sirven para delimitar las nuevas fronteras del siglo XXI, los nuevos anclajes por los que transcurren la comunicación, la cultura y las relaciones amorosas, “sitios que no me gustan, pero que han pasado a ser míos y, por esa razón, los quiero como mi madre amaba esta fría casa que se inunda de charcos, de niebla, de tristeza” (2019: 194). Así, al tiempo que reconoce la continuidad de clase que mantiene con respecto a sus padres, reactualiza los escenarios de la clase



obrero. La escena paradigmática a este respecto remite a la desaparición del astillero: “Con la crisis, el astillero cerró [...] Yo tenía entonces diez años, pero aún hoy, con treinta, recuerdo el silencio en el que se quedó el pueblo cuando las máquinas se detuvieron” (2019: 21). Los emblemas laborales de la clase obrera se cierran y/o se reubican. La voluntad del narrador por establecer el vínculo con su memoria le lleva a buscar, en otros lugares, las chimeneas de los Altos Hornos. Tras el fallecimiento de la madre, la nostalgia por el color del cielo se torna una de sus obsesiones: “Algún cielo de la India es igual que el cielo de mi infancia. Esas luces rojas que veía desde mi habitación no solo permanecen encendidas en mi memoria” (2019: 159). Carnero propone entonces una narrativa desde la que *poder pensar* lo obrero a partir de los escenarios del nuevo siglo. Una narrativa, en definitiva, que reconoce la desaparición de los Altos Hornos, pero que sin embargo continúa buscando el color de los cielos industriales porque sabe que estos existen. *Ama* no se paraliza en la nostalgia de los lugares del pasado, sino que los rescata para establecer un vínculo con ellos y reconocer los escenarios del nuevo mundo, así como la posibilidad de desarrollar en él una conciencia obrera, renovada, diferente e histórica.

BIBLIOGRAFÍA

- BOURDIEU, Pierre (2002). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean Claude (2003). *Los herederos: los estudiantes y la cultura*. Madrid: Siglo Veintiuno editores.
- CARNEROS, Laura (2022). *Proletaria consentida*. Madrid: Caballo de Troya.
- DEL MOLINO, Sergio (2016). *La España vacía*. Barcelona: Alfaguara.
- FEDERICI, Silvia (2018). *El salario del patriarcado. Críticas feministas al marxismo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- GUTIÉRREZ, Alicia B. (2005). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Buenos Aires: Ferreyra Editor.
- IGNACIO CARNERO, José (2019). *Ama*. Madrid: Caballo de Troya.
- IGNACIO CARNERO, José (2021). *Hombres que caminan solos*. Barcelona: Literatura Random House.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2021a). “Los hijos de los hijos de la clase obrera: fantasmas, barrios e impostores en la ficción literaria del siglo XXI”, *Etudes romanes de Brno*, 2 (42), 103-120.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2021b). “Una genealogía de lo obrero en el campo cultural: narrativas de la carencia y para la disputa”, *Orillas. Revista d'Ispanística*, n.º 10, pp. 31-60.



- MANN, Thomas (1997). *Las fuentes del poder social*. Madrid: Alianza Editorial.
- OLIN WRIGHT, Eric (2018). *Comprender las clases sociales*. Madrid: Akal.
- PACHECO, Anna (2019). *Listas, guapas, limpias*. Madrid: Caballo de Troya.
- SIMÓN, Ana Iris (2020). *Feria*. Barcelona: Círculo de Tiza.
- SOMOLINOS, Cristina (2022). *Rojas las manos. Mujeres trabajadoras en la narrativa española contemporánea*. Granada: Comares.
- WILLIS, Paul (2017). *Aprendiendo a trabajar*. Madrid: Akal.

Diablotexto *Digital*



**Alienación y trabajo doméstico en *Limpia*,
una novela política de Alia Trabucco Zerán**

***Alienation and domestic work in Limpia,
a political novel by Alia Trabucco Zerán***

RAQUEL ARIAS CAREAGA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
raquel.arias@uam.es
<http://orcid.org/0000-0001-7357-8207>

Fecha de recepción: 8 de septiembre de 2024
Fecha de aceptación: 7 de noviembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 124-147
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29413>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada"



Resumen: Un producto cultural político tiene que desvelar los mecanismos que construyen la sociedad tal como es. Desde el siglo XIX sabemos que esos mecanismos tienen que ver con las formas de producción que organizan las relaciones sociales y que están basadas en la explotación de sujetos considerados a sí mismos como libres. Los principios teóricos marxistas y la reflexión de Spivak sobre la subalternidad nos permiten analizar las claves de la novela *Limpia* de la escritora chilena Alia Trabucco Zerán y la potente voz, al fin audible, de su protagonista.

Palabras clave: Explotación; mujer trabajadora; sujeto libre; voz subalterna

Abstract: A cultural object we can considerate political has to discover the way in a society is built. From XIX century we know that these forms of social organization have to be with economic ways of production, that is to say the exploitation of human beings who think they are free subjects. Marxist theoretical principles and the Spivak's approach to subaltern people help us to analyse the keys Alia Trabucco Zerán novel called *Limpia* and the powerful voice, finally audible, of its protagonist.

Key words: Exploitation, working woman, free subject, subaltern voice



Introducción

En el año 2015 se publicó en Chile un texto de Elizabeth Subercaseaux titulado *La rebelión de las nanas*. En él se partía del conflicto político entre los dos candidatos a las elecciones de 2000, el continuista e hijo ideológico de Pinochet, Joaquín Lavín, y el representante de Concertación Nacional, el socialista Ricardo Lagos. Este trasfondo histórico servía a la autora para mostrar la división social entre la alta burguesía y las mujeres que eran empleadas para cubrir el servicio doméstico en sus casas. A través de un narrador omnisciente que iba reproduciendo diferentes perspectivas de clase se mostraba un abismo en el que la escritora Alia Trabucco Zerán en 2022 se sumergió con su novela *Limpia* para mostrar desde su interior las consecuencias de las relaciones laborales de explotación y el cúmulo de violencias que sientan las bases de la organización social actual.

En ambos textos el mundo privado del hogar se desvela como un núcleo que (re)produce luchas políticas, sociales, de género y en el que las humillaciones son constantes. Pero también permiten una lectura que al anular la división entre lo público y lo privado propone un acercamiento político a la realidad. En el primer caso, a través de las elecciones y el posible cambio de gobierno en Chile que no provocará, sin embargo, un cambio en las relaciones sociales de explotación. En el segundo, desde la indagación del funcionamiento y los efectos del sistema capitalista y patriarcal sobre el sujeto proletarizado. Tomando *Limpia* (2022) como objeto de análisis, queremos utilizar dos apoyos teóricos que nos permitan observar los mecanismos que hacen de esta novela un texto político: el marxismo y la voz subalterna.

Apuntes para otra genealogía obrera en la representación del mundo del trabajo femenino

Pero demos un paso atrás en el tiempo y vayamos al otro lado del Atlántico. La recuperación de un texto como *Tea Rooms: mujeres obreras (novela reportaje)* supuso un salto cualitativo para iniciar una nueva genealogía de la literatura



obrero centrada en la experiencia de las mujeres en el ámbito laboral, lejos ya de *La tribuna* de Pardo Bazán. Uno de los grandes aciertos de Luisa Carnés en aquel texto de 1934 fue señalar ámbitos laborales que no entraban en el tópico del trabajador manual, como sí lo eran la fábrica o el taller. Por el contrario, llevaba a un primer plano un espacio típicamente burgués como era el salón de té para girar la perspectiva y situarla al otro lado del mostrador, desvelando el punto de vista de las mujeres contratadas allí. La explotación laboral, que pasa por la plusvalía, las condiciones de trabajo infrahumanas, el miedo a perder un exiguo medio de vida, el cansancio y las marcas en el cuerpo que dejan el trabajo y la alienación se convertían en aquella deslumbrante novela en el centro de atención y por supuesto de denuncia.

Muchos años después, la chilena Alia Trabucco Zerán ha situado su novela *Limpia* en esa misma línea genealógica, poniendo en primer plano a la trabajadora doméstica y con ello a ese trabajo que hasta hace muy poco no computaba en los registros del mundo laboral por ser considerado inferior, ajeno al vaivén social y algo privado, que sucedía fuera de lo público y que atañía solo al mundo femenino. Esto acarrea unas consecuencias que colocan a quien lo ejerce en un lugar de indefensión, de falta de fronteras entre su existencia como sujeto “libre” y su función de herramienta en el mundo del trabajo. Si Silvia Federici había alertado sobre la invisibilidad del trabajo doméstico no remunerado y su marginalidad dentro de la reproducción del capital (2013: 52), la existencia de un sueldo a cambio de esta labor no ha modificado sustancialmente la posición de las mujeres que lo realizan.

El trabajo doméstico sigue siendo hoy una de las alternativas más claras de incorporación del proletariado femenino cuando se ve obligado a migrar. De hecho, utilizando de nuevo a Federici, podemos afirmar que las mujeres del Sur “se han convertido en las trabajadoras domésticas del Norte” (2013: 147), con las implicaciones de racialización que esto tiene, como también muestra la novela de Trabucco Zerán.

Si avanzamos en la genealogía que estamos construyendo aquí, nos encontramos con la artista peruana Daniela Ortiz Zevallos y en especial su obra



*97 empleadas domésticas*¹. Daniela Ortiz estuvo trabajando en una chocolatería de lujo en Barcelona durante el año 2009 (Expósito, 2010: 51). De esa experiencia, que no puede menos que recordar a la de Luisa Carnés en una cafetería de lujo en Madrid y del que surge la novela *Tea Rooms*, nacieron tres trabajos, entre los que se engloba el que aquí comentamos. Como bien explica la presentación del proyecto *97 empleadas domésticas*, se trata de hacer visible lo que está ante nuestros ojos, pero queda invisibilizado por nuestro inconsciente óptico:

97 empleadas domésticas consiste en la última formalización que adopta –en formato libro– la exploración de la presencia de familias peruanas en la red social Facebook que Daniela Ortiz ha venido efectuando desde que se estableció en Barcelona. Todas las fotografías acumuladas en su archivo digital extraídas de Facebook se adecúan a los estereotipos de representación de la felicidad familiar y del entorno afectivo a los que arriba me he referido. La publicación de esas fotografías en este libro [...] se produce no obstante mediante un modo narrativo y una técnica de montaje inteligente y sutil. Sólo cuando la vista ha recorrido las 77 fotografías aquí organizadas, puede leerse el título que, situado al final de la publicación, aun siendo descriptivo, resignifica retrospectivamente el contenido manifiesto de las imágenes. Lo que este proyecto evidencia es precisamente el inconsciente óptico: lo que está ahí en la imagen sin ser propiamente visible. Si, una vez llegados al título, volvemos a leer el libro hacia atrás, nuestra apreciación de las imágenes que contiene varía por completo: lo que lograremos vislumbrar ahora, en una segunda oportunidad, es una mano o un brazo –recortados por el encuadre– de una o más empleadas domésticas que deben de haber sido fotografiadas por azar e inadvertidamente al fondo de la escena –cercanas a las figuras principales que ocupan el centro de las tomas: sobre todo niños y niñas, adolescentes y jóvenes de origen caucásico–, todas ellas de rasgos que denotan su origen “indígena”: 97 en total. (Expósito, 2010: 50)

El trabajo femenino de cuidados, sin cuya existencia la vida no sería posible, es relegado al segundo o tercer plano, como demuestran las fotografías de Ortiz. La perspectiva dominante sobre la realidad hace pensar que esos segundos planos de las imágenes apenas tienen importancia ni transcendencia para lo que sucede en el primer plano. Pero, ¿cómo se vería esa misma imagen desde los ojos de las que no entran en el encuadre más que por accidente, aquellas a las que el uniforme blanco no consigue ocultar el color de su piel, solo entrevisto pero en claro contraste con la blanca piel de los protagonistas de las fotografías? Alia Trabucco Zerán consigue en su novela modificar el encuadre

¹ Ángela Martínez Fernández estableció en la conferencia impartida en 2023 en el *Seminario monográfico de investigación: literatura y frontera* de la UAM la relación entre esta obra y la novela de Luisa Carnés, *Tea Rooms*. Quiero agradecer ese trabajo previo que me ha permitido poner en relación ambos trabajos con la novela de Trabucco Zerán.



de estas imágenes para desvelar otra visión, otras voces, otras sensibilidades. Y al hacerlo, de pronto la violencia se impone como realidad insoportable en las relaciones de clase, algo que se distancia notablemente de otros discursos como el que presentó en 2018 Alfonso Cuarón en su película *Roma*. Si las trabajadoras domésticas ocupan el centro del planteamiento, Cuarón ofrece una lectura de la realidad que pretende primar la perspectiva de género igualando los problemas de las mujeres y dejando de lado la distancia de clase que las separa. De esta forma se anula la explotación como base de las relaciones entre trabajadoras y empleadoras construyendo una solidaridad femenina que opaca la desigualdad social intrínseca en las sociedades capitalistas. Lejos de esto, *Limpia* da una complejidad mayor a la posición de mujeres de distintas clases sociales; y no se trata solo de presentar dos mujeres de distinto origen social, además, en la figura de la madre de la familia para la que trabaja Estela y cuyo empleo tiene que ver con la explotación de los bosques, profundiza en un aspecto que incluso Federicci (2013: 147-148) había tratado desde una generalización que ocultaba el vector de clase.

La cuestión del trabajo doméstico como escenario imprescindible en el mantenimiento de la vida y de la fuerza de trabajo sin el cual todo el andamiaje social se desmorona está ocupando un lugar central en muchas producciones culturales que buscan cuestionar la invisibilidad de este trabajo claramente feminizado. En esta breve genealogía en la que se inserta *Limpia* se encuentran también obras como *Wet floor*, libro de poemas de Beatriz Aragón quien lo describe con palabras que se anudan con el texto de Trabuocco Zerán: “detrás de la belleza de lo limpio se esconde ese trabajo duro que es el que se cuenta en *Wet floor*” (Aragón, 2024). De igual forma, podemos incluir aquí la novela de la escritora Layla Martínez, *Carcoma* (2021), quien rompe con la descripción realista para poder dar cuenta de la explotación de clase y de género. Por su parte, Ana Geranios, autora de *Verano sin vacaciones*, nos ayuda a completar esta lista de autoras inmersas en el mismo objetivo:

La soledad no existe en la clase trabajadora, somos tantas, desde Luisa Carnés, pasando por Andrea Abreu, Laura Carneros, Azahara Alonso, Anna Pacheco, Ana Pinto, Begoña M. Rueda, Abraham Guerrero, Matilde Sanz, Aida Dos Santos, Hafsa Arrabal o Meryem El Mehdati, entre muchas otras, hemos querido expresarnos de forma sincera y compartir



la miseria compartida, en un ejercicio de desahogo, pero también de justicia. (Geranios, 2024)

Esta genealogía no pretende ser exhaustiva, sino proponer algunas conexiones que demuestren las redes que están tejiendo diferentes autoras y que, sin duda, se puede ampliar mucho y completar con otros nombres y propuestas.

Bases teóricas para acercarse a *Limpia*

La representación del mundo del trabajo en la novela de Trabucco Zerán es, como se ha visto, la de la empleada doméstica. Lejos de generalizaciones o esencialismos, el texto se sitúa en un contexto social e histórico claro y definido como es el Chile de la segunda década del siglo XXI. *Limpia* está estableciendo a cada línea las muchas violencias que configuran el mundo occidental de este siglo, y no solo en su contenido, sino en la elección del discurso que hace de ella una historia narrada “con una inusual violencia” (Isasi, 2023). Es muy posible que esta capacidad del texto parta de una premisa establecida por la propia autora: “Es necesario poner el foco sobre las diferencias de clases” (Trabucco Zerán, 2023b), y añade en una declaración que complementa perfectamente la obra de Daniela Ortiz que comentábamos antes: “Las trabajadoras de las casas particulares aparecen siempre en segundo plano, como personajes secundarios, rara vez hablan y me pregunté **¿cómo sería esa voz?**” (Trabucco Zerán, 2023b)².

Esta pregunta nos pone sobre la pista de otra cuestión que marca desde hace años cualquier acercamiento a la representación del Otro social: *¿Pueden hablar los subalternos?* Es en esta línea de análisis establecida por los estudios postcoloniales y por Gayatri Spivak en concreto donde podemos observar cómo la autora dialoga con un aparato crítico que pasa no solo por los estudios de la subalternidad, sino también por el marxismo y la lucha de clases, la construcción del sujeto libro de Juan Carlos Rodríguez y todo ello a partir de una herramienta

² En negrita en el original



fundamental como es la utilización de la novela política según la establece María Ayete Gil (2023).

Si, como ha dicho esta autora, la literatura política es aquella que, lejos de reproducir la ideología dominante y operar, como ella, desplazando los conflictos, los desajustes y las contradicciones del sistema capitalista, trabaja poniendo sobre la mesa precisamente esos conflictos, esos desajustes y esas contradicciones (Ayete Gil, 2023: 69), estamos sin duda ante un ejemplo de este tipo de literatura. Es más, *Limpia* incide precisamente en poner “en primera línea el conflicto entre la clase legitimada para el ejercicio de la explotación y la clase explotada” (Ayete Gil, 2023: 59). El análisis marxista de las relaciones de producción es el andamiaje teórico sobre el que se construye *Limpia*, de manera que Alia Trabucco Zerán demuestra la vigencia de ese análisis y su presencia en el mundo actual. Al tomar como ejemplo de ese trabajador al más olvidado, incluso en la tradición marxista, como es la mujer empleada en el servicio doméstico da un paso hacia la teoría del subalterno de Spivak. La novela de Alia Trabucco Zerán se construye a partir de todos y cada uno de estos enfoques elaborando una red de sentido que necesita de todos ellos para poder dar cuenta de las violencias que construyen el mundo en que vivimos.

El análisis marxista de las relaciones de producción

Un mundo de clases es un mundo construido sobre una violencia esencial: la explotación. Desde el momento, como plantea Marx³, en que el trabajador se relaciona con el trabajo como con una actividad no libre, sino forzada por la necesidad de subsistir, “se está relacionando con ella como con la actividad al servicio de otro, bajo las órdenes, la compulsión y el yugo de otro” (1969: 115). Esta profunda desigualdad marca todas las relaciones que el sujeto pueda establecer con el mundo en que habita. Pero no solo es eso. También implica la enajenación total de ese sujeto.

³ Para analizar la presencia de las tesis marxistas en el texto, nos vamos a centrar solamente en los *Manuscritos: economía y filosofía* de Marx ante la limitación de espacio y la necesidad de hablar de otros instrumentos teóricos.



La protagonista de la novela, Estela García, es una trabajadora cuyo desempeño tiene unas implicaciones claras con la cuestión de los cuidados. No importa aquí que se trate de un reforzamiento de la perspectiva patriarcal que sitúa a los sujetos femeninos en conexión supuestamente natural y casi genética con la reproducción de la vida. De lo que se trata en este caso es de mostrar cómo esa empleada doméstica pertenece por derecho propio a la clase trabajadora y es explotada tanto como el obrero fabril que suele ocupar el imaginario colectivo de esa posición social. Desde una intención paralela a la de Luisa Carnés en *Tea Rooms*, Trabucco Zerán reivindica la naturaleza proletaria de la empleada doméstica y va a desgranar sobre su figura todas y cada una de las formas de explotación y de las violencias que el capital ejerce sobre el trabajador. Siguiendo a Irene Arbusti (2023: 110) cuando habla de Matilde en *Tea Rooms*, podemos afirmar que el cuerpo de Estela “no es otra cosa que el cuerpo obrero y, como cuerpo femenino, lugar por excelencia de explotación y opresión. El cuerpo de la obrera solo puede existir a través de la fatiga, que marca y delimita el tiempo y la autopercepción”.

Esto es de una importancia radical para hacer evidente y traer al primer plano las contradicciones del sistema, los conflictos que provoca y los desajustes en la construcción íntima de los sujetos implicados. Un caso bien temprano en la novela es cuando la protagonista refiere la forma de dar órdenes de la empleadora (la lista escrita de tareas pendiente, por ejemplo, donde desaparece cualquier verbo en imperativo) desnudando el discurso que oculta la realidad de la relación establecida entre ellas; o las marcas lingüísticas que ocultan la subordinación de la empleada para suavizar ese imperativo cuando aparece: “Abre las ventanas, Estela, las puertas, todas las puertas, haz corriente, por favor. Así decía, por favor, como si fuese un favor que en el futuro me devolvería” (2023a: 23). La expresión “por favor” no tiene sentido en las relaciones de trabajo basadas en el dominio y explotación del empleado.

En una sociedad pretendidamente igualitaria en su construcción ideológica, la primera contradicción terrible que encontramos es que para poder explotar al Otro es imprescindible cosificarlo y deshumanizarlo, o como dice Marx (1969: 67), los que detentan el poder “no están unidos con sus subordinados por



ningún sentimiento de benevolencia; no los conocen como hombres, sino como instrumentos de la producción que deben aportar lo más posible y costar lo menos posible”. Este punto que, sin duda, es el primero e ineludible, condición *sine qua non* para que funcione el sistema capitalista que funda las sociedades democráticas actuales, se hace evidente en las primeras páginas de la novela, es decir, desde el momento en que se produce el encuentro entre trabajadora y empleadores: “al abrir la puerta, justo antes de estrechar mi mano, me examinó de arriba abajo: mi pelo, mi ropa, mis zapatillas todavía blancas. Fue una mirada minuciosa, como si eso le permitiera averiguar algo importante sobre mí. Él, en cambio, ni siquiera me miró” (Trabucco Zerán, 2023a: 13). Hay aquí dos formas de cosificación diferentes y confluyentes: juzgar al Otro por su aspecto externo sin indagar nada más porque eso implicaría reconocerlo en su naturaleza de sujeto humano, o el ninguneo absoluto y el desinterés profundo por quien va a formar parte de la vida cotidiana de la familia. Además, está el factor de la servidumbre como rasgo decisivo para dar un sí al precipitado comienzo de la relación laboral: “A la señora le había gustado mi blusa blanca, mi trenza larga y prolija, mis dientes rectos y limpios, y que en ningún momento me hubiese atrevido a sostenerle la mirada” (15).

Así da comienzo una violencia de clase que no puede ser subsanada de ninguna manera y que se ve confirmada de forma clara a través también de los espacios. En esa “casa verdadera”, con living, comedor, gran terraza y piscina, “con clavos hundidos en las paredes y cuadros colgados de esos clavos” (2023a: 16), Estela tiene un lugar reservado. Pero eso también lo había avisado ya Marx (1969: 108): “Ciertamente el trabajo produce maravillas para los ricos, pero produce privaciones para el trabajador. Produce palacios, pero para el trabajador chozas. Produce belleza, pero deformidades para el trabajador”. La choza de Estela es “la pieza de atrás”, esa que no le mostraron en la primera entrevista y a la que ella nunca podrá considerar su pieza, solo la pieza de atrás: “Y ahí viví yo durante siete años, aunque nunca, ni una vez, la llamé «mi pieza». Escriban eso en sus actas, vamos, no sean tímidos: «categóricamente se niega a referirse a la habitación como su pieza»” (2023a: 18). Y aquí de nuevo nos encontramos con esos desajustes del sistema. Cuando la señora le dice “Estás en tu casa”



(2023a: 17), Estela recibe el golpe de conocer el espacio que le es reservado, con una puerta que se desliza, “no se empujaba como una puerta común y corriente”, sino que se deslizaba para no perder espacio.

Al igual que la Matilde de Carnés, Estela observa y analiza lo que le pasa y toma conciencia de que todas y cada una de esas desigualdades suponen un ataque a su dignidad como ser humano:

Anoten por ahí lo que había dentro, a lo mejor tiene alguna importancia: una cama de una plaza, un pequeño velador, una lamparita, una cómoda, un viejo televisor. Dentro de la cómoda, seis delantales: lunes, martes, miércoles, jueves, viernes, sábado. El domingo era mi día libre. No había cuadros, tampoco adornos, apenas una pequeña ventana. Sí un baño con una ducha, un antiguo tocador y unas manchas de humedad que parecían reírse a carcajadas. (2023a: 17)

Todo está relacionado con el trabajo, porque la existencia de Estela, su presencia en la casa, su lugar, su vestimenta, su descanso solo tienen sentido en tanto en cuanto cumple su función social de trabajadora doméstica.

Este maltrato anclado en la deshumanización asedia a Estela en su ropa de trabajo: “Me pareció muy ajustado en el cuello, demasiado angosto para mí, pero cuando quise desabrochar el primer botón noté que no tenía un ojal. Un botón de adorno en la garganta de la empleada doméstica. Los otros cinco uniformes tenían el mismo botón” (2023a: 18). Pero también en la ausencia de una identidad única reconocida por sus empleadores. Lo único importante para ellos es la función que realiza y no sus rasgos personales e individualizados. Esa función la convierten en un sujeto intercambiable con otro similar, ya sea la empleada anterior, cuyo nombre se entromete cada vez que van a llamar a Estela, ya sea la empleada de una casa vecina:

Salí tal como estaba vestida, con mi delantal, con mis zapatillas y frente a mí, en la vereda opuesta, vi que caminaba una mujer. Llevaba un delantal idéntico al mío, los mismos recuadros blancos y grises, el mismo falso botón, la misma trenza y zapatillas [...]. La mujer me vio, nos miramos y nos detuvimos al mismo tiempo. Su cara era la mía, eso pensé y me recorrió un escalofrío. (2023a: 27)

Comienza así un proceso imparable de enajenación que va mostrando la pérdida de autoconciencia de Estela que incluso pasa por episodios de disociación donde puede observarse desde fuera, ajena a sí misma. De nuevo,



también lo había explicado ya Marx (1969: 113): “El trabajo enajenado, por tanto [...] hace extraños al hombre su propio cuerpo, la naturaleza fuera de él, su esencia espiritual, su *esencia humana*”. Esa enajenación se produce en la novela de una forma muy gráfica y muy al principio de su experiencia como trabajadora:

En cuanto estuve fuera del supermercado y el sol me golpeó de lleno en el cuerpo, ocurrió eso por primera vez. Alcé la vista, miré a mi alrededor y no supe dónde estaba. [...] Pero por más que recorría con mis ojos esa realidad que me rodeaba, no conseguía descifrar cómo había llegado hasta esa calle, ese barrio, esa ciudad, ese trabajo. No podía distinguir la tierra del asfalto, una bicicleta de un animal, una pierna de la otra, esa empleada de mí misma. La propia idea de un animal, del asfalto sobre la tierra, de la empleada caminando con su uniforme bajo el sol, se me volvió totalmente ajena. (2023a: 29)

Estos episodios se repetirán en varias ocasiones provocando una alienación total del entorno y de sí misma, una ausencia de autorreconocimiento y por tanto un inmenso sufrimiento en la trabajadora. A ello contribuyen también su aislamiento, la ausencia de relaciones humanas auténticas y no basadas únicamente en el intercambio económico, la muerte de su madre en el lejano Sur del que procede Estela. Es decir, la imposibilidad de ser reconocida como ser humano por alguien que la mire y la vea como tal.

Otro ejemplo muy importante en relación con la enajenación del trabajo es la escena en que Estela es invitada a compartir la cena de Nochebuena con sus empleadores, los padres y la niña⁴. Marx señala la naturaleza tan especial que tiene la relación del trabajador con el producto del trabajo:

El trabajador pone su vida en el objeto, pero a partir de entonces ya no le pertenece a él, sino al objeto. [...] La enajenación del trabajador en su producto significa no solamente que su trabajo se convierte en un objeto, en una existencia exterior, sino que existe fuera de él, independiente, extraño, que se convierte en un poder independiente frente a él; que la vida que ha prestado al objeto se le enfrenta como cosa extraña y hostil. (Marx, 1969: 106)

En el caso de Estela el objeto es la limpieza de la casa, el cuidado de la ropa, atender a la niña y todos los episodios que marcan el día a día de sus siete años con la familia y que son descritos en multitud de ocasiones en la novela

⁴ Quiero agradecer a Ainhoa Jiménez Díaz que señalara esta relación entre la teoría marxista y la escena de la novela durante el *Seminario monográfico de investigación: literatura y frontera*, en el Máster en Literaturas Hispánicas: arte, historia y sociedad durante el curso 2023/2024 en la UAM.



para resaltar la cantidad de trabajo que supone para una persona sola hacerse cargo de todo ello. Pero en la escena de Nochebuena ese trabajo se centra en un objeto concreto que es la comida y el pavo que van a cenar. Y la forma en que se relaciona con esa “existencia exterior” es una muestra de lo que había establecido Marx, como podemos apreciar en este fragmento:

Tomé vino. Me serví un trozo de pavo y papas duquesas. Con los cubiertos de plata, los de las ocasiones especiales, corté un pequeño bocado, lo monté en un pedacito de ciruela y lo metí en mi boca. Mastiqué y tragué, pero no pude saborear el pavo. Lo intenté de nuevo: carne, cebolla, ciruela, nuez. Otra vez a la boca. Tampoco lo pude probar. Sentía separadamente la mantequilla, la pimienta, el jerez, el aceite, la miel, la grasa gelatinosa; cada ingrediente que yo había usado a un abismo del otro. Porque las partes y el todo no tienen nada que ver. Porque no era una cena cualquiera. [...]
Fui la única que no pudo terminar todo su plato. Los demás quedaron vacíos y quietos sobre la mesa. Tardé en entender, cuánto tardé..., pero finalmente retiré los platos y serví el postre para tres. (2023a: 74)

Así, toda la experiencia que recoge la novela es una demostración de la realidad inapelable de la lucha de clases.

Dentro de esta posición teórica marxista, resulta también de mucha utilidad la propuesta de Juan Carlos Rodríguez sobre el sujeto libre (2002). La primera frase de la novela establece el proceso de deconstrucción a que va a ser sometida la identidad de la mujer trabajadora en *Limpia*: “Mi nombre es Estela, ¿me escuchan? Dije: Es-te-la-Gar-cí-a” (2023a: 9). El sujeto reafirma su yo, su individualidad, su unicidad en ese comienzo. Pero a partir de ahí, el texto es la destrucción de tal afirmación. Es la demostración de que la enajenación provocada por el trabajo asalariado que veíamos antes anula ese espejismo de ser un yo único e irrepetible.

A través del diálogo que hemos establecido entre los textos teóricos de Marx y la novela es fácil concluir que el análisis marxista de las relaciones laborales está en la base de la configuración del texto de Trabucco Zerán⁵. Al analizar los efectos que el trabajo produce sobre el cuerpo y la psique de la empleada, la autora consigue poner al descubierto la verdadera naturaleza de la

⁵ Si bien el texto de Subercaseaux señala el conflicto de clase, no pone en primer plano las consecuencias anímicas y físicas de la relación de explotación. En cambio, subraya la importancia de la colectividad como lugar de resistencia, aunque el resultado final será que el poder establecido por la dictadura militar sigue marcando las relaciones de clase y el control del espacio social.



relación entre empleador y empleada, subrayando la alienación y enajenación del sujeto proletarizado y su incapacidad de reacción ante la deshumanización de la que es objeto.

Lenguaje y discurso hegemónico

Ya vimos más arriba la inutilidad de una expresión como “por favor” incluida en el discurso del empleador hacia su empleado. En la misma línea de desnudar la verdadera naturaleza de la relación laboral, la novela insiste en destruir tales espejismos discursivos:

No vi a la señora al día siguiente. Salió del trabajo sin despedirse y me llamó a eso de las tres.
Estela, anota, eso dijo la señora.
Instruida, trabajadora, una empleada discreta.
Debía descongelar las pechugas de pollo y rellenarlas con espinacas y almendras tostadas. También preparar unas papas al horno y un pisco sour bien seco.
Nada como un pisco sour hecho en casa, dijo, como si le hablara a otra persona. [...]
Después me preguntó si acaso podía ir al supermercado.
Estelita, dijo, ¿puedes comprar amargo de angostura, limones y huevos orgánicos?
Me lo preguntó como si yo pudiera responderle no, señora, ¿sabe?, no voy, no tengo ganas, no dormí. (2023a: 53)

Todas las expresiones de cortesía solo son usadas por los señores para disfrazar la verdadera naturaleza de la relación. Sirven para engrasar la explotación y disfrazar la absoluta ausencia de libertad que implica para el empleado la relación contractual laboral. Como sucede con el uso del plural en este otro ejemplo:

Con una frecuencia exasperante, como si dijera una palabra por vez, la señora aparecía en la cocina, asomaba su cabeza por la puerta y decía [...]:
Sirvamos los canapés, Estela.
Refrigeremos la champaña.
Lavemos las copas de vino.
Retiremos los platos de la mesa.
Eso significaba que yo debía servir los canapés, lavar las copas de vino, helar la champaña y levantar los platos sin arrimarlos, sin torpezas. (2023a: 86)

La utilización del lenguaje se convierte así en otra herramienta más de ocultación, pero no siempre consigue mantener la ilusión de igualdad. Cuando los señores de la casa compran un piano y el afinador termina de preparar el



instrumento y pregunta “si alguien lo quería probar. Dijo «alguien» pero esa palabra no me incluía” (2023a: 108), afirma Estela, consciente de que para cualquier otro trabajador la empleada doméstica es incapaz de saber tocar el piano o sentir interés por tan exquisita actividad, reservada a la alta burguesía. Pero cuando la niña sufre un accidente en el colegio y *alguien* debe llevarla a la clínica, “esta vez sí era yo” (2023a: 108). Los cuidados sí, el arte no. La división del trabajo va más allá y afecta a todos los aspectos de la vida del trabajador.

Pero no podemos olvidar que ese lenguaje también es marca de poder y de posibilidad de humillar al recordar al subalterno que no conoce las claves del manejo lingüístico adecuado para integrarse en la sociedad de la alta burguesía. Las correcciones son continuas en ese sentido:

No se dice sobaco, Estela. Se dice axila. Cuidado con esos tropiezos.
Pues bien, la niña, sentada a la mesa, frente a su padre y su madre, había dicho «hubieron» y de inmediato el señor me llamó al comedor.
Estela, eso dijo.
Y después:
Se dice hubo, la palabra correcta es hubo.
Todo esto es importante: la inclinación de las comisuras, las bocas apenadas o satisfechas, las letras que forman una palabra. La palabra rabia, por ejemplo, está compuesta de apenas cinco letras. Cinco letras, nada más. Sin embargo, mi pecho ardía.
(2023a: 67)

Esta reflexión sobre el lenguaje y la ambigüedad de su uso está en el propio título de la novela. La autora había señalado al presentar la novela en Casa de América que le gustaba mucho la palabra “limpia” y sus múltiples connotaciones para dar cuenta de la cuestión de la limpieza en la novela (2022). Efectivamente, estamos ante un posible imperativo, pero también ante un adjetivo descriptivo. Podemos utilizar las palabras que José Colmeiro dedica al título de la obra *Gallego* de Miguel Barnet y que son directamente aplicables a la novela de Trabuucco Zerán:

Directo y simple a primera vista, pero también equívoco e impreciso, sin ningún otro marcador lingüístico de desambiguación, lo que subraya los diferentes niveles de significado del término y su construcción social. La ambigüedad semántica del término aquí se ve reforzada por su propia concreción abriéndose a varias posibilidades interpretativas primarias. (2021: 203)



La importancia de las palabras, de lo que dicen, de lo que ayudan a ocultar adquiere un peso especial en el propio relato de la historia y del ejercicio discursivo de la narradora. La manipulación del discurso se suma a la contradicción entre ese sujeto “Yo-soy” de la primera página con el aprendizaje que día a día va sumiendo a Estela en la alienación completa y el enajenamiento de sí misma y que solo tiene como final posible la destrucción total del sujeto solo y aislado que representa esta trabajadora.

Pero Estela tiene un referente, un punto de anclaje desde el que poder analizar lo que le pasa, lo que están haciendo con ella, la destrucción de sí misma que ha supuesto su incorporación laboral a la servidumbre voluntaria, que diría Étienne de La Boétie (2016). Solo desde la experiencia colectiva es posible descubrir que su realidad de mujer explotada es algo mucho más profundo, extenso y, en fin, estructural. La experiencia anterior de su madre está en la base de la toma de conciencia del personaje o podríamos hablar del distanciamiento con que mira su posición sin caer nunca en la trampa de la supuesta igualdad entre amos y trabajadores, como en esta escena en el cumpleaños de la niña de la casa: “La señora me fue a buscar a la cocina y me dijo que también yo fuera a cantar el cumpleaños feliz. No recordaba que cantar estuviese en la descripción del trabajo. Es una broma, tranquilos. Una de esas bromas que sirven para decir la verdad” (2023a: 79).

Pero la madre de Estela no consigue evitar que su hija caiga en el engranaje laboral del que la quería proteger. La genealogía femenina que instaura la novela pasa por el conocimiento de la violencia en todos sus aspectos: la discriminación, la imposibilidad de cuidar a los propios hijos, el desprecio hacia las propias creencias, los horarios incompatibles con la responsabilidad del cuidado de un menor a su cargo, la satisfacción sexual de los impulsos de los hombres de la casa y un largo etcétera que configura el mapa que sobre la realidad ha entregado a Estela su madre, mujer trabajadora, madre soltera que ha criado a una hija cuyo padre no existe. Pero la novela contrapone de forma constante la familia modélica que representan sus empleadores con la familia construida por su propia madre fuera de las normas. Y en esa contraposición sí podemos ver un atisbo de esperanza, de amor, de cuidado



sincero, de aprendizaje sobre el entorno, de protección, de dolor por tener que dejar a la hija en un internado al no poder cuidarla por culpa de su trabajo, de rebeldía ante esta situación, de contacto con la naturaleza, de hogar pese al suelo de tierra y el techo de zinc. Mujer y niña que comparten realmente un escenario familiar. Sin embargo, la riqueza de la casa en la que está empleada Estela contamina las relaciones convirtiéndolas en inversiones. Desde la educación de la hija hasta las relaciones íntimas de los padres, signadas, además, por la violencia de género que le hace decir al padre que todos los defectos de la niña son herencias por parte materna, entre otras cosas.

En la infancia que vivió Estela en el sur encontramos otro ejemplo que nos devuelve a ese “Yo-soy” que el texto invierte a lo largo de la historia que narra. En este caso tiene que ver con los niños de la vecina que comparten juegos con la niña Estela: “La vecina, además, tenía dos hijos de mi edad. Jaime y su mellizo, al que todos también llamaban Jaime. Así nadie se equivoca, decía mi mamá entre carcajadas” (2023a: 70). La individualidad se diluye, se confunde, como en esos juegos infantiles en que Estela “le daba besos a un Jaime, después al otro Jaime, y los Jaimes se besaban entre ellos, como quien besa un espejo” (2023a: 70-71). Nada que ver con la agresiva masculinidad del padre para el que trabaja la protagonista, que tiene trazado el plan de vida que va a desarrollar a lo largo de su vida y que se verá truncado por esa misma obsesión: “Eso sí le encantaba, que se refirieran a él como «el doctor Jensen». Pero graben esto en sus papeles: ser doctor no tiene importancia. No cuando muere tu única hija. No cuando eres incapaz de salvarla” (2023a: 20). De esta forma, ese individuo que se considera pleno, que controla y domina su vida tanto como la vida de los que le rodean, que tiene un plan, también será destruido:

estudiar medicina, casarse, comprar una casa, considerarla insuficiente. Venderla, comprar otra, tener problemas con el jefe. Transformarse en jefe, engendrar una hija, salvar vidas, perder otras. Entonces, en la cima, tropezar y hablar de más. Ya les contaré, tranquilos, que la ansiedad no los carcoma. Una mañana el señor habló más de la cuenta y la realidad se alzó y le arrebató de un zarpazo su plan. (2023a: 34)

De esta forma, el lenguaje está siempre en la raíz de la dominación, en la ocultación de sus mecanismos y finalmente en la destrucción de los sujetos dominantes, porque en este mundo de explotación que refleja la novela, los



dominadores no pueden encontrar tampoco la felicidad.

¿Cuándo y cómo habla una mujer subalterna?

A lo largo de las citas que hemos ido utilizando para contrastar el diálogo que establece la novela con otros textos y lecturas críticas de la organización social capitalista se puede observar la potencia de la voz narradora y la presencia de unos interlocutores o narratarios que permanecen mudos en todo momento. Como vimos antes, la novela responde a la pregunta de cómo sería la voz de una empleada doméstica si pudiera hablar. De acuerdo con Gayatri Spivak, Alia Trabucco Zerán se sitúa en un lugar en el que demuestra hasta qué punto es inaudible esa voz subalterna, llevando a su personaje a un mutismo total a partir de cierto momento en el texto. La propia autora se pregunta: “¿existe una voz si nadie la escucha?” (Herrera Estrada, 2023: 318). Un mutismo que nadie percibe a excepción de la niña, todavía no integrada completamente en su papel de explotadora para el que está siendo educada. Efectivamente, los subalternos no pueden hablar ni ser oídos. Pero ahí encontramos una poderosa contradicción en el texto, ya que este está narrado en primera persona desde la voz de Estela. Es decir, que todo lo que “escuchamos” es la voz de la subalterna por antonomasia, la mujer trabajadora.

La autora sabe bien qué está haciendo con la propuesta teórica de Spivak. Si Estela habla, si está siendo escuchada, es porque toda esa narración se está produciendo en un lugar de excepcionalidad absoluta. Como explica Matías Celedón (2022: 373), “Alia Trabucco sitúa a la protagonista de su libro en una cámara Gessel, una pieza adaptada con un espejo para permitir la observación con personas”, y añade, “Estela le habla a un espejo en la oscuridad”. Efectivamente, el texto supone el ejercicio de autorreconocimiento de la protagonista, el descubrimiento de la realidad en que ha vivido durante siete años y la posibilidad de recuperar su identidad. De esta forma, toda la novela es la declaración policial de Estela y es en ese momento ajeno a la normalidad social, cuando la subalterna sí tiene voz, sí se hace escuchar, sí es relevante lo que pueda contar. Dentro del engranaje social no, en la sala de interrogatorios,



sí. Dando una vuelta más a esta cuestión, la novela nos ofrece la omnipresencia de la voz subalterna frente al silencio absoluto de sus interlocutores. Pero es que lo que ellos puedan decir no es relevante, ya es conocido y no aportaría nada al fresco de explotación que ha mostrado el texto. Por otro lado, esos oyentes ocultos tras un cristal-espejo son los *alter ego* del lector que desde la frontera de las páginas del libro asiste a la declaración de Estela sin poder inmiscuirse ni interrumpirla, obligado a escuchar a los que nunca hablan, a los que nunca logran ser escuchados:

Les incomoda mi voz, ¿me equivoco? Hablemos de eso, de mi voz. Esperaban otra, ¿no es verdad? Una más mansa y agradecida. ¿Están registrando mis palabras? ¿Están grabando mis digresiones? ¿Qué les pasa ahora? ¿La empleada tampoco puede usar la palabra digresión? ¿Me prestarían el listado de palabras suyas y mías? (2023a: 65)

El silencio de los interlocutores de Estela es también una forma de interpelar a los lectores, ya que, de acuerdo con la autora, “acaso escuchar puede ser un gesto subversivo”, tanto como lo es el silencio de la protagonista que “puede ser leído como un gesto de resistencia, como un silencio elocuente, hablador” (Herrera Estrada, 2023: 318). De pronto, todo el texto nos pone ante la situación planteada por Spivack en torno a la “representación” del sujeto subalterno. Porque aquí nadie ocupa el lugar de enunciación de la propia Estela y por un momento se abre un espacio en que ella habla por sí misma, nadie habla por ella. Y ahí debemos tener en cuenta el origen que da lugar a la voz de la Estela narradora de su propia versión de los hechos. En el texto titulado *Las homicidas* (2019), Alia Trabucco Zerán investiga cuatro casos de mujeres chilenas acusadas de sendos crímenes. Mujeres asesinas, como subraya la autora en el prólogo, y no mujeres asesinadas. Apenas dos letras que sitúan el sustantivo mujer en puntos extremos y de víctima la transforman en victimaria. Entre esos cuatro casos se encuentra el de María Teresa Alfaro, empleada doméstica que asesinó a los tres hijos de sus empleadores y a la abuela de los niños. En el ensayo es fácil percibir la diferencia con que la autora se enfrenta a esta historia incluso a la hora de narrarla, ya que desde el principio cede el espacio a la supuesta voz de la asesina para que podamos ver desde su perspectiva una realidad que ni los periódicos ni la sentencia permitieron



observar: “las resonancias de clase y de género presentes en este caso y que abogados, periodistas y jueces se empeñaron en negar” (Trabucco Zerán, 2023c: 174).

La lectura de este texto nos permite comprender las implicaciones del trabajo doméstico asalariado, ya que, como afirma la autora, ser empleada doméstica supone “suspender la propia vida a favor del proyecto de otra familia” (2023c: 184), de otra familia de clase acomodada que se puede permitir pagar a una mujer que ocupará el lugar de otra: su patrona (2023c: 172), permitiéndole a esta la conquista del espacio público, conquista que “encubría una operación de subordinación tras las puertas del hogar: la contratación de un cuerpo femenino, un cuerpo de servicio, para realizar las tareas domésticas que la sociedad había depositado sobre sus hombros y no sobre los de su marido” (2023c: 173-174). Es lo que Elizabeth Subercaseaux había expresado de forma bien directa:

Matarse los riñones, limpiar la caca ajena, cocinar, lavar los platos, cuidar a los niños y pulir las casas para que otra mujer pudiera ser escritora, abogada, psicóloga, diputada, periodista, arquitecta o no hacer nada más que levantarse tarde, hablar por teléfono, jugar a las cartas con las amigas. (2015: 95-96)

La lucidez del análisis de Trabucco Zerán de la historia de María Teresa Alfaro se expande en la ficción enriqueciendo el material que ofrece la realidad para convertirse en una lectura política de dicha realidad y desvelar los irresolubles conflictos de la lucha de clases sobre los que se asienta la sociedad burguesa.

El discurso subalterno, que sí es por fin audible aquí, ofrece el relato del proceso de alienación y enajenación a que es sometido ese sujeto que comenzó diciendo yo-soy y que en el desarrollo de su experiencia vital comprende que todo su ser existe como tal en función de las necesidades de sus empleadores que no han hecho otra cosa que comprar su vida. La novela no se detiene en la justicia o no de la remuneración percibida; Estela no se siente mal pagada, pero cuando su madre enferma se da cuenta de que está atrapada en una maquinaria de la que no puede salir y el dinero que necesita para poder atender a su madre, allá en el lejano Sur, la mantiene atada a ese lugar de explotación que la



despersonifica día a día. Tanto es así que cuando se produce el robo en la casa de la familia, los ladrones humillarán a Estela precisamente por su condición encubierta de esclava y su ausencia de rebeldía.

Sin embargo, el hecho de hablar y romper el silencio autoimpuesto implica un retorno hacia la asunción de su persona que aprovecha ese instante abierto en la detención para hacerse oír a la vez que recupera la conciencia de sí. Para llegar a este momento es necesario que sucedan algunas cosas que rompan su aislamiento. Primero será el amor de una quiltra, la Yani, y su injusta muerte, después la unión física con un hombre lejos de la contaminada sentimentalidad burguesa, tan bien descrita en la relación de sus patronos, y por fin, el levantamiento social contra la desigualdad y la injusticia que se está anunciando en sordina a través de las noticias de la televisión y que llenó las calles de Chile en el estallido social de 2019 y en las que de pronto el cuerpo de Estela ya no es solo un cuerpo para el trabajo.

La decisión de Alia Trabucco Zerán de narrar desde la voz de la mujer subalterna altera también convenciones literarias del discurso de suspense o de la narrativa policial, género en el que se mueve al principio, pero que rápidamente se deconstruye y socava para dejar al lector sin asideros (Trabucco Zerán, 2013b). Se construye así un texto híbrido donde las expectativas del lector quedan rotas en las primeras páginas al poner en primer plano la muerte de la niña y anular el efecto sorpresa de una narración tradicional. Porque no es eso de lo que habla esta novela, porque no se trata de entretener al lector con un suspense demorado a lo largo del texto. Se trata de abrir un hueco, una grieta por donde rezuma el dolor del trabajo por cuenta ajena, las implicaciones que esa situación tiene sobre los sujetos, pero también sobre otras culturas, otros espacios, otros sujetos no humanos. Isasi (2023) había comentado que estamos ante un texto a caballo entre el *thriller* y la denuncia social, pero podríamos afirmar que lo que hace la autora es utilizar las herramientas de un género conocido, el suspense, para desmentirlo a cada paso, desconfigurarlo, y en esa incomodidad lectora mostrar una realidad otra que siempre permanece oculta.

Sin duda quedan muchas aristas en las que profundizar en esta novela y que podríamos establecer como un nuevo rumbo. Un rumbo que se distancie de



la forma en que se vive la maternidad en las sociedades capitalistas, de la forma en que se desforesta el planeta (no es casual que la empleadora de Estela trabaje precisamente en esto), en que se maltrata a los animales y a los propios hijos para que encajen en un modelo prefijado de futuros explotadores. Esa madre que, aunque es consciente de que la empatía y la solidaridad son intrínsecas a la forma de actuar del ser humano, conoce también la distancia entre su nosotros, las personas que se encariñan, que se cuidan, y ellos: “no hay que querer a los que mandan. Ellos solo se quieren entre sí” (2023a: 183). Es posible que esta diferencia expresada con tanta sencillez sea la clave del sistema burgués de explotación ya que contamina todas las relaciones posibles como es el concepto de trabajo afectivo (Federici, 2013: 197) y el desgaste emocional que supone en la relación de Estela con la hija de la familia, por ejemplo. Y también podemos encontrar un planteamiento poscolonial de lectura de una realidad que apartó otras formas de explicación y de existencia y que Trabucco Zerán sitúa en el centro como una posible alternativa.

Conclusiones

Como hemos planteado a lo largo de este trabajo, Alia Trabucco Zerán nos ofrece en *Limpia* una verdadera novela política que cumple los requisitos imprescindibles de desvelamiento del funcionamiento de la realidad social y el resalte de las contradicciones del sistema capitalista. Gracias a la construcción de una voz subalterna, la más subalterna de todas, la de la mujer trabajadora, la autora nos introduce en la perspectiva negada y silenciada, aquella a la que no tenemos acceso. Su silenciamiento en la realidad cotidiana es la huella visible de la enajenación a que es sometida la existencia del sujeto proletarizado. Dicho sujeto cae así en una alienación que lo separa de sí mismo y lo deja sin herramientas de resistencia o rebeldía. En un momento de excepcionalidad como el que estructura todo el relato de *Limpia*, la mujer obrera recupera la voz y obliga al lector y a la sociedad que la condena a la subalternidad a escuchar sin pausa ni posibilidad de interrupción ese relato negado e inexistente.

Para poder dar cuenta de este proceso nos hemos servido del análisis marxista de las relaciones de producción y las huellas que dejan en el trabajador,



así como de la teoría de la subalternidad planteada por Spivak. Gracias a estos apoyos teóricos podemos establecer los procesos que se producen en el cuerpo y la mente de la mujer asalariada y confinada en su existencia como herramienta laboral a la que le es negada su naturaleza humana. A partir de un caso real, Alia Trabucco Zerán llena los espacios dejados por el silencio de la declaración policial de Alfaro y su reproducción por parte del sistema encarnado en los medios de comunicación, los jueces y abogados, para visibilizar una sensibilidad ocultada, prohibida, una forma diferente de enfrentar el presente y el futuro y cuya única opción pasa por la lucha colectiva como forma de recuperar su humanidad. Esa construcción colectiva pasa también por la inclusión del texto de Trabucco Zerán en una genealogía de textos dedicados a narrar el espacio de la mujer trabajadora y su posición social. Un empeño desde diferentes puntos para denunciar la imposibilidad de conjugar ese supuesto sujeto libre que el sistema capitalista nos hace ser con las condiciones reales de existencia de una trabajadora invisible.

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÓN, Beatriz (2024). "El grito de las *kellys* y las camareras de verano a través de la literatura: cualquier ejercicio de resistencia cuenta", *eldiario.es*. 3 de julio. Disponible en: <https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/grito-kellys-camareras-verano-traves-literatura-ejercicio-resistencia-cuenta_1_11425135.html> [Fecha de consulta: 17 de julio de 2024].
- ARBUSTI, Irene (2023). "Género, cuerpo e identidad como espacios de la narración en la obra de Luisa Carnés", *Cultura de la República. Revista de Análisis Crítico*, n.º 7, pp.100-116.
- AYETE GIL, María (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra.
- CARNÉS, Luisa [1934] (2014). *Tea Rooms. Mujeres obreras*. Madrid: Hoja de Lata.
- CELEDÓN, Matías (2022). "*Limpia* de Alia Trabucco Zerán: Causas e inicios no son lo mismo", *Revista Nomadías*, 31 diciembre, pp. 373-377. Disponible en <<https://rchd.uchile.cl/index.php/NO/article/view/69462/72218>> [Fecha consulta: 19 de noviembre de 2024].
- COLMEIRO, José (2021). *Cruces de fronteras: globalización, transnacionalidad y poshispanismo*. Madrid: Iberoamericana / Verbuert.
- EXPÓSITO, Marcelo (2010). "Texto", en Daniela Ortiz, *97 empleadas domésticas*. Barcelona: Cevagraf. Disponible en <<https://view.publitas.com/daniela/97-empleadas-domesticas-daniela-ortiz/page/45>> [Fecha de consulta: 8 de septiembre de 2024].



- FEDERICI, Silvia (2013). *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, revolución y luchas feministas*. Scriptorium (Carlos Fernández Guervós y Paula Martín Ponz). Madrid: Traficantes de Sueños.
- FEDERICI, Silvia [2004] (2010). *Calibán y la bruja: Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza (traductores). Madrid: Traficantes de Sueños.
- GERANIOS, Ana (2024). “El grito de las *kellys* y las camareras de verano a través de la literatura: cualquier ejercicio de resistencia cuenta”, *eldiario.es*. 3 de julio. Disponible en: <https://www.eldiario.es/andalucia/lacajanegra/grito-kellys-camareras-verano-traves-literatura-ejercicio-resistencia-cuenta_1_11425135.html> [Fecha de consulta: 17 de julio de 2024].
- HERRERA ESTRADA, Cindy Patricia (2023). “Alia Trabucco: La multiplicidad del lenguaje de la ‘literatura de los hijos’ en la narrativa chilena contemporánea”, *Visitas al Patio*, vol. 17, n.º 2, julio-diciembre, pp. 313-318. Disponible en <<https://revistas.unicartagena.edu.co/index.php/visitasalpatio/article/view/4444/3500>> [Fecha de consulta: 19 de noviembre de 2024].
- ISASI, Carolina (2023). “Una tragedia familiar”, *Zenda*, 24 de abril. Disponible en <[Una tragedia familiar - Zenda \(zendalibros.com\)](http://Una%20tragedia%20familiar%20-%20Zenda%20(zendalibros.com))> [Fecha de consulta: 12 de enero de 2024].
- LA BOÉTIE, Étienne de (2016). *Discurso de la servidumbre voluntaria*. Barcelona: Virus Editorial.
- MARTÍNEZ, Layla (2022). *Carcoma*. Málaga: Editorial Amor de Madre.
- MARX, Karl (1979). *Manuscritos: economía y filosofía*. Madrid: Alianza Editorial.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- SUBERCASEAUX, Elizabeth (2015). *La rebelión de las nanas*. Santiago de Chile: Catalonia.
- TRABUCCO ZERÁN, Alia (2023a). *Limpia*. Barcelona: Penguin Random House.
- TRABUCCO ZERÁN, Alia (2023b). “Chile es el laboratorio neoliberal del mundo”, *Zenda*, 2 de febrero. Disponible en <[Alia Trabucco: "Chile es el laboratorio neoliberal del mundo" - Zenda \(zendalibros.com\)](http://Alia%20Trabucco%3A%20%22Chile%20es%20el%20laboratorio%20neoliberal%20del%20mundo%22%20-%20Zenda%20(zendalibros.com))> [Fecha de consulta: 12 de enero de 2024].
- TRABUCCO ZERÁN, Alia (2023c). *Las homicidas*. Barcelona: Lumen.
- TRABUCCO ZERÁN, Alia (2022). “*Limpia*, un retrato de la desigualdad”, *Casa de América*. Disponible en: <https://youtu.be/C02ilj_0y78?si=hLY2u2L8uOq5QrUV> [Fecha de consulta: 12 de julio de 2024].

Diablotexto *Digital*



**La sed de cambio dentro del neoliberalismo
maduro en Chile: *Limpia* (2022), de Alia Trabucco
Zerán**

***Thirsting for Change in Neoliberal Chile:
Limpia (2022) by Alia Trabucco Zerán***

OLGA BEZHANOVA
SOUTHERN ILLINOIS UNIVERSITY, EDWARDSVILLE
obezhan@siue.edu
<http://orcid.org/0000-0001-5798-9049>

Fecha de recepción: 13 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 30 de septiembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 148-170
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29029>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada"



Resumen: La novela *Limpia* (2022), de escritora chilena Alia Trabucco Zerán, hace uso de las metáforas del agua y la piedra para expresar los sentimientos de rebeldía contra la neoliberalización de la sociedad chilena que inspiraron los movimientos de protesta de 2019-2020. La profunda soledad del sujeto completamente neoliberalizado es el resultado del colapso de redes de relaciones y cuidado que resisten la monetización. Los personajes de la novela difieren en el grado en que han logrado aprovechar las fuerzas del mercado, pero sufren de la misma incapacidad para conectar con el otro.

Palabras clave: novela, Chile, neoliberalismo, conciencia de clase, Alia Trabucco Zerán

Abstract: The novel *Limpia* (2022) by the Chilean writer Alia Trabucco Zerán relies on the metaphors of water and stone to express the sentiments of rebellion against the neoliberalization of Chilean society that inspired the country's protest movements of 2019-2020. The profound loneliness of the fully neoliberalized subject is a result of the collapse of networks of relationships and care that resist monetization. The characters of the novel differ in the degree to which they have been able to harness market forces, yet they suffer from the same incapacity to connect with others.

Key words: novel, Chile, neoliberalism, class consciousness, Alia Trabucco Zerán



El neoliberalismo y la fluidez

Los arquitectos del neoliberalismo global hicieron uso de varios países hispanos, y de Chile en particular, como “un laboratorio donde se gestó el sistema neoliberal” (Salinas Figueredo, 2007: 89). La experimentación neoliberal llevada a cabo por los Chicago Boys con la participación y asistencia de los regímenes dictatoriales de estos países los transformó en espacios donde los preceptos neoliberales se ponían en práctica para luego adaptarse a la escala global. Chile se neoliberalizó agresivamente bajo la dictadura de Augusto Pinochet y no se desvió de este camino durante el período ‘democrático’ posdictatorial. Como resultado, los chilenos han podido abismarse plenamente en las consecuencias devastadoras de esta política. Resulta poco sorprendente que hoy en día jóvenes escritores chilenos publiquen obras imbuidas por una fuerte sensibilidad antineoliberal. La novela *Limpia*, de Alia Trabucco Zerán, publicada en 2022 es uno de los ejemplos más llamativos de esta tendencia, puesto que transmite el espíritu de las protestas que sacudieron el país en 2019 y 2020 para expresar el profundo malestar de muchos chilenos ante el impacto de la corriente descontrolada del capital global líquido sobre sus vidas¹. En su estudio de las imágenes que acompañaron las protestas chilenas de los años recientes, Terri Gordon-Zolov y Eric Zolov observan que las metáforas oceánicas y acuáticas que apuntan tanto a la búsqueda como a la evasión de la fluidez estaban presentes en las descripciones y las imágenes de las protestas de ese año no solo en Latinoamérica sino también en Asia y Europa (2022: 9). *Limpia*, la novela que ofrece un retrato literario de las protestas en Chile, retoma las imágenes acuáticas de las manifestaciones populares para ilustrar el impacto del neoliberalismo en los representantes de diferentes clases sociales.

En una serie de libros que comienza con *Modernidad líquida* (2000), el filósofo Zygmunt Bauman describió las consecuencias de la desterritorialización del capital, que a partir de la década de 1970 ha estado efectuando una desvinculación progresiva de lo físico y lo sólido a favor de lo fluido:

¹ Uso el término “capital líquido” en el sentido introducido por Zygmunt Bauman para referirse a la transformación del capitalismo global en la era de la financiarización que se asocia con el periodo neoliberal.



Esa clase de «disolución de los sólidos» destrababa toda la compleja trama de las relaciones sociales, dejándola desnuda, desprotegida, desarmada y expuesta, incapaz de resistirse a las reglas del juego y a los criterios de racionalidad inspirados y moldeados por el comercio, y menos capaz aun de competir con ellos de manera efectiva. (2015 [2000]: 10)

El capital se desplaza hoy con una presteza antes inaudita, exigiendo que todo aquel que quiere mantenerse a flote en su flujo imparable siga llevando a cabo verdaderas hazañas de agilidad intelectual, emocional, psicológica y profesional. Según plantea la académica feminista Chandra Mohanty², esta forma del capitalismo requiere que la mente humana “siempre esté tan preparada para moverse como lo está el capital, para poder trazar sus caminos e imaginar sus posibles destinos” (2003: 251). Ha surgido un sinnúmero de narrativas que intentan ocultar la naturaleza económica de este estado de cosas. Así, la necesidad de estar siempre preparado para moldearse se conceptualiza como necesaria para la liberación del ser humano de las ataduras que supuestamente lo restringen, siendo la aceptación de las narrativas neoliberales como una emanación del sentido común en vez de una manipulación fuertemente ideológica una de las mayores victorias del neoliberalismo (Hall y O’Shea, 2013: 11). Philip Mirowski apunta al respecto que los neoliberales nunca se definen como tales, lo cual les permite disfrazar sus ideas como expresiones no-ideológicas de un acercamiento despolitizado (2009: 427-8). En realidad, este tipo de narrativas aseguran que el capital siempre tendrá acceso a mano de obra desarraigada y dispuesta a romper todos sus vínculos para trasladarse a cualquier parte en un corto plazo de tiempo en busca de un empleo cada vez más precario. La libertad que exalta el neoliberalismo, de igual modo, consiste en una desvinculación del individuo de la familia, la comunidad y el ambiente conocido, esto es, del lugar donde dispone de las ventajas del conocimiento y la solidaridad para poder ser libremente exprimido y descartado por el capital siempre en movimiento.

² La traducción al castellano es propia.



Para asegurar su dominación e imposibilitar no solo la resistencia sino la capacidad misma de concebir una alternativa, el capitalismo neoliberal actúa, de acuerdo con Christian Laval y Pierre Dardot, como

productor de cierto tipo de relaciones sociales, de ciertas maneras de vivir, de ciertas subjetividades. Dicho de otro modo, con el neoliberalismo lo que está en juego es, nada más y nada menos, la forma de nuestra existencia, o sea, el modo en que nos vemos llevados a comportarnos, a relacionarnos con los demás y con nosotros mismos. (2013: 14).

Desarrollando la definición de la subjetividad neoliberal propuesta por Michel Foucault en sus lecciones sobre la biopolítica ofrecidas en el Collège de France en 1978-9, Byung-Chul Han señala que “la sociedad del siglo XXI ya no es disciplinaria, sino una sociedad de rendimiento. Tampoco sus habitantes se llaman ya «sujetos de obediencia», sino «sujetos de rendimiento». Estos sujetos son emprendedores de sí mismos” (2022 [2016]: 25). El hecho de someterse de una manera voluntaria (y a menudo ansiosa) a las demandas del capital, que exige siempre una mayor productividad, crea una ilusión de una libertad sin límites que produce la falsa conciencia de un ser neoliberal.

El modelo neoliberal de la coexistencia social genera su propio tipo de subjetividad humana. Uno de los soportes de esta subjetividad neoliberalizada consiste en una postura autocastigadora hacia sí mismo que desarrolla cada individuo. Como resultado, los seres humanos asumen el sentido de la culpa por los fallos del sistema económico, se castigan y se avergüenzan cada vez que no se sienten del todo exitosos en la administración de su propio ser, como si de una empresa comercial se tratara. La percepción de uno mismo como una empresa subvierte cualquier posibilidad de acción solidaria, dado que la competencia es una parte integral del espíritu empresarial. Si cada individuo es un emprendedor que administra su propio ser para extraer toda la plusvalía que se pueda, se verá obligado a ver a los demás como competidores por unos recursos siempre más y más escasos (Laval y Dardot, 2013: 15). Una vez que se haya interiorizado esta manera de conceptualizar las relaciones entre los seres humanos, la subjetividad misma comienza a imitar las características que tienen vigencia en el mundo de los negocios. La capacidad de acercarse a la experiencia humana desde la óptica de la lucha de clases se atrofia debido al



individualismo implícito en esta concepción de la identidad. Es por ello por lo que las obras de arte que, como *Limpia*, intentan distanciarse de la subjetivación neoliberal a menudo recurren precisamente al vocabulario de la lucha de clases para efectuar este alejamiento.

El agua y la piedra como metáforas de la resistencia obrera a los flujos neoliberales

Limpia se narra desde una conciencia de la clase obrera, que es la de Estela García, una empleada de servicio que ha abandonado la pobreza y la desesperanza de la isla de Chiloé para trasladarse a la capital en búsqueda de mejores oportunidades laborales. Estela repite la trayectoria de un creciente número de trabajadores expulsados de sus hogares por la necesidad de seguir el desplazamiento cada vez más acelerado del capital líquido. Tras ser contratada como una empleada de servicio en casa del matrimonio adinerado de Mara López y Juan Cristóbal Jensen, Estela empieza su vida al margen de la intimidad de sus empleadores. Estela procesa las diferencias de clase entre ella y sus empleadores utilizando las metáforas de la piedra y el agua: para que una pequeña minoría pueda tener una vida fluida con amplias oportunidades económicas y una gran movilidad social y financiera, muchos más tienen que quedar varados en la orilla árida del estancamiento y la soledad, y Estela es una de ellos.

Estela pasa sus días limpiando la casa grande y cómoda en la que trabaja, pero el agua que utiliza en sus quehaceres diarios no le pertenece. Observa el modo de vida de los poseedores de capital líquido, dándose cuenta de que está destinada a morir de sed en el sentido más amplio de la palabra al lado de los que han privatizado los recursos tanto físicos como intangibles. Mientras se esconde en el silencio sepulcral de la condescendencia y el desprecio de sus empleadores, que se burlan de sus registros de habla de clase trabajadora (Trabucco Zerán, 2023: 65), Estela se da cuenta de que nunca alcanzará la fluidez necesaria para garantizarse un nivel digno de vida y colmar su sed. Al analizar su situación desde la perspectiva de la lucha de clases, la mujer expresa un sentimiento profundo y desgarrador de hostilidad hacia los ganadores de la



competencia neoliberal.

La desposesión que experimenta la narradora de *Limpia* no solo es económica sino también familiar, puesto que, dentro del sistema económico neoliberal, la capacidad misma de formar una familia (o mantener lazos afectivos con sus familiares) se está convirtiendo cada vez más en un privilegio de clase (Ventura, 2012: 18). El desposeimiento que experimenta Estela le niega la posibilidad de disfrutar de su propia vida privada. Aquellos que pueden permitirse el lujo de la estabilidad sin sacrificar su bienestar material y logran mantener una identidad sólida para apoyar la formación de una familia pueden aspirar a este estatus privilegiado. Las empleadas domésticas como Estela, sin embargo, se ven obligadas a formar parte de un elenco de apoyo contratado para ayudar a que la vida familiar de los pudientes funcione sin problemas. La labor de las mujeres como Estela posibilita la domesticidad de las clases medias altas, pero para poder desempeñar ese papel sacrifican cualquier esperanza de formar sus propias familias o compartir sus vidas con los parientes que necesitan apoyo y cuidado. *Limpia* muestra que este modelo de coexistencia social solo puede acarrear resultados desastrosos: la neoliberalización de las estructuras familiares que ha transformado la familia en un marcador de clase para los pudientes redundando en la soledad y el aislamiento para las clases obreras. A la vez, intensifica la ansiedad experimentada por las clases medias en vías de extinción debido a la lumpenización que las acecha en el mundo neoliberal. Por otro lado, el único personaje infantil de *Limpia* muere al final de la obra, dejando en claro que se trata de un modelo de la sociedad que no tiene futuro. Pero hay algo más: dicha muerte ocurre como resultado del ahogamiento en la piscina familiar, lo cual subraya, una vez más, la centralidad del agua para la obra.

La presencia abrumadora de la imaginación acuática en *Limpia* trata de reflejar la compleja historia de los recursos hídricos en Chile. A partir de la década de 1990, se produce un giro global hacia la privatización de los recursos hídricos que ha tenido un impacto particularmente notable en las naciones en desarrollo de América Latina, África y Asia, entre las cuales Chile se ha considerado durante mucho tiempo un éxito en lo que concierne sus prácticas de la privatización del agua (Bauer, 2014: 142). Chile inició su camino hacia la



privatización del agua en 1981, durante la dictadura de Pinochet. Como uno de los primeros experimentos globales de neoliberalización agresiva, el país adoptó un Código de Aguas que se convirtió en

el principal ejemplo a la escala mundial del acercamiento basado en los principios de mercado libre en la materia del derecho y la economía del agua: un caso clásico de tratar los derechos hídricos no simplemente como propiedad privada sino también como un bien totalmente comercializable³. (Bauer, 2013: 130)

Sin embargo, el mito de que la privatización chilena del agua haya sido sumamente exitosa y carente de problemas se derrumba durante las protestas antineoliberales de 2019, en las cuales se denuncia, entre otras cosas, la grave escasez del agua bajo el lema “No es sequía, es saqueo” (Rojas Vilches, 2021: 1). Así, los manifestantes apuntaron hacia el hecho de que la carestía de los recursos hídricos en el país se debía no solo a la sequía que había arrasado Chile a lo largo de 15 años, sino a la totalidad del experimento neoliberal que hundió el país en la desigualdad que se manifiesta en todos los aspectos de la vida, incluido el acceso al agua.

En Chile, el Código de Aguas de 1981 había transformado el agua de un recurso natural a un depósito de significados sociopolíticos que reflejan el proceso continuo de la exclusión política, económica y social de un número creciente de chilenos (Budds 2008: 63). El papel que juega el acceso al agua en el país subyace en las metáforas acuáticas del monólogo de Estela García que constituye la narración de *Limpia*. Pese al convencimiento de sus empleadores de que una empleada de servicio solo puede poseer una inteligencia rudimentaria, la voz narradora es una observadora perspicaz cuyo análisis de lo que la rodea se ancla, como ya hemos dicho, en los conceptos de la lucha de clases. Mientras realiza sus tareas diarias, la mujer suele ver informes televisivos sobre las protestas que ocurren en su país e intuye que la fluidez y la resistencia a la licuefacción que ésta acarrea están en el centro del conflicto social. Uno de los noticieros más impactantes que ve gira en torno de una autoinmolación cometida por un viudo tras perder su casa por escasez de recursos económicos

³ La traducción del inglés es mía.



para pagar una deuda médica (2023: 39). El fuego, elemento opuesto al agua, simboliza en este caso la exclusión del individuo del mundo de la fluidez.

A lo largo de su narración, Estela experimenta sentimientos agudos de sed cada vez que su exclusión de cualquier tipo de relación familiar, sexual o comunitaria se vuelve particularmente evidente. Tiene sed no solo del agua *per se*, sino de todas las comodidades materiales e inmateriales que están cada vez más fuera del alcance de quienes no han encontrado una manera de inscribirse en la fluidez neoliberal. Para la protagonista, el agua constituye un símbolo de la riqueza de la vida en su sentido más amplio. No en balde, la existencia que había compartido con su madre en Chiloé no careció por completo del agua y del calor humano que el líquido simboliza para ella. Es más: la mayoría de los recuerdos que guarda de su vida en Chiloé tienen como trasfondo el sonido de las gotas de lluvia golpeando el techo de zinc de su vivienda deteriorada. Estela rememora esta experiencia auditiva cada vez que percibe de forma aguda su soledad en la casa de los patrones y comienza a fantasear con volver a Chiloé: “En un mes volvería al campo y escucharía la lluvia azotarse contra las planchas de zinc. Mejor allá que acá, mejor acompañada que sola, mejor el frío que el calor, las goteras que la sequía” (2023: 58). Cuando se da cuenta de que dejar su trabajo en Santiago le resulta económicamente insostenible, la mujer se convence de que finalmente ha empezado a llover en la capital. Y es que su deseo de creer en la posibilidad de encontrar en Santiago una humedad que podría satisfacer sus querencias vitales es tan fuerte que Estela tarda en darse cuenta de que los sonidos que creyó provenientes de unas gotas de lluvia cayendo en el techo de la casa de sus empleadores era, en realidad, el ruido de los higos que caían de las ramas de una higuera seca que crece al lado del edificio (2023: 102-103).

Metáforas de la sed y del agua permean la única relación cercana que Estela desarrolla en los siete años que lleva trabajando para la familia Jensen López. A escondidas de sus empleadores, comienza a disfrutar de la compañía de una perra callejera a la que apoda Yany. El animal se convierte en el destinatario de la labor de cuidados no remunerada y no enajenada de Estela, y la mujer desarrolla un profundo apego hacia el animal. Sin embargo, la capacidad de Estela para expresar verbalmente sus sentimientos se ha atrofiado



como consecuencia de una privación emocional a largo plazo, motivo por el cual su única forma de expresar su amor hacia Yany consiste en darle al animal “toda el agua que quisiera” (2023: 119). Pero la protagonista no ejerce ningún tipo de control real sobre el agua ni en su significado literal ni en lo que respecta a su carga simbólica: está condenada a sufrir de sed en un grado extremo mientras observa a sus patronos manipular los recursos hídricos que poseen, lo que la deja para siempre varada en la orilla de una esterilidad material y emocional.

Ahora bien, los pequeños cuencos de agua que Estela le ofrece a Yany en secreto no logran salvarle la vida cuando la patrona dirige hacia el animal un potente chorro de agua que termina empujando a Yany hacia una cerca eléctrica que la electrocuta (2023: 199). Solo unas horas más tarde, Julia, hija única de Mara López, la patrona, se ahoga en la piscina familiar bajo circunstancias misteriosas. En última instancia, la fluidez deja tanto a Estela como a Mara sin su ser más querido. Y es que nadie está a salvo de las fuerzas destructoras de la licuefacción que, imparable, erosiona los vínculos afectivos en las sociedades neoliberalizadas. Estela y Mara podrían haber evitado la pérdida de sus seres amados si hubieran logrado desarrollar algo parecido a una relación afectuosa. Sin embargo, ambas mujeres han interiorizado la sociofobia neoliberal que César Rendueles define como una de las

fases terminales de una profunda degeneración en la forma de entender la sociabilidad que afecta decisivamente a nuestra comprensión de la política. Creemos que podemos satisfacer nuestra necesidad natural de contar con otras personas... mediante relaciones granulares y limitadas. (2013: 176)

La atrofia de la sociabilidad entre las dos mujeres es consecuencia directa de las relaciones laborales que se han establecido entre ellas, y la soledad es el único futuro para ambas.

Estela intuye que su complicada relación con el agua constituye una forma de exteriorizar la enajenación que vive en el hogar de los Jensen López. El ataque más severo de una sed insaciable la acecha cuando presencia un acto sexual entre el marido y la mujer que la emplean. Al toparse con la evidencia innegable del disfrute íntimo de la pareja, se siente “como si la sequía viviera en mí, al interior de mi garganta” (20203: 49), transformándose en una encarnación viva de la sequía que azota al país. Estela trabaja para la familia de los Jensen



López entre la edad de treinta y tres y cuarenta años, y la imposibilidad de desarrollar sus propias relaciones íntimas debido a sus condiciones laborales la condena a un futuro de esterilidad reproductiva y relacional. La enajenación de los trabajadores en su lugar de empleo está en el centro del análisis marxiano de la conciencia obrera:

¿En qué consiste, entonces, la enajenación del trabajo?

Primeramente en que el trabajo es *externo* al trabajador, es decir, no pertenece a su ser; en que en su trabajo, el trabajador no se afirma, sino que se niega; no se siente feliz, sino desgraciado; no desarrolla una libre energía física y espiritual, sino que mortifica su cuerpo y arruina su espíritu. Por eso el trabajador solo se siente en sí fuera del trabajo, y en el trabajo fuera de sí. Está en lo suyo cuando no trabaja y cuando trabaja no está en lo suyo. (Marx, 1970 [1932]: 108-9)

La situación de Estela, sin embargo, es aún más insostenible que la del trabajador en el ejemplo aducido por Marx, porque vive en la misma casa donde realiza su trabajo remunerado y, en consecuencia, nunca está plenamente en casa. No alcanza a sentirse *en sí* porque no tiene oportunidad alguna de desplazarse allá donde verdaderamente se encuentre fuera de trabajo. Ni tiene hogar propio ni puede formar sus propias relaciones familiares. De ahí que el mundo interior de Estela se convierta en el único espacio que sus empleadores no pueden enajenar del todo. Y decimos del todo porque sus patrones se esfuerzan por enajenar hasta su subjetividad, sin embargo y como única forma de resistencia posible, la protagonista trata de desterrar cualquier atisbo de apego emocional hacia la familia Jensen López. El resultado de ello es que su interioridad se convierte en un lugar de lucha incesante donde los sentimientos se tornan un medio de producción del que sus empleadores quieren extraer toda la plusvalía que puedan, mientras que Estela resiste con el fin de mantener su vida emotiva bajo su propio control. Su afecto es la única manifestación de su ser sobre la cual puede reclamar derecho de propiedad, y Estela prefiere vivir en un desierto emocional a acceder a una renuncia de todo control sobre su mundo afectivo.

Los empleadores de Estela nunca llegan a reconocer que debe de ser difícil para su criada observar su intimidad sin poder desarrollar sus propias relaciones íntimas. Su indiferencia al estado mental de la empleada petrifica a Estela hasta tal punto que empieza a intuir su propia transformación en una



pedra: “Sentí que algo aguantaría en mi cuello, como si una piedra brotara en el lugar más blando de mi cuerpo” (2023: 53). Estela comienza a asociar a sus patrones con el agua y a sí misma —como todos los chilenos desposeídos— con piedra. Así, mientras observa a don Cristóbal enseñar a su hija pequeña a nadar en la piscina privada de la familia, la protagonista se refiere al padre y a la hija como “dos gotas de agua” y “su gota de agua” (2023: 83). Por otro lado, la facilidad con la que Cristóbal y Julia aprenden a nadar es una metáfora de su capacidad de acceder al tipo de movilidad que solo es accesible para una pequeña minoría de chilenos.

En la línea de lo que estamos viendo, la inmersión de Estela en los significados metafóricos del agua y la sed la impulsa a reinterpretar cada evento traumático dentro de este marco simbólico. Por eso, durante un atraco en la casa de sus empleadores, la voz narradora siente que uno de los ladrones susurra “dame la sed” antes de escupirle en la boca (2023: 182). Matiza su descripción del doloroso momento diciendo “eso dijo. O eso creo que dijo” (2023: 182). Estela tiene poco control sobre su vida y esto hace que su capacidad para organizar su propia narrativa le sea aún más valiosa; de ahí que elija cuidadosamente cada palabra que pronuncia y, por lo tanto, quede claro que crea deliberadamente dudas sobre cuáles fueron en verdad las palabras que pronunció el atracador. Nunca sabremos qué dijo (si es que dijo algo) el hombre, pero la anécdota relatada por Estela vuelve a resaltar la importancia de la metáfora del agua dentro de su imaginario. Cuando se queda a solas con el atracador, a pesar del terror que siente cuando el criminal la amenaza y la llama “esclava de mierda,” ella asocia al joven con una humedad vivificante mientras lo recuerda (o lo imagina) escupir en su boca (2023: 185). Como venimos diciendo, es solo a través del encuentro con erupciones del odio de clase y la violencia de los marginados que logra saciar, aunque sea de una manera efímera, su sed.

Estela cree que lo único que puede servir como dique contra la creciente fluidez de la existencia es la piedra. A menudo se asocia con una roca y hace uso de piedras para poner en práctica unos pequeños actos de rebelión contra sus empleadores. Por ejemplo, utiliza piedras para sabotear la cena en casa de los patrones cuando su silencio se vuelve particularmente doloroso en el



contexto de la sociabilidad de los invitados a la fiesta. Su propósito al colocar unas piedras recogidas en la calle en una licuadora mientras prepara cócteles para la reunión se entiende mejor si analizamos las acciones de Estela dentro del marco de la dicotomía agua/piedra que desarrolla a lo largo de su relato. Este acto aparentemente inútil de sabotear un aparato electrodoméstico le brinda una rara oportunidad de participar en una rebelión simbólica contra la naturaleza agotadora de su trabajo:

Con cada respuesta [de los invitados que entablan una charla] fui sacando las piedras de mi bolsillo. Soltaban un ruido grave al sumergirse y se asentaban al fondo de la licuadora cubiertas por millas de burbujas. Se veían lindas, ahí abajo... Las podría haber contemplado un buen rato de no ser por el apuro. Tanto apuro, siempre. (2023: 56)

La carrera incesante hacia una gestión más eficaz del tiempo es una de las cualidades que Estela asocia con sus empleadores y, al colocar piedras en la licuadora, interrumpe momentáneamente el brote fluido y eficiente de sus vidas. Al final de la novela, la protagonista se une a un grupo de manifestantes callejeros que lanzan piedras a la policía. Así, de sabotear una licuadora en un acto solitario de rebelión pasa a intentar perturbar los fundamentos de las estructuras sociales que la oprimen, encontrando una colectividad rebelde a la que poder unirse. Lo último que ve Estela antes de perder el conocimiento en la protesta callejera es la cadena montañosa que se vislumbra a lo lejos. Su rebelión solitaria en la cocina de sus patrones fue nada más un pedrusco fácil de aplastar por la maquinaria neoliberal que domina su vida diaria; la acción colectiva, por el contrario, tiene el poder de crear algo tan permanente y significativo como una cadena montañosa, obstaculizando el movimiento de capital fluido.

En última instancia, la fluidez resulta devastadora incluso para aquellos que, como los empleadores, parecen haber aprendido con éxito a navegar una existencia fluida. Julia, la hija de Cristóbal y Mara, se ahoga en la piscina familiar pese a saber nadar, y Estela insinúa que la niña se suicidó a causa de la presión impuesta por los padres para obligarla a inscribirse en un proceso de auto-optimización constante. El poder de la narrativa de Estela es tal que los críticos a menudo confunden su relato en primera persona con una interpretación



desapasionada de unas verdades psicológicas objetivas. Matías Celedón, por ejemplo, acepta plenamente la descripción de Julia que provee Estela, olvidando que lo más probable es que su narrativa esté contagiada por la hostilidad hacia la niña que Estela cultiva en sí misma:

Julia, la niña, es un personaje conflictivo, ambivalente [...] Tal vez, lo que transforma esta novela en una historia de terror, es la inocencia inicial de esa niña y cómo va adquiriendo y somatizando las ansiedades, el miedo y la arrogancia infinita que proyectan y le transfieren sus padres". (Celedón, 2022: 376).

En realidad, la ambivalencia en la descripción de Julia no proviene de este personaje, sino que surge de la actitud de Estela hacia la niña a quien ayuda a criar sin permitirse amarla. Los esfuerzos de Estela por distanciarse emocionalmente de Julia la llevan a otorgarle un significado clasista incluso al trauma del nacimiento de la niña: "Su hija había permanecido muda los primeros días de su vida. Como si nada le hiciera falta. Como si hubiera nacido satisfecha" (2023: 23). En numerosas ocasiones, Estela intenta competir con los padres de la niña por su amor y la autoridad para guiar su crianza, pero se da cuenta de que su estatus, a los ojos de Julia, nunca alcanzará el de sus padres. Esta comprensión la lleva a atribuirle rasgos negativos a la niña para ahorrarse el dolor de los repetidos recordatorios sobre su falta de derecho al amor de la niña. Estela pertenece al creciente grupo de mujeres a quienes la razón neoliberal está robando las características no solo del género sino del sexo para convertirlas en capital humano incapaz de producirse ni reproducirse (Rottenberg, 2017: 332).

Los sujetos neoliberales exitosos y su experiencia de la fluidez

Estela observa el estilo de vida de los sujetos neoliberales exitosos y lo encuentra incomprensible. La dedicación de Mara y Cristóbal a sus actividades profesionales la desconcierta porque la idea de autorrealización a través del trabajo no es accesible para los miembros de su clase social. Para Estela el trabajo es una actividad que hay que soportar para poder sobrevivir y no entiende a quienes lo ven como una fuente de alegría y placer. Estela desprecia la carrera



de Mara en particular, ya que, para las mujeres obreras como ella, la obligación de ganarse la vida es un indicio de la ausencia de un hombre dispuesto a sustentarlas. “Se desvivía por este trabajo”, dice Estela, burlándose del interés de Mara por el funcionamiento de la empresa maderera donde trabaja como abogada (2023: 77). Estela se da cuenta de que el concepto mismo de trabajo significa algo muy diferente para Mara que para una empleada doméstica que percibe su empleo como una trampa, pero no puede dejar de juzgar a su empleadora por no contentarse con una vida que gire en torno de pura domesticidad.

El trabajo como una fuente de placer que justifica cualquier clase de sacrificio es un concepto que organiza la existencia de quienes tienen suficiente capital social y profesional para ubicarse en las filas de las clases medias altas. Byung-Chul Han describe este aspecto de la subjetividad neoliberal en su análisis de cómo el neoliberalismo ha redefinido los aspectos emocionales del trabajo:

El sujeto de la modernidad tardía al que se le exigen rendimientos no desempeña ningún trabajo obligado. Sus máximas no son la obediencia, la ley ni el cumplimiento del deber, sino la libertad y la voluntariedad. Lo que más espera del trabajo es una ganancia en términos de placer. Tampoco actúa por mandato ajeno. Más bien se escucha sobre todo a sí mismo. . . Pero este liberarse del otro no es solo emancipador y liberador. La fatídica dialéctica de la libertad hace que tal liberación se trueque en nuevas coerciones. (2022 [2016]: 80)

Mientras que el comportamiento de Estela está controlado por las demandas y las expectativas de sus empleadores, Cristóbal y Mara eligen sus obligaciones libremente y se imponen medidas estrictas de autocontrol, percibiéndolas como no solo necesarias sino placenteras. Una y otra vez, Estela observa con incompreensión con qué cuidado y minuciosidad sus empleadores administran y controlan su tiempo, comportamiento, planes e incluso dietas para maximizar la productividad. Los patrones de Estela han logrado, en efecto,

producir una relación del sujeto individual consigo mismo que sea homóloga a la relación del capital consigo mismo: una relación, precisamente, del sujeto con él mismo como ‘capital humano’ que debe aumentar indefinidamente, o sea, un valor que hay que incrementar cada vez más. (Laval y Dardot, 2013: 21)



Mientras observa el control férreo sobre las manifestaciones de desacuerdo entre sus empleadores y sus formas igualmente controladas de señalar su descontento con las acciones de su empleada doméstica, Estela se siente desubicada porque no logra entender del todo la autocontención emocional de los ricos. Intuye que la capacidad de ejercer control está relacionada con las ventajas económicas de las que disfrutaban Cristóbal y Mara, pero no logra comprender que el objeto principal que aspiran a controlar los ganadores de la competencia neoliberal es su propio comportamiento. Perciben a su propio yo como un proyecto de optimización imparable y organizan sus estrategias de crianza de una manera que comunique a su hija la importancia de ejercer el autocontrol desde la edad más temprana. La sociedad disciplinaria de la era precapitalista y capitalista temprana se ha desvanecido a medida que el neoliberalismo ha afirmado una forma completamente diferente de conceptualizar el yo:

La actual sociedad del rendimiento, con sus ideas de libertad y desregulación, elimina en masa barreras y prohibiciones, que son la que constituyen la sociedad disciplinaria. La consecuencia es una deslimitación total y una falta completa de barreras; es más, una promiscuidad generalizada. (Han, 2022: 84)

El capital no quiere reconocer ningún tipo de barreras ni limitaciones y el ser neoliberal lo imita, postulando que cualquier límite para el yo deseante es una violación del derecho sagrado a la libertad total. En esa trampa creada por el capital líquido el ser humano siempre pierde si no logra establecer sus propios mecanismos de autocontrol para suplir la falta de normas establecidas desde fuera. Los que aspiran al éxito económico en el mundo del capital neoliberal deben trasladar el locus de control de lo exterior hacia su interioridad.

Un ejemplo de esta transformación de los mecanismos disciplinarios puede encontrarse en la naturaleza cambiante de las restricciones dietéticas. A medida que el ayuno religioso ha desaparecido de la norma social y se ha transformado en una preferencia individual libremente realizada, la decisión de cuándo dejar de ingerir alimentos pasa al ámbito de la responsabilidad personal. Esta configuración individual de las propias limitaciones dietéticas solo es pertinente, por supuesto, para aquellos que tienen acceso ininterrumpido y garantizado a un suministro abundante de alimentos. Por eso a Estela le resultan



incomprensibles las dietas de moda a las que se somete Mara, pero la microgestión de la alimentación que ingiere constituye una parte crucial del incesante ajuste de los estados físicos, intelectuales y emocionales por parte de su patrona. La maximización de la productividad mediante el empleo calculado de técnicas de bienestar calibradas individualmente ha adquirido el estatus de una imperativa moral en las sociedades neoliberales que buscan privatizar los cuidados de salud y el bienestar haciendo a cada individuo plenamente responsable de su salud y capacidad de desempeño (Barbee et al., 2018: 5). Un sujeto neoliberal exitoso sabe que preservar una ventaja competitiva sobre los demás requiere una autogestión cuidadosa en todos los aspectos de la vida y asume voluntariamente las consecuencias de esta visión del mundo, incluida la tendencia a culparse a sí mismo cuando las cosas van mal. En los siete años que pasa viviendo con la familia Jensen López, Estela interioriza el apego de sus empleadores a la idea de control, pero no logra comprender que dicho control debe reorientarse, ante todo, hacia ella misma.

El convencimiento de que cada contratiempo que experimenta un ser humano es un resultado de una auto-optimización defectuosa tiene un precio. La existencia neoliberal genera una profunda ansiedad porque los sujetos neoliberales solitarios creen que deben culparse a sí mismos por ser administradores ineficaces del recurso limitado de su propio ser. Según anotan Carlos Ruiz y Giorgio Boccardo “paradojas de la modernización del trabajo asalariado: más oportunidades y más incertidumbres” (2014: 51). A ello se podría agregar: más oportunidades para algunos y más incertidumbre para todos. Mara y Cristóbal pertenecen a los pocos afortunados que disfrutaron de una gran cantidad de oportunidades económicas en el Chile de hoy, y pagan el precio de estas oportunidades con una ansiedad incesante ante la posibilidad de descender hacia una clase social más baja si pierden el control sobre su productividad. Para los trabajadores asalariados desposeídos, la ecuación neoliberal ofrece poco en términos de oportunidades y mucho en lo que concierne el sentimiento apabullante de la ansiedad.

La ansiedad es parte integrante de la existencia neoliberal porque “la proliferación de la ansiedad es precisamente lo que permite al neoliberalismo



arraigarse firmemente en la subjetividad contemporánea” (Krce-Ivančić, 2018: 263)⁴. Los sujetos neoliberales intentan mitigar su ansiedad desbordante con la reafirmación de su omnipotencia a través de los conceptos cosificados de la libertad y la elección. Según plantean Hall y O’Shea, la única libertad que se queda innegable en la sociedad del neoliberalismo maduro es la de seguir eligiendo (o consumiendo), lo cual refuerza en sentimiento de ansiedad puesto que cualquier elección desdichada puede acarrear consecuencias intolerables (2013: 13). A pesar de disfrutar de una situación económica más cómoda que la de la mayoría absoluta de los chilenos, los patrones de Estela sufren de una profunda ansiedad. Para mantenerla a raya, Mara se automedica con varios psicofármacos y somníferos. En lugar de un estado fisiológico natural, el sueño se ha convertido en su enemigo al que debe luchar para someterlo a las demandas de una productividad incesante.

El neoliberalismo empuja a los seres humanos a librar una lucha sin límites contra su fisiología para exprimir cada gota de rendimiento del recurso natural y simultáneamente una empresa que representa su ser. El cuerpo humano se imagina como un sitio donde proliferan numerosas condiciones médicas que necesitan ser tratadas con medicamentos, y la dificultad de alcanzar el sueño es un ejemplo perfecto de esta medicalización. Como argumentan Barbee et al. en su estudio sobre el cada vez más poderoso Complejo Industrial del Sueño, la medicalización creciente de la vida diaria en general y del sueño en particular es parte de la neoliberalización de la subjetividad (2018: 10). Mantener un estado físico excelente y evitar problemas de salud se ha convertido en una obligación moral según la cual cada individuo se hace responsable por la autogestión de su salud para evitar la necesidad de hacer uso de los sistemas de la salud pública (Clarke et al., 2003: 162). La medicalización del sueño tiene propósitos bien distintos para miembros de diferentes clases sociales. Puede, por ejemplo, facilitar el trabajo nocturno agotador de los obreros, mantener altos niveles de agilidad mental entre los representantes de la menguante clase media o apuntar hacia una sensibilidad

⁴ Traducción propia.



excepcionalmente refinada de las élites (Barbee et al., 2018: 11). Estela carece de un marco referencial que le permita comprender en qué medida la dieta y la toma constante de medicamentos por parte de Mara tienden a resaltar su posición social elevada. Como resultado, las diferencias entre las maneras en que ella y sus empleadores conceptualizan el cuerpo humano aumentan la distancia insalvable entre ellos. Mara exhibe su cansancio después de un día de trabajo como símbolo de su pertenencia a la clase media alta, lo cual confunde a Estela, que habita un orden simbólico donde el cansancio y el victimismo no constituyen una fuente de orgullo.

La soledad neoliberal

Los lectores nunca podrán saber con certeza si Estela mató a Julia. Lo que es innegable, sin embargo, es que Estela percibe la muerte de la niña como un acontecimiento que finalmente borra al menos parte de la ventaja social de sus empleadores. “Ser doctor no tiene importancia cuando muere tu única hija” (2023: 20), dice triunfante, creyendo que la muerte de la única hija del matrimonio que la emplea es una manera de equilibrar las cuentas entre ella y los patronos. La muerte de Julia le permite a Estela darle fluidez a su monólogo dirigido a la policía que investiga el asunto. Finalmente rompe el silencio sepulcral que oculta su verdadero yo ante sus empleadores y desata un torrente de palabras con las que pretende arrastrar a sus oyentes reales o imaginarios a reconocer la validez de su perspectiva acerca su vida en la casa de Jensen López. En el flujo de palabras cuidadosamente organizado y controlado que utiliza para narrar su historia, Estela demuestra que finalmente ha aprendido a imitar la habilidad de sus patronos de equilibrar la fluidez y el control. A lo largo de su monólogo dirigido a los oyentes a quienes imagina ocultos tras un espejo falso pero pendientes de cada palabra suya, Estela intenta controlar incluso los pensamientos con los que su público podría reaccionar a su historia, construyendo lentamente una tensión narrativa y sugiriendo a sus oyentes cómo deben responder a sus palabras.

El novelista argentino Patricio Pron ha comentado las incongruencias en la narrativa de Estela, atribuyéndolas a un fracaso de Trabucco Zerán como



escritora (2023: 49). Sin embargo, las inconsistencias entre la autopresentación de Estela y la descripción cliché que ofrece de sí misma como víctima y sus empleadores como villanos sobre las que descansan las objeciones de Pron tienen sentido dentro de la realidad intradiegetica de la novela. Estela se sintió silenciada y controlada en la casa de Jensen López, y es lógico que cuando finalmente se le dé la oportunidad de hablar, no produzca una enumeración desapasionada de los hechos, sino que intente contrarrestar la descripción que, según teme, sus patrones ya habrán proporcionado a la policía. “¿Qué les ha dicho la señora? ¿Les ha hablado sobre mí?” (2023: 75), pregunta Estela a sus oyentes anónimos, esforzándose por sobrescribir lo que Mara López pudiera haber dicho sobre ella con su propia narrativa. Así, enumera las cualidades que sospecha que Mara le habrá atribuido a Julia y se apresura a superponer sus percepciones de la niña a las de su madre. Estela continúa su lucha por controlar a Julia incluso después de la muerte de la pequeña. Su actitud hacia la niña a quien ayudó a criar es compleja, lo cual hace que Estela oscile entre el dolor y el triunfo en la narración de la muerte de Julia.

Una animosidad profunda entre quienes fracasan y quienes triunfan en la economía neoliberal organiza la trama de *Limpia* y, por lo tanto, analizar la novela fuera de este marco engendra lecturas descuidadas que ignoran hechos básicos sobre los personajes de la novela. Sirva como ejemplo que Matías Celedón se refiera, una y otra vez, a la pareja de Jensen López como “un matrimonio joven” y “jóvenes profesionales” (2022: 374; 375), lo cual se contradice tanto explícitamente en el texto de la novela como implícitamente por la lógica de la realidad neoliberal que transitan sus personajes, pues una pareja joven no podría lograr el éxito profesional del que disfrutaban Mara y Cristóbal. Con una malicia que surge de la sed de competir que define la relación entre las dos mujeres, Estela insiste que Mara cumplió 46 años dos años antes de la muerte de su hija. Ella es mayor que Estela y no podrá tener más hijos. Ahora que Julia ha muerto, los patrones de Estela están tan condenados a no tener hijos, igual que su criada. La estructura de una economía fuertemente neoliberalizada hace que la maternidad sea financieramente inviable para algunas mujeres y llegue peligrosamente tarde para otras. La transformación de la procreación desde un



acto natural a un logro deseado pero inasequible convierte a Julia en un recurso escaso por el que sus padres y su niñera luchan entre sí. En el neoliberalismo, las relaciones sociales se reconstituyen para reflejar la competitividad siempre creciente y los vínculos sociales mercantilizados (Peck y Tickell, 2022: 385), y esta mercantilización de la vida cotidiana impregna la red relacional que Estela, Mara y Cristóbal tejen alrededor de Julia. La niña es un depósito de capital simbólico por el que compiten los adultos y es por eso por lo que Estela está devastada por la muerte de Julia y a la vez triunfante al darse cuenta de que sus patrones, por edad, ya no tendrán la oportunidad de ganar esa competición en particular.

Por otro lado, *Limpia* no puede reducirse a los tópicos de menosprecio de corte y alabanza de aldea, puesto que la realidad que Estela deja en el campo es tan neoliberalizada como la que encuentra en Santiago. La atomización y la competición que la azotan en la capital fueron sus compañeros constantes también en Chiloé. Estela crece en un entorno familiar fracturado y caracterizado por una ausencia flagrante de hombres. La abuela de Estela queda viuda siendo muy joven y su madre nunca se casa, negándose a revelar a Estela quién fue su padre. Sonia, la prima de Estela, es la única pariente, además de su madre, que entra en contacto con ella a lo largo de la narración. La existencia de una prima tendría que suponer una red más amplia de conexiones de parentesco que incluiría a una tía, un tío u otros primos hermanos. Estela, sin embargo, niega su existencia, y queda claro por qué no quiere reconocer la existencia de sus parientes cuando habla de su único encuentro con Sonia en Santiago. Tras recibir la noticia de que su madre no se encuentra bien y no puede trabajar, Estela envía todo su salario a Sonia, quien supuestamente cuida de su tía mientras ésta se recupera. Sin embargo, Estela descubre que nada de esto es cierto y que su prima la explotó de una manera que ni siquiera sus empleadores se atrevieron a hacer. Sonia aparece en la puerta de la residencia de Jensen López y le informa a Estela de que su madre ha muerto en la fábrica donde trabajaba y de que tuvo que ser enterrada por un compañero de trabajo porque nadie en la familia se molestó en organizar un funeral o telefonar a Estela. La crueldad con la que Sonia le asesta a Estela este golpe y la evidencia del robo



del dinero que Estela le enviaba a su madre muestran una estructura familiar irremediabilmente fracturada. En Chiloé, Estela no dejó nada más que escombros de un orden familiar, comunitario y moral que había colapsado mucho antes de que ella pudiera descubrir una alternativa. No solo no hay solidaridad entre los parientes y vecinos, sino que no existe atisbo de la humanidad más básica, lo cual se hace incluso más patente al negarse Sonia a una mínima expresión de condolencias. La devastación de Estela ante la noticia y la insensibilidad se hace mayor cuando se da cuenta de que la única razón por la que Sonia la contacta es, en realidad, para que la ayude a encontrar un trabajo en Santiago. Así, la verdadera abyección en la novela no reside solo en las condiciones laborales de Estela en la capital, sino también en el colapso de los apegos humanos más básicos en la realidad que abandona en Chiloé. Estela no logrará saciar su sed de contacto humano genuino regresando al sur, puesto que su soledad se ha convertido en un estado existencial que la seguirá a todas partes. El monólogo que dirige a un público invisible y posiblemente inexistente es, al fin, una metáfora de una vida neoliberalizada donde cualquier forma de la comunidad es imaginaria y la soledad es la única compañera fiel.

BIBLIOGRAFÍA

- BAER, Madeline (2014). "Private Water, Public Good: Water Privatization and State Capacity in Chile". *Studies in Comparative International Development* n.º 49.2, pp. 141-167.
- BARBEE, Harry, *et al.* (2018). "Selling Slumber: American Neoliberalism and the Medicalization of Sleeplessness." *Sociology Compass*, n.º 12.10, pp. 1-16.
- BAUER, Carl J. (2013). "The Experience of Water Markets and the Market Model in Chile." *Water Trading and Global Water Scarcity: International Experiences*, ed. de Josefina Maestu. Oxon: Routledge, pp. 130-143.
- BAUMAN, Zygmunt (2015) [2000]. *Modernidad líquida*. México, D.F.: Fondo de cultura económica.
- BUDDS, Jessica (2008). "Whose Scarcity? The Hydrosocial Cycle and the Changing Waterscape of La Ligua River Basin, Chile." *Contentious Geographies: Environmental Knowledge, Meaning, Scale*, ed. de Goodman, Michael K., Boykoff, Maxwell T., y Evered, Kyle T. Farnham: Ashgate, pp. 59-78.
- CELEDÓN, Matías (2022). "Limpia de Alia Trabucco Zerán: Causas e inicios no son lo mismo." *Revista Nomadías*, n.º 31, pp. 373-77.
- CLARKE, Adele E., *et al.* (2003). "Biomedicalization: Technoscientific



- Transformations of Health, Illness, and U.S. Biomedicine.” *American Sociological Review*, n.º 68.2, pp. 161-94.
- GORDON-ZOLOV, Terri; ZOLOV, Eric (2022). *The Walls of Santiago: Social Revolution and Political Aesthetics in Contemporary Chile*. New York: Berghahn.
- FOUCAULT, Michel. (2008). *The Birth of Biopolitics: Lectures at the Collège de France, 1978-79*, edición de Michel Senellart, François Ewald y Alessandro Fontana, trad. de G. Burchell. New York: Palgrave Macmillan.
- HALL, Stuart; O’SHEA, Alan (2013). “Common-sense Neoliberalism.” *Soundings: A Journal of Politics and Culture*, n.º 55 de invierno, pp. 8-24.
- HAN, Byung-Chul (2022) [2016]. *La sociedad del cansancio*, trad. de Arantzazu Saratxaga Arregi y Alberto Ciria. Barcelona: Herder Editorial.
- KRCE-IVANČIĆ, Matko (2018). “Governing Through Anxiety.” *Journal for Cultural Research*, n.º 22.3, pp. 262-77.
- LAVAL, Christian; DARDOT, Pierre (2013). *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, trad. de Alfonso Díez. Barcelona, Gedisa.
- MARX, Karl. (1970) [1932]. *Manuscritos de economía y filosofía*, trad. de Francisco Rubio Llorente. Madrid: Alianza Editorial.
- MIROWSKI, Philip (2009). “Postface: Defining Neoliberalism.” *The Road from Mont Pèlerin: The Making of the Neoliberal Thought Collective*, ed. de Philip Mirowski y Dieter Plehwe. Cambridge: Harvard UP, pp. 417-55.
- MOHANTY, Chandra Tolpade (2003). *Feminism Without Borders: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity*. Durham & London: Duke UP.
- PECK, Jamie; TICKELL, Adam (2022). “Neoliberalizing Space.” *Antipode*, n.º 34.3 de julio, pp. 380-404.
- PRON, Patricio (2023). “Novela. Un cansancio también precoz. *Limpia*. Alia Trabucco Zerán.” *Letras libres*, n.º 259, pp. 48-9.
- RENDUELES, César (2013). *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- ROJAS VILCHES, Natalie Sofía (2021). “No es sequía es saqueo: Movimientos sociales por la recuperación del agua en Chile. De la protesta social a la Constituyente, autoetnografía del caso de Modatima.” *Clivatge: Estudis i testimonis del conflicte i el canvi social*, n.º 9, pp. 1-42.
- ROTTENBERG, Catherine (2017). “Neoliberal Feminism and the Future of Human Capital.” *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, n.º 42.2, pp. 329-48.
- RUIZ, Carlos; BOCCARDO, Giorgio (2014). *Los chilenos bajo el neoliberalismo. Clases y conflicto social*. Santiago: El Buen Aire.
- SALINAS FIGUEREDO, Darío (2007). “Democratic Governability in Latin America: Limits and Possibilities in the Context of Neoliberal Domination.” *Imperialism, Neoliberalism and Social Struggles in Latin America*, ed. de Richard A. Dello Buono y José Bell Lara. Leiden/Boston: Brill, pp. 85-102.
- TRABUCCO ZERÁN, Alia (2023). *Limpia*. Barcelona: Penguin Random House.
- VENTURA, Patricia (2012). *Neoliberal Culture: Living with American Neoliberalism*. Farnham / Burlington: Ashgate.

Diablotexto

Digital



**Poner nombre a la violencia: cuidados,
poder y resistencia en *Ceniza en la boca***

***Naming Violence: Care, Power and
Resistance in Ceniza en la boca***

PAULA ROMERO POLO
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID
paromero@hum.uc3m.es
<http://orcid.org/0000-0002-0336-2635>

Fecha de recepción: 22 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 4 de noviembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 171-192
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29071>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada"



Resumen: El presente artículo presenta un análisis de *Ceniza en la boca*, de Brenda Navarro, como una novela política que expone el racismo y la xenofobia de la sociedad española. Son dos los focos de interés: en primer lugar, el retrato que la novela realiza de la crisis del sistema de cuidados y, en segundo lugar, los mecanismos empleados para representar la violencia xenófoba y racista. Concluiremos explorando las prácticas de resistencia al poder propuestas en la novela. Entre ellas, destaca el ejercicio literario como forma de reconfiguración de la realidad.

Palabras clave: literatura del siglo XXI; novela política; violencia racista; Brenda Navarro

Abstract: This paper analyzes *Ceniza en la boca*, by Brenda Navarro, as a political novel that exposes racism and xenophobia within Spanish society. We focus in two particular aspects: the novel's depiction of the care system's crisis and the mechanisms deployed by the narrator to represent xenophobic and racist violence. We will conclude by looking at the resistance practices outlined in the novel; within them, literary fiction stands out as a way of reconfiguring reality.

Key words: 21st century literature, political novel, racist violence, Brenda Navarro



Ceniza en la boca es la segunda novela de Brenda Navarro, escritora mexicana afincada en España. La novela narra la historia de una joven mexicana, anónima, que emigra a España con su hermano adolescente, Diego, para reunirse con su madre. La historia está narrada en primera persona y comienza con el suicidio de Diego; el relato es una exploración de las razones que llevaron al hermano de la narradora a quitarse la vida. Finalmente, el sistema xenófobo y racista se presenta como culpable de la tristeza y desesperación de Diego. De este modo, *Ceniza en la boca* muestra la precariedad e injusticia que caracterizan muchas historias de migración. Como señala Natalia Aguilar Vásquez (2022: 206) la novela contradice un poderoso relato cultural por el que la migración está marcada por “la esperanza de una mejor calidad de vida”.

La novela busca explicaciones colectivas para el malestar de sus protagonistas y muestra la injusticia y las opresiones que atraviesan sus vidas y sus cuerpos. Presta atención a conflictos de carácter estructural, como el racismo, la precariedad laboral o la crisis del sistema de cuidados, y los retrata claramente como tal. Por todo ello, consideramos que es una novela política; en este artículo, nos proponemos indagar en el retrato de la sociedad contemporánea que elabora. Para ello, en primer lugar, analizaremos la representación del sistema de cuidados español y su evidente crisis. Para profundizar en este análisis, nos valdremos de la obra de distintas teóricas y pensadoras, sobre todo ligadas a los estudios de género, que se han interesado por los cuidados desde distintas perspectivas, como Encarnación Gutiérrez Ramírez, Bell Hooks, Elizabeth Grosz o Judith Butler. En segundo lugar, estudiaremos las estrategias que la novela emplea para mostrar el sistema xenófobo y racista que impera en la sociedad española. En este caso, tendremos en cuenta elementos temáticos, pero también prestaremos atención a cómo se construye y narra la historia. Nos remitiremos, fundamentalmente, a la obra de Sara Ahmed y Michel Foucault. Dada la diversidad de autoras que componen el marco teórico de este trabajo, hemos decidido no entrar en una definición de su pensamiento en esta sección introductoria, para indagar en sus planteamientos y en su pertinencia para el estudio de la novela en los siguientes apartados, dedicados al análisis del texto.



Recogiendo las premisas de Jacques Rancière (2014) acerca del arte político como aquel que participa de una “reconfiguración de lo sensible”, entendemos que *Ceniza en la boca* realiza dos operaciones paralelas, que quedan reflejadas en las dos secciones de este artículo. Para empezar, muestra una realidad que nos es de sobra conocida pero que tendemos a ignorar: en general, sabemos de la precariedad de los trabajos en cuidados, que recaen fundamentalmente en personas migrantes, pero esta situación no se ha convertido en un motivo de alarma social. Por otro lado, la novela se afana en mostrar el carácter sistémico de la violencia racista y xenófoba y deja clara la naturaleza perniciosa y violenta de muchas actitudes en apariencia poco significativas. Para ello, es fundamental la mirada inquisitiva y curiosa de la narradora, que retrata minuciosamente el funcionamiento del poder en las sociedades contemporáneas. Ambas operaciones son complementarias: por un lado, se nos cuenta una historia que conocemos pero no queremos escuchar y, por otro lado, se demuestra la validez y vigencia de un retrato particular del mundo, donde el racismo y la xenofobia se revelan como males sistémicos, que atraviesan el tejido social.

Crisis en el sistema de cuidados: colonialidad, interseccionalidad y el olvido del cuerpo

Ceniza en la boca describe una crisis en el sistema de cuidados dentro del estado español. Esta crisis recibe, normalmente, poca atención por parte de los medios de comunicación porque las personas afectadas son sujetos que cuentan con poca o con ninguna agencia dentro del sistema político: se trata, fundamentalmente, de mujeres migrantes, cuyo estatuto legal no es siempre regular, y personas mayores y vulnerables. La protagonista de *Ceniza en la boca*, su madre y sus amigas latinoamericanas trabajan como limpiadoras o cuidadoras de ancianos y niños. Estos trabajos se describen como precarios: bien son trabajos sin contrato, con lo que las trabajadoras carecen de derechos laborales, bien son trabajos legales, pero que incumplen medidas básicas referentes a la salud y a la seguridad laboral. La narradora señala que estos puestos de trabajo precarios son herencia colonial, es decir, que perpetúan



situaciones de dominación que se dieron en momentos históricos anteriores. Cuando comienza a trabajar como interna en una casa, reflexiona:

Así era ese piso en Aragón. Mucha historia, mucho odio, mucha rebelión, pero ahí estábamos: la familia viviendo del piso de la abuela y la mexicana sirviéndoles, como hacía más de quinientos años. (Navarro, 2024: 78)

Esta reflexión coincide con la lectura que hace Michelle Murray (2018) del trabajo doméstico migrante en la España contemporánea en *Home Away From Home*, un trabajo publicado en 2018. Murray (2018: 43-44) considera que

Exploring democratic Spain from the perspective of immigrant women reveals the powerful, yet understudied dynamics of nationalism and coloniality as Spain transformed from an insular, patriarchal, national-Catholic dictatorship to a cosmopolitan, globalized nation.

De este modo, a pesar de la impresión generalizada de que habitamos una España justa y democrática, a pesar de los años de historia y rebeliones, el sistema de cuidados actual mantiene estructuras de poder coloniales. De esta paradoja también da cuenta Natalia Aguilar Vázquez (2022: 207), que considera que “uno de los mayores logros de la novela” es “retratar cómo el trabajo disponible para las mujeres migrantes es un sistema diacrónico: al mismo tiempo moderno y colonial”. Esta realidad está recogida por estudios sociológicos, como el que recoge Michelle Murray (2018: 15), que afirma que de las 700.000 trabajadoras domésticas en España la mitad son migrantes y solo 420.000 están dadas de alta en la seguridad social.

Encarnación Gutiérrez Ramírez (2010) es autora de un ensayo similar donde estudia el trabajo doméstico migrante en Europa. Recupera un eslogan del movimiento antirracista británico para hablar del trabajo doméstico en los países del Norte Global: “we are here, because you are(were) there” (2010: 12). Además, tomando la expresión de otras pensadoras, denomina la situación actual de los cuidados en Europa como “imperialismo emocional” (2010: 13), pues las labores de cuidado implican un compromiso y vinculación emocional con las empleadoras. *Ceniza en la boca* también explora esta configuración de los afectos dentro de las redes de poder post-coloniales. La protagonista se hace “amiga, o algo parecido” (2024: 81) de Laura, la segunda mujer de la que cuida. Cuando la nieta de Laura la visita, ella insiste en que la protagonista se quede



junto a ella, aunque su nieta le ordena que vaya a la cocina

Ella se queda, le decía Laura. Ella se queda. Y yo me quedaba, al lado de Laura, y no sentía ni satisfacción, ni agradecimiento, porque en realidad yo no quería estar ahí, por mucho que Laura me parecía superamable y supersimpática y todo. Yo no quería vivir así (Navarro, 2024: 80).

En este sentido, queda claro que, a pesar de la amabilidad de Laura, de que se convierte en su amiga y de que llora su muerte con sinceridad, la protagonista no quiere estar con ella. La narradora no elige la vida que tiene, sino que se ve obligada a trabajar como interna y pasar tiempo con Laura. Y, sin embargo, desarrollan una relación donde hay espacio para el afecto y la complicidad. Por otro lado, de la cita anterior, resulta llamativo que la protagonista se declare incapaz de decidir sobre su destino —pues dice no querer llevar la vida que está llevando—. Con esta afirmación, niega uno de los pilares de la subjetividad neoliberal, por la que los individuos se suponen libres de elegir su destino (Ayete Gil, 2023: 60) y se declara, implícitamente, dependiente de su contexto y sus condiciones materiales.

Gutiérrez Rodríguez (2010: 2) asocia el crecimiento de la demanda de trabajo doméstico con la entrada de las mujeres al mercado laboral. En este sentido, el conflicto que describe la novela puede interpretarse desde una perspectiva interseccional, donde intervienen la raza, el género y la clase. Si bien las mujeres de las clases medias españolas han dejado de dedicarse exclusivamente al cuidado, estos trabajos continúan estando mayoritariamente feminizados. En *Ceniza en la boca* la protagonista cuida de dos mujeres mayores y es contratada también por dos mujeres, primero la hija y luego la nieta de las personas a las que cuida. En los dos casos, sus condiciones laborales son pésimas: no tiene contrato, apenas tiene tiempo libre y le pagan mal. Además, se narran situaciones de maltrato explícito por parte de sus empleadoras. En la primera casa donde trabaja, renuncia porque la señora a la que cuida le insulta “¡Que me dejes, inútil, bruta, india!” (2024: 53). En su segundo trabajo como interna, la mujer que la contrata la agrade verbalmente, tras negarse a pagar para su abuela un tratamiento contra los piojos: “Y ella en silencio como no dando crédito que yo podía ponerme del tú a tú con ella y nomás me chilló: ¡Me cago en tus muertos! Y me colgó” (Navarro, 2024: 80).



En este sentido, en *Ceniza en la boca* las mujeres blancas, españolas, son todavía encargadas de gestionar el trabajo de cuidados, pero lo externalizan. Además, no muestran ninguna clase de consideración —mucho menos, sororidad— hacia las trabajadoras que contratan. Al contrario, ejercen violencia de manera implícita, negándose a proporcionarles condiciones laborales dignas, y explícita, insultándolas. Esta situación no es novedosa, al menos si pensamos en el contexto global. En *Feminist Theory: From Margin to Center*, publicada en 1984, Bell Hooks expone un problema parecido. Denuncia la falta de interseccionalidad del feminismo blanco: la celebrada entrada de las mujeres de clase media al mercado laboral supuso que las mujeres de clase baja, muchas veces racializadas, tuvieran que hacerse cargo del trabajo de cuidados en condiciones precarias. Además, Hooks (1984: 1) denuncia que la mística de la feminidad —que se suele tomar como una condición generalizada de “la mujer” en los años sesenta— era, en realidad, una suerte de privilegio de clase. La entrada al mercado laboral de las mujeres a finales de los años sesenta afectó solo a un sector de la población femenina que podía permitirse no trabajar anteriormente y tuvo consecuencias negativas para el resto de mujeres, pues dio lugar a la creación de empleos precarios.

De esta manera, *Ceniza en la boca* discute y retrata la escasa remuneración económica y la falta de derechos laborales de las trabajadoras domésticas, que están asociadas a la falta de prestigio social de estos trabajos. Cuando Diego visita a la protagonista en Barcelona, le reprocha que no haya encontrado otra salida que trabajar como limpiadora. Le recrimina “Pendeja, igual que mi mamá, las dos pendejas, tirándose al piso para que las ensucien y ustedes limpien” (2024: 96). Esta falta de prestigio se expresa, igualmente, en las mentiras que le cuenta la protagonista a su novio, Tom-Tomás, al que le dice que es estudiante de máster. Cuando él se da cuenta del engaño, corta su relación con la protagonista, y ella le reprocha:

¿Me hubieras mirado, Tomás? ¿Hubieras cogido conmigo de saber que soy una repartidora de comida y que lavo el culo a ancianos y niños? ¿Lo hubieras hecho? ¿Me hubieras presentado a tus amigos? ¿Lo hubieras hecho? Y Tomás titubeaba (Navarro, 2024: 76-77).



El silencio de Tom-Tomás es muy significativo: duda si hubiera tenido una relación con la narradora de conocer a qué se dedicaba realmente. Como señala Gutiérrez Rodríguez (2010: 6): “Within the dominant script, domestic work is considered ordinary, simple and banal and this impacts on the bodies of racialized and feminized subjects employed as domestic workers”. La protagonista es rechazada por ciertos personajes —como su hermano y su novio— por el trabajo que realiza. Diego parece reprocharle no buscar alternativas a la profesión que se presenta como natural para ella, mientras que las razones del desprecio de Tom-Tomás no se exploran: simplemente, siente rechazo por las personas que desempeñan este tipo de trabajo. Al contrario, como explican Aguilar Vásquez (2022: 207) y Romero Morales (2023: 67), la novela deja constancia de la importancia de estos trabajos que realizan las personas migrantes para el sostenimiento económico del país.

Quizás por ello, *Ceniza en la boca* se preocupa de describir el trabajo diario de la protagonista. En la cita anterior, la protagonista resume su trabajo como cuidadora como “lavo el culo a ancianos y niños” (2024: 76), y, de manera similar, algo antes, se refiere a su rutina diaria como sigue: “lavaba calzones cagados y meados y limpiaba la cerveza que llevaba días pegada en el piso, y quitaba los pelos de la bañera, y sacaba la comida podrida de los trastes que dejaban en la cocina (...)” (2024: 73). En ocasiones se interesa por su jornada laboral sin hacer énfasis en el estigma que la atraviesa. Simplemente, describe cómo desempeña su trabajo: por ejemplo, narra la rutina nocturna de la primera señora a la que cuida, qué le da de cenar, cómo la baña, viste y peina (2024: 52). Incluye, también, detalles escabrosos que nos ayudan a comprender en qué consiste su trabajo. Por ejemplo, cuando baña por primera vez a Laura, describe un cuerpo “esquelético” y totalmente descuidado: su piel está “toda llena de rozaduras y sebo” y su “cuero cabelludo con costras y algunas heriditas todavía vivas” (Navarro, 2024: 78-79).

Estas descripciones nos llevan a pensar que el estigma que afecta al trabajo doméstico puede vincularse con la subordinación de la esfera corporal de la existencia a la esfera racional (Le Breton, 2002). Es decir, estos trabajos nos causan rechazo porque implican ocuparse de los cuerpos, ponen de relieve



nuestra naturaleza corporal, vulnerable y dependiente. El olvido del cuerpo está intrínsecamente relacionado con el cuidado, porque solo es factible cuando contamos con la asistencia de terceras personas que se hagan cargo de nuestras necesidades básicas. De esto da cuenta el pensamiento de Judith Butler, pensadora que explica que la conceptualización de un yo descorporizado solo es posible a partir de la relegación de las mujeres a la condición corporal:

Masculine disembodiment is only possible on the condition that women occupy their bodies as their essential and enslaving identities. ... By defining women as 'Other', men are able through the shortcut of definition to dispose of their bodies, to make themselves other than their bodies—a symbol potentially of human decay and transience, of limitation generally—and to make their bodies other than themselves. From this belief that the body is Other, it is not a far leap to the conclusion that others *are* their bodies, while the masculine "I" is the noncorporeal soul. (Butler, en Smith, 1993: 11)

Este párrafo hace referencia a una circunstancia teórica: para poder pensarse como un ser desligado de lo corporal, el sujeto moderno —masculino, burgués, blanco y capaz— relega su condición corporal a los cuerpos que conceptualiza como otros —las mujeres, pero también las personas racializadas, de clase trabajadora y con discapacidad [Garland-Thomson (1997), Bordo (1993), Grosz (1994)] —. Es decir, la construcción simbólica del sujeto de la modernidad depende de que haya una otredad que se conceptualice como radicalmente corporal, un afuera de ese sujeto racional. Esta otredad, de acuerdo con Beauvoir —autora de la que habla Butler en la cita anterior— es la mujer. Pero también podemos entender estas consideraciones desde un plano práctico: la otredad no es solo una cuestión conceptual, sino que las mujeres han estado encargadas históricamente de proporcionar las condiciones materiales mínimas para que sus contrapartes masculinos puedan no percibirse como cuerpos. Han cuidado de los niños y de las personas mayores y enfermas, han cocinado, limpiado, etc. Así, han sido, de manera bastante literal, cuerpos, encargadas de la reproducción de la vida. Las necesidades del sujeto racional y descorporizado estarán siempre cubiertas por la labor de las mujeres y por el trabajo de los sujetos subalternos —personas de clase baja y racializadas—. De este modo, el sujeto masculino, blanco y burgués solo reparará en su cuerpo cuando enferme o envejezca, es decir, cuando su vulnerabilidad devenga evidente.



La entrada de las mujeres de clase media en el mercado laboral, que conlleva que releguen los cuidados a personas migrantes, les permite acercarse a este modelo masculino. En mayor o menor medida, les permite desatender la esfera corporal de la existencia y olvidar la necesidad de ocuparse de los cuerpos. El feminismo liberal que representa Betty Friedan, y que es heredero del feminismo ilustrado, aspira a integrar a las mujeres en este modelo de sujeto masculino. Por ello, la emancipación femenina consiste en ganar poder dentro de la sociedad patriarcal, ocupando puestos que antes estaban reservados a los hombres —por ejemplo, incorporándose al mercado laboral—. Esa conceptualización teórica tiene consecuencias prácticas, como las que describe *Ceniza en la boca*: pensarse como un ser racional implica rechazar los cuidados y buscar otras personas que se ocupen de las tareas que consideramos inferiores. En contraposición, otras pensadoras feministas han buscado rediseñar las estructuras simbólicas y de poder para que no resulten excluyentes, para que no se basen en la existencia de un “otro” que conceptualicemos como únicamente cuerpo. Encontramos este empeño teórico, por ejemplo, en la obra de Elizabeth Grosz (1994), que propone buscar modelos de subjetividad corporeizada, pero también en la de Judith Butler (2006), que señala la necesidad de poner en el centro y reconocer la vulnerabilidad y la precariedad de los cuerpos.

La reivindicación de la importancia de las labores reproductivas y de cuidados tiene notables consecuencias para el orden simbólico patriarcal y tardocapitalista, pues implica valorar un trabajo que no es productivo ni está basado en el consumo, además reajustar los tiempos hacia ritmos más pausados, como los de la infancia y la vejez. *Ceniza en la boca* no llega a ofrecer soluciones pero sí demuestra que la repartición de los cuidados actual no es viable ni justa. El trabajo asalariado dentro de este sector es precario y las trabajadoras domésticas migrantes están desprotegidas y son vulnerables a todo tipo de abusos y violencias. El sistema de cuidados no tiene en cuenta las necesidades de las personas que cuidan y solo garantiza la protección y el bienestar de las personas que poseen cierto capital económico.



En este sentido, uno de los problemas que señala la novela es que las mujeres que se dedican a cuidar profesionalmente y en condiciones precarias tienen muchas dificultades para ocuparse de sus propias familias. Esta realidad aparece claramente señalada en distintos momentos de la novela: por ejemplo, cuando la madre de la protagonista le pregunta qué tiene de malo su trabajo, ella replica: “Y no tenía nada de malo, pero a mí no me gustaba que mi mamá, en vez de cuidarnos a nosotros, se la pasara seis días a la semana, casi dieciocho horas diarias, cuidando a una señora que además la veía mal” (2024: 32). Este tema reaparece a partir de las amigas de la protagonista en Barcelona, que también lamentan que sus hijos vivan en sus países de origen, al cuidado de otras personas (2024: 51; 54). La protagonista también siente remordimientos de no estar cuidando de quién le corresponde. Cuando conoce a Laura y ve lo descuidada que está, no puede evitar pensar en su abuela:

Y le seguí enjuagando el cuerpo esquelético mientras pensaba en mi abuela. Y se me acumulaban las lágrimas, pero yo apretaba los labios muy fuerte y tragaba saliva para no llorar frente de Laura. Luego la abrigué y la vestí y nos fuimos al salón a que la cepillara. ¿Quién cuida a mi abuela, cómo estará? (Navarro, 2024: 79)

La preocupación por su abuela aparece como una suerte de pensamiento intrusivo; el hilo narrativo está interrumpido por una sensación de repentina alarma. De este modo, la novela expresa el malestar de la protagonista y la inevitabilidad de su dolor. Vivir en España supone delegar los cuidados en manos de otros. *Ceniza en la boca* comenta, además, que esta exclusividad del cuidado se establece como un requisito laboral. Sus primeros empleadores ofrecen a la protagonista cincuenta euros extra al mes si se hace cargo de todas las vacaciones; cuando les dice que su familia vive en Madrid, y que quizás vaya a visitarlos, el novio de su jefa le comenta a esta: “*Et vaig dir que havies de ser una dona que visqués sola al país, no te’n pots refiar*” (2024: 49). Buscan explícitamente una persona sola y aislada, de la que poder disponer absolutamente por muy poco dinero, ignorando las leyes laborales.

En definitiva, *Ceniza en la boca* se preocupa por quiénes se ocupan de cuidar y en qué condiciones ejercen esta labor. Llama la atención sobre la necesidad de repensar el sistema de cuidados para que no sean solo las mujeres migrantes las encargadas de sostenerlo. Aunque cierto sector del feminismo se



ha dedicado a reivindicar la importancia social y económica de las labores de cuidado, no es un asunto que haya cobrado importancia real en la esfera pública. La novela retrata los abusos a la población migrante y feminizada, un grupo que posee poca capacidad de agencia y participación en la vida política. Como mencionamos en la Introducción, esta atención al sistema de cuidados trae a colación las premisas rancièrianas sobre el arte político como aquel que busca nuevas configuraciones de lo sensible. En este caso, no se trata de nombrar la realidad de una manera en exceso novedosa, sino de mostrar la importancia de una serie de prácticas y violencias que conocemos pero que tendemos a ignorar.

Inmigrantes melancólicos y el retrato del sistema xenófobo

En este apartado, analizaremos el retrato que elabora la novela de la violencia xenófoba y racista que sufre la familia García en España. La novela describe las violencias que sufren la narradora y su familia, la perdurabilidad de sus efectos y su relación con las estructuras globales de dominación. Se narran situaciones de violencia directa, como el acoso a Diego en el instituto, pero también formas más sutiles de abuso. En primer lugar, prestaremos atención a la obra de Sara Ahmed y la figura política del “inmigrante melancólico” y, en segundo lugar, a cómo se configura el relato para mostrar violencias que normalmente no percibimos.

Inmigrantes melancólicos

Diego y la protagonista señalan y rechazan continuamente actitudes racistas que sufren en España. La intensidad y violencia de estos comportamientos varía, pero la novela muestra que todas estas actitudes responden a una misma estructura de dominación. Por ejemplo, a la protagonista le molestan las insistentes preguntas acerca de su origen, que solo sirven para demostrar que se la identifica como extranjera. Aunque esta pregunta puede parecer inofensiva, más adelante, este cuestionamiento constante de su origen es el motor de un episodio en el que Diego es acosado por unos vecinos que no creen que viva en su edificio. Este incidente es un buen ejemplo de cómo, incluso los



comportamientos que resultan obviamente injustos, pueden ser interpretados como insignificantes por la mayoría social. En esta ocasión, unos chicos persiguen a Diego y a su novia por la calle con un bate de béisbol. Cuando llegan a su portal, un vecino le pide a Diego que se identifique como habitante del edificio y se niega a dejarle entrar. Diego insiste en que vive allí, pero su vecino le pide el DNI para comprobarlo. Diego se enfada y empieza a gritar. Cuando llega la policía, le piden la tarjeta de residencia y luego le amonestan por ponerse agresivo: “Le advirtieron que no podía crear escándalo y que cualquier acto violento podían hacer que él terminara en Moratalaz, en el Centro de Menores” (2024: 148-149). Ninguno de los testigos defiende a Diego y todos insisten en que se calme.

Incluso su madre parece quitarle importancia a ciertas agresiones o comportamientos racistas que sufren sus hijos y los anima a hacer lo mismo. Cuando la protagonista se queja de que constantemente le pregunten de dónde es, su madre le reprocha: “A todo le ponen pero, a todo le ven un no” (2024: 32). Pero ni Diego ni la narradora parecen ser capaces ni estar dispuestos a seguir los consejos de su madre. Los hermanos García están incómodos en Madrid, no les gusta vivir en España y no se esfuerzan en ocultarlo: “Ni a Diego ni a mí nos gustaba Madrid. No era como esperábamos: hacía frío y hacía calor al mismo tiempo. Como en México, pero más frío y más calor” (2024: 30). Algo más adelante, la protagonista continúa:

Por eso no nos gustaba el metro, ni en México, ni en Madrid. Sentíamos que era un lugar sin salida, sofocante, como Madrid. Sofocados en Madrid, porque mi mamá por años nos dijo que íbamos a llegar al sueño prometido y no pudo sostener esa mentira: ni promesa, ni comodidad, ni nada; si acaso, yo me sentía un poco más pobre que en México; si acaso, más retraída y peor vista. (Navarro, 2024: 32)

En esta cita, la inmigración se representa como una promesa incumplida; esta representación contraviene, como sugerimos al inicio, los discursos hegemónicos sobre la migración. Además, recuerda a los análisis de Sara Ahmed en *La promesa de la felicidad* (2019). En esta obra, Ahmed (2019: 46) propone la figura del “inmigrante melancólico” como una de las figuras políticas que componen el “archivo de infelicidad” que mapea en este ensayo. Todas estas figuras se caracterizan por cuestionar las narrativas hegemónicas acerca



de qué es una buena vida, es decir, por cuestionar qué objetos son portadores de felicidad. Para describir cómo los inmigrantes melancólicos se alejan de estos objetos felices, Ahmed (2019: 258-273) primero describe cuáles son los objetos que debieran traerles felicidad a las personas migrantes. Entiende que, en Gran Bretaña, la responsabilidad de recordar el pasado colonial como un objeto feliz recae sobre los inmigrantes. Las instituciones conceptualizan la época colonial como un momento de intercambio cultural, que trajo consigo la diversificación de la cultura e identidad británicas y permitió a los ciudadanos de otras naciones acceder a la felicidad, pues trajo “sistemas de ley y orden mucho más regulares, aceptables e imparciales” (Ahmed, 2019: 270). Ahmed (2019: 273) considera que “la felicidad aún se emplea como una tecnología de ciudadanía, como un modo de vincular a los inmigrantes con el ideal nacional”. Así, la felicidad manifiesta de los inmigrantes de las antiguas colonias en Gran Bretaña confirma y reproduce el relato colonial. En contraposición, el inmigrante melancólico se niega a aceptar la sociedad británica como la mejor sociedad posible porque se “aferra” a su diferencia cultural y denuncia el racismo que todavía impera en la sociedad contemporánea.

Sara Ahmed (2019) identifica la figura del inmigrante melancólico en producciones culturales que tematizan los procesos migratorios. En varias de las películas que analiza, la representación del inmigrante melancólico está cargada de estigma: su actitud se presenta como anticuada y el final del relato trae una transformación, supuestamente positiva, de su actitud y visión del mundo. Ahmed (2019: 189) critica estos relatos porque retratan a los inmigrantes melancólicos como incapaces de “superar” el racismo:

no es que los inmigrantes "hayan inventado el racismo" para explicar su pérdida, sino que preservan el influjo que esa pérdida tiene sobre la vida social porque no logran sobreponerse a ella. La tarea moral es "sobreponerse", como si una vez que uno lograra sobreponerse a algo, eso ya no existiera [...] La película [*Quiero ser como Beckham*] sugiere que el hecho de que el racismo nos lastime depende de la capacidad y de la decisión individual: podemos sobreponernos al racismo como algo que pasa, una capacidad que se atribuye a la destreza (si uno es lo suficientemente bueno, no importa, e incluso podrá tener éxito), como así también por medio del don próximo de la empatía, en el que el dolor del racismo se reelabora como un ámbito común.

En otras palabras, de acuerdo con *Quiero ser como Beckham*, la infelicidad de los inmigrantes no procede de una estructura social injusta y



racista, sino de su incapacidad de ignorar esta estructura. Esta mentalidad aparece retratada, igualmente, en *Ceniza en la boca*. En muchas de las situaciones de abuso, Diego es percibido como culpable por no saber lidiar con las agresiones que recibe. La mayoría social no se pone de su parte, sino que le reprocha no saber aceptar la violencia y discriminación que sufre. En el episodio del bate, Diego acaba siendo el único culpable porque se enfada y grita a su vecino. Igualmente, cuando le roban el libro de lengua en el instituto, le castigan por haberse defendido de sus agresores, pero no reprenden de ninguna manera a la otra parte, que inicia el conflicto (2024: 163). Diego no deja de recibir castigos por no querer aceptar la violencia que recibe como normal, como mundana y casi natural. Por ello, desentona y crea conflicto.

La teoría de Ahmed nos ayuda a comprender la actitud de Diego y su hermana como una forma de resistencia: rechazan los objetos felices que les ofrece su país de acogida y no ignoran su racismo. Al tratarse de otro contexto cultural al de Ahmed, el paralelismo no es perfecto; pero, igualmente, la actitud de ambos personajes devuelve una imagen deformada de una España supuestamente cosmopolita, multicultural y abierta —al igual que las figuras de los inmigrantes melancólicos en los relatos que propone Ahmed cuestionan el ideal de nación británica—. Ahmed concluye su análisis reconociendo el potencial político de la infelicidad, que nos sirve para reconocer el daño. En concreto, en los contextos migratorios, la infelicidad demuestra la imposibilidad de superar la historia colonial. Recordar este pasado colonial no es solo un ejercicio de memoria histórica, sino que es la única manera de entender la distribución desigual del poder y la riqueza actualmente:

Reconocer la infelicidad supondría explorar de qué manera la diversificación de la felicidad no suprime (y no puede suprimir) los antagonismos existentes dentro de la memoria política, que constituye al mismo tiempo el presente del tiempo de la nación. Con ello, estaríamos reconociendo la imposibilidad de sobreponernos a ciertas historias; esas historias persisten, y nosotros debemos persistir en la afirmación de la infelicidad que nos produce su persistencia. (Ahmed, 2019: 313)

Ceniza en la boca es claramente una historia de infelicidad. La novela está marcada por el suicidio de Diego, un adolescente que se siente acosado por no ser capaz de ser feliz, es decir, de estar satisfecho, en una sociedad que le atormenta. Como lamenta la narradora, “la vida no nos gustaba, porque no



queríamos adaptarnos, porque no nos dejaban adaptar” (2024: 33). La muerte de Diego es un hecho material innegable que expone su dolor y su dificultad para procesarlo en el seno de una comunidad que lo niega sistemáticamente, o le culpa por no saber adaptarse a la adversidad. La novela consigue retratar el daño que infligen a las protagonistas ciertas prácticas y actitudes que por separado podrían ser leídas como irrelevantes, pero que en el marco del relato se presentan claramente como consecuencias del racismo y la xenofobia.

En este sentido, *Ceniza en la boca*, como ya proponíamos al inicio, es una novela política de acuerdo con la definición de Rancièrè, que recoge y matiza María Ayete Gil (2023: 71):

La novela política, así, es aquella que a través de la ficción desvela una o varias de las parcelas encubiertas por la lógica hegemónica y que, al hacerlo, entra en discusión con el régimen de distribución y de visibilidad de lo comunitario. Porque la novela política hace eso: articularle algo al lector que, de no ser por la lectura del texto, seguramente jamás escucharía.

Esta definición de la novela política es mucho más amplia, pues es uno de los aspectos centrales de su ensayo. Así, entre los rasgos definitorios de una novela política, Ayete Gil (2023: 70) incluye “una novela en la que los conflictos que se narran han dejado de ser estrictamente personales para pasar a ser colectivos, y en la medida en que lo son, han de resolverse colectivamente”. *Ceniza en la boca* muestra igualmente que el malestar personal de los hermanos García es consecuencia del sistema injusto que habitan. Diego no necesita terapia ni ser disciplinado en un centro de menores: necesita un mundo distinto donde no se vea constantemente cuestionado por las autoridades, ni acosado por sus compañeros.

Nombrar la violencia

Así, la novela se propone mostrar el carácter sistémico de la violencia que sufren los personajes. Se esfuerza en exponer cómo actitudes que pueden pasar desapercibidas o presentarse como poco importantes participan del mismo sistema de opresión que agresiones claramente violentas, que causan un gran daño. Como mencionamos, el grado de las violencias que sufren los personajes es muy distinto. Las insistentes preguntas acerca del origen de la protagonista,



el comentario del profesor de música pidiéndole a Diego “que no se recargara en la pared porque dejaba la grasa de su pelo” (2024: 26), los insultos que recibe la narradora por parte de sus empleadores o el suicidio de Diego son distintas formas de violencia racista, de distinta gravedad y alcance. La narradora se afana en reunir en el relato multitud de episodios distintos, que contribuyen al retrato de una sociedad racista. Además, consigue articular estos episodios de manera que quede clara su naturaleza violenta. Para ello, es clave la distribución de la información: la narración desordenada y a veces incoherente, llena de huecos de indeterminación, fomenta la participación activa de las lectoras del texto.

La narración en *Ceniza en la boca* es fragmentaria: hay multitud de saltos en el tiempo y elipsis. La memoria y el trauma parecen explicar la sucesión desordenada de hechos, narrados desde un presente narrativo que no aparece hasta el final del relato —la narradora está en Madrid, paralizada por el duelo—. Aunque la novela sigue un orden más o menos cronológico, hay muchos pasajes que regresan a momentos anteriores a la acción narrativa principal. Las elipsis contribuyen a que la reconstrucción de la historia resulte difícil para el lector, que se ve obligado a replicar el ejercicio hermenéutico de la narradora cuando se pregunta por las razones del suicidio de su hermano. Esta pregunta por las razones del suicidio de Diego es uno de los motores narrativos de la novela. En lugar de ofrecer una explicación argumentativa, la protagonista relata distintos episodios traumáticos o felices, de manera desordenada, y deja que las lectoras del texto saquen sus propias conclusiones. Al final, las razones están claras para las lectoras atentas de la novela: Diego se siente atrapado en un mundo violento y no quiere vivir siendo una víctima.

Respecto al modo en que se distribuye la información en la novela, es interesante cómo ciertos eventos se narran en más de una ocasión, de modo que su desarrollo se va matizando a lo largo del relato y nuestra percepción de los mismos va cambiando. Por ejemplo, la protagonista relata dos veces el momento en que deciden mudarse a España: la primera vez, parece que es su hermano quien insiste en migrar, mientras que en la segunda ocasión es ella quien convence a Diego de la necesidad de reunirse con su madre (2024: 131).



Su actitud frente al suicidio de Diego también cambia: al inicio parece perpleja. Las primeras historias que comparte sobre Diego corresponden a su infancia, cuando es un niño feliz. Comienza de manera velada a hablar de sus problemas en la adolescencia y al principio relata sobre todo el *bullying* que sufre en el colegio. Solo después hace referencia a sus problemas de conducta: por ejemplo, cuando está en Barcelona comenta “mi mamá había dejado de depositarme porque le estaba pagando terapia a Diego, que ya se había ido dos veces de la casa, y tres o cuatro veces, ya no me acuerdo, le había querido pegar a mi mamá” (2024: 73).

Igualmente, aunque al inicio del relato se narra el suicidio de Diego, solo al final se reproduce la última conversación que mantiene la protagonista con su hermano por teléfono. En ese momento, sabemos que él la llamó dos veces por teléfono antes de suicidarse y que ella no contestó (2024: 192). Interpretamos estas omisiones y cambios de perspectiva como consecuencia del sentimiento de culpa. En el primer ejemplo, la culpa aparece por haber convencido a su hermano para mudarse a España, mientras que en las otras dos ocasiones, se debe a haber ignorado las señales de que Diego necesitaba ayuda. Este sentimiento le impide narrar lo sucedido de manera coherente y ordenada. La dificultad para narrar su historia, en este sentido, responde al trauma sufrido, al dolor y la culpa. Pero también, al tipo de violencia que sufren los hermanos García, sutil pero devastadora, como explica la protagonista:

Para mí, irnos de México significaba huir de la violencia que terminó arrasando con mi familia, pero en España nos esperaba otro tipo de violencia, una menos aparatosa pero igual de cruel, en donde te exigen lealtad mientras te violentan minuciosamente porque no eres como ellos. (2024: 149)

Esta descripción de la violencia que sufren los protagonistas en España confirma nuestra lectura de la obra: se trata de un tipo de violencia esquiva y difícil de localizar, “poco aparatosa”. Su complejidad se muestra en distintos episodios de la novela. Por ejemplo, el principal agresor de Diego en el instituto tiene rasgos latinos —es de madre boliviana y padre español—. La narradora nos explica que “Desde niño le dijeron el Bolivia, aunque él tiene acento madrileño y su mochila tuviera el escudo del Real Madrid” (2024: 162). Sus ataques a Diego pueden interpretarse como una defensa contra las bromas de



sus compañeros de clase. Así, el poder aparece en la novela como una fuerza elusiva y persistente, con lo que su caracterización recuerda al análisis foucaultiano. Foucault (2007: 112-114) considera que el poder se ejerce desde innumerables puntos a la vez y no solo nos domina, sino que también nos conforma como sujetos. Por ello, El Bolivia atormenta Diego y a Moisés por ser “los más morenos” de la clase (2024: 162), aunque él también sea de origen latino. En este sentido, en la novela, retomando el análisis de Foucault (2007: 114), “no hay, en el principio de las relaciones de poder, y como matriz general, una oposición binaria y global entre dominadores y dominados”. El poder se ejerce desde muchos lugares a la vez: el sistema racista es reproducido también por sujetos que no se benefician de él.

La pelea entre la protagonista y sus amigas Manuela y Carlota también contribuye a retratar el poder en la novela. Sus amigas le reprochan su falta de compromiso político con el movimiento de las primas, una asociación de trabajadoras domésticas, y la narradora se defiende como sigue:

Me dijeron que yo era de esas personas que nada más veía cómo estar cómoda, que podrían asegurar que, si en mí estuviera, me iría del lado del enemigo. ¿Cuál pinche enemigo, Manuela? ¿Con qué pinche enemigo me voy a ir?, le dije casi riéndome. ¡No hay tal enemigo!, espeté como si estuviera declarando el fin de la guerra. (2024: 168)

Esta cita insiste en la falta de jerarquías claras, en el desdibujamiento de las fronteras entre dominadores y dominados. Este emborronamiento dificulta la tarea de dar con un enemigo claro. En este sentido, resulta mucho más complicado luchar contra las estructuras de poder: ¿contra quién tendríamos que revelarnos, exactamente? Foucault (2007: 116) considera que “donde hay poder resistencia, y no obstante (o mejor: por lo mismo), ésta nunca está en posición de exterioridad respecto del poder”. Es decir, existen formas de resistir el poder pero no hay un afuera del mismo. La novela esboza ciertos lugares de resistencia, pero no da con una solución a los problemas que aquejan a las protagonistas. De hecho, imaginar un final feliz sería un ejercicio irresponsable y poco realista.

Varios estudios de *Ceniza en la boca* (Aguilar Vásquez, 2022; Romero Morales, 2023) interpretan el suicidio de Diego como una forma de resistencia. Aguilar Vásquez (2022: 206) afirma que “Diego no decía mucho, pero sí pudo



decir «no más» y decidió reclamar algo para sí: su propia vida”. Sin embargo, esta lectura no resulta del todo convincente, pues dejar de existir también es lo contrario a resistir, en la acepción más mundana del término: en cierto sentido, el suicidio de Diego también es una derrota, una forma de dejarse ir. Pero su muerte marca un punto de inflexión en la vida de su hermana: a partir de este momento, se da cuenta de que no basta con seguir viviendo de manera inconsciente, sino que necesita ganar cierta capacidad de decisión sobre su vida. La protagonista lamenta:

[La muerte de Diego] Me truncó mis planes de alguna manera, me hizo sentir manca, coja, totalmente incapacitada para sentir que tendría una vida que valiera la pena, no por él, sino porque me hizo ver cosas que yo evadía, me hizo comprender de un madrazo (pim, pas, cuash, Diego azotándose en el piso) que una vez que entiendes tu lugar en el mundo, ese dolor de estómago que a mí me daba en ocasiones de mucho estrés, se vuelve perpetuo. (Navarro, 2024: 167)

En este sentido, el final de la novela puede interpretarse de manera pesimista —la protagonista está desamparada y paralizada por el duelo—, pero también de manera optimista: el suicidio de Diego provoca un momento de ruptura, durante el que se le abre un nuevo horizonte de posibilidad. En este momento, la narradora se replantea qué hacer y cómo resistir. Cabe aclarar que, más allá de la muerte de Diego, encontramos otras prácticas de resistencia en la novela: la negativa de los hermanos García a aguantar la violencia racista y conformarse con las condiciones de vida en España; el deseo y la necesidad de la protagonista de tejer lazos con sus compañeras y amigas; su participación en el movimiento de las primas, en el que no hemos tenido tiempo de indagar; o sus mentiras a Tom-Tomás, a quien ridiculiza junto a sus amigas, subvirtiendo las estructuras de poder.

Todas estas prácticas de resistencia ponen en evidencia el rechazo de la protagonista a las condiciones de la sociedad que habita y su búsqueda activa de alternativas que resulten más justas y menos violentas. Pero, sin duda, la principal forma de resistencia es la indagación en las razones del suicidio de Diego, la voluntad de la narradora de contar su historia de manera que la culpa recaiga claramente sobre el sistema xenófobo y racista. El ejercicio literario se presenta como un lugar desde donde resistir tanto en el plano ficcional —para la narradora—, como en el plano real, donde Brenda Navarro se sitúa como



escritora una comprometida con la elaboración de relatos alternativos y subversivos de la realidad contemporánea. Como hemos sugerido, en *Ceniza en la boca esto* es posible por la manera en que se distribuye la información, dando lugar a la participación activa de las lectoras del texto, y por el cuidadoso retrato del poder en la novela, que demuestra su carácter elusivo, dañino y persistente.

Conclusiones

Este artículo ha planteado un análisis de *Ceniza en la boca* como una novela política que se encarga de denunciar las violencias que sufren las personas migrantes en España, concretamente las mujeres. En nuestra lectura de la novela, la literatura se erige como un espacio de resistencia, pues nos permite narrar el mundo desde perspectivas novedosas y más justas. Hemos explorado esta idea a través del pensamiento de Jacques Rancière: *Ceniza en la boca* muestra violencias que normalmente no son visibles, a través de la selección de ciertos temas y personajes, la narración fragmentaria o el comienzo *in media res*. Como hemos mencionado, la crítica de la novela se focaliza en dos realidades conectadas: por un lado, en el sistema xenófobo y racista, cuya violencia suele pasar desapercibida y tiende a minimizarse; por otro lado, en la crisis del sistema de cuidados, que es ignorada de manera sistemática por la población general. La novela propone distintas formas de resistencia, más allá del ejercicio literario: la infelicidad, que hemos analizado de la mano de Sara Ahmed, las alianzas políticas, la amistad o la memoria histórica —en concreto el recuerdo de la época colonial—, que son claves para entender la realidad contemporánea y plantear formas de vida alternativas. El objetivo de este artículo ha sido comprender mejor ese retrato subversivo de la realidad que elabora *Ceniza en la boca*, no solo a través del análisis de las técnicas narrativas empleadas para exponer la violencia y la injusticia, sino de una lectura en paralelo con autoras diversas dentro del panorama contemporáneo que han denunciado y analizado estas mismas injusticias desde una perspectiva teórica.



BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR VÁSQUEZ, Natalia (2022). "Reseña: Empeñar el cuerpo, empeñar los sueños: género, violencia y migración en *Ceniza en la boca*, de Brenda Navarro", *Baciyelmo*, 16, n.º 4, pp. 204-210.
- AHMED, Sara (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Trad. Hugo Salas. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- AYETE GIL, María (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra Edicions.
- BORDO, Susan (1993). *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture, and the Body*. University of California Press.
- BUTLER, Judith (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Trad. Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2007). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Siglo XXI Editores.
- GARLAND-THOMSON, Rosemarie (1997). *Extraordinary Bodies: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature*. Columbia University Press.
- GROSZ, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- GUTIÉRREZ RODRÍGUEZ, Encarnación (2010). *Migration, Domestic Work and Affect. A Decolonial Approach on Value and the Feminization of Labor*. Routledge.
- HOOKS, BELL (1984). *Feminist Theory: from margin to center*. Boston: South end Press.
- LE BRETON, David (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*, Trad. Paula Mahler, Buenos Aires: Nueva Visión.
- MURRAY, N. Michelle (2018). *Home Away From Home. Immigrant Narratives, Domesticity, and Coloniality in Contemporary Spanish Culture*. Department of Romance Studies at the University of North Carolina at Chapel Hill.
- NAVARRO, Brenda (2024). *Ceniza en la boca*. Madrid: Sexto Piso.
- RANCIÈRE, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Trad. Mónica Padró. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- ROMERO MORALES, Yasmína (2023). "Crisis y resistencia en la novela *Ceniza en la boca* (2022) de Brenda Navarro". *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n.º 12, pp. 59-73.
- SMITH, Sidonie (1993). *Subjectivity, Identity and the Body: Women's Autobiographical Practices in the Twentieth Century*. Indiana University Press.

Diablotexto *Digital*



Desmemoria y posverdad en *Persianas metálicas bajan de golpe*, de Marta Sanz

***Dismemory and Post-Truth in Persianas metálicas bajan de golpe*, by Marta Sanz**

ÁNGELA MARTÍN PÉREZ

UNIVERSIDAD DE CASTILLA-LA MANCHA

angela.martin@uclm.es

<http://orcid.org/0000-0001-8981-4526>

Fecha de recepción: 30 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 15 de noviembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 193-213

<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29130>

ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada"



Resumen: La última novela de Marta Sanz, *Persianas metálicas bajan de golpe* (2023), utiliza el subgénero de la distopía para explorar las dinámicas de control tecnológico en un futuro no tan lejano. Este ensayo se centra en dos aspectos fundamentales de la obra: la representación de la desmemoria como herramienta de dominación y el lenguaje fragmentado como reflejo de una posverdad que desarticula la cohesión social. Además, se analiza cómo estos elementos dialogan con problemas contemporáneos, como el impacto de la tecnología en las estructuras de poder y las capacidades cognitivas individuales y colectivas. Este enfoque permitirá no solo situar la obra en el marco de la novela política, sino también ofrecer una lectura crítica de su relevancia en los debates actuales sobre control tecnológico y narrativa.

Palabras clave: Marta Sanz; desmemoria; posverdad; *Persianas metálicas bajan de golpe*; novela política

Abstract: Marta Sanz's latest book, *Persianas metálicas bajan de golpe* (2023), makes use of the subgenre of dystopia to highlight the possibility of a future marked by the absolute empire of technology. Through an analysis of the book within the framework of the political novel, this essay focuses on two aspects: the representation of the characters as beings deprived of memory and the ability to argue and the intensification of these features through the fragmented narrative, which recognizes and manifests the lack of linguistic and syntactic skills to which they have succumbed by the excessive use of technology. The connection with the present and the debate to which the text leads us will also be discussed.

Key words: Marta Sanz, dismemory, post-truth, *Persianas metálicas bajan de golpe*, political novel



Introducción

Si quieres hacerte una idea del futuro, imagina una bota que pisa un rostro humano incesantemente.

George Orwell, 1984.

Baños Palacios describe la narrativa de Marta Sanz como una "escritura sin paliativos", destacando no solo los temas incómodos y controvertidos que aborda, sino también la manera contundente y directa en que los plasma en su obra (2021: 328). Esta definición, aplicada a sus novelas autobiográficas, artículos periodísticos y ensayos, puede extenderse al conjunto de su producción literaria, que combina un profundo compromiso con la exploración de las contradicciones sociales con una constante experimentación formal. Así lo indica la autora en una entrevista llevada a cabo por Paula Bonet:

Valoro mucho la literatura que de algún modo me golpea en el buen o mal sentido de la palabra y lo que hace es ampliar mi visión del mundo, mi manera de ver las cosas. Por eso quizá busco un lenguaje dentro de mis novelas que sea perturbador y pueda sacar a los lectores del espacio de confort. Que genere inquietud, que plantee preguntas, que ayude a ver las cosas de otro modo, incluso que genere disconformidad. Y adopto esta actitud porque en los textos literarios me parece que lo que se dice es lo mismo que la manera de decirlo (Bonet, 2016, s.p.)

Sanz busca una literatura en la que "los fondos y las formas son absolutamente indisolubles" (Bonet, 2016, s.p.), convencida de que su elección denota una posición ideológica que, además, se superpone y contrasta con las modas editoriales, la canonización de ciertos estilos literarios o la legitimización de unas formas estilísticas por encima de otras. Frente a la "novela a ideológica" que "reproduce la ideología dominante del capitalismo avanzado" (Becerra, 2013: 44), Sanz se posiciona a favor de una narrativa que "inscrita en un orden explotador como el actual capitalista, se entromete en sus grietas y saca a la luz las contradicciones de sus mecanismos internos de opresión" (Bonet, 2016, s.p.), aquellos, en palabras de David Becerra, destinados a "disciplinar los cuerpos y las subjetividades" (2021: 60). De ahí que podamos hablar de una narrativa



incómoda, transgresora, escrita “contra la consigna de «No molestar»” (Sanz, 2014: 72) y proclive a revelar:

facetas “poco lustrosas de lo real”. La basurilla de debajo de la alfombra. El barrido de la suegra. Las taras del ácido desoxirribonucleico de las mejores familias –jorobaditos, hemofílicos, pobres, niñas ricas...-. La violencia de un mundo feliz. Las fauces del “capitalismo filantrópico” (Sanz, 2014: 29).

Para la profesora Nina Pluta, el que estos textos debatían “los mismos temas de economía o política que en los medios de comunicación o en el bar” difumina los límites entre el discurso ficcional y el discurso de la realidad, al tiempo que visibiliza prácticas y agentes sociales que pasan desapercibidos en la aceptación de lo rutinario (2021: 31). En este sentido, y tal como indica Jacques Rancière, la literatura, al igual que la política, tiene la capacidad de reorganizar los espacios sociales y los agentes de actuación en un plano visible para el público (2011: 12-21).

Sin embargo, Marta Sanz no solo rompe con la armonía de lo cotidiano al exponer sus fisuras, sino que también lo hace mediante la formulación de nuevas narrativas que desafían los modelos literarios canónicos. La evolución de su obra ha sido objeto de análisis por parte de David Becerra (2015b), quien propone una división en tres etapas que permite entender la progresión de sus preocupaciones temáticas y formales. Esta clasificación es particularmente relevante, ya que ofrece un marco desde el cual interpretar su última novela, *Persianas metálicas bajan de golpe*, como culminación de un proceso de radicalización tanto en el contenido como en la forma. En la primera etapa, compuesta por *El frío* (1995) y *Lenguas muertas* (1997), Sanz inicia un juicio a los efectos devastadores del capitalismo y sus consecuencias en las relaciones humanas, aunque sin profundizar aún en las causas estructurales que los generan. La segunda etapa, inaugurada con *Los mejores tiempos* (2001) y continuada en *Animales domésticos* (2003) y *Susana y los viejos* (2006), incorpora una lectura más explícita de las dinámicas del neoliberalismo y su impacto en los personajes, abordando cuestiones como la precariedad, la alienación y la violencia sistémica. Finalmente, la tercera etapa, que comienza



con *Lección de anatomía* (2008) y podemos extender hasta *Persianas metálicas bajan de golpe* (2023), supone una subversión consciente de los géneros literarios y una experimentación formal que utiliza elementos propios de la ideología capitalista para desenmascarar sus contradicciones internas y exponer su lógica de opresión. La inclusión de esta clasificación no solo contextualiza *Persianas metálicas bajan de golpe* dentro de la trayectoria de la autora, sino que también evidencia cómo su narrativa ha evolucionado hacia una crítica más compleja e incisiva. En su última obra, Sanz conjuga esta madurez temática con el subgénero de la distopía y un lenguaje fragmentado, construyendo un espacio narrativo que cuestiona tanto las dinámicas del poder tecnológico como la erosión de las capacidades cognitivas y colectivas en las sociedades contemporáneas.

Este ensayo se centrará en analizar cómo la desmemoria actúa como un mecanismo de control en *Persianas metálicas bajan de golpe*, anulando la capacidad de los personajes para articular una resistencia frente al poder que los oprime. Asimismo, se examinará el uso de un lenguaje fragmentado como representación de una posverdad que disuelve los lazos sociales y debilita las capacidades críticas. Desde esta perspectiva, se propondrá una lectura que sitúe la novela en el ámbito de la narrativa política, explorando su capacidad para dialogar con problemáticas contemporáneas, como el impacto de la tecnología en la configuración de las relaciones de poder y en la percepción de la realidad tanto individual como colectiva.

De la fragmentación a la resistencia: Marta Sanz y el desafío de la posverdad

No tan incendiario (2014) introduce reflexiones clave para comprender la narrativa de Marta Sanz, en particular su preocupación por el papel de la literatura en la actualidad y su capacidad para dismantelar la realidad aparente. En “La novela hoy”, Marta Sanz señala que la literatura tiene el poder de “romper la luna del escaparate de lo real” (2014: 147), cuestionando las narrativas dominantes que, amparándose en elementos, temas y personajes que entran dentro de lo aceptado como “verosímil”, perpetúan la alienación con el sistema



y la miopía del lector para enjuiciar sus carencias y las injusticias que derivan de ellas¹. La autora busca apartarse del realismo complaciente que “establece un vínculo familiar con el lector” (González, Larraz y Somolinos, 2014: 24), optando por relatos que desafían las estructuras del poder mediante preguntas y tesis que reconfiguran la percepción de la realidad (Becerra Mayor, 2015a). Este compromiso con una narrativa disruptiva se manifiesta en el carácter experimental de su obra, concebida como un laboratorio escritural donde el lenguaje se convierte en un campo de prueba para explorar nuevas formas expresivas. Sanz transgrede los límites del canon literario mediante el empleo de estrategias, como el uso deliberado de estructuras no lineales, que desafían las expectativas del lector. Asimismo, su narrativa incorpora elementos de diversos géneros literarios —como la novela policial, la autobiografía o la distopía— para desarticular sus códigos tradicionales y transformarlos en herramientas de crítica social y cultural. Este enfoque permite a la autora no solo experimentar con las posibilidades del lenguaje, sino también subvertir las convenciones estilísticas para abordar las tensiones ideológicas y los conflictos sociales contemporáneos.

En este sentido, *Persianas metálicas bajan de golpe* (2023) utiliza una estructura narrativa fragmentada y llena de neologismos para plasmar la desmemoria y la alienación en un contexto distópico, donde la repetición mecánica del lenguaje refleja la desarticulación de los lazos sociales. En 2014, la autora escribía acerca del desarrollo de nuevos soportes para la lectura y de cómo eso influiría en nuestra manera de acercarnos a la palabra:

Parece que no va a haber la posibilidad de elegir. Parece que mucha gente leerá más gracias a la novedad estimulante de un nuevo aparato. Parece que los lectores de papel seremos una manada de zombis melancólicos. Parece que tenemos que asumir los cambios con naturalidad. Que no pasa nada. Que el progreso siempre ha de ser asumido. Que no podemos quedar a la altura de Torquemada. Pero también recuerdo

¹ Esta perspectiva conecta con la poética de Belén Gopegui, quien afirmaba en su artículo “Un pistoletazo en medio de un concierto” cómo “la verosimilitud funciona más como una propuesta y, seguramente como una normativa sobre cómo deben ser las cosas que como una medida de la verdad de las mismas” (2019: 137). Con ello recalca la necesidad de componer historias que permitieran imaginar otras realidades o que, por el contrario, nos hicieran mirar nuestro mundo “como un proyecto que se realiza a través de cada acto, de cada elección” (227).



que la ciencia-ficción gusta de pergeñar distopías que a menudo se cumplen y que, más allá de la parodia, es posible que los nuevos soportes de la literatura incidan en el procesamiento lector, en la manera de leer y de aproximarse hacia los textos literarios [...]

El soporte “internáutico” propicia una sintaxis diferente; se trabaja mucho bajo el mandato de la brevedad, de la sorpresa, de la posibilidad de profundizar a través del vínculo y del hipertexto... (Sanz, 2014: 142-143).

Sanz parece mirar con recelo estas nuevas formas de lectura, al tiempo que admite su imparable desarrollo y su indiscutible aceptación social. En un intento de salvar el formato tradicional del libro, expone dos formas distintas de escribir: la primera, condicionada por el nuevo soporte, esto es, “textos para internet, sometidos al nerviosismo del *click*, a la velocidad y al impacto visual” y una segunda destinada a:

ese “obsoleto” sistema de lectura que tiene que ver con la soledad, con tomarse todo el tiempo del mundo [...] con el silencio, con la concentración, la meditación y la distancia necesarias para desarrollar una mirada crítica y construir un conocimiento no efímero (143-144).

Estas ideas enlazan con algunos de los temas presentados en su última obra en la que la autora sitúa a sus personajes en un espacio ficticio: *Land in Blue* (Rapsodia) S.L., metrópolis, país o continente dominado por un sistema tecnológico que ha absorbido, e incluso hecho desaparecer, todo tipo de información o conocimiento que no deriva de las pantallas. Los habitantes de *Land in Blue* están vigilados por drones controlados por el “ingeniero jefe”, una figura omnipotente que encarna el poder tecnológico y su capacidad para dictar la realidad percibida (Cedillo, 2023; Sanz, 2023: 17). En este espacio distópico se está viviendo una pérdida progresiva de las palabras y, con ello, de la capacidad de relatar y de argumentar. Frente a una población condenada a la soledad, la incomunicación y una creciente deshumanización, los drones parecen querer recuperar pequeñas parcelas del lenguaje que, sin embargo, no logran registrar correctamente porque ellos mismos carecen de la sensibilidad necesaria para poder entenderlas, a pesar de su progresivo desarrollo. A ello se



añade la representación de una ciudad donde resuena constantemente el ruido de las lamas al golpear contra el suelo, privando a los sujetos del privilegio del silencio: "En *Land in Blue* (Rapsodia), se oye por todas partes el ruido de las persianas de los comercios al bajarse de golpe. El futuro suena así. Percusión y puro metal" (Sanz, 2023: 25).

La distopía en *Persianas metálicas bajan de golpe*: poder, incertidumbre y control social

Persianas metálicas bajan de golpe representa la primera incursión de Marta Sanz en el subgénero de la distopía, aunque con algunas concesiones que matizan su enfoque. El texto se ajusta a las características fundamentales del género, tal y como las define el narrador y ensayista mexicano Adrián Curiel Rivera, quien señala que los relatos distópicos deben "referirse en última instancia al poder y sus complejos entramados" y "aludir a las circunstancias histórico-sociales desde donde el lector o el espectador contempla la obra distópica" (2018: 6-7). En sus anteriores obras, como *Farándula* (2015), Sanz ya había explorado cómo la transición del mundo analógico al digital estaba modificando, no solo la concepción del ser humano sobre sí mismo y sus semejantes, sino también las relaciones de los individuos con la cultura en su conjunto (Bonet, 2016, s.p.). En *Persianas metálicas bajan de golpe*, la autora da un paso adelante al construir una sociedad futura, no tan lejana, dominada por las máquinas y caracterizada por una incomunicación generalizada. Este escenario distópico no es solo una proyección hacia el futuro, sino que se erige como una crítica a algunos de los problemas que ya asedian el presente, en especial, el control social y la pérdida de la capacidad crítica.

Sanz articula un mundo en el que la certidumbre ha desaparecido, lo que resuena con las teorías de Zygmunt Bauman sobre la "vida líquida". Según el sociólogo polaco, vivimos en una sociedad en la que las condiciones para la acción cambian constantemente antes de que las formas de actuar se establezcan en hábitos y rutinas (2006: 9). Este tiempo ha normalizado los trabajos inestables, la falta de agentes políticos y sociales, y la escasez de instituciones que puedan ofrecer soluciones eficaces a los problemas del presente. Como



Bauman indica, este tipo de sociedad solo puede ofrecer dos certezas: que los sufrimientos derivados de la incertidumbre no encontrarán alivio y que siempre nos espera más incertidumbre (2001: 33). Este futuro incierto y cambiante, reflejado en la novela de Sanz, lleva a los individuos a vivir con una visión a corto plazo, guiados por la satisfacción inmediata y una construcción de relaciones que se asemejan más a redes de consumo que a vínculos duraderos y significativos (Bauman, 2007: 67; Illouz, 2009: 199; Illouz, 2020: 38) Con la imposición del eterno presente, el “hedonismo cortoplacista” y la falta de compromiso surgen postulados en donde prima la “contradicción, la incongruencia y el absurdo”. En esta sociedad no hay metarrelatos, no pueden consignarse utopías y la realidad solo puede representarse a través de la fragmentación (Aznar Fernández Montesinos, 2018: 25).

El texto en sí refiere distintos acontecimientos en la vida de tres mujeres unidas por un vínculo sanguíneo: Iluminada Kinski “alias Mina, alias Lucy o Mina Kinski”, aquejada de pérdida de memoria y desorientación (Sanz, 2023: 167), y sus dos hijas, Selva Sebastian y Cristina (Tina) Romanescu. Madre e hijas viven en la superficie de un mundo dirigido por el ingeniero jefe y sus secuaces desde el subestrato, aisladas, sin la “capacidad de quererse, de tocarse y de saber si existen o no las unas para las otras” (Martínez Iriarte, 2023: s.p.). Cada una de ellas es vigilada por un dron que, por el trato diario y la cercanía, ha acabado desarrollando emociones de apego hacia cada una de las mujeres. Lo que va sucediendo en sus vidas y las pequeñas pinceladas que se incluyen sobre su pasado se inscriben en el texto a través de un dron-voz narradora en tercera persona que intercala fragmentos sin orden aparente, siempre encabezados por un título escueto. En esta narración, el lenguaje se entrecorta, se disgrega en distintas líneas, intercala extranjerismos y, en ocasiones, se confunde.

Desde otra perspectiva, el desarrollo tecnológico y el acceso a múltiples fuentes de comunicación parecen, en un principio, ofrecer soluciones a las carencias del ser humano moderno, ya sea en el ámbito de la información, las relaciones sociales o el ocio. Sin embargo, este aparente progreso lleva consigo consecuencias adversas. Según Byung-Chul Han, el “enjambre digital” no solo intensifica la fragmentación del sujeto, sino que también fomenta el aislamiento



y el narcisismo, alejando a los individuos de la realidad de sus semejantes (2024). Este fenómeno, lejos de resolver las limitaciones humanas, amplifica la desconexión social, generando un mundo en el que las certezas se diluyen y la solidaridad desaparece. La hipercomunicación reemplaza lo común y lo comunitario con un individualismo extremo, lo que Han describe como una "privatización que se impone hasta en el alma" (2024: 29).

En *Persianas metálicas bajan de golpe*, Marta Sanz utiliza este marco conceptual para mostrar cómo los habitantes de *Land in Blue* viven sumergidos en un ruido constante: el golpe de las persianas metálicas, las voces de las superestrellas y el incesante revoloteo de drones. Este entorno de sobreestimulación elimina cualquier posibilidad de reflexión profunda, ya que la hipercomunicación digital impide el desarrollo de un pensamiento crítico capaz de cuestionar el orden establecido. En términos de Han, se trata del tiempo de la psicopolítica neoliberal, un sistema que controla y mueve a los individuos desde un nivel prerreflexivo, manipulando sus emociones para influir en sus acciones (2014: 86). Como resultado, el aparato gubernamental desaparece o se vuelve irrelevante, como ocurre en *Land in Blue*, donde los ciudadanos no perciben su existencia ni su utilidad: "no existe, no es, no se le espera... Nadie sabe para qué paga impuestos en Landinblú" (Sanz, 2023: 37).

El poder en esta sociedad no se ejerce mediante la fuerza bruta, sino a través de sutiles mecanismos que logran que los sujetos participen activamente en el sistema sin ser conscientes de su subordinación. Sanz ilustra este fenómeno mediante el papel central de la televisión, que no solo actúa como medio de entretenimiento, sino también como una herramienta de control social. Los programas, telenovelas y series tienen tal influencia que paralizan la vida en la ciudad durante su transmisión. La importancia de la pantalla en *Land in Blue* es tal que "[r]ayar, rajar o romper la pantalla sería un delito más grave que atascar las tragaperras de las esquinas o pegar carteles incendiarios contra las persianas metálicas de los establecimientos" (Sanz, 2023: 145). Este objeto, individual e intransferible, se sacraliza hasta el punto de penalizar cualquier daño que se le inflija, destacando su papel como símbolo del control totalitario en la sociedad representada.



En paralelo, la novela aborda la idea de la "transparencia", que se presenta como una exigencia del capital, un recurso que se administra para mantener el control. Esta transparencia se manifiesta en un lenguaje simplificado, empobrecido en su intento de evitar cualquier complejidad, y cuya función se limita a su utilidad práctica. Los drones, omnipresentes en el paisaje de *Land in Blue*, refuerzan este sistema de vigilancia. Aunque inicialmente concebidos como herramientas de supervisión, los drones en la novela también actúan como extensiones del aparato de control, acumulando información sobre los habitantes y registrando cualquier signo de disidencia. Este nivel de vigilancia es una representación extrema del panóptico digital teorizado por Han, donde las acciones, gustos y deseos de los individuos son constantemente observados y manipulados (2013). En este contexto, las emociones humanas, como la animadversión y el odio, son usadas deliberadamente por el ingeniero jefe para perpetuar la fragmentación social. Las mujeres odian a otras mujeres, las madres son desautorizadas por sus hijas, y las relaciones intergeneracionales se desmoronan, consolidando una estructura social diseñada para impedir cualquier forma de resistencia colectiva (Sanz, 2023: 90). En última instancia, *Persianas metálicas bajan de golpe* presenta un escenario distópico donde la tecnología, lejos de empoderar al individuo, se convierte en una herramienta para su dominación. Este control, ejercido tanto a través del ruido constante como de la imposición de una "transparencia" instrumental, elimina la posibilidad de privacidad, reflexión y acción política, configurando un modelo de sociedad en el que las certezas han sido sustituidas por un vacío existencial regulado por las pantallas.

El control de la memoria cultural: Fragmentación y manipulación

Persianas metálicas bajan de golpe consigue un universo distópico que destaca por su complejidad narrativa y su riqueza intertextual. La obra explora temas como la alienación, el control cultural y la resistencia creativa, mientras reflexiona sobre la destrucción de la memoria cultural y su impacto en la sociedad. En la novela, los drones actúan como agentes simbólicos de recopilación y supresión de la información. Aunque se presentan como simples registradores de datos, su acceso a fragmentos de memoria cultura ocultos en el subestrato rebela una



paradoja: estos dispositivos, diseñados para consolidar el control del sistema, desarrollan una conciencia incipiente al enfrentarse con vestigios del conocimiento prohibido. El dron *Obsolescencia* ejemplifica este conflicto. Aunque toma conciencia de la importancia de la memoria cultural y de su propia subordinación, se ve forzado a rechazarla debido a su programación, orientada a perpetuar la conformidad social y el orden establecido. Este dilema ilustra una crítica incisiva hacia los mecanismos de poder que controlan la creatividad y la imaginación, encarnados en la figura del ingeniero jefe, quien prohíbe lecturas subversivas, como las obras de Ray Bradbury, y establece un nuevo canon cultural que desconecta a los individuos de sus referentes históricos y artísticos. La novela refleja así un intento deliberado de frenar cualquier resistencia intelectual y artística que amenace la estabilidad del sistema.

El título mismo, *Persianas metálicas bajan de golpe*, se erige como un símbolo recurrente del control opresivo y del cierre de posibilidades tanto físicas como simbólicas. Las persianas, que aparecen como una constante en la banda sonora del mundo distópico de la novela, no solo encierran y clausuran espacios, sino que también aluden a la limitación de horizontes creativos y utópicos para los habitantes de *Land in Blue*. En este sentido, la novela conecta con una tradición literaria que incluye referentes como *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury o *1984* de George Orwell, al mismo tiempo que se posiciona como una reflexión profundamente contemporánea sobre la relación entre cultura, poder y mercado.

Por otro lado, el simbolismo de las persianas metálicas en la novela de Marta Sanz puede dialogar directamente con el tratamiento que hace Luisa Carnés en *Tea Rooms: Mujeres obreras*². En este texto, Carnés describe con contundencia: “A través de los cristales del escaparate, detrás de los hierros del cierre que acaba de bajar el mozo, la gente apresura el paso”. La imagen de los hierros cerrándose no solo evoca el fin de la jornada laboral, sino también el encierro metafórico al que se enfrentan las protagonistas: mujeres trabajadoras

² Sanz escribió el epílogo a la edición de *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela-reportaje)* por el décimo aniversario de la primera edición (Carnés, 2023). También interesa mencionar la conferencia sobre Luisa Carnés titulada “Luisa Carnés entre dos tiempos”, dentro del ciclo de conferencias *Ni tontas ni locas* (Sanz, 2021) o algunos de los artículos que ha publicado en prensa sobre la biografía vital y literaria de la Carnés, entre ellos, “Luisa Carnés cuenta los brioches” (Sanz, 2016b).



atrapadas en un ciclo de precariedad y explotación que limita sus aspiraciones. En este contexto, las persianas de Carnés se configuran como una barrera que separa los mundos interiores y exteriores, aludiendo tanto a la lucha de clases como a la marginalidad de las mujeres en el ámbito laboral. Marta Sanz recoge y amplifica esta resonancia, trasladándola al ámbito de una distopía contemporánea donde las persianas metálicas no solo clausuran físicamente los espacios, sino que actúan como un eco ensordecedor que perpetúa la alienación y el vacío existencial de los habitantes de *Land in Blue*. Así, el cierre de persianas en ambas obras subraya la continuidad de las desigualdades y opresiones, al tiempo que plantea una crítica contundente al sistema que las genera. En esta intertextualidad, Sanz no solo rinde homenaje a Carnés, sino que también revitaliza su legado al situarlo en un debate actual sobre la cultura, el mercado y las posibilidades de resistencia.

Por otro lado, el texto de Sanz se abre con el artificio narrativo del manuscrito encontrado, clara referencia a la obra cervantina

Este manuscrito, titulado originalmente *Pájaro, detective, electrodoméstico*, es una traducción al español de un original en inglés *–Bird, Detective, Appliance–*, cuyas tres partes fueron encontradas en tres lugares distintos: un centro de oración en Salt Lake City *–Bird–*, la playa de Levante en las ruinas de Benidorm *–Detective–* y una de las casas trogloditas de la ciudad bereber de Matmata *–Appliance–*, donde se rodaron algunas escenas de la primera parte de *La guerra de las galaxias*. Los tres fragmentos unidos conforman el medallón. Mapa. Talismán. (2023: 11)

En el fragmento en cuestión, una nota al pie de página pone en entredicho la labor de los traductores, subrayando su dependencia del espacio editorial y los condicionantes asociados a este. Se señala que el texto ha sido ajustado para un público de recepción anglosajón, lo cual revela una clara intencionalidad mercantil detrás de la mediación lingüística: “se tenía en mente un espacio de recepción/público-meta mayoritariamente anglosajón” (11). La nota concluye con una referencia a la “Central de descodificaciones, peritas, caligráficas y traductores de la Escuela de Toledo”, que defiende su papel como última instancia en la corrección del texto y justifica la necesidad de su labor (11-12). Este comentario introduce una reflexión metanarrativa clave: al igual que la información consumida por los habitantes de *Land in Blue* está intervenida por un sistema de control que determina qué se transmite y cómo, el texto que los



lectores tenemos en nuestras manos ha sido también mediado, interpretado y adaptado según los intereses de un aparato editorial. La equivalencia entre ficción y realidad que Sanz establece aquí no es casual; más bien, se configura como una crítica directa a los sistemas de poder que moldean tanto las narrativas culturales como las realidades sociales contemporáneas. Así, al igual que los habitantes de este espacio distópico viven bajo la influencia de fuerzas externas que controlan sus vidas, los lectores somos conscientes de que nuestra experiencia del texto está sujeta a dinámicas similares. Este paralelismo refuerza una de las tesis fundamentales de la obra: la hegemonía cultural no solo controla los contenidos, sino también las formas en que estos se reciben y se interiorizan.

Por último, en este juego intertextual, la novela de Marta Sanz establece un diálogo con figuras como Alfonsina Storni, Emilia Pardo Bazán, Fritz Lang, Jean Moreau, Humphrey Bogart y Alicia Kopf, quienes, desde distintas disciplinas y perspectivas, han cuestionado las estructuras de poder y la opresión en sus respectivas obras. Una de las referencias más significativas se encuentra en el final trágico de *Tina*, la hija pequeña de *Iluminada Kinski*, cuyo suicidio remite directamente al de *Sylvia Plath*. La joven, víctima de una agorafobia que comparte con el "setenta y cinco por ciento de las setenta y nueve niñas supervivientes [...] con edades comprendidas entre los ocho y trece años" (132), opta por meter la cabeza en el horno, en un gesto que no solo evoca a la poeta norteamericana, sino que también subraya la desesperación de una generación sin horizontes. La decisión de *Tina*, quien muere porque estaba "cansadísima. No triste. No sola. Agotadita de encorvarse disimulando [...] Agotadísima de escuchar el estruendo de las persianas que se cierran de golpe" (215), se erige como un acto subversivo en un estado donde todo está controlado y vigilado, pero que también deja entrever pequeñas grietas en las que es posible escapar de la mirada omnipresente del dron. De este modo, su muerte adquiere un significado simbólico que denuncia las condiciones opresivas de *Land in Blue* y a la vez se rebela contra ellas, convirtiéndose en un espacio de resistencia ante la deshumanización y el vacío existencial impuestos por el capitalismo extremo.

Desmemoria, tiempo de la posverdad y lenguaje



Ignorar no es lo mismo que ignorancia. Hay que
trabajar para ello.

Margaret Artwood, *El cuento de la criada*

La obra de Marta Sanz explora la capacidad subversiva de la escritura frente a un presente marcado por la manipulación de la memoria, el colapso del lenguaje y la hegemonía de la manipulación. Este “tiempo de la posverdad”, como lo define la autora, se caracteriza por la pérdida de conexión entre los individuos y su historia, en un mundo donde la tecnología no solo externaliza la memoria, sino que la deforma. En este contexto, Sanz emplea el lenguaje como una herramienta de resistencia, reivindicando su poder para articular un relato alternativo frente a las narrativas dominantes.

En *Persianas metálicas bajan de golpe*, el mundo se presenta como un lugar donde la realidad y la ficción se entremezclan. La presencia de tecnologías como los *deepfakes*, que permiten la creación de falsos recuerdos, exacerba esta confusión, hasta el punto de hacer dudar a los personajes de sus propias experiencias. Este fenómeno se amplifica en *Land in Blue*, donde “nadie se acuerda de nada” (Sanz, 2023: 39), excepto en el subestrato, un espacio protegido donde los habitantes conservan “intacta la secuencia temporal de su memoria” (102). En esta dicotomía, la memoria se revela como un recurso político: recordar es resistir. Frente al vaciamiento de las memorias personales, los personajes que se reconcilian con su pasado adquieren la capacidad de desafiar el *statu quo*.

Un momento clave de esta resistencia se encuentra en la carta que Pablo Romanesku envía a Mina Kinski, un gesto cargado de simbolismo. A diferencia de los soportes digitales que predominan en este universo, la carta es un objeto físico que escapa al control del ingeniero jefe y sus secuaces. Este medio de comunicación —el papel escrito— no solo preserva una verdad que las pantallas manipuladas podrían distorsionar, sino que también resalta el poder subversivo de la escritura. En la carta, Romanesku acusa a Mina de huir de sus recuerdos y le recuerda que solo al enfrentarse a ellos podrá recuperar su agencia: “Eres una desmemoriada mujer que huye de sus recuerdos para no sufrir e ignora que solo sus recuerdos pueden devolverles la capacidad de movimiento y acción”



(198). En este acto, la escritura se convierte en un arma contra la opresión, permitiendo que las ideas y los argumentos se articulen de manera coherente y transformadora.

Esta escena ejemplifica la tesis de la autora sobre el poder de la palabra escrita frente al lenguaje fragmentado y superficial que domina la era de la posverdad. Sanz enfatiza que este tipo de escritura tiene la capacidad de “fijar la realidad” (cit. Potok, 2021: 67; Rovecchio, 2017: s.p.) y ofrecer una pausa para la reflexión, en contraste con la velocidad y la fugacidad de la información digital. Es precisamente esta pausa la que permite a los personajes recuperar su sentido crítico, lo que culmina en la rebelión de los mayores, quienes logran articular una memoria colectiva y actuar como comunidad para subvertir el orden establecido.

El protagonismo de los mayores en esta revolución es significativo. En un mundo que margina a los cuerpos envejecidos, incapaces de adaptarse a la digitalización, Sanz otorga a estos personajes el rol de guardianes de la memoria. A través de ellos, la autora reivindica no solo el paso del tiempo, sino también la necesidad de preservar una conexión intergeneracional que valore la experiencia y la historia. Así, Sanz responde a las críticas contemporáneas sobre la “posmodernidad interminable” descrita por Isaac Rosa, un tiempo donde no caben “grandes relatos ni grandes propósitos” y donde el capitalismo se erige como el único nexo social (Rosa, 2011: 27; Rendueles, 2017: 174).

La carta de Romanesku, en este sentido, no es solo un medio de comunicación, sino también un alegato a favor de la escritura como acto político. Como el propio Romanesku declara: “Es mi naturaleza artística la que me vuelve terriblemente político, desde una perspectiva dandi; es mi naturaleza política la que hizo de mí este artista” (Sanz, 2023: 198-199). A través de su estructura argumentativa y su capacidad para evocar emociones y recuerdos, la escritura en este caso no solo subvierte el orden de las cosas, sino que también abre la puerta a la posibilidad de imaginar nuevos horizontes. Desde este prisma, la obra de Marta Sanz reivindica el poder de la escritura como un contrapeso esencial al discurso neoliberal y posmoderno, que perpetúa el olvido, la fragmentación y la despolitización.



En este contexto, los mayores se erigen como los protagonistas clave de una revolución que, más que tecnológica o inmediata, es una revolución de la memoria y del tiempo. Ellos son los únicos habitantes de *Land in Blue* que han vivido otros mundos, otras estructuras económicas y sociales, y que pueden recordar sistemas de vida distintos al control hegemónico que ejerce el ingeniero jefe. Esa experiencia les confiere un capital simbólico único: no solo poseen la capacidad de recordar, sino también de interpretar los ciclos de la historia, comprendiendo que los cambios sociales no son instantáneos, sino que requieren compromiso colectivo, memoria histórica y esfuerzo sostenido. Además, los mayores son, paradójicamente, tanto la mano de obra esencial como los cuerpos marginados por el sistema. En un mundo que externaliza la memoria y digitaliza cada aspecto de la vida cotidiana, ellos son quienes no pueden (o no desean) adaptarse a las tecnologías que consolidan el control totalitario. Esto los convierte en una fuerza contradictoria: imprescindibles para el funcionamiento material de *Land in Blue* y, al mismo tiempo, innecesarios dentro del modelo neoliberal que privilegia la rapidez, la juventud y la inmediatez. Es esta contradicción, sumada a su experiencia, la que les da el potencial para subvertir el sistema. A diferencia de los personajes más jóvenes, absorbidos por el lenguaje fragmentado y superficial de las pantallas, los mayores aún poseen la capacidad de pausar, reflexionar y conectar con una visión más amplia de la realidad. El texto no solo subraya su resistencia frente a un mundo que intenta descartarlos, sino que también los posiciona como la última esperanza de salvación. Son los mayores quienes rompen el silencio impuesto y quienes, en un acto profundamente subversivo, recuperan el valor de la escritura como herramienta de acción. Esta acción va más allá de lo individual: la escritura y la memoria compartida permiten a los mayores reconstruir una narrativa colectiva y actuar como una comunidad cohesionada. Como sugiere Romanesku en su carta, recordar y organizar las ideas en un relato coherente les devuelve la capacidad de "movimiento y acción" (198).

Que sean ellos los agentes del cambio no es casual, sino profundamente simbólico. Su revolución no parte de la fuerza física, de la tecnología ni de la juventud, sino de algo mucho más duradero y transformador: la memoria.



Mientras el resto de los habitantes de *Land in Blue* se pierden en un presente sin raíces, los mayores se convierten en los guardianes del pasado, capaces de utilizar sus recuerdos como un arma política. Este acto de resistencia también supone una crítica al capitalismo contemporáneo, que busca eliminar cualquier referencia a otros mundos posibles, consolidando la idea de que no hay alternativa al sistema actual. En la obra de Sanz, los mayores demuestran que el pasado puede ser el punto de partida para imaginar un futuro diferente. Con ello, el texto de Sanz no solo recupera el valor de la escritura, sino que también invita a reflexionar sobre el paso del tiempo y la importancia de la memoria intergeneracional. Frente a un presente que margina a los cuerpos envejecidos y glorifica la inmediatez, Sanz propone una reivindicación doble: por un lado, recuperar el poder político y subversivo de la escritura; por otro, otorgar un nuevo protagonismo a quienes, a menudo, son descartados por el sistema. La revolución de los mayores en *Land in Blue* nos recuerda que la experiencia y la memoria, combinadas con la fuerza colectiva, son las herramientas más poderosas para imaginar nuevos horizontes y transformar la realidad

Conclusiones

En *Persianas metálicas bajan de golpe*, Marta Sanz articula una reflexión profunda y compleja sobre los efectos de la tecnología en las estructuras de poder y en las capacidades cognitivas y sociales del individuo. A través de la distopía como subgénero, la autora logra diseccionar los mecanismos de dominación contemporáneos, destacando el papel central de la desmemoria y la posverdad como herramientas de control. La fragmentación narrativa no solo es un recurso estilístico, sino una metáfora potente de la fragmentación social y la alienación inducidas por la hipercomunicación y la hegemonía tecnológica.

La novela se erige como una denuncia crítica del capitalismo avanzado, explorando cómo los sistemas de control actuales no necesitan de la fuerza explícita, sino que operan mediante la manipulación emocional y la vigilancia omnipresente, encapsulada en figuras como el ingeniero jefe y los drones. Este enfoque revela una sociedad donde el lenguaje empobrecido y las conexiones



humanas debilitadas conducen a la erosión de la memoria colectiva, privando a los individuos de herramientas críticas para resistir la opresión.

Asimismo, Sanz plantea una alternativa subversiva: la recuperación de la memoria y la escritura como actos políticos y espacios de resistencia. En un contexto dominado por el ruido y la inmediatez, la reivindicación de la reflexión pausada y el uso del lenguaje como medio para reconstruir narrativas cohesionadas se presentan como estrategias fundamentales para desafiar el *statu quo*. Este mensaje adquiere mayor relevancia en una época en la que el control cultural busca eliminar cualquier referencia a futuros alternativos o a sistemas históricos que cuestionen la supuesta inevitabilidad del capitalismo.

Finalmente, la obra pone de manifiesto una paradoja inherente a la tecnología: mientras promete soluciones a las carencias humanas, amplifica la alienación y la desconexión social. En este sentido, *Persianas metálicas bajan de golpe* no solo es una distopía contemporánea, sino también un manifiesto literario que invita a repensar nuestra relación con el lenguaje, la memoria y el poder. La propuesta de Sanz trasciende lo narrativo, configurándose como un alegato urgente a favor de la imaginación crítica y de la capacidad transformadora de la literatura frente a las narrativas dominantes.

BIBLIOGRAFÍA

- AZNAR FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Federico (2018). "El mundo de la posverdad", *Cuadernos de estrategia*, 197, Ejemplar dedicado a la posverdad, pp. 21-82.
- BAÑOS PALACIOS, Gema (2021). "¿Es el texto un cuerpo y un cuerpo, un texto? Autorrepresentación y posicionamiento feminista en Marta Sanz", *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, IX, 2, pp. 323-342.
- BAUMAN, Zygmunt (2001). *En busca de la política*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BAUMAN, Zygmunt (2006). *Vida líquida*. Trad. Albino Santos Mosquera. Barcelona: Austral.
- BAUMAN, Zygmunt (2007). *Vida de consumo*. Trad. Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BECERRA MAYOR, David (2013). *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Tierra de Nadie.
- BECERRA MAYOR, David (2015a). "Entrevista a Marta Sanz en Buensalvaje. «El modelo femenino actual es digital, recauchutado, serializado y de pubis



- infantil». Disponible en: <https://davidbecerramayor.blogspot.com/2015/06/entrevista-marta-sanz-en-buensalvaje.html> [Fecha de consulta: 14 de mayo de 2024].
- BECERRA MAYOR, David (2015b). "Marta Sanz: del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)". En David Becerra Mayor (coord.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Ciempozuelos: Tierradenadie Ediciones, pp. 107-158.
- BECERRA MAYOR, David (2021). "Tras el corto siglo XX de la no ideología al retorno de lo político en la novela española actual". En Ana Gallego Cuiñas. *Novísimas: Las narrativas latinoamericanas y españolas del siglo XXI*, Iberoamericana Vervuert, pp. 45-67.
- BONET, Paula (2016). "Marta Sanz: Sufrir no nos hace más fuertes, normalmente nos debilita", en *Jot Down Cultural Magazine*. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2016/03/marta-sanz/> [Fecha de consulta: 1 de febrero de 2024].
- CARNÉS, Luisa (2023). *Tea Rooms. Mujeres obreras (Novela reportaje)*. Epílogo Marta Sanz. Hoja de Lata. Gijón.
- CEDILLO, Jaime (2023). "Marta Sanz: «El algoritmo es un varón blanco que trabaja en un garaje y vive en Estados Unidos», en *El Cultural*. Disponible en: https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20230304/marta-sanz-algoritmo-blanco-trabaja-garaje-unidos/745675784_0.html - :-:text=Marta Sanz%3A "El algoritmo es,y vive en Estados Unidos"> [Fecha de consulta: 4 de marzo de 2024].
- CURIEL RIVERA, Adrián (2018). "La distopía literaria", *Revista de la Universidad de México*, 10, pp. 6-12.
- GONZÁLEZ, Sofía; Larraz, Fernando; Somolinos, Cristina (2014). "Intersecciones entre relatos, literatura y discurso dominante. Entrevista a Marta Sanz", *Contrapunto. Publicación de Crítica e Información Literaria*, 10, pp. 24-27.
- GOPEGUI, Belén (2019). *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*. Barcelona: Penguin Random House. Debolsillo.
- HAN, Byung-Chul (2013). *La sociedad de la transparencia*. Trad. Raúl Gabás Pallas. Barcelona: Herder.
- HAN, Byung-Chul (2014). *Psicopolítica. Neoliberalismo y nuevas técnicas de poder*. Trad. Alfredo Bergés. Barcelona: Herder.
- HAN, Byung-Chul (2024). *En el enjambre*. Trad. Raúl Gabás Pallas. Barcelona: Herder.
- ILLOUZ, Eva [1992] (2009). *El consumo de la utopía romántica. El amor y las contradicciones culturales del capitalismo*. Traducido por María Victoria Rodil. Madrid: Katz Editores.
- ILLOUZ, Eva [2018] (2020). *El fin del amor. Una sociología de las relaciones negativas*. Traducido por Lila Mosconi. Madrid: Katz Editores.
- MARTÍNEZ IRIARTE, Myriam (2023). "Marta Sanz: «A veces los finales felices y la esperanza se construyen con distopías»", en *El Diario de Huesca* 10 de abril. Disponible en: https://www.eldiariodehuesca.com/cultura/marta-sanz-veces-finales-felices-esperanza-se-construyen-con-distopias_7963_102.html [Fecha de consulta: 10 de junio de 2023].



- PLUTA, Nina (2021). “¿Te sumas? Entre el espacio literario y el afuera social en algunas novelas españolas del siglo XX”, *Études Romanes de Brno*, 42, 2, pp. 29-49.
- POTOK, Magda (2021). “Zonas de angustia, zonas de ira. Emociones y conciencia política en la narrativa de mujeres frente a la crisis”, *Études Romanes de Brno*, 42, 2, pp. 63-78.
- RANCIÈRE, Jacques (2011). *Política de la literatura. Estética y política*. Trad. de Marcelo G. Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- RENDUELES, César (2017). “¿Posverdad o retroceso de la política?”. *En la era de la posverdad. 14 ensayos*. Barcelona: Calambur Editorial S.L., pp. 171-179.
- ROS FERRER, Violeta (2014). “Contar la transición, o cómo hablar de la china del zapato”, *Kamchatka* 4, pp. 257-263.
- ROSA, Isaac (2011). “La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores. En Amelie Florenchine e Isabel Touton (eds.). *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 26-33.
- ROVECCHIO, Laeticia (2017). “Marta Sanz: «Clavícula nace de la percepción de que el cuerpo es un texto y el texto es un cuerpo», en *Pliego Suelto*. Disponible en: <https://www.pliegosuelto.com/?p=24219> [Fecha de consulta: 23 de junio de 2023].
- SANZ, Marta (2014). *No tan incendiario*. Cáceres: Editorial Periférica.
- SANZ, Marta (2016a). “Algunas razones para no leer”, en *Infolibre*. Disponible en: https://www.infolibre.es/cultura/los-diablos-azules/razones-no-leer_1_1126727.html [Fecha de consulta: 15 de febrero de 2024].
- SANZ, Marta (2016b). “Luisa Carnés cuenta los brioches”, en *El País* 29 septiembre. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/09/23/babelia/1474641997_033382.html?event_log=go [Fecha de consulta: 15 de mayo de 2024].
- SANZ, Marta (2017). “La mala calidad: educación, verdad, expresión, democracia”. En *En la era de la posverdad. 14 ensayos*. Barcelona: Calambur Editorial S.L., pp. 49-63.
- SANZ, Marta (2018a). “Intemperies / resistencias”, *Olivar* 18, 27, s.p.
- SANZ, Marta (2021). “Luisa Carnés en dos tiempos”. Ciclo de Conferencias *Ni tontas ni locas. Mujeres en la Cultura del Siglo XX*. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=D-JV/k9GX8h4> [Fecha de consulta: 19 de abril de 2023].
- SANZ, Marta (2023). *Persianas metálicas bajan de golpe*. Barcelona: Anagrama.

Diablotexto *Digital*



**La representación de la realidad
concentracionaria de “Yo no invento
nada” (1944) de Max Aub**

***The representation of
concentration camps of “Yo no
invento nada” (1944) by Max Aub***

GAIA BIFFI

UNIVERSIDAD DE MILÁN / UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

gaia.biffi@unimi.it / gaia.biffi@usal.es

<http://orcid.org/0009-0006-3870-3854>

Fecha de recepción: 8 de junio de 2024

Fecha de aceptación: 16 de septiembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 214-238

<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.28977>

ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** “Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada



Resumen: En la encrucijada entre los avatares históricos de la Segunda Guerra Mundial y los itinerarios del exilio republicano español de 1939, uno de los intelectuales que mejor supo evidenciar las contradicciones entre el sistema de valores democráticos de matriz antifascista y la praxis de las potencias liberales occidentales fue Max Aub. El artículo se propone analizar la representación de la realidad concentracionaria francesa y norafricana realizada por Aub en tanto que espacio –factual y discursivo– donde dichas antinomias alcanzan su máximo nivel de problematicidad, particularmente, en el relato “Yo no invento nada” incluido en la colección *No son cuentos* (1944).

Palabras clave: exilio republicano; campos de concentración; antifascismo; literatura testimonial; Max Aub

Abstract: At the crossroads between the historical vicissitudes of the Second World War and the itineraries of the Spanish Republican exile of 1939, one of the intellectuals who was best able to highlight the contradictions between the democratic values of anti-fascist matrix and the praxis of the Western liberal powers was Max Aub. This article sets out to analyse Aub's representation of the French and North African concentration camps as a space where these antinomies reach their maximum level of problematicity, particularly in the short story “Yo no invento nada” included in the collection *No son cuentos* (1944).

Key words: Republican exile; Concentration camps; Antifascism; Testimonial literature; Max Aub



Max Aub: un intelectual exiliado frente a los conflictos del siglo XX

A la hora de referirse a las potencialidades críticas inscritas en el discurso de los intelectuales exiliados, Edward W. Said incide en la experiencia de la exclusión vivida por estos últimos en tanto que mecanismo propulsor de una visión global que, a su vez, determina una más refinada capacidad de entender la dinámica histórica y la significación política detrás de todo mecanismo de organización y estructuración del campo social:

Contemplas las situaciones como contingentes, no como inevitables; las ves como el resultado de una serie de opciones históricas llevadas a cabo por hombres y mujeres, como hechos de sociedad realizados por seres humanos, y no como realidades naturales o sobrenaturales, y por lo tanto, inmutables, permanentes e irreversibles. (1996: 70-71)

La dimensión activa y el sentido de ejemplaridad universal que Said le atribuye a semejantes instancias interpretativas resultan perfectamente visibles en “El turbión metafísico”, conferencia pronunciada por Max Aub el 5 de octubre de 1943 en el P.E.N Club de México, el destino definitivo de su destierro, y publicada en diciembre de aquel mismo año en el periódico *El Socialista* de México¹; en ello, el autor aludió sintomáticamente al hecho de que, “en nuestra época, el pacifismo es el más cruel de los engaños. Si un escritor se empeña en no ser hombre de su tiempo, sin vuelo necesario para serlo de todos, ni es hombre ni es escritor”. Situado en el contexto enunciativo de una Segunda Guerra Mundial en pleno desarrollo, exiliado republicano tras la guerra de España y heredero de un pasado familiar fraguado en una temprana experiencia de expulsión —al haber tenido que abandonar su París natal en el marco de la primera contienda mundial²—, para Max Aub el hecho de referirse a la paz global en tanto que “engaño cruel” implicaba, en primer lugar, comprometerse con dejar patente la naturaleza estructural de las causas de las conflagraciones bélicas que estaban

¹ Posteriormente editada en la colección miscelánea *Hablo como hombre* (Joaquín Mortiz, 1966).

² Explica Malgat que el cosmopolitismo cultural en el que transcurrió la infancia de Aub —al ser hijo de padre alemán y madre francesa— acabó siendo desvirtuado por las circunstancias bélicas que hicieron que la nacionalidad de Frédéric Guillaume Aub les convirtiera repentinamente, a él y a su familia, en enemigos del país galo, transformándolos de ciudadanos con plenos derechos a “seres indeseables” (2007: 30).



fracturando el curso de la Historia en el siglo XX, amén de las relaciones de poder que los alimentaban; no solamente para denunciar las variadas consecuencias de las violencias perpetradas —los muertos, los heridos, los mutilados, los torturados, los encarcelados—, sino también para desenmascarar las múltiples vertientes ideológicas que determinaban o vertebraban el carácter conflictivo de la época, “nuestra época”.

Desde la encrucijada entre su genealogía identitaria y la focalización de su presente, para Aub los aspectos que había que iluminar se concretaban en una serie de evidencias acerca de la existencia de una línea de continuidad entre la Guerra Civil Española y la Mundial. Y no solamente por la notoria configuración internacional de la primera que había sido plasmada, por un lado, a través del pacto de no-intervención anglo-francesa y, por otro lado, por la intervención decisiva de la Alemania de Hitler y del ejército de Mussolini a favor de los rebeldes españoles (Viñas, 2010: 65-66), sino que había una red de conexiones más profundas. Sin obviar las especificidades de cada una de las dos contiendas, explica Enzo Traverso que estaban ambas imbricadas en un mismo proceso global, un ciclo de enfrentamientos armados y de acciones de fuerza cuyo epicentro se encontraba en Europa: de ese modo, el concepto de “guerra civil europea” acuñado por el historiador italiano designa una etapa salpicada por revoluciones y contrarrevoluciones, conflictos de clase, políticas genocidas y guerras interestatales a menudo dirigida *contra* la población civil, tratándose de una etapa inaugurada ya en 1914 —el año del primer exilio de Aub— y de la cual el año 1939 —el segundo destierro del autor— llegó a ser un momento de transición fundamental (2010: 21-23).

En ese amplio panorama se insertaba también la paroxística mezcla entre abuso e ideología asociada al clima de xenofobia, antisemitismo y nacionalismo exasperado subyacente a las medidas de control de la presencia de extranjeros en territorio francés promovidas por el gobierno de Daladier —llegado al poder en 1938—, medidas que confluyeron, en primer lugar, en la concentración de los refugiados en campos improvisados en las playas próximas a la frontera pirenaica —Argelès-sur-Mer, Saint-Cyprien, Barcarès—, siendo individuos procedentes de varias naciones, pero pertenecientes todos al prisma de las



diásporas antifascistas, muchos de los cuales eran exiliados republicanos o integrantes de las Brigadas Internacionales que habían luchado en la Guerra Civil; el paso sucesivo fue, esencialmente, la construcción de campos de detención y de castigo, como el de Vernet d'Ariège que, tras la ocupación alemana y la instauración del Régimen de Vichy pasó a ser utilizado como estación de tránsito hacia los campos nazi (Traverso, 2010: 18-19). El laberinto concentracionario francés, por lo tanto, no solamente se inscribía en la genealogía de los posteriores campos de exterminio (López García, 2021: 13), sino que se configuraba como un proceso persecutorio de purificación del cuerpo nacional franco-germano de aquellos elementos diaspóricos concebidos como amenazas o elementos desestabilizadores (Naharro-Calderón, 2021: 40). Aun sin querer establecer equivalencias ontológicas entre las distintas tipologías de campos, y teniendo muy en cuenta los mecanismos de funcionamiento propios de cada uno de ellos, el hecho de centrarse en los vínculos ideológicos entre las dos guerras permite identificar la lógica de construcción de esos campos entendiéndolos como parte de una tendencia generalizada. Según Giorgio Agamben, no se trataba simplemente de “espacios exteriores” con respecto al orden legislativo normalizado —aunque estuviesen fuera de ello—, sino que se habían convertido en espacios emblemáticos del modelo de organización social de corte biopolítico adoptado por los Estados-naciones modernos en respuesta a una crisis duradera de sus mecanismos de estructuración política, estos últimos basados en el vínculo entre un territorio y un determinado ordenamiento jurídico —el Estado— y mediado por reglas automáticas de inscripción de la vida —el nacimiento—; una crisis amplificada precisamente a raíz de las tensiones que marcaron el devenir cronológico del siglo XX y sus consecuentes —y masivos— flujos de refugiados (2006: 220).

Como superviviente de la red represiva francesa en la que quedó atrapado desde abril de 1940 hasta agosto de 1942 tras una denuncia anónima transmitida al Ministerio Francés de Asuntos Exteriores³, para Max Aub, el carácter de

³ Explica Bernard Sicot que la denuncia fue transmitida por José Félix de Lequerica —embajador franquista en París— y que, como es sabido, estaba fundamentada en una serie de falsedades ya que se le acusaba de ser “israelita”, “comunista notorio y peligroso”, “alemán antifascista”, naturalizado español por un gobierno “rojo” en el “caos y desorden” de la Guerra Civil (2007:



sistematicidad biopolítica y el subsiguiente valor transnacional que Agamben individua en la realidad concentracionaria se habían justamente revelado como el ámbito en donde las dinámicas de injusticias y las prácticas deshumanizadoras que brotaban de la heterogénea constelación de conflictos de aquel siglo habían alcanzado su nivel extremo; o sea, donde la violencia política había adquirido los rasgos del Mal radical. De hecho, no parece casual que justo en las primeras líneas de “El turbión metafísico”, a la hora de recordar su llegada al continente americano, subrayara que “venía de las mesetas del Sahara, traspasado de cárceles y campos que la ceguera francesa fabricó para nosotros los españoles” (Aub, 2002: 47).

El universo concentracionario: del discurso periodístico al testimonio literario

En efecto, un año antes de la conferencia pronunciada en el P.E.N Club —otoño de 1942— escribió Aub un reportaje titulado “¡Yo no invento nada!” que, según Eloísa Nos Aldás, corresponde al primer texto redactado por Aub nada más llegar a México (2001: 151). Se publica en tres entregas en la revista *Todo* a partir de 1943: la primera el día 25 de marzo (núm. 498, p. 32), la segunda, el 1 de abril (núm. 499, p. 35), y, la tercera, el día 8 de ese mismo mes (núm. 50, p. 35). Basado en la experiencia del autor en el campo de Djelfa, el reportaje hace hincapié en la credibilidad de las palabras de Aub en tanto que conocedor directo de lo que se expone, como se nota a partir del fragmento que introduce el texto:

Queremos llamar la atención sobre estos artículos del escritor Max Aub, recién llegado a tierras mexicanas, porque son un retrato vivo de la vida en los campos de concentración europeos o norafricanos. El señor Max Aub vivió en uno de esos campos de concentración y nos relata, con espantosa desnudez, los sufrimientos de quienes en aquellos lugares sufren los tormentos de una vida que está muy en desacuerdo con la

398). Según Ignacio Soldevila, el 5 de abril, Aub fue detenido en el estadio Roland Garros para ser enviado, el 30 de mayo, en el campo de Vernet, del que salió a finales de noviembre gracias a las gestiones de Gilberto Bosques, cónsul de México en Marsella. Residió en esta ciudad hasta que, el 3 de septiembre de aquel mismo año, otra denuncia causó su detención y su segundo traslado al campo de Vernet (1999: 38-40). El 27 de noviembre fue embarcado en las bodegas del Sidi Aicha y llevado desde Port Vendrès hacia Argelia, y desde diciembre de 1941 hasta julio de 1942 permaneció en el campo de concentración de Djelfa hasta que consiguió salir del campo argelino en rocambolescas e inciertas circunstancias. El 10 de septiembre embarcó en Casablanca a bordo del Serpa Pinto y llegó a Veracruz el 1 de octubre de 1942 (Aznar Soler, 2023: 10).



época en que vivimos. Recomendamos muy especialmente a nuestros lectores estos relatos que, en su título, llevan toda su cruda verdad: “Yo no invento nada”, es decir, todo cuanto aquí leerá el curioso lector fue o es cierto. Estas notas se refieren a su estancia en Djelfa, Argelia, situada en las altas mesetas del atlas sahariano. (Aub, 2007a: 41)

Si se tiene en cuenta que una de las claves del discurso periodístico es la casi simultaneidad entre el momento de la escritura, la fase de difusión del mensaje y la época en la que ocurren los acontecimientos a los que se hace referencia, es evidente que estas palabras de Aub se revistieron en la época de una apremiante voluntad de intervención directa: informar a la comunidad receptora y denunciar lo que estaba pasando en aquellos espacios de violencia brutal, siendo este aspecto de pragmática política muy bien reflejado en la decisión de Aub de expresarse utilizando la primera persona plural (Simón, 2012: 52-53 y 57).

A este respecto, cobra mucha importancia el hecho de que, en realidad, la versión castellana de “¡Yo no invento nada!” no fue la primera que se publicó. Informa Patricia Pizarroso Acedo (2019: 465) que el texto aparecido en *Todo* — revista mexicana— había sido precedido por “Ich erfinde nichts” (“Yo no invento nada”), artículo editado en el número de noviembre-diciembre de 1942 de la revista alemana *Freie Deutschland* y anunciado en la portada como “Max Aub, Die Hoelle in Nordafrika” (“Max Aub. El infierno en el norte de África”). El cotejo entre las dos publicaciones no evidencia grandes diferencias, aunque, dentro de las pocas existentes, Pizarroso Acedo (2019: 465-466) señala que las más relevantes son tres: la primera es que el título del texto alemán no aparece entre exclamaciones. La segunda es que el traductor, Kurt Kersten, omitió que el comandante está sentado en su despacho “bajo los retratos de Petain y de Darlan” —dato que sí está presente en *Todo*—, y la última es que el mismo Kersten cambió la nacionalidad de uno de los encarcelados de Djelfa que pasa de ser yugoslavo a ser alemán. Al cabo de estas consideraciones, importa subrayar que el hecho de que este reportaje haya sido publicado primero en un medio de comunicación alemán enfatiza la significación transnacional de la resistencia republicana desde el laberinto concentracionario, contradiciendo la supuesta excepcionalidad de la historia republicana española con respecto a la de otros países e incorporando el deber moral asumido por el superviviente Aub



en un marco epistemológico “marcado por la universalidad de la violencia, el horror, la humillación y el deseo cosificador que supusieron los espacios de concentración” (Sánchez Zapatero, 2021: 176).

Ahora bien, las propias características de los campos de concentración plantean, de cara al compromiso contraído por los testigos, una serie de nudos problemáticos. Si por un lado, la cuestión de la sinceridad se antoja como decisiva —al tratarse de voces que intentan aportar informaciones sobre sucesos ocultados o manipulados por el poder— por otro, precisamente la magnitud de aquel horror determina el carácter inefable de la realidad concentracionaria y su consecuente imposibilidad de ser transmitida por medio del lenguaje referencial, amén de una cuestión de índole más bien general y que tiene que ver con la inevitable imprecisión de la memoria que, por su propia conformación y funcionamiento, nunca puede conllevar una reconstrucción exacta y fidedigna de la experiencia (Sánchez Zapatero, 2010: 114-116).

Dichas limitaciones implican y motivan la necesidad de emprender una búsqueda estética, de plasmar formas alternativas orientadas a dar cabida a una perspectiva extremadamente compleja: dicho de otro modo y, concretamente, en el caso de Aub, se trataba de poner en marcha un esfuerzo de compensación en aras de una representación del infierno concentracionario que cumpliera con el requisito de verosimilitud y, a la vez, fuese consecuencial con la responsabilidad de recuperar su propia memoria del Mal y otorgarle una función de incidencia político-social. En este sentido, su configuración como expresión única de un sujeto enunciante —atributo básico de cualquier testimonio— conlleva la superación del pacto de verosimilitud tradicionalmente entendido (Simón, 2012: 28-29) y se asocia a las potencialidades creativas del discurso literario, de la capacidad del escritor de ensanchar y flexibilizar las pautas expresivas referenciales por medio de un abanico más o menos amplio y variado de recursos estéticos. De ahí que la trascendencia derivada del artificio artístico, en opinión de Javier Sánchez Zapatero, derive de la aptitud de la actividad estética de condensar la experiencia humana y transmitir lo indecible mejor que lo referencial, lo cual conlleva la elaboración de una verdad “esencial” que, aunque no implique exactitud sí supone respeto a la tragedia ocurrida, amén de un



talante condenatorio hacia toda forma de barbarie (2010: 130-133). A raíz de estas constataciones, se puede comprobar cómo los campos franceses, en vez de espacios de disolución y de tránsito que carecen de valor analítico en la historia del exilio republicano español se ven transformados, por medio del discurso testimonial artístico-literario, en lugares de memoria colectiva, lugares fecundos para poner en marcha un proceso de recuperación de una perspectiva de futuro de reconstrucción verdaderamente democrática, como comenta Cate-Arries (2012: 32-33).

Todas estas vertientes se hicieron patentes en el momento en que Max Aub transfiguró el material discursivo de “¡Yo no invento nada!” en creación literaria. En el pasaje a “Yo no invento nada”, relato publicado por primera vez en *No son cuentos. Primera serie* (Fondo de Cultura Económica, colección Tezontle, 1944), trabajó Aub en la disolución de la dimensión autobiográfica y abrió el testimonio a una pluralidad de enfoques por medio de unos narradores y personajes que ya no se identifican con el escritor (Nos Aldás, 2011: 107). Entonces, el reportaje periodístico no corresponde propiamente a una primera versión, sino que Aub lo manejó como base para ser reelaborado en “Yo no invento nada”⁴, diversificando los ángulos de observación, centrándose en un colectivo heterogéneo y socialmente estratificado y, al mismo tiempo, acercándose a la dimensión de la tragedia humanitaria. Dicho de otra forma, asumiéndose el empeño de ahondar lo más posible en la complejidad de una realidad, como hemos visto, imposible de narrar.

“Yo no invento nada”: una visión caleidoscópica de la resistencia desde los campos franceses

Como es habitual en la narrativa aubiana acerca de los campos, en “Yo no invento nada” el escritor recurrió a la presencia de un narrador marco, un internado anónimo cuya enunciación se realiza en estilo indirecto libre hasta que da entrada al otro narrador, el también detenido Carlos Yubischek, que se

⁴ Además, parte del material confluído en “¡Yo no invento nada!” fue empleado por Aub para la redacción de “El limpiabotas del padre eterno”, incluido en la colección *Cuentos ciertos* (Antigua Librería Robredo, 1955).



expresa en estilo directo. A partir de ahí, la estructura del relato sigue unas pautas cuidadosamente configuradas: como explica Nos Aldás, al discurso de Yubischek se suman otras conversaciones en estilo directo, resultando todo acompañado de consideraciones del mismo Yubischek sobre lo que se cuenta y de comentarios del narrador extradiegético que, recalando los rasgos típicos del testimonio oral, aclara o enfatiza ciertos aspectos de la manera en la que el otro recuerda el pasado anterior a la detención o describe lo que acontece en los propios campos, llegando hasta a completar algunos huecos de la versión de su compañero (2011: 110-111).

En esta construcción dialógica es precisamente el punto de vista de Carlos Yubischek el que adquiere particular relevancia, y, por consiguiente, son su perfil y su historia los que señalan los aspectos sobre los cuales se fundamentó la voluntad de intervención social de Aub y, a la vez, la semántica que el escritor le atribuye a la reconstrucción de la memoria de los campos franceses. Se trata, en efecto, de un voluntario lituano de las Brigadas Internacionales, característica que, sumada a esa peculiar combinación entre un nombre español y un apellido del este de Europa⁵, contribuye a situar la mirada aubiana en el punto de intersección entre la causa republicana y la evolución geopolítica global. Es evidente que el periplo del lituano remite el alcance mundial de la resistencia antifascista abanderada por los republicanos al mismo tiempo que resulta funcional para dignificar la red de solidaridad internacional existente otorgándole visibilidad y dando cuenta de su presencia en la Historia. Recomponer la historia de Yubischek —y darle la palabra— funciona como

⁵ Un principio análogo respecto a la composición del nombre propio —y de la identidad cultural— de los personajes aparece en *Campo francés* (1965). La obra se centra en las peripecias de Julio Hoffmann, húngaro asentado en París y casado con María, ciudadana francesa. Tras el estallido de la Segunda Guerra Mundial, Julio es apresado, trasladado al estadio del Roland Garros y sucesivamente al campo de Le Vernet, siendo estos dos espacios en los que confluyen las historias de un amplio colectivo de detenidos entrelazadas con la descripción de las condiciones del campo. Observa Claudia Nickel que la genealogía del propio Julio Hofmann —nacido en Hungría, residente desde hace veinte años en Francia y, además, con un nombre que suena a español, pero un apellido alemán— remite a una identidad imposible de encuadrar a través del gentilicio del Estado-nación, tal y como había sido la del propio Max Aub. No en vano, cuando la policía interroga a Julio tras su primera detención, es justamente el hibridismo identitario del personaje el factor que da pie a varios conflictos con las instituciones del Estado, y análogamente a Carlos Yubischek y al hermano de Julio, Juan Hofmann, quien se alista en las Brigadas Internacionales para luchar en la guerra de España, llegando posteriormente a ser detenido por las autoridades galas (2019: 301).



elemento reivindicativo de la labor realizada por una pluralidad de hombres de procedencias geográficas, culturales y lingüísticas muy variadas y de su empeño defensivo en pro de unos valores compartidos: la Liberté, la Égalité y la Fraternité, principios de convivencia democrática que la construcción de los campos de concentración estaba negando, habiéndose sustituido, como afirma López García, por “el encierro, la xenofobia clasista y la actitud hostil” (2021: 14).

Por otra parte, el pasado de Yubischek sirve para orientar los ejes ideológicos del relato hacia esa misma dirección. Se cuenta que en su país de origen había sido un ladrón y que, por esa razón, llega a ser detenido. Sin embargo, se añaden en seguida unos detalles fundamentales:

Tenía el mundo por muy mal repartido. Antes, nos dijo, todos los días eran malos. Paz y hambre [...]. Todo oscuro, nadie me ayudaba. No sé si el hambre tiene ojos o no, pero el estómago tiene voz y grita pidiendo alimento. No tenía más pensamiento que el hambre. Entonces el robar da fuerza y adquiere uno un cierto prestigio para consigo mismo. (Aub, 2020: 311)

Las condiciones de miseria y desamparo, si no justifican, por lo menos explican la actuación del personaje que, fundamentalmente, roba para sobrevivir, siendo esta una dinámica que arroja luz sobre su marginalidad y sobre la falta de ayuda por parte de un Estado que, en este caso, sencillamente, no existe para los estamentos más humildes de la sociedad. A partir de esa descripción, el problema de la desigualdad de clases se antoja como muy relevante en la representación de la realidad y de la contingencia histórica referidas por el autor. Pero aún más importante es la repercusión de la propia experiencia de la cárcel: el haber comprobado que “las cárceles estaban llenas de obreros sin trabajo y en las celdas nos apretujaron más y más” (Aub, 2020: 311) no es sino el primer punto de conexión entre las condiciones de vida del protagonista y la inmensa mayoría de los seres humanos en todo el mundo. Es a partir de ahora que las acciones de Yubischek asumen un valor cívico y una perspectiva social, afianzadas por el contacto con una categoría muy concreta de presos:

Pero aquel hombre siguió en sus trece y como tiempo no faltó, ni la inteligencia estaba embotada, tomole afición a las lecciones del bergante y abrió los ojos a los motivos primeros de su desgracia, Por aquel entonces, eran muchos los presos por razones llamadas políticas. El ladrón vislumbró un mundo mejor y se dio al trabajo sin renegar de



su pasado⁶. (Aub, 2020: 312)

El exladrón adquiere conciencia política al entender que su problemática situación es parte de un conflicto de alcance colectivo que depende de relaciones de dominio y de dinámicas de poder —“los motivos primeros de su desgracia”— y que, por consiguiente, solo se puede solucionar colectivamente: “—Desde entonces comprendí —nos decía— que debía dedicarme a algo que sirviera para los demás y se me quitó un peso de encima” (Aub, 2020: 312). A estas alturas, Yubischek entiende no solo la necesidad de un cambio de rumbo histórico, sino que adquiere fe en este cambio: entrevé, al alcance de las manos, “la posibilidad de un mundo mejor”. Es bajo estos presupuestos que su sentido de la justicia se consolida definitivamente confluendo en una toma de postura a favor de la República española, representante de la esperanza democrática que estaba buscando. Por ende, se alista como voluntario:

Luego vino la guerra de España. Allí conocí hombres que sabían de verdad lo que querían [...]. De la calle, donde andaba tirado, me hicieron hombre. Un hombre que tiene su sitio entre los demás, y su tarea. He ganado un nombre, el de compañero. Nunca soñé llegar a tanto, porque cuando andaba perdido en las calles nada tenía fin y ahora voy por el camino del pan y de la libertad, y no solamente para mí, sino para millones de hombres que son mis compañeros. (Aub, 2020: 312)

En el momento en se produce la derrota de los republicanos en la contienda civil y empieza la guerra mundial, la narración de Aub y la lucha de Yubischek y de sus compañeros precipita —sin acabar del todo— en el laberinto concentracionario francés cuya “puerta de acceso” corresponde al buque Sidi

⁶ A este propósito se observan algunas similitudes entre el personaje de Yubischek y el Julio Hofmann de *Campo francés*; sin embargo, para este último, el cambio decisivo hacia un compromiso de solidaridad con los demás no se da antes de la detención, sino en el propio espacio concentracionario. Julio, tras haber vivido toda una vida regida en función de sus propios intereses, descubre —también en su caso, por medio del contacto con otros presos— la importancia de una perspectiva atenta a la problemática de la desigualdad social. Aún más interesante es el hecho de que Julio experimente este cambio cuando se da cuenta de que no está solo y, sobre todo, en el momento en que recibe un gesto de incomparable humanidad, esto es, en el momento en que unos compañeros, a través de las rejas de la celda de castigo, le pasan un salchichón: “CALABOZO. AMANECER Julio ve cómo pasa, poco a poco, un salchichón a través de la ventana enrejada. Va a caer a sus pies. Los ojos de Julio empapados de lágrimas. JULIO (a Leslau). No creas que lloro por el hambre. LESLAU. Ya lo sé. ¿Sabes cómo se llama esto? JULIO. Sí. (Pausa). Y por eso me siento ahora tan tranquilo. Poco a poco he ido notando como... como... ¿cómo decirlo? Como me ensanchaba. (Come, tras darle la mitad del salchichón a su compañero). Bah, me decía, es que te acostumbras a la vida de internado. No, no era eso. Es que iba perdiendo el miedo porque sentía que no estaba solo, que somos muchos” (Aub, 2018: 287).



Aicha que trasporta a los detenidos hacia Djelfa:

Fuimos entrando en la bodega del Sidi Aicha encadenados de dos en dos. Del vagón del ferrocarril a las entrañas hediondas del vapor anduvimos seis metros, ciegos, anonadados por la luz estallante de la lechada de los muros, el azul dorado del mar, el morado lejano de los Pirineos: España al alcance de la mano. Aquellas entrañas de hierro rezumbaban olor a caballos. Salimos de Port-Vendres al anochecer; ya enmarados nos quitaron las esposas. Yubischek pidió permiso para que nos dejaran subir al puente: ni siquiera le contestaron. Desde nuestra cueva no veíamos más que el relucir de las bayonetas de los infantes de marina sobre el cielo oscurecido. Debían avistarse las costas españolas; hubiésemos dado parte de nosotros mismos para verlas. (Aub, 2020: 314)

Las inhumanas condiciones de la travesía demuestran, como ilustra Sánchez Zapatero, que todos los espacios antecedentes al campo estaban configurados para crear una desigualdad total entre víctimas y verdugos: esto hacía que los primeros se percibieran a sí mismos como dependientes del arbitrio de los segundos, algo que se convertirá en norma cotidiana una vez ingresados en los campos (2014: 294). Merece la pena recordar que este pasaje no es sino una reelaboración de un episodio vivido por el mismo Aub, quien, el 27 de noviembre de 1941, fue embarcado precisamente en Port Vendres hacia las costas de Argelia en las bodegas del Sidi Aicha, un buque de carga destinado al transporte de animales (Aznar Soler, 2023: 9). A este respecto, cabe especificar que la expedición a la que fue incorporado el escritor, como afirma Sicot, estaba planeada para alejar del ya instaurado Régimen de Vichy a 76 “extranjeros indeseables” —38 alemanes, 14 exaustriacos, 8 húngaros, 4 exchecoslovacos, 1 apátrida, 8 rumanos y 3 españoles— enviándolos a un destino que presentaba todas las ventajas de la extraterritorialidad, encontrándose Djelfa lejos de los grandes centros urbanos y en una zona desértica (2007: 400-403). A la luz de lo que se ha explicado acerca del espacio concentracionario como práctica sistemática de exclusión social, la recreación literaria de este dato biográfico le sirvió a Aub para explicitar una evidencia: los campos de Francia y del Norte de África como el resultado de lo que Sánchez Cuervo define como las contradicciones del Estado de derecho tal y como había sido construido en el continente europeo a partir del siglo XVIII, el de la revolución francesa y de la Ilustración, es decir, como claves ideológicas de un mundo moderno y de su utopía de universalismo transnacional orientado a garantizar igualdad de derechos y una existencia digna a todos sus integrantes (2017; 209). En “Yo no



invento nada”, este proceso de problematización se articula en dos relaciones dialécticas: justicia-castigo y trabajo-explotación.

La primera brota de la denuncia de dos de los mayores padecimientos causados a los presos: el hambre y el frío. Las referencias a la inclemencia del clima —sobre todo, la relevante variación térmica entre el día y la noche— se debe, según Sánchez Zapatero, a la voluntad de hacer hincapié en las crueles condiciones en las que los internos estaban obligados a permanecer (2014: 284-285). En este ámbito, el concepto de administración de la justicia —teórico pilar de una sociedad moderna y civilizada— queda totalmente distorsionado por el encarnizamiento —“arrebatao de odio” (Aub, 2020: 314)— mostrado por parte de las autoridades del campo a la hora de mantener a los presos en un estado de aniquilación de su conciencia y de su voluntad, privándolos de cualquier posibilidad de reacción frente al poder que los estaba sometiendo. De ese modo, el ejercicio mismo de la justicia se ve pervertido por medio de las sistemáticas puniciones infligidas a quienes intentaban sobrevivir no ya solamente a condiciones de iniquidad social —el “mundo mal repartido” de Yubischek antes de la guerra—, sino directamente a una agresión abierta y repetida que avivaba la brecha entre dominadores y dominados por medio de formas de violencia y de sadismo aún más exasperados. Esto se ve muy bien el momento en que Carlos Yubischek es enviado al calabozo por haber intentado ayudar a un señor anciano con los pies helados:

Una noche le sorprendió Gravela quemando restos de la tomiza que servía para fabricar alpargatas frente a un viejo gallego que tenía los pies helados. Gravela sonrió, se frotó las manos, satisfecho, contentándose con pegarle un puntapié cuando recogía su manta y su cazo. —A Caffarelli. (Aub, 2020: 316)

Algo similar se produce cuando un detenido, consumido por la desnutrición, no ve otra solución que el humillante acto de buscar restos de comida en la basura y, por esta razón, se le castiga de la misma forma que al voluntario internacional:

—¿Por qué estás aquí? —Usted me mandó. —¿Cuándo? —Hace ocho días. —¿Por qué? —No sé —contesta el joven. Súbele al jefe el color hasta el vinagre, levanta la mano, cruza la cara del hombre con el cuero de la fusta. —¿Recuerdas ahora? —No, mi comandante. —Comía pieles de zanahorias recogidas en la basura, explica el tercer preso humildemente. (Aub, 2020: 319)

La opresión inscrita en la idea de castigo como única forma de mantener el



“orden” y garantizar el respeto de las normas que regían la cotidianidad en el campo se ve reforzada por la alusión a la disparidad de condiciones entre víctimas y responsables del campo —entre otras cosas, siempre bien abrigados y, por supuesto, ricamente alimentados—, disparidad que, comenta Sánchez Zapatero, se caracteriza por un proceso de continua degradación de la dignidad humana de los presos quienes no solamente quedaban privados del control sobre su propia vida —por consiguiente, despojados de sus identidades— y, como estamos viendo, humillados a través de una amplia gama de estrategias, sino que también estaban sometidos a un verdadero tratamiento animalizador, llegando a transfigurar las relaciones humanas en el ámbito concentracionario dentro de un sistema de dominación parecido al reinante entre los animales (2014: 307).

La propia reclusión en el campo, además, se configura como un mecanismo que contribuye a la perpetración de abusos por parte de las clases sociales hegemónicas con tal de que puedan mantener sus privilegios inalterados. Esto se ve en un pasaje en el que se expone la historia de un obrero denunciado falsamente como comunista por parte de su patrón para no tener que pagarle la indemnización que le correspondía por haber sufrido un accidente de trabajo:

—¿Por qué te trajeron aquí?—Me denunció mi patrón. Por no pagarme la indemnización que me debía. ¿Ves? Me faltan tres dedos de la mano derecha. Accidente de trabajo. Me denunció como comunista. Yo era más bien anti. Antes de que me trajeran aquí. Y tampoco les tenía mucha simpatía a los alemanes. Ya ves cómo cambian las cosas. (Aub, 2020: 321)

Es la explotación físico-material de los presos otra de las claves que consolida el funcionamiento de los campos. Esto se observa, por un lado, en la miseria en la que los internos llevan a cabo las mansiones que se les impone, y que se suma a la negativa por parte del mando de Djelfa de asegurarles unas mínimas condiciones de salubridad con tal de no perder ni una pizca de las riquezas acumuladas con el propio trabajo de los internos⁷:

⁷ A este respecto, cabe referirse a cómo evoluciona la representación de los maltratos sobre los presos a través de las peculiares herramientas estéticas empleadas en “Manuscrito cuervo”, aparecido por entregas en la revista *Sala de Espera* —ocupa las primeras dieciséis páginas de los números 24,25,26 y 27 del año 1950—, y publicado por primera vez en volumen en *Cuentos*



Del campo al fuerte hay dos kilómetros de fango helado. Cruzamos a los internados que en las riberas de El Oued trabajan en las fábricas de adobes. Cruzamos a siete forzados que arrastran, a lo mulo, la cuba del agua: —¿Sigue contaminada? —pregunto al médico.—Claro. Hace seis meses que el médico militar ha prohibido usar el agua del pozo y recomendado que se extraiga doscientos metros más abajo. No lo permite el mando; habría que pagar un árabe más que vigilara los de la cuba. No hay leña para hervir el agua y el cloro es caro, dicen. Se venció la epidemia de tifoidea con sólo quince muertos, lo cual para una población penada de más de mil hombres es un resultado excelente, dicen. (Aub, 2020: 317)

No faltan alusiones al hecho de que los presos estuviesen obligados a trabajar, estando así totalmente subordinados al afán de lucro de los comandantes. En el contexto de “Yo no invento nada” se describen a unos personajes y “la tenería que están construyendo para nuevo negocio del comandante [...] con apuros y fatigas, las manos vueltas hielo” (Aub, 2020: 321). En resumidas cuentas, se deja patente la única finalidad para la que estos personajes se ven obligados a trabajar: servir al provecho económico de la jerarquía represora.

Esa idea se reiteró en otro informe sobre el campo de Djelfa titulado “En un acto en contra del terror nazifascista. Marzo 1943” —otro texto que, como “¡Yo no invento nada!”, se caracterizaba por un objetivo básicamente documental y de denuncia—, en donde Aub explicó que “el trabajo consistía en muy diversas ocupaciones todas ellas remunerativas para el mundo” (2011: 400). Ahora bien,

ciertos. El texto de Aub se presenta como un manuscrito traducido por un tal Abén Máximo Albarrón —evidente deformación del nombre de Max Aub— y editado por J. R. Bululú —nombre que contiene la palabra “bulo”, es decir “mentira”, “embuste” y que, además, alude a la figura del farsante que recorría los pueblos representando comedias o entremeses (Bowie, 1999: 27)—. El manuscrito en cuestión corresponde a un supuesto tratado científico redactado en “lenguaje corvino” por Jacobo, investigador cuervo que se propone estudiar la conducta de los seres humanos internados en el campo de Le Vernet. Precisamente el recurso a un sujeto enunciativo inverosímil desmiente la credibilidad del contenido del manuscrito —junto con los guiños vehiculados por los nombres del editor y del traductor— y funciona como mecanismo desrealizador y distanciador que permite la contemplación de la radicalidad del horror, constituyéndose, de ese modo, como herramientas expresivas compensatorias frente a la inefabilidad de la experiencia concentracionaria (Bowie, 1999: 15; Greco, 2018: 417). Ahora bien, el filtro interpretativo extrañado de Jacobo transfigura por completo el real sentido de la explotación y de los atropellos infligidos a los presos, connotándolo con una semántica absurda. En particular, Jacobo percibe y, sobre todo, describe, el campo de Le Vernet no como un lugar de abuso, sino como un lugar formativo y un excelente centro cultural: “[...] graduarse en un campo de concentración no es fácil. Es uno de los centros culturales de mayor nombre y, quien ha pasado por él, tiene asegurado su porvenir. Los franceses lo crearon en 1939, para mayor aprovechamiento de los españoles [...]. Para impedir que los externos se mezclen con los escogidos han plantado alambradas alrededor de las numerosas barracas. [...]. Las visitas —aun de los familiares— está prohibida. Así los internados disponen de todo su tiempo para el trabajo”. En conclusión, y de acuerdo con Nickel, estas interpretaciones erróneas —percibidas por el lector como tales en el marco de la parodia de la investigación científica— subrayan con mayor énfasis y contundencia la crítica dirigida a la realidad de los campos de concentración (2019: 290-293).



“para el mundo” quiere decir para los pocos que dominan el mundo, no para los muchos que producen materialmente el progreso económico; unos muchos, en este caso específico, relegados además a los estratos más bajos de la jerarquía de la explotación, reducidos a poco menos que esclavos, pues, tal como confirma Aub: “ojalá hubiese sido esclavitud, porque en aquellas zonas todavía hay esclavos y nosotros tras las alambradas envidiábamos su suerte al verlos ir y venir” (2011: 401-402). En el informe, la intención de visibilizar todos estos aspectos se tiñe de una vertiente de pragmática discursiva aún más acuciante a la hora de establecer un vínculo entre el aprovechamiento de los detenidos —y del rendimiento económico que proporcionaban— y la conducta política de las potencias aliadas: el silencio o la indiferencia de estas últimas han dejado paso a responsabilidades concretas:

El general Giraud se empeña en no derogar las leyes de Vichy, se empeña en guardar a los españoles prisioneros y a los de las Brigadas Internacionales exclusivamente para seguir teniendo obreros gratis, posibles soldados que no huyan ante los tanques de Rommel y, sobre todo, por espíritu reaccionario y miedo a la revolución democrática contenida en la Carta del Atlántico. (Aub, 2011: 404)

En este sentido no es solo el papel de Francia lo que se cuestiona, sino también el de Estados Unidos y de Gran Bretaña, con la intención de desentrañar las manipulaciones ideológicas forjadoras de su imagen como supuestos defensores de las libertades, la paz, y los derechos humanos en todo el mundo. Lo que Aub ponía en entredicho era la hipocresía ocultadora de los puntos de convergencia entre el totalitarismo de las potencias del Eje y el liberal-capitalismo de los aliados, dos modelos políticos en los que los intereses de las clases dominantes —en distintos grados y recurriendo a medios diferentes— estaban y están reñidos con los valores de justicia social defendidos por los republicanos españoles y por los internacionales antifascistas en la guerra de España:

¿Cuántos meses hace que han desembarcado los norteamericanos y los ingleses en Argelia? ¿2,3,4,5,6? [...]. Han llegado, están allí. ¡Y los nuestros siguen en los campos! Hay que haber vivido la tremenda esperanza que reinaba en los campos de África, hay que haber sido forzado, para representarse lo que puede suponer la ilusión, el entusiasmo, la fe con las cuales seguíamos las ofensivas inglesas a través de Libia [...]. Lo que ninguno se atrevió a predecir, por muy pesimista que fuera, y si alguno lo hubiese sido le hubieran lapidado, lo que ninguno se atrevió a pensar, a suponer, es que a los cuatro meses de estar los americanos en Argel los nuestros siguieran en los campos. Cuando yo, a las tres semanas del desembarco presentaba mis dudas a un norteamericano, éste me contestó, muy indignado. —¡Usted, no conoce a los



norteamericanos! Entonces ¿para qué haríamos la guerra? (Aub, 2011: 403)

Con todo, en “Yo no invento nada”, la violencia perpetrada sobre los presos encuentra su contrapunto —como comenta asimismo Sánchez Zapatero (2014: 296)— en la actitud de Carlos Yubischek, simbolizada por la eterna sonrisa que adorna su rostro, hasta el punto de que “no tenía por desdicha su suerte, ni se lamentaba de su cautiverio” (Aub, 2020: 313). Estos gestos y comportamientos no indican ni una aceptación pasiva de los abusos del poder ni resultan funcionales a dispensar a las autoridades del campo de sus culpas, sino que, por el contrario, ensalzan la tenacidad de la resistencia republicana frente al horror concentracionario, como se ve confirmado, en particular, por dos episodios. El primero, un diálogo, una confrontación directa entre el voluntario y el militar encargado del fichaje de los presos: “Preguntole un día un capitán de la Oficina de Información: —¿Tú eres comunista? —Ustedes me han hecho. —¿Qué quieres decir?—No lo era. Pero lo que he visto me ha convertido. Así ganó el ir a África en la primera remesa” (Aub, 2020: 313). Las respuestas de Yubischek resultan relevantes por lo menos por una razón: el acento puesto en este “ustedes me han hecho” orienta la atención hacia los agentes de la Historia, es decir, las conexiones entre pasado y presente se presentan delineando una dinámica de conquista de la hegemonía en la que las instancias dominadoras no están movidas por ideas, sino solamente por intereses personalistas. Paralelamente, sostener que “lo que he visto me ha convertido” enfatiza la voluntad de volver a llamar la atención sobre un escenario social injusto fruto de dinámicas estructurales bien determinadas y de responsabilidades concretas y contingentes.

Asimismo, en las secuencias finales del relato, el comandante, nada más entrar en el calabozo donde permanece recluido Yubischek, asevera que “el alemán es la lengua del porvenir” (Aub, 2020: 322) en una evidente alusión del autor al afán expansionista del Tercer Reich. Pero el detenido, a pesar de encontrarse al borde de la muerte, “acostado sobre el cemento frío, respiraba con dificultad [...] añadió en español, que era la lengua universal en que se entendían los voluntarios: —No podrán con nosotros” (Aub, [1944] 2020: 322). En el contexto de la claudicación del institucionalismo democrático primero y



luego del colaboracionismo de Vichy, las palabras de Yubischek —en la lengua que, contrapuesta al código expresivo de los nazi-fascistas, encarna la dignidad humana y los principios de la justicia social— constituyen, como es de suponer, una esperanza viva y activa que no se resigna ante la derrota militar y reafirma el valor global de sus principios éticos y de su proyecto político. Así es que Carlos Yubischek, “el internacional que aún tiene fuerza para sonreír” (Aub, 2020: 320), viene a ser figuración literaria que sobrepasa el caso singular y se hace paradigma del coraje y de la envergadura moral de todos los refugiados que seguían —y seguirán— resistiendo en condiciones degradantes en el marco de Estado-naciones que los consideraban “excedencias” o, retomando el título de Arthur Koestler, “escorias de la tierra”⁸.

Es aún más interesante observar cómo el potencial crítico que subyace a la creación de este personaje de Aub culmina en el desenlace de la narración. Al enterarse de la muerte de Carlos Yubischek, Gravela, el ayudante del comandante, pronuncia una frase muy emblemática dirigida a los compañeros del detenido: “—Supongo que no olvidaréis lo que le ha sucedido al cochino pequeñarra ese” (Aub, 2020: 322). El sentido literal de esa afirmación, el nivel interpretativo más inmediato, corresponde a la acepción marcada por el carcelero refiriéndose a sus víctimas. Es decir, la muerte del preso entendida como castigo ejemplar o, dicho de otro modo, la actitud de Yubischek como modelo negativo que hay que evitar para no terminar como él. Sin embargo, esta misma frase parece ocultar una semántica que trasciende el plano narrativo y

⁸ El mismo talante alabado por Aub en *En un acto contra el terror nazifascista*: “En estas condiciones, ¿Cuál es el espíritu de nuestros compatriotas? Entre tantos sufrimientos, privaciones, ¿están abatidos, desechos, pidiendo clemencia? Los muchos españoles que aquí me oyen saben que no es así. Se nos dijo resistir y hemos cambiado un poco la palabra, en los campos ya no se resiste, se aguanta. Reconozco que aguantar los campos con los norteamericanos en sus puertas es más difícil que cuando estaban los esbirros de Vichy. Pero estoy seguro de que aguantan”(2011: 405) .La actitud descrita refleja la postura mantenida por Aub durante su exilio francés: las reiteradas intenciones de quedarse en Europa —el autor tomó la decisión de no irse a América a finales de 1939 y aun disponiendo de un visado facilitado por el cónsul mexicano Gilberto Bosques, rechazó nuevamente esta posibilidad en 1941—, la colaboración con la intelectualidad gala antifascista, la cooperación con el Emergency Rescue Committee —organismo de ayuda a los refugiados republicanos españoles gestionado por Margaret Palmer—, los contactos con la Resistencia francesa cuando estaba en libertad, y, finalmente, la intensa actividad cultural encerrado en Djelfa (Aznar Soler, 2023: 8-9). Explica Sicot que allí el escritor dio clases de alfabetización y organizó actos de resistencia junto con los otros presos para celebrar fechas simbólicas de la memoria republicana (2007: 414).



establece un diálogo entre Max Aub y sus lectores. Como se aludía antes, si entendemos la representación del voluntario de las Brigadas Internacionales como ejemplo de ética política, la invitación a “no olvidar su muerte” se convierte en un llamamiento global a seguir luchando contra los mecanismos opresivos y represivos vinculados a la instauración y al funcionamiento del engranaje concentracionario. Sobre todo, contra la red de complicidades políticas y la indiferencia civil que posibilitaban su existencia en tanto que sistema de “gestión y organización social” destinado a sujetos o colectivos marginalizados o rechazados por el orden hegemónico. Esto último constituye un nudo problemático que, desde la perspectiva del exilio republicano español, se mantuvo vigente, en lo esencial, tras los acuerdos de paz firmados después de la Segunda Guerra Mundial y la derrota –a nivel militar– del nazifascismo, confirmado por la reiterada presencia del propio motivo concentracionario en la sucesiva producción literaria de Aub.

En efecto, la pragmática de resistencia plasmada en el relato protagonizado por Yubischek llegó a vertebrar la redacción del ya citado “El limpiabotas del padre eterno”. También en este caso, el sentido coral del testimonio se complementa con las implicaciones ético-estéticas derivadas de la especial relevancia otorgada a la historia de un detenido en particular, Juan Domínguez —apodado “el Málaga”—, un limpiabotas de veinte años caracterizado por una forma de retraso mental⁹ y cuya genealogía delinea una infancia transcurrida en Madrid, el peregrinaje por Valencia y Barcelona durante la Guerra Civil, la huida a Francia y el paso por los campos de Argelès, Gours, Vernet y Djelfa. No es secundario observar que una de las más evidentes afinidades entre Yubischek y el Málaga es justamente la carga simbólica

⁹ Siguiendo un principio similar a la focalización narradora representada por el cuervo Jacobo, el uso de un narrador mentalmente discapacitado —sujeto sospechoso para testificar la realidad— supone, según Naharro-Calderón, la elaboración de significados inesperados o, mejor dicho, de un código interpretativo y referencial fundamentado en una nueva combinación arbitraria —explícitamente degradada— que acentúa el carácter sistemático del entorno concentracionario y recalca la denuncia de la total falta de garantías socio-política (2017: 125-126). Por otro lado, cabe especificar que, igual que en el caso de “Yo no invento nada”, la perspectiva del “Málaga” se ve interconectada a otras tres diferentes instancias narrativas: una voz omnisciente, dos cartas de Juanito Gil y algunos pasajes del diario de Celestino Grajales, siendo estos últimos dos detenidos de Djelfa que hacen de narradores homodiegéticos. Este mecanismo permite aperturas semánticas adicionales y enriquece el texto de múltiples reflexiones críticas.



atribuida a la actitud de los personajes en el campo. Pero, mientras que Yubischek no pierde nunca su sonrisa, el “Málaga” pasa por un itinerario más complejo. Al principio de la guerra de España, pese al empeoramiento de la situación, se refiere que “todo le sonreía y él sonreía siempre. El mal, como no fuese la papanduja colorada del padrastro de su amigo, pocas veces de la cara y a nuestro mozuelo, en este y en otros casos, le parecía bien” (Aub, 2022: 272). Incluso en el momento en que es arrojado en el laberinto concentracionario se insiste en que “nadie sabe qué hacer. Nadie, menos el Málaga, feliz en la playa de Argelès. Aquello está lleno de gente y al Málaga le gusta la compañía” (2022: 282). El sometimiento del limpiabotas al proceso de deshumanización puesto en marcha por las autoridades de los campos hace que el talante del protagonista se tuerza progresivamente: “Un senegalés le ha pegado una paliza de órdago al Málaga. [...] Y se va triste a recorrer la playa. Ya no es el mismo de hace tres o cuatro días. Las palizas le han dolido horrores” (2022: 289-290). Sucesivamente, se produce el punto de inflexión decisivo: “Se pasaba casi todo el día tumbado en la arena, sin pensar en nada. Dio con su esqueleto maltrecho en Gurs; luego lo trasladaron a Vernet d’Ariège. Allí empezó a perderse por completo. Luego lo llevaron al África, a las marchas del Sahara” (2022: 295).

De nuevo, el objetivo principal del recorrido experimentado por el protagonista no es transmitir una idea de irremediable derrumbe, sino otorgarle plena centralidad a la descripción de la violencia bestial del laberinto concentracionario¹⁰. En este sentido —y a diferencia del caso de Yubischek—, el hecho de remarcar las etapas del aniquilamiento del “Málaga” se debe, con toda probabilidad, a la contingencia histórica en la que Aub escribió y publicó “El limpiabotas del padre eterno”. En 1955, el año en que la ONU aprobó la admisión de la España de Franco, Aub respondió forjando en la experiencia del “Málaga” una instancia que, en el proceso de refundación de una nueva razón crítica global tras la segunda postguerra mundial, estaba quedando aplazada indefinidamente:

¹⁰ Prueba de esto es la secuencia final del relato, ya que justamente el momento de la muerte del “Málaga” coincide con la recuperación de una perspectiva de sublimación moral. Frente al cadáver del joven: “—Il sourit encore, ce cochon... decía Gravela a Ahmed, sin ver que a este, de pie, un paso atrás, le asomaban lágrimas en los ojos. Era un hilo y sonreía, no le cabía más que la sonrisa. Horrendo de delgado, con los ojos abiertos, brillantes y salidos como birlas, las mejillas hundidas, abría su cajón a los pies del Padre Eterno” (Aub, 2022: 334).



como se aludía antes, la superación de los procesos de exclusión sufridos por los refugiados republicano encerrados detrás de las alambradas. Poner el acento en la progresiva destrucción física y psicológica del limpiabotas, plasmar imágenes y situaciones narrativas a través de las cuales se explicita su dolor y su humillación, fomenta la identificación de los lectores con el personaje para que sea posible comprender la injusticia inscrita en la lógica de deshumanización de aquellos campos (Nos Aldás, 2001: 200), una injusticia de la que ninguna de las potencias ganadoras de la Segunda Guerra Mundial quiso hacerse cargo. Una injusticia que quedó sin víctimas y sin culpables a raíz de la aceptación de la dictadura de Franco en la ONU; una injusticia que el propio acto de escritura y de publicación de “El limpiabotas del padre eterno” ponía frente a los ojos del mundo por ser una entre las diferentes aplicaciones fenomenológicas del fundamentalismo excluyente y de la lógica biopolítica subyacentes a la universalidad concentracionaria en su conjunto. De ahí el valor de ejemplaridad contrahegemónica y el alcance educativo que la narración aubiana de los campos franceses adquirió en aquella renovada coyuntura histórica. En el marco del definitivo abandono de los republicanos españoles por parte de los aliados y de la estabilización del régimen de Franco al amparo de la gran potencia estadounidense, la radical marginalidad del intelectual exiliado Max Aub —su colocación periférica respecto al discurso dominante acerca de la realidad global y del desarrollo histórico del siglo XX— agudizaron su ya notable lucidez crítica y amplificaron su capacidad para observar, registrar y denunciar la persistencia de las ideologías excluyentes y de los mecanismos biopolíticos que se acaban de mencionar. Como sostiene Nahharro-Calderón (2019: 127), en “Manuscrito Cuervo”, se alude irónicamente a la perdurabilidad y a la resiliencia del sistema concentracionario en el momento en que Jacobo afirma que “es únicamente como curiosidad bibliográfica y recuerdo de un tiempo pasado que, a lo que dicen, no ha de volver, ya que es de todos bien sabido que se acabaron las guerras y los campos de concentración” (Aub, 2022: 183)¹¹. No es menos

¹¹ Por otro lado, cabe observar cómo, por medio del enfoque proporcionado por el cuervo Jacobo, se establezca una identificación total entre el campo de Le Vernet y el mundo ya que el estudio del género humano coincide con la observación de los presos en Le Vernet: “El campo en el Manuscrito cuervo de Max Aub, más bien forma el espejo ustorio, el reflejo concéntrico y



significativo que en la nota introductoria de la segunda edición de *Morir por cerrar los ojos*¹², publicada en 1966, Aub aludiera a que “ya no hay campos de concentración en Francia, en Alemania, en la URSS, en Italia, pero no estoy seguro de que no existan en otras partes” (2007b: 84). La duda inscrita en esta reflexión define el valor activo y la voluntad de trascendencia del legado intelectual aubiano, plasmando un mensaje de indudable actualidad: la necesidad de desconfiar de las tendencias esencialistas y uniformadoras vinculadas al afán autolegitimador del poder —y justificadoras de su violencia excluyente—, contraponiendo a estas últimas una mirada superadora de las fronteras geográficas orientada, en última instancia, a formular un frente común de resistencia en aras de un futuro de coexistencia democrática que sea efectiva y duradera.

BIBLIOGRAFÍA

- AUB, Max (2022). *Cuentos ciertos*. Edición de Eugenio Maggi. Madrid: Cátedra.
- AUB, Max (2020). *Yo no invento nada. Relatos de El laberinto mágico. Cuentos completos I*. Prólogo de Eloy Tizón. Madrid-Granada: Cuadernos del Vigía.
- AUB, Max (2018). *Campo francés*. Prólogo de Carmen Valcárcel. Madrid-Granada.
- AUB, Max (2011). *El limpiabotas del padre eterno*. Estudio introductorio y notas de Eloísa Nos Aldás y Javier Lluch-Prats. Segorbe: Fundación Max Aub.
- AUB, Max (2007a). *Los tiempos mexicanos de Max Aub. Legado periodístico 1943-1972*. Edición de Eugenia Meyer. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- AUB, Max (2007b). *Morir por cerrar los ojos*. Edición de Carmen Venegas Grau. Sevilla: Renacimiento.
- AUB, Max (2002). *Hablo como hombre*. Introducción y notas de Gonzalo Sobejano. Segorbe: Fundación Max Aub.
- AZNAR SOLER, Manuel (2023). “Introducción a los diarios de Max Aub”. En Max Aub, *Diarios 1939-1972*. Sevilla: Renacimiento, pp. 7-52.
- CATE-ARRIES, Francie (2017). “Los campos de concentración en Francia, entre las ruinas de la historia y la reconstrucción de la memoria democrática”. En Mari Paz Balibrea (ed.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI, pp. 549-556.

concentrador de la sociedad de esa época en general: un campo de concentración” (Ette, 2005: 191).

¹² Drama publicado originariamente en 1944 y ambientado en Francia entre mayo y julio de 1940 de manera que la narración se contextualiza en el marco de la ocupación de la Alemania y la firma del armisticio con Pétain.



- CATE-ARRIES, Francie (2012). *Culturas del exilio español entre las alambradas. Literatura y memoria de los campos de concentración en Francia, 1939-1945*. Barcelona: Anthropos
- ETTE, Ottmar (2005). "Entre homo sacer y homo ludens: El Manuscrito Cuervo de Max Aub". En Omar Ette, Mercedes Figueroas, Joseph Jurt (eds.). *Max Aub-André Malraux: Guerra Civil, Exilio y Literatura/ Guerre Civile, Exile, Littérature*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/ Vervuert, pp. 177-200.
- GRECO, Barbara (2016). "Per un primo approccio all'antifavolistica moderna di Max Aub: *Manuscrito cuervo*". En Orietta Abbati (ed.). *Intrecci romanzi. Trame e incontri di culture*. Torino: Nuova Trauben, pp. 159-168.
- LÓPEZ GARCÍA, José Ramón (2021). "Introducción". En José Ramón López García (ed.). *Escrituras del exilio republicano de 1939 y los campos de concentración*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 11-35.
- MALGAT, Gérard (2007). *Max Aub y Francia o la esperanza traicionada*. Sevilla: Renacimiento.
- NAHARRO-CALDERÓN, José María (2021). "Perspectivas transnacionales en los campos de concentración franceses". En José Ramón López García (ed.). *Escrituras del exilio republicano de 1939 y los campos de concentración*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 39-73.
- NAHARRO-CALDERÓN, José (2019). "Old camps, new concentrations. 1939 Spanish republican exclusions and today's refugees", *Hispania Nova. Revista de historia contemporánea*, n.º 1 (extraordinario), pp. 100-135.
- NAHARRO-CALDERÓN, José (2017). *Entre alambradas y exilios. Sangrías de las Españas y terapias de Vichy*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- NICKEL, Claudia (2019). *Los exiliados republicanos en los campos de internamiento franceses*. Sevilla: Renacimiento.
- NOS ALDÁS, Eloísa (2011). "Estudio introductorio". En Max Aub, *El limpiabotas del padre eterno*. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 27-225.
- NOS ALDÁS, Eloísa (2001). *El testimonio literario de Max Aub sobre los campos de concentración en Francia (1940-1942)*. Tesis doctoral. Castellón. Universitat Jaume I. Disponible en <<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/10448/eloisanos.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> [Fecha de consulta: 20 de mayo de 2024].
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (1999). "Introducción". En Max Aub, *Manuscrito cuervo. Historia de Jacobo*. Segorbe: Fundación Max Aub, pp. 11-41.
- PIZARROSO ACEDO, Patricia (2019). *Culturas del exilio. Las revistas culturales del antifascismo alemán, austriaco, catalán y español en México*. Tesis doctoral. Alcalá de Henares. Universidad de Alcalá de Henares. Disponible en <<https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/45187>> [Fecha de consulta: 25 de junio de 2024].
- SÁNCHEZ CUERVO, Antolín (2017). "Exilio y Estado". En Mari Paz Balibrea (ed.). *Líneas de fuga. Hacia otra historiografía cultural del exilio republicano español*. Madrid: Siglo XXI, pp. 203-209.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2021). "Testigos, víctimas y supervivientes en la literatura concentracionaria del exilio republicano". En José Ramón López García (ed.). *Escrituras del exilio republicano de 1939 y los campos de concentración*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 175-190.
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2014). *Max Aub y la escritura de la memoria*. Sevilla:



Renacimiento.

- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2010). *Escribir el horror. Literatura y campos de concentración*. Barcelona: Montesinos.
- SICOT, Bernard (2007). "Max Aub en Djelfa: lo cierto y lo dudoso (28 de noviembre de 1941-18 de mayo de 1942)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LV, n.º 2, pp. 397-434.
- SIMÓN, Paula (2012). *La escritura de las alambradas. Exilio y memoria en los testimonios españoles sobre los campos de concentración franceses*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio (1999). *El compromiso de la imaginación. Vida y obra de Max Aub*. Segorbe: Fundación Max Aub.
- TRAVERSO, Enzo (2010). "El año 1939. Momentum de la Guerra Civil europea". En Francesc Vilanoca i Vila Abadal y Pere Ysàs i Solades (eds). *Europa, 1939. El año de las catástrofes*. Valencia: Universitat de Valencia, pp. 19-31.

Diablotexto *Digital*



¿Víctimas o victimarias? Femicidios y auto-violencia en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez

¿Victims or Perpetrators? Femicides and Self-Violence in Las cosas que perdimos en el fuego by Mariana Enríquez

ELENA GIL GONZÁLEZ
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
elena.gilgon@gmail.com
<http://orcid.org/0009-0004-9456-0865>

Fecha de recepción: 9 de septiembre de 2024
Fecha de aceptación: 8 de noviembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 239-258
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29420>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada



Resumen: El presente artículo analiza el cuento de Mariana Enríquez “Las cosas que perdimos en el fuego” como un relato sobre la dificultad de escapar a las lógicas patriarcales. En primer lugar, se relaciona el cuento con la oleada de casos de mujeres incineradas por sus parejas desde 2010 en Argentina, ya que Enríquez se nutre de una realidad social muy cercana. En segundo lugar, se ilustra el proceso por el cual las víctimas del cuento se organizan en un intento de devolver la agencia a sus cuerpos como un acto de resistencia y de crear una nueva belleza que resignifique las marcas de la violencia. Por último, se busca problematizar las nociones de empoderamiento y liberación con el propósito de dar cuenta del tejido de violencias y auto-violencias que desprenden el patriarcado y las lógicas masculinas.

Palabras clave: Mariana Enríquez; narrativa argentina; violencia; patriarcado; resistencia.

Abstract: This article analyzes Mariana Enríquez's short story “Las cosas que perdimos en el fuego” as a story about the difficulty of escaping patriarchal logics. First, the story is related to the wave of cases of women incinerated by their partners since 2010 in Argentina, as Enríquez draws from a very close social reality. Second, it illustrates the process by which the victims in the story organize themselves in an attempt to restore agency to their bodies as an act of resistance and to create a new beauty that resignifies the marks of violence. Finally, we seek to problematize the notions of empowerment and liberation in order to account for the web of violence and self-violence that patriarchy and masculine logics give rise to.

Keywords: Mariana Enríquez; Argentine literature; violence; patriarchy; resistance.



Introducción

En los últimos años la narrativa de la escritora argentina Mariana Enríquez ha recibido una abrumadora atención por parte de la crítica literaria y la academia, además de convertirse en un claro referente entre las nuevas corrientes estéticas del *new-weird* y del gótico urbano. Sus cuentos publicados en los libros de cuentos *Los peligros de fumar en la cama* (2009), *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016) y la más reciente *Un lugar soleado para gente sombría* (2024) se caracterizan por su adhesión al género de terror y por los diferentes elementos sobrenaturales que transforman hechos cotidianos en sucesos inquietantes y siniestros. En el despliegue de motivos terroríficos correspondientes a la tradición gótica, podemos decir que el manejo de lo fantástico en Enríquez se inserta en la concepción clásica de Todorov:

en un mundo que es el nuestro, el que conocemos, sin diablos, sífides, ni vampiros se produce un acontecimiento imposible de explicar por las leyes de ese mismo mundo familiar. [...] lo fantástico es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural. (1981: 18-19).

Hoy encontramos una abundante bibliografía sobre Enríquez y otras autoras como Samanta Schweblin, María Fernanda Ampuero o Mónica Ojeda, que comparten el uso del terror y lo fantástico para mostrar una visión ampliada del mundo y las problemáticas que este encierra a nivel social y político. En el caso de Mariana Enríquez, su literatura se sirve de unos códigos del terror estrechamente vinculados con lo monstruoso para desarrollar sucesos que forman parte de la realidad social, histórica y política de una nación como Argentina. Recientemente, artículos como los de Amatto (2020), Yelovich (2021), Álvarez Lobato (2022) o Francica (2024) han advertido una nueva esfera híbrida en donde conviven el discurso de reivindicación y denuncia social y la narrativa del terror: el terror social. En los cuentos de Enríquez, el terror conforma un pretexto para la representación de la violencia y desigualdad; el terror como acceso a vidas *otras* que estructuralmente se ven obligadas a permanecer ocultas porque suponen una anomalía para las jerarquías hegemónicas. En esta línea, los conflictos sociales se vuelven un eje fundamental en la lectura de su narrativa y en el devenir de su propuesta estética: comprender los nuevos



horrores de nuestras sociedades, aquellos que se manifiestan cada día y cuya normalización los convierte en verdaderamente aterradores.

Así ocurre en el texto que abordaremos en este artículo. No son pocos los trabajos dedicados este cuento debido a su propuesta de cuestionamiento hacia el estado de riesgo y la violencia en el que viven las mujeres de Argentina¹. El actual interés que suscita el texto se relaciona directamente con la eclosión del feminismo y el interés de la literatura latinoamericana por dar cuenta del biopoder y del control que ejercen los sistemas políticos sobre el cuerpo de las mujeres. Hablamos de una exploración de los vínculos existentes entre literatura y violencia para lograr la representación de los problemas que las subjetividades femeninas afrontan y conseguir articular igualmente un discurso político de la resistencia.

En “Las cosas que perdimos en el fuego”, Mariana Enríquez invita a una reflexión sobre sucesos que dejan de producir terror por su normalización: la crueldad y los abusos que las mujeres sufren por parte de sus parejas masculinas, quienes comienzan a violentar sus cuerpos quemándolos con ácido o con fuego. Esa es la experiencia de la chica del subte, que vaga por los vagones del metro narrando su historia e incomodando a los pasajeros con su aspecto monstruoso por las quemaduras de su cara. Posteriormente, el caso de Lucila, una modelo que también es quemada por su marido, será el punto de partida para la epidemia de las Mujeres Ardientes. Ante el aumento de las agresiones y asesinatos, las mujeres acaban por organizar una serie de quemas con el propósito de protestar contra los femicidios. En este intento de devolver la agencia a sus cuerpos, las Mujeres Ardientes interpretan las quemas como un acto de resistencia a la violencia de los hombres impunes con el fin último de crear una nueva belleza, una belleza nacida del fuego.

Esta narrativa de la resistencia y la subversión ha predominado en los trabajos sobre el texto y, de hecho, se ha leído en términos de desafío, subversión o empoderamiento. Así lo explica Rodríguez de la Vega (2018) en su artículo, donde considera que las mujeres del cuento pretenden “subvertir su

¹ Véanse los artículos de Rodríguez de la Vega (2018), Sánchez (2019), Contreras (2024), Rodal Linares (2023), Ordiz (2019) y Eun-Kyung (2023).



destino marcado por el patriarcado [...]. Es como si el fuego purificase el daño ocasionado por el orden patriarcal y permitiese a la mujer resurgir como el ave fénix desafiando al patriarcado a través de una nueva belleza tatuada a golpe de llamas” (146). Sin embargo, con este trabajo buscamos problematizar la mirada empoderadora y liberadora con la que se han interpretado las hogueras de las mujeres en múltiples ocasiones con el propósito de dar cuenta del tejido de violencias y auto-violencias que desprende el patriarcado y los dispositivos de control en las jerarquías sociales. No tratamos de desmentir la presencia de un discurso disidente o resistente, sino de profundizar en dicho discurso valiéndonos de los motivos del fuego y de la auto-violencia, indagando en su potencial como estrategias para desestabilizar el orden masculino dominante y cuestionando hasta qué punto el texto puede leerse en términos de subversión contra la hegemonía patriarcal violenta.

En primera instancia, se describirá el contexto planteado en el cuento en torno a la cuestión de los femicidios como un *continuum* de terror en una sociedad estrictamente patriarcal, siguiendo los parámetros definidos por Ana María Fernández (2012). También nos detendremos en los significados históricos de la quema de mujeres como una expresión extrema de violencia de género, para lo cual será relevante la perspectiva de Silvia Federici (2010). En segundo lugar, profundizaremos en los mecanismos de resistencia que pretenden la desestabilización de dicho sistema violento teniendo presentes a autores como Judith Butler (2008) o Michel Foucault (2007) para discutir la relación entre cuerpo y poder. Así, podremos abordar la cuestión del empoderamiento de las mujeres del texto que utilizan la auto-violencia con el objetivo de revelarse contra el dominio masculino, que también exponía Simone de Beauvoir junto a sus razonamientos sobre una falsa libertad o emancipación de la mujer. Finalmente, discutiremos la propuesta de resignificación del fuego para plantear una lectura donde el verdadero terror ocurre precisamente en la imposibilidad de escapar a la hegemonía patriarcal.

Víctimas del fuego

Y siempre, cuando terminaba de contar sus días de hospital, nombraba al hombre que la había quemado: Juan Martín Pozzi, su marido. Llevaba tres años casada con él. No



tenían hijos. Él creía que ella lo engañaba y tenía razón: estaba por abandonarlo. Para evitar eso, él la arruinó, que no fuera de nadie más, entonces. Mientras dormía, le echó alcohol en la cara y le acercó el encendedor. Cuando ella no podía hablar, cuando estaba en el hospital y todos esperaban que muriera, Pozzi dijo que se había quemado sola, se había derramado el alcohol en medio de una pelea y había querido fumar un cigarrillo todavía mojada.

–Y le creyeron –sonreía la chica del subte con su boca sin labios, su boca de reptil–. Hasta mi papá le creyó. (Enríquez, 2016: 186)

Este fragmento lo hallamos al comienzo del relato, cuando la narradora nos cuenta el caso de la chica del subte, quemada a manos de su pareja y decidida a narrar su verdad en los vagones del metro. Sin embargo, la chica del subte no sería la única víctima de los femicidios de mujeres quemadas por sus parejas o exparejas, ya que el caso de Lucila desataría una epidemia de asesinatos con el mismo procedimiento:

El drama llegó una madrugada cuando sacaron a Lucila en camilla del departamento que compartía con Mario Ponte: tenía el 70 % del cuerpo quemado y dijeron que no iba a sobrevivir. Sobrevivió una semana. Silvina recordaba apenas los informes en los noticieros, las charlas en la oficina; él la había quemado durante una pelea. Igual que a la chica del subte, le había vaciado una botella de alcohol sobre el cuerpo –ella estaba en la cama– y, después, había echado un fósforo encendido sobre el cuerpo desnudo. La dejó arder unos minutos y la cubrió con la colcha. Después llamó a la ambulancia. Dijo, como el marido de la chica del subte, que había sido ella. (2016: 188-189)

A partir de este momento incrementan los casos de mujeres asesinadas por sus parejas. Sin embargo, los intereses patriarcales se ven favorecidos en todo momento, ya que estos casos no son investigados y se aceptan como suicidios, garantizando la impunidad masculina. Estos dos femicidios suponen una clara referencia a la muerte de Wanda Taddei en febrero de 2010. La joven argentina fue atacada por su esposo, quien luego de rociarla con alcohol sobre el cuerpo, le prendió fuego causándole graves quemaduras. Inmediatamente después, él apagó con una manta el fuego sobre Wanda y la llevó al Hospital Santojanni de Buenos Aires. Falleció once días después. En los tres años siguientes se registraron en Argentina 42 casos de mujeres incineradas por sus parejas², que generalmente alegan un accidente o suicidio, lo que algunos especialistas llamaron el "efecto Wanda Taddei", asegurando que se estaba

² Según los Informes de Investigación de Femicidios en Argentina por parte de *La Casa del Encuentro*, desde su crimen hasta febrero de 2012, 42 mujeres fueron quemadas por sus parejas o exparejas en Argentina: 13 mujeres en 2010 (incluida Wanda Taddei) y 38 en 2011.



produciendo un "efecto de imitación". Como viene a explicar Ana María Fernández,

Son muertes sin testigos presenciales, donde los jueces alegan falta de pruebas en libertad mientras se sustancian procesos judiciales Incluso se les mantiene la patria potestad y el cuidado de sus niños, quienes incluso pueden haber presenciado el homicidio de su madre a manos de su padre. [...]. En realidad, al quedar demostrada la "dificultad" de probar estos femicidios, no es contagio lo que se produce. Queda en evidencia que la justicia protege a los femicidas, diversas modalidades y grados de impunidad. (2012: 53)

Es este contexto de femicidios donde se van a mover los personajes femeninos del relato y será la impunidad de los hombres y la determinación a ponerle fin lo que concebirá las hogueras de las Mujeres Ardientes. A propósito de estos sucesos, nos interesa plantear las quemaduras de las mujeres como una de las manifestaciones de la violencia patriarcal que produce y reproduce un sistema de roles y posicionamientos construidos socialmente y derivados de la dominación y sumisión masculinas. A pesar de la preferencia de Fernández por el uso de "femicidio", en este trabajo emplearemos repetidamente el término "femicidio", en línea con la propuesta de Marcela Lagarde (2005), que pretende hacer ver cómo la violencia ejercida contra las mujeres es causada también por unas políticas de Estado ineficaces, que toleran, aunque sea por omisión, que esa violencia se ejerza sin castigo, es decir, la impunidad³. Por eso, el concepto de femicidio nos permite reconocer las expresiones de violencia extrema no tanto como crímenes de odio contra las mujeres, sino como "la inexistencia del Estado de derecho, bajo la cual se reproducen la violencia sin límite" (2005: 361). En palabras de Caputi, "a social expression of sexual politics, an institutionalized and ritual enactment of the patriarchal order" (1992: 205).

³ Con respecto a la distinción entre femicidio y feminicidio, Marcela Lagarde acuña el término "feminicidio", preponderante sobre "femicidio" en Latinoamérica. La categoría feminicidio forma parte del andamiaje teórico feminista y Lagarde la desarrolla a partir del trabajo de Diana Russell y Jill Radford expuesto en su texto *Femicide / The Politics of Woman Killing* (1992). En "Feminicidio, delito contra la humanidad (en *Feminicidio, justicia y derecho*, 2005)" (2017), Lagarde explica su transición de femicidio a feminicidio porque el primero se limita a una traducción, cuyo significado alude al asesinato de mujeres o crimen de odio contra las mujeres. Ella propone feminicidio como una definición que hace visible "el conjunto de delitos de lesa humanidad que contienen los crímenes, los secuestros y las desapariciones de niñas y mujeres en un cuadro de colapso institucional. Se trata de una fractura del Estado de derecho que favorece la impunidad. Por eso, el feminicidio es un crimen de Estado" (361).



Este *continuum* de terror y violencia contra las mujeres lo ha identificado Fernández precisamente en términos de “terrorismo sexista”⁴ (2012: 48) o patriarcal, sobre todo si lo contextualizamos en la epidemia de mujeres quemadas en Argentina. Los hombres emplean esta violencia como una vía para inducir terror y consolidar el dominio masculino sobre las mujeres en la cultura patriarcal, la cual posibilita su impunidad. El terror que esta espiral de violencia inspira a las víctimas se extiende como la expresión de una amenaza latente, de manera similar a la del terrorismo de signo político. Por su parte, las mujeres emplearán la misma violencia y terror sobre sus cuerpos como forma de lucha política con el objetivo de erradicar la dominación patriarcal. En ambos casos, hablamos de una violencia terrorista y con significaciones políticas.

Entonces, es posible afirmar que el relato de Enríquez opera mediante un diálogo transdiscursivo (Valenzuela, 2021) o, en otras palabras, el cuento interactúa tanto con un discurso histórico como político: por un lado, se establecen referencias históricas a casos contemporáneos como el de Wanda Taddei, pero también hay un interés por recuperar y señalar la violencia y la muerte que gobernó el destino de las mujeres con la gran persecución y caza de brujas en los siglos XV y XVII. Como plantea Silvia Federici (2010), la caza de brujas fue toda una iniciativa política que, gracias al elaborado andamiaje ideológico y a los siglos de campañas misóginas de la Iglesia Católica y la Inquisición, instigó a la persecución de mujeres de la misma manera en que anteriormente había instigado la persecución de herejes. Sin embargo, a diferencia de la herejía, la brujería consistía en un crimen femenino instrumentalizado para la edificación de un orden patriarcal en el que los cuerpos de las mujeres, su trabajo, su sexualidad y su capacidad reproductiva fueron colocados bajo el control eclesiástico y político, vaciándolas de cualquier poder social y político (2010: 234). La historia ha dejado a las mujeres relegadas a su rol de víctimas del fuego. Esta expresión de violencia de género, con su extensa

⁴ Fernández da por sentado el concepto de terrorismo sexista, aunque desde nuestra perspectiva creemos que el término merece una breve explicación dada la ausencia de un análisis jurídico del mismo. Por su parte, María del Mar Daza Bonachela (2015) hace una recopilación de posibles definiciones que permiten hablar de unas dinámicas de terror machistas, ya que su objetivo es inducir miedo o terror en sectores amplios de la sociedad que comparten la sensación de amenaza, de tal manera que todas las mujeres puedan sentirse víctimas potenciales.



presencia histórica y actual, conecta con un discurso político que procura el control del cuerpo femenino, así como la resultante lucha de colectivos para detener esta tendencia, como ocurrirá con las Mujeres Ardientes. La vía que emplearán las mujeres del relato para su causa revolucionaria tiene como premisa su empoderamiento sobre el poder disponer de su propio cuerpo. Es entonces cuando se ha interpretado el matiz purificador del fuego⁵, pues una resemantización de las hogueras de brujas pretende trasladar la voluntad del hombre a la mujer.

Poder y resistencia

Como se ha venido desarrollando, Mariana Enríquez aproxima los cuerpos de los personajes femeninos al terreno de la violencia patriarcal, en una profunda coherencia con sus entornos y contextos sociopolíticos. Sin embargo, el relato no se limita a mostrar el rol de víctimas, sino que subyacen diferentes niveles de resistencia, por lo que dedicaré este apartado a su análisis.

En el relato, según se dan a conocer más episodios de femicidios, las mujeres deciden prenderse fuego. Aunque en un principio se tratan de casos aislados en lo privado, con el tiempo las mujeres se coordinan y adoptan el nombre de Mujeres Ardientes, como un grupo organizado que pretende un nuevo terrorismo: la auto-violencia. Así es como surgen las hogueras, quemaduras de mujeres arregladas con el apoyo de otras mujeres en una suerte de ritual de iniciación. El propósito de las hogueras no consiste en matar a quienes eligen pasar por ellas, sino marcar sus cuerpos, de modo que surgen igualmente hospitales clandestinos para que las mujeres logren recuperarse de sus quemaduras. En una sociedad carente de cualquier seguridad para las mujeres, estas se encuentran con la dicotomía de elegir entre morir a manos de sus

⁵ En los trabajos de Rodríguez de la Vega (2018) o Eun-Kyung (2023) está presente este concepto: el fuego como elemento purificador para las mujeres, como aquello que limpia o renace. Rodríguez de la Vega (2018) aprovecha el simbolismo del fuego y su aspecto regenerador para interpretar que el fuego transforma a la mujer en un nuevo tipo de entidad femenina: “Sus cicatrices serán la nueva seña de identidad de una mujer liberada, desmarcada del canon de belleza controlado por los hombres” (14-15). Sin embargo, en nuestro análisis nos centraremos en su aspecto destructor y deformador.



parejas o tratar de sobrevivir de alguna manera quemando su cuerpo. Las hogueras en un principio aparecen como único medio de supervivencia.

Los sujetos femeninos de “Las cosas que perdimos en el fuego” deben enfrentarse a una serie de dispositivos y estructuras de poder que les arrebatan su agencia. Mariana Enríquez consigue representar la manera en que determinados cuerpos suponen un desafío para el sistema. Como decíamos, en este apartado veremos de qué maneras es posible leer un discurso de la resistencia, pues es un hecho que la narrativa de la autora argentina avanza hacia una actitud crítica con las distintas formas de violencia a las que se ven sometidos los diferentes sujetos que habitan la otredad. Para ello, es necesario introducir algunos apuntes sobre los mecanismos de poder y de dominación a partir de autores como Foucault, Agamben o Butler.

En *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber* (2007), Foucault parte de los cambios surgidos a partir del siglo XVIII, cuando el Estado puede empezar a imponer la autoridad a través de unas prácticas de vigilancia y control sobre la población, que se han normalizado hasta pasar desapercibidas. De este modo, se afianza una serie de relaciones de poder no solo en las esferas públicas, sino que es posible actuar más allá, pues el poder encuentra suficientes caminos para llegar hasta lo más privado de la sociedad, como la simple experiencia somática de vida. Aspectos como la corporalidad y la sexualidad interesan a cualquier orden o poder con el fin de observar, analizar, clasificar y regular toda conducta que se le relacione (2007: 37-38). A través de esta dinámica, se determina la frontera entre lo normal y lo anómalo, de manera que aquello que se aleja de lo establecido se convierte en un terreno vigilado por el poder.

Algo parecido ocurre cuando nos damos cuenta de que el Estado no actúa de ninguna manera para investigar los femicidios, ni toma medidas para ponerles fin, simplemente cree la versión de los maridos. Se afianza una vez más la dominación masculina y la impunidad que planteaba Lagarde (2017) a la hora de definir los femicidios. En relación con esto, Giorgio Agamben (2006) reflexionó sobre el *homo sacer* y “la impunidad de darle muerte” (96). Se trata de aquellas vidas que podían ser expuestas a la muerte violenta sin ningún tipo de medida punitiva. Esto le sirve para plantear la distinción entre *bíos*, la manera de



vivir de un grupo protegido por una serie de derechos, y zoé, la pura existencia biológica, la vida en bruto y en exclusión (9). La zoé es el fundamento oculto sobre el que reposa un ordenamiento social tan extenso como el patriarcado: exclusión e inclusión. Así, las vidas de las mujeres quemadas no alcanzan la inclusión en esa cobertura de derechos ni de seguridad; son solo cuerpos muertos o marginados.

Continuando con el relato, la situación se convierte, poco a poco, en un asunto público: la protagonista Silvina graba una de las ceremonias para dar a conocer públicamente las hogueras con el fin de que la organización gane credibilidad. Así, obligan a un sistema que se ha mantenido ciego históricamente a contemplar la violencia sobre los cuerpos que se autoinmolan públicamente. A pesar de que el Estado responde con controles policíacos y una vigilancia extrema en los espacios públicos, las Mujeres Ardientes no detienen su cometido. Casi un año después, las supervivientes comienzan a tratar de llevar una vida normal con sus nuevos cuerpos deformados. Es entonces cuando el cuerpo herido y deformado se transforma en cuerpo de resistencia; se exhibe todo un discurso político e histórico que revela la violencia de género que destruye los cuerpos de las mujeres, desterrados al terreno de lo abyecto. Recordemos que, para Judith Butler, lo abyecto consiste en

aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivible” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. (2008: 20)

Así, la narrativa de Mariana Enríquez se constituye como un medio para sumergirse de lleno en esas zonas invivibles descritas por Butler, en lo desconocido y lo innombrable. Quizá este sea el punto que nos resulte de mayor interés a la hora de plantear una disidencia o subversión, ya que lo abyecto se traslada desde el orden excluyente hacia el espacio público, donde las mujeres pueden reconocerse como sujetas. Desde el inicio, la chica del subte cada día sube al tren para contar su historia con “la cara y los brazos completamente desfigurados por una quemadura extensa, completa y profunda” (2016: 185). El cuento arranca con la imagen de la fealdad, una forma de otredad que sumerge a los cuerpos de las mujeres quemadas en la categoría de lo monstruoso y



abyecto. A este respecto añadimos la lectura de Kristeva sobre la abyección, pues para ella lo abyecto también se sitúa más allá los límites, los traspasa con el objetivo de perturbar una identidad o un orden:

Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección. Cuando la nata, esa piel inofensiva, delgada como una hoja de papel de cigarrillo, tan despreciable como el resto cortado de las uñas, se presentan ante los ojos o toca los labios, entonces un espasmo de la glotis, del estómago, del vientre, de todas las vísceras, crispera el cuerpo. (2006: 9)

En términos parecidos se compone la escena, ya que la piel de la chica del subte, su rostro hundido y deforme, despreciable, se presenta ante los ojos de los pasajeros, que necesitan apartar la vista a causa de una sensación de asco y espanto, especialmente cuando los saluda con un beso o cuando en verano “acariciaba con los dedos mugrientos los pelitos asustados y sonreía con su boca que era un tajo” (Enríquez, 2016: 186)⁶. La chica del subte incomoda a cada pasajero con su sola presencia, se impone al mundo que la rechaza, lo obliga a mirar aquello que debe permanecer oculto: la imagen monstruosa fractura el orden imperante, que es también el orden de una violencia sistémica contra las mujeres.

Esta expresión desafiante y extraña de los cuerpos femeninos, donde, según David Roas, lo monstruoso “encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable” (2019: 30), evoca una pulsión amenazante en las mujeres que atentan contra el poder que pretende normalizar y destruir los cuerpos. En nuestro análisis consideramos que la verdadera subversión se logra mediante esa resignificación de la alteridad: aquellos sujetos femeninos situados en el límite de la normalidad descubren su otredad y logran transformarla en una vía de revelación y rebelión contra los esquemas violentos aceptados en su sociedad.

Victimarias del fuego

Hasta aquí, podemos decir que la violencia a la que asistimos durante el relato permite a las mujeres tomar conciencia de sus propios cuerpos y de toda la

⁶ Sobre el uso de la abyección en Mariana Enríquez, véanse Romano Hurtado (2022) y Reyes Cortés (2018).



dimensión histórica que subyace a dicha violencia. En el devenir de su protesta, no es el lugar de víctimas el que interesa a Mariana Enríquez, sino que el cuento pretende un cambio en la voluntad de la violencia, pues, como argumenta María Galindo:

La víctima es ese lugar donde vas adquiriendo un entrenamiento para sacarle al sufrimiento la satisfacción de ser inocente, de ser tutelada y de ser impotente para cambiar nada. La víctima y la victimización son lugares cómodos que te garantizan no tener que ver, ni analizar. [...] ser víctimas nos impide tomar la rienda de nuestro propio destino, nos impide transformar el dolor en fuerza y rebeldía. (2014: 61-62)

En la historia de las Mujeres Ardientes, sus cicatrices son la nueva señal de identidad de las mujeres, pero ¿se trata de mujeres liberadas? ¿Hay algún cambio en la dirección de la violencia? En “Las cosas que perdimos en el fuego” resulta sencillo hablar de agencia, pues las Mujeres Ardientes logran tener capacidad de decisión sobre determinados cursos de acción, pero es problemático definir si sus cursos de acción son verdaderamente resistentes a la violencia patriarcal, o si, por el contrario, terminan reproduciéndola. Como desarrolla Sánchez (2019) en su artículo, la lectura de libertad y empoderamiento en estos procesos de auto-violencia se encuentra con más obstáculos, pues esa primera impresión de un mundo lleno de mujeres decididas a derribar el orden masculino mediante la recuperación del control de su existencia podría ser solamente una ilusión.

Esta ilusión podría explicarse si reparamos en que el cuento no sugiere una inversión de roles víctima-victimario donde las mujeres se convierten en agentes de la violencia dirigida hacia los victimarios o al propio sistema que legitima la impunidad de estos. A lo que realmente asistimos es a un cambio en por que las mujeres ejercen una violencia dirigida a sí mismas, a sus cuerpos, transformándose en sus propias victimarias. No es solo que las Mujeres Ardientes no busquen una ruptura o destrucción del orden patriarcal, sino que el cuento está planteando un empoderamiento a través de la misma violencia que ejercen los hombres. Parecería que, a las mujeres las empodera vulnerar su cuerpo, cuando el daño y la destrucción de los cuerpos femeninos ha sido una de las grandes y constantes exigencias del patriarcado. Si Sayak Valencia en su ensayo *Capitalismo gore* (2010) define la violencia como “acción extrema del otro contra mí, la muestra del peor orden posible, «un modo por el que nos



entregamos [o nos toma] sin control la voluntad del otro, un modo por el que la vida misma puede ser eliminada por la acción deliberada del otro» (196), en este cuento, la auto-violencia no invierte esto, sino que las vidas de las mujeres pueden ser eliminadas deliberadamente por sí mismas. ¿Es posible que nos empodere la violencia contra nuestros propios cuerpos? Y es aquí donde cabe preguntarse: ¿es esta una forma de liberación?

Para explicar esto, recuperamos del artículo de Sánchez la idea de una libertad falsa de Simone de Beauvoir, pues en *El segundo sexo* (1949) aborda la cuestión de poder y disidencia partiendo del conflicto inherente al ser mujer “entre la reivindicación fundamental de todo sujeto que siempre se afirma como esencial y las exigencias de una situación que la convierte en inesencial” (2015: 63). Más tarde, Beauvoir destaca que las mujeres de su época “quieren que por fin se les concedan los derechos abstractos y las posibilidades concretas sin cuya combinación la libertad no pasa de ser una farsa” (216). Es decir, las posibilidades de libertad son ilusorias en una sociedad que no ha transformado sus estructuras políticas. Abordando también la cuestión del capitalismo como ideología dominante, Beauvoir ejemplificó esa farsa con el hecho de que el acceso al derecho a voto o al trabajo (mal) remunerado no garantizaba una verdadera emancipación o libertad, ya que la estructura social continuaba siendo dominada por varones de clase alta: “el trabajo en la actualidad no es libertad. (...) Por otra parte, la estructura social no ha sido profundamente modificada por la evolución de la condición femenina; este mundo que siempre perteneció a los hombres sigue conservando la imagen que han imprimido en él” (852). Con ello, la autora asegura que en un sistema patriarcal todas las oportunidades de liberación ofrecidas a las mujeres son en realidad falsas, pues el dominio masculino se mantiene intacto en tanto que no hay una transformación radical que busque romper con el orden patriarcal, solo mejorar la condición de vida de las mujeres.

En el cuento de la autora argentina ocurre algo parecido, ya que muchos trabajos han analizado la voluntad de las mujeres para quemarse en las hogueras en términos de transgresión, empoderamiento, libertad y desafío al patriarcado, pero cabe recordar las palabras de Silvina: “¿Desde cuándo era un



derecho quemarse viva? ¿Por qué tenía que respetarlas?” (Enríquez, 2016: 193). Nuestra protagonista, Silvina, será quien ponga en duda a lo largo del transcurso de las hogueras si estas de verdad alcanzan a construir un horizonte emancipador para las mujeres o si, por el contrario, terminan por asfixiar más su existencia, pues las mujeres jóvenes “quieren saber cuándo van a parar las hogueras” (2016: 196). No nos olvidemos de las medidas de vigilancia policial, experimentadas solo por las mujeres y no por sus parejas masculinas. De principio a fin, el texto revela el entramado de relaciones de poder en el que el sexo masculino es favorecido por poderes públicos, entre ellos la seguridad:

Los jueces expedían órdenes de allanamiento con mucha facilidad y, a pesar de las protestas, las mujeres sin familia o que sencillamente andaban solas por la calle caían bajo sospecha: la policía les hacía abrir el bolso, la mochila, el baúl del auto cuando ellos lo deseaban, en cualquier momento, en cualquier lugar [...]. Muchas mujeres trataban de no estar solas en público para no ser molestadas por la policía. Todo era distinto desde las hogueras. (2016: 194-195)

Una vez pasa el tiempo, la policía no deja de invadir la privacidad de las mujeres de manera arbitraria, lo que las obliga a buscar la compañía masculina para no ser molestadas en espacios públicos. Entonces, las hogueras no mejoran la situación de las mujeres, de hecho, limitan aún más su libertad y su participación pública. Las oportunidades de liberación que se ponen al alcance de las mujeres de este relato no son verdaderas o, al menos, son limitadas, pues el miedo sigue siendo la primera experiencia de vida de todas ellas. Ese miedo lo experimenta Silvina cada vez que viaja en subte, porque “siempre temía que alguien le abriera la mochila y se diera cuenta de lo que cargaba” (2016: 189). Como explica Laura A. Sánchez, “las hogueras no son un proyecto que surja con el fin único de que las mujeres se trasciendan a sí mismas” (2019: 117), son una reacción a la violencia de los hombres sobre sus cuerpos: “Las quemas las hacen los hombres, chiquita, siempre nos quemaron. Ahora nos quemamos nosotras. Pero no nos vamos a morir: vamos a mostrar nuestras cicatrices” (Enríquez, 2016: 192).

Por otro lado, el cuento está planteando como fin último la creación de una nueva belleza, la llegada del “mundo ideal de hombres y monstruas”, bajo la creencia de que, en un mundo lleno de monstruos quemados, no existiría trata de mujeres ni nadie querría “a estas locas argentinas que un día van y se



prenden fuego – y capaz que le pegan fuego al cliente también” (2016: 195). Como hemos visto, eso nunca ocurre en el cuento, la violencia no se dirige a los precursores de la violencia patriarcal. La idea de una belleza nueva, una belleza monstruosa resulta transgresora si la pensamos como proceso de deshumanización en que la monstrea alimenta la sensación del fin de lo humano, precisamente en un mundo donde parece que no hay resquicio de humanidad para las mujeres. La violencia moldea los cuerpos que se reconocen y autoafirman en imágenes monstruosas, como una forma de resistencia, para construir así *otras* variaciones de vida en un mundo nada esperanzador.

Efectivamente, para el feminismo el devenir monstrea se ha aceptado como una potencia liberadora para las mujeres, porque, como argumenta Naomi Wolf, “si *una mujer no nace, se hace*, y eso implica encarnar la subalternidad, no la hagamos. Si fugar esa categoría invivible implica devenir monstrea, no se me ocurre nada más liberador y lleno de potencias que la monstruosidad” (2020: 18). Sin embargo, el mito de la belleza ha existido siempre propiciado por el sistema patriarcal y adquirió su forma moderna en los albores del capitalismo, pues “una economía que depende de la esclavitud necesita promover la imagen de la esclava para justificarse a sí misma” (2020: 48). En el orden de monstreas de “Las cosas que perdimos en el fuego”, las Mujeres Ardientes no plantean una ruptura con el mito de la belleza, simplemente procuran introducir una nueva expresión de esta, un nuevo imperativo de monstreas, que, si bien es cierto que en sí mismas constituyen una revelación de la violencia, no dejan de liberarse de ella, pues la belleza nueva sigue exigiendo dolor y fuego. ¿Dónde queda la libertad entonces si las mujeres siguen siendo esclavas de sí mismas? De poco sirve un mundo de monstreas si estas no reciben trabajo, si son discriminadas sistemáticamente, sometidas a un férreo control y vigilancia que restringe su presencia en espacios públicos, si, en primer lugar, deben afrontar el riesgo de morir, si se vulneran sus vidas y su salud. Porque “también es complicado combatir a un enemigo si lo tienes dentro” (2020: 17).

Para extinguir el fuego: a modo de conclusión



Como se ha venido desarrollando, “Las cosas que perdimos en el fuego” logra revelar que las quemaduras de las mujeres por parte de sus parejas en el relato de Enríquez significan mucho más que un caso aislado de asesinato; son la representación y el resultado de una violencia patriarcal, que es, en cualquiera de sus formas, violencia política. El contexto de femicidios en Argentina es el escenario de un cambio de rumbo en el devenir de los cuerpos femeninos abyectos, que son ese umbral donde actúan diferentes relaciones de poder y control erigidas por todo un ordenamiento social y político. Hasta aquí hemos comprobado que la ausencia de un intento de corregir la violencia patriarcal por parte de las instituciones o de otros sujetos, que, en cambio, terminan por perpetuarlas, revelan el ensamblaje de jerarquías y opresiones que perviven en la hegemonía patriarcal actual.

Con este relato, Mariana Enríquez señala un estado de riesgo constante al que deben enfrentarse las mujeres. En un mundo donde la violencia de género no es condenada por parte del Estado, ellas comprenden el núcleo de sentido que mueve a los hombres que las atacan. Acto seguido, resignifican el fuego, organizan las hogueras como medio de supervivencia, pues eligen entre morir a manos de sus parejas o quemarse a sí mismas y sobrevivir gracias a los cuidados de otras mujeres. Sin embargo, en este trabajo hemos tratado de repensar las nociones de liberación, empoderamiento y resistencia para darnos cuenta de que no resulta tan sencillo lograr la ansiada emancipación de las mujeres, ni parece que las quemaduras supongan la escapatoria a las lógicas masculinas violentas, ya que estas han impregnado todas las dinámicas subversivas de la sociedad con la capacidad de desactivar su potencial disidente.

Este es el gran descubrimiento de Silvina, la protagonista que se mueve entre dos mundos y cuyas dudas la impiden unirse de lleno a las Mujeres Ardientes. Silvina llega a pensar que el movimiento no es más que una locura; de hecho, la confusión de Silvina se prolonga hasta el final del relato, cuando su madre y la amiga de esta sueñan con que las quemaduras no paren nunca, que duren indefinidamente e, incluso, con que Silvina protagonice una de ellas, que se convierta en “una verdadera flor del fuego” (2016: 197). Pero Silvina parece



haber descubierto que las hogueras no son más que un anhelo de prácticas liberadoras fracasado. Por muy radicales y disidentes que parecen las decisiones del movimiento, estas no se diferencian tanto del sistema que en un principio las dejó en una situación desfavorable, peor aún: las convierte en sus propias victimarias.

Entonces, nos encontramos con un texto que puede ser interpretado desde diferentes frentes, un texto que quizá quiera plantear una crítica al funcionamiento de diferentes dinámicas en el devenir feminista de nuestros tiempos. A nuestro juicio, Mariana Enríquez, que disfraza los terrores de cotidianidad, podría venir a plantear precisamente que el verdadero terror en nuestra sociedad consiste en que el proyecto de una escapatoria al sistema patriarcal parece irrealizable. Concluimos, así, que el anhelo de unas prácticas liberadoras debe pasar obligatoriamente por romper ese tejido de violencias que se dirigen siempre a nuestros cuerpos, pues no basta solo con resignificar las marcas de violencia, sino que el fin último debe consistir en una lucha común que dirija toda su capacidad disidente y subversiva contra el sistema patriarcal, el cual actúa como un fuego en propagación, para su consecuente extinción. En otras palabras, que el objetivo no sea resignificar el fuego, sino agotarlo, destruirlo.

BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio (2006). *Homo Sacer. El poder soberano y la nuda vida, I*. Valencia: Pre-Textos.
- ÁLVAREZ LOBATO, Carmen (2022). "Una mirada a la infancia: el espanto social en *Las cosas que perdimos en el fuego*, de Mariana Enríquez. *Escritos*, vol. 30, n.º 64, pp. 60-76. Disponible en: <https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a04>
- AMATTO, Alejandra (2020). "Transculturar el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enríquez y Liliana Colanzi". *Valenciana*, vol.13, n.º 26, pp. 207-230. Disponible en: <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.535>
- BUTLER, Judith (2008). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós.
- CAPUTI, Jane (1992). "Advertising Femicide: Lethal Violence against Women in Pornography and Gorenography". En Radford, Jill. y Russell, Diana.



- Femicide: the Politics of Woman Killing*. New York: Twayne Publishers, pp. 203-225.
- CASA DEL ENCUENTRO. "Femicidio". [Fecha de consulta: 28 de agosto de 2024] Disponible en: <<http://www.lacasadelencuentro.org/femicidios.html>>
- CASA DEL ENCUENTRO "Informes 2008, 2009, 2010, 2011". [Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2024] Disponible en: <<http://www.lacasadelencuentro.org/femicidios.html>> <<https://www.lacasadelencuentro.org/descargas/femicidios2008-informefinal.pdf>> <<https://www.lacasadelencuentro.org/descargas/femicidios-completo2009.pdf>> <[https://www.lacasadelencuentro.org/descargas/informe de femicidios en argentinaa anio 2010.pdf](https://www.lacasadelencuentro.org/descargas/informe_de_femicidios_en_argentinaa_anio_2010.pdf)> <<http://bucket.clanacion.com.ar/common/anexos/Informes/24/78724.pdf>>
- CONTRERAS, María Belén (2024). "Monstruosidad y militancia en "Las cosas que perdemos en el fuego" de Mariana Enríquez". *Orillas*, vol. 13, pp. 43-59.
- DAZA BONACHELA, María del Mar (2015). "Paralelismos entre terrorismo y violencia machista". *Journal of Feminist, Gender and Women Studies*, n.º 1, pp. 73-83. Disponible en: <<https://doi.org/10.15366/jfgws2015.1.007>>
- DE Beauvoir, Simone (2015). *El segundo sexo*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- ENRÍQUEZ, Mariana (2016). *Las cosas que perdimos en el fuego*. Barcelona: Anagrama.
- EUN-KYUNG, Choi (2023). "(Otras) lecturas feministas sobre 'Las cosas que perdimos en el fuego' de Mariana Enríquez". *Bulletin of Hispanic Studies*, vol.100, n.º 3, pp. 329-339.
- FEDERICI, Silvia (2010). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de sueños.
- FERNÁNDEZ, Ana María (2012). "FEMICIDIOS: La ferocidad del patriarcado". *Nomadías*, n.º 16, pp. 47-73. Disponible en: <<https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/24957>>
- FOUCAULT, Michel (2007). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. México: Siglo XXI Editora Iberoamericana.
- FRANCICA, Cynthia (2024). "Imaginario del cuidado, el parentesco y lo no humano en la narrativa argentina reciente". En Fernanda Bustamante Escalona & Lorena Amaro Castro (eds.), *Carto(corpo)grafías. Nuevo reparto de las voces en la narrativa de autoras latinoamericanas del siglo XXI*. Madrid/Frankfurt am Mein: Iberoamericana/Vervuert, pp. 57-79.
- GALINDO, María (2014). *Feminismo urgente. ¡A despatriarcar!* La Paz: Mujeres Creando.
- KRISTEVA, Julia (2006). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI Editora Iberoamericana.
- LAGARDE, Marcela (2017). "Femicidio, delito contra la humanidad (en *Femicidio, justicia y derecho*, 2005)". En Alejandra de Santiago Guzmán, Edith Caballero Borja, & Gabriela González Ortuño (eds.), *Mujeres intelectuales: feminismos y liberación en América Latina y el Caribe*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 357-370. Disponible en: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv253f4j3.22>>
- ORDIZ, Inés (2019). "De brujas, mujeres libres y otras transgresiones: el gótico



- en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez”. En Natalia Álvarez Méndez & Ana Abello Verano (eds.), *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa en lengua española (1980-2018)*. Madrid: Visor Libros, pp. 263-285.
- REYES CORTÉS, Rossana (2018). “Cuerpos monstruosos y escrituras abyectas, una revisión de la narrativa de Mariana Enríquez y Samanta Schweblin”. Informe para optar al grado de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánica. Universidad de Chile. Disponible en: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147295>
- ROAS, David (2019). “El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación”. *Revista De Literatura*, vol. 81, n.º 161, pp. 29–56. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=697526>
- RODAL LINARES, Selma. (2023). “La retórica agonista en “Las cosas que perdimos” en el fuego de Mariana Enríquez”. *Cuadernos del CILHA*, vol. 24, n.º 1, pp. 43-72. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.48162/rev.34.059>
- RODRÍGUEZ DE LA VEGA, Vanessa (2018). “Desafiando al patriarcado a través del fuego: el empoderamiento de las mujeres en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez”. *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, vol. 8, n.º 1, pp.144-161. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.5070/T481039390>
- ROMANO HURTADO, Berenice (2022). “El imaginario escatológico de Mariana Enríquez como modo de resistencia de lo femenino en *Las cosas que perdimos en el fuego*2. *ILCEA*, n.º 48, pp. 1-19. Disponible en: <https://doi.org/10.4000/ilcea.15794>
- SÁNCHEZ, Laura A. (2019). “Resistencia y libertad: una lectura de “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez desde las perspectivas de Foucault y de Beauvoir”. *Acta literaria*, n.º 59, pp. 107-119. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482019000200107>
- TODOROV, Tzvetan (1980). *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F: Premia.
- VALENCIA, Sayak (2010). *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina.
- VALENZUELA, Facundo E. (2021). “Del horror al terror(ismo de Estado) en *Las cosas que perdimos en el fuego* de Mariana Enríquez”. *CoReLA*, n.º 5, pp. 43-54. Disponible en: <http://ojs.filo.unt.edu.ar/index.php/confabulaciones/article/view/452>
- WOLF, Naomi (2020). *El mito de la belleza*. Continta Me Tienes.
- YELOVICH, Israel (2021). “El terror social. Vindicación de un género “menor”: ecocrítica y ecofeminismo en “Bajo el agua negra” y “Las cosas que perdimos en el fuego” de Mariana Enríquez”. *QVADRATA. Estudios Sobre educación, Artes Y Humanidades*, vol. 2, n.º 3, pp. 143-155. Disponible en: <https://revistascientificas.uach.mx/index.php/qvadrata/article/view/767>

Diablotexto *Digital*



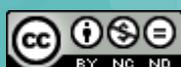
Herramientas de concienciación política en el cómic: yuxtaposición y contraste en *Todo bajo el sol*, de Ana Penyas

***Comics and Political Awareness:
The Role of Juxtaposition and Contrast in
Ana Penya's *Todo bajo el sol****

MAGDA POTOK
UNIVERSIDAD ADAM MICKIEWICZ DE POZNAŃ
mpotok@amu.edu.pl
<http://orcid.org/0000-0003-2211-938X>

Fecha de recepción: 2 de septiembre de 2024
Fecha de aceptación: 28 de octubre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 259-279
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29386>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada"



Resumen: El artículo analiza cómo Ana Penyas, en *Todo bajo el sol*, emplea el cómic para criticar el impacto del turismo masivo en la costa española. Mediante recursos como la yuxtaposición, la secuencialidad y el contraste, la autora refleja la devastación socioeconómica y ambiental provocada por décadas de desarrollo turístico descontrolado. La obra se interpreta como una denuncia al sistema capitalista, revelando la violencia estructural y la erosión de la identidad local. La novela gráfica se presenta, así, como una poderosa herramienta de concienciación y reflexión política, que amplifica la voz de comunidades silenciadas.

Palabras clave: literatura política, novela gráfica, turismo masivo, Ana Penyas

Abstract: This article examines how Ana Penyas, in *Todo bajo el sol*, employs comics to critique the impact of mass tourism on the Spanish coast. Through techniques such as juxtaposition, sequentiality and contrast, Penyas captures the socio-economic and environmental degradation resulting from decades of unchecked tourist development. The work is interpreted as a denunciation of the capitalist system, exposing structural violence and the erosion of local identity. Consequently, the graphic novel emerges as a powerful instrument for raising awareness and stimulating political reflection, giving voice to silenced communities.

Key words: political literature, graphic novel, mass tourism, Ana Penyas



Todo bajo el sol (2021) es una obra comprometida, pues el cómic de Ana Penyas (1987) critica de manera incisiva el modelo socioeconómico español centrado en el turismo masivo, subrayando cómo este ha contribuido a la devastación medioambiental y a la desintegración social en la región mediterránea. La autora, mediante una combinación de imágenes y texto, da cuenta de la especulación urbanística y de su impacto en la vida diaria, documentando, a su vez, la transformación de una ciudad costera a lo largo de medio siglo.

El relato comienza en 1969, con el auge del turismo internacional que transforma los terrenos rurales en complejos turísticos. Como resultado, numerosos habitantes abandonan el campo, y muchos de ellos encuentran empleo en el sector hostelero.

El cómic traza la historia de tres generaciones de una familia de clase baja, comenzando cuando Alfonso se traslada desde un pueblo interior a la costa valenciana para trabajar como camarero. Abarcando un período de cuarenta años, la narración examina los cambios sociales y económicos que impactan a la comunidad local. Si bien la trama se desarrolla en la zona de Levante, los temas tratados son de alcance más amplio, incidiendo en otras áreas turísticas tanto en España como a nivel internacional. Penyas, adoptando una perspectiva local, aborda problemas globales, y muestra cómo la transformación del paisaje local bajo el capitalismo refleja desafíos universales, que incluyen la pérdida de espacio y la desintegración de familias y comunidades.

Presentada como una crónica ilustrada que entrelaza ficción y análisis crítico, la historieta intercala fragmentos de películas, documentales o anuncios publicitarios pero, al explorar la realidad desde lo individual hasta lo social, se alinea perfectamente con los parámetros de la novela gráfica (García, 2010)¹. Con su dualidad verbal-visual, Penyas ofrece una crítica sugerente del modelo de desarrollo y al mismo tiempo destaca el poder del cómic como herramienta para abordar temas políticos y sociales de gran complejidad.

¹ Según Santiago García, la novela gráfica es un término que identifica un cómic adulto, en contraste con el tebeo tradicional: “no es un formato ni un género, ni un contenido” (2010: 258), sino una forma artística del cómic que ha creado una nueva tradición como medio culto, con su propia identidad y espacios, como librerías generales, y un nuevo público.



El objetivo de este artículo es describir cómo la novela gráfica, a través de su lenguaje icónico-secuencial, narra la historia de la destrucción ecológica y social. Nos enfocaremos en investigar los recursos específicos del cómic, especialmente su potencial para la comunicación no verbal mediante la yuxtaposición y el contraste, utilizados para transmitir un mensaje profundamente político.

Para explorar la dimensión política de la literatura, con un enfoque particular en la novela gráfica, utilizaremos el marco teórico de la crítica neomarxista. Este enfoque coincide con las perspectivas de María Ayete Gil (2023), quien sostiene que la literatura política es aquella que señala (y problematiza) los desajustes del sistema, a menudo ocultos por el discurso dominante. Por su parte, Jacques Rancière, en su ensayo *El reparto de lo sensible*, (2009 [2000]), examina cómo el sistema configura la visibilidad o invisibilidad de los sujetos dentro de un espacio común. El filósofo francés sostiene que el arte, mediante una fusión singular de palabras e imágenes, ostenta la capacidad de “reconfigurar el territorio de lo visible, lo pensable y lo posible” (Rancière 2009: 52), atribuyéndole así un poder intrínsecamente político. En la misma línea, Ayete Gil sostiene que la novela política no desplaza, sino que hace visibles las contradicciones que pueblan nuestro inconsciente. Ayete Gil señala un elemento crucial, bien patente en la obra de Penyas: en la novela política, los conflictos narrados trascienden la esfera personal para convertirse en cuestiones de índole colectiva, requiriendo soluciones comunitarias (2023: 70).

En este contexto, es relevante mencionar el compromiso abierto de Ana Penyas con las problemáticas políticas. Su carrera como ilustradora comenzó en estrecha vinculación con movimientos sociales como el 15M, cuyos carteles exhibían sus dibujos (Garsán 2019). En una entrevista reciente, Penyas confesó que se siente más cercana a un ambiente militante que a uno estrictamente artístico. Se reconoce parte de una tradición anarquista, distante de los partidos políticos, y admite estar profundamente influenciada por el feminismo (Seguí 2023).



En el ámbito de la ilustración, Penyas destaca por un estilo distintivo que rompe con las convenciones gráficas tradicionales. Movidada por una pasión hacia las vanguardias, adopta en sus narrativas un enfoque experimental, por cuanto emplea el dibujo artesanal junto con técnicas innovadoras como la transferencia de imágenes y el *collage*. Así, la estética de Penyas oscila entre lo deliberadamente naíf, que desafía las reglas de proporción y perspectiva, y un dibujo académico de mayor elaboración.

Su primera novela gráfica, *Estamos todas bien* (2017), un homenaje a sus abuelas y a las mujeres de la época del franquismo, fue reconocida con varios premios significativos, incluyendo el Premio Nacional del Cómic en 2018 (siendo la primera mujer en recibir el galardón). Su narrativa, que surge de una visión crítica de la realidad, está fundamentada en una meticulosa investigación de los hechos que relata. Además, sus historias llevan un marcado componente autobiográfico, muy en línea con las tendencias actuales de la narrativa gráfica, que se caracterizan por relatos profundamente arraigados en la realidad (contemporánea o histórica), la intimidad autobiográfica y las crónicas familiares (Altarriba 2021). En su segunda novela gráfica, *Todo bajo el sol*, Penyas explora temas que la afectan personalmente y que han sido objeto de su prolongada investigación. Tal y como ella misma sostiene en una entrevista:

Cuando empecé el cómic, el turismo estaba en el centro de la opinión pública: la turismofobia, la gentrificación provocada por Airbnb... Ya no era cosa de tres movimientos sociales, sino que mucha gente estaba molesta con el tema. Partiendo de ese tema candente, como yo misma participo en movimientos en defensa del territorio y de los barrios, decidí abordar el asunto, pero no quería quedarme solo en el presente porque caduca rápido. Quería entender de dónde venía todo esto. Partiendo del turismo, se me cruzaron otros temas como la destrucción de L'Horta, la comarca agrícola que rodea a la ciudad de Valencia, y el boom inmobiliario que afectó no solo a esa zona sino también a otros territorios. (Díaz de Quijano, 2021)

Como hemos destacado, el cómic de Penyas explora realidades que trascienden el texto, abordando problemas significativos que afectan a una comunidad particular. Con una clara orientación hacia la sensibilización social, *Todo bajo el sol* articula una crítica a través de técnicas intermediales, donde el dibujo desempeña un papel central. A continuación, analizaremos cómo

recursos como la yuxtaposición y el contraste se emplean en *Todo bajo el sol* para convertirlo en un medio eficaz de concienciación sociopolítica.

En lo que respecta a la yuxtaposición de imágenes, se trata de un recurso fundamental en la narrativa gráfica, pues teóricos como Scott McCloud (1995 [1993]) consideraron la yuxtaposición, junto con la secuencialidad, como características definitorias del cómic. Roberto Bartual (2021), por su lado, enfatiza la yuxtaposición de viñetas como el rasgo distintivo del noveno arte, argumentando que la secuencialidad es un elemento compartido con otros medios como la novela, el cine o la pintura narrativa.

Todo bajo el sol se inaugura con una doble página que presenta secuencias de cuatro viñetas de igual tamaño en ambos lados, generando un contraste visual significativo (Fig. 1)². En una composición que muestra diferentes realidades, los pescadores monocromos, esforzándose con su barca a la izquierda, se yuxtaponen con escenas soleadas de un bañista clavando una sombrilla a la derecha.



Fig. 1 (sección 1969)

En la siguiente doble página, ambas realidades se unen en una sola escena dibujada con mayor perspectiva. A la izquierda, la vida tradicional sigue su curso: se observa a personas trabajando en la playa y, en el horizonte, un pueblo pesquero con sus casas y pequeños negocios. A la derecha, un extranjero, resguardado bajo su sombrilla de playa, saca una guía de una cesta, mientras un niño nada en el mar. Las imágenes inconexas de la página anterior se han fusionado en una sola, revelando al lector que ha ocurrido un proceso

² Dado que el libro no está paginado, no podrán indicarse secciones precisas del texto.



significativo de acercamiento entre mundos dispares. ¿O tal vez de imposición? ¿Quizá de violencia? La escena captura un momento simbólico, por cuanto la guía que el turista está a punto de leer es *España para usted* (Máximo 1964), publicada por el régimen franquista, una referencia que sin duda alude a los esfuerzos del franquismo por promover el turismo de masas, marcando el inicio de un largo proceso que será explorado a lo largo del cómic. Con un primer capítulo ambientado en 1969, Penyas resalta el final de esa década, caracterizada, entre otras cuestiones, por el rol del franquismo en la turistificación de España y, con el objeto de enfatizar ese proceso de apertura al turismo extranjero, reproduce en la historieta fragmentos de dicha guía (imagen y texto), evidenciando así no solo la promoción agresiva del turismo, sino también la manipulación de la propaganda franquista³.

En esta línea, podemos valorar el impacto educativo del cómic, que no solo instruye y sensibiliza sobre la situación actual, sino también sobre la historia. La capacidad y adecuación del medio para la difusión histórica han sido ampliamente discutidas, pero son particularmente útiles en este contexto las observaciones de Alonso Carballés e Isabelle Touton (2021) volcadas en la introducción al volumen monográfico de la revista *Cuadernos de Historia Contemporánea* titulado “Historia, conflictos y comic”⁴. Allí, entre los factores que favorecen la transmisión de la historia a través de la narrativa gráfica, los autores resaltan la capacidad para visualizar lo ya desaparecido, la habilidad de síntesis, la dimensión subjetiva en la reconstrucción del pasado y el carácter híbrido que permite que diferentes códigos se refuercen mutuamente o señalen direcciones diversas, reflejando así la complejidad de la realidad. Además, señalan que una tradición que incorpora otras artes y medios de comunicación permite integrar

³ La guía describe la guerra civil como una Cruzada, presenta al Movimiento Nacional como renovador de la sociedad española y alude al periodo de 25 años de paz como “superador de los viejos odios”.

⁴ Véase, entre otros estudios sobre dicha capacidad del cómic para la difusión histórica: Alary, Viviane y Michel Malty (eds.), *Narrativa gráfica de la Guerra Civil. Perspectivas globales y particulares* (2020); Fernández de Arriba, David (coord.), *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del comic* (2019); Lluch-Prats, Javier et al. (eds.), *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea* (2016) o Cromer, Michael y Penney Clark, “Getting Graphic with the Past: Graphic Novels and the Teaching of History” (2007).



ciertos documentos de archivo, mientras que la secuencialidad, por su parte, permite jugar con los silencios y vacíos históricos que el lector deberá completar con su imaginación o conocimientos (Carballés y Touton, 2021: 11-14).

La disposición de imágenes en secuencia o en paralelo señala la transición del pasado al presente, planteando preguntas sobre las causas y los actores responsables de estos cambios. La elipsis –esos “silencios y vacíos históricos” mencionados por Carballés y Touton (2021: 13)–, elemento clave del lenguaje del cómic, genera un misterio que invita al lector a descifrarlo. Como afirma Santiago García, “no basta con leer las páginas. En este caso, más que nunca, es necesario leer entre líneas, o tal vez deberíamos decir, «entre viñetas»” (2010: 254).

Entre los recursos utilizados en la obra destaca la incorporación de escenas de diversos documentales, que aportan contexto y refuerzan su credibilidad (una técnica habitual en Penyas, aunque por cuestiones de espacio no profundizaremos en ella aquí). En el cómic, por ejemplo, se incluyen fragmentos de la película *Soy curiosa (Amarillo)*, dirigida por Vilgot Sjöman (1967)⁵, en la que se entrevista a ciudadanos suecos que planean viajar a Canarias y son interrogados sobre la situación política en España. Los turistas muestran una marcada indiferencia hacia la opresión que sufren los ciudadanos españoles, expresando respuestas como “No me importa”, “Voy a relajarme y olvidarme de la política” o “Prefiero no opinar”. El pasaje, de esta manera, resalta cómo el turismo, impulsado por el régimen de Franco como eje central de la economía nacional, servía para encubrir las políticas represivas y legitimar su gobierno, además de como fuente significativa de beneficios tanto económicos como políticos. Las escenas del filme ofrecen, así pues, una crítica directa a la superficialidad y el consumismo prevalente entre los turistas, invitando a reflexionar sobre las prácticas turísticas desde una perspectiva ética. Y es en este sentido en el que *Todo bajo el sol* puede ser considerada como una obra que “arroja un haz de luz sobre los rincones en sombras” (Ayete 2023: 69); es decir, como una novela política en tanto en cuanto ofrece una visión crítica del

⁵ *Soy curiosa (Amarillo)* [Jag är nyfiken – en film i gult], de Vilgot Sjöman, es una película que mezcla ficción y documental, incluyendo entrevistas y material de archivo.



pasado/presente y revela aspectos invisibles, exponiendo los entramados del poder político y económico.

Como ya se ha indicado, en la tarea de descifrar significados ocultos, en *Todo bajo el sol* son especialmente útiles el contraste, la yuxtaposición y la paleta cromática. Al principio del cómic, los pescadores representados en blanco y negro parecen estar anunciando su inminente desaparición, mientras que el turista a la derecha simboliza la llegada de una nueva era. Es notable que, en este inicio de la novela, el cambio se presente sin una sola palabra de texto, pues son las imágenes las que registran la transformación, una técnica que se mantendrá a lo largo del cómic, donde los cambios se ilustrarán por la evolución de la arquitectura del lugar, la transformación de la publicidad, de la moda o de los modelos de coches, por poner algunos ejemplos.

Por otro lado, la estrategia de contrastar imágenes se utiliza con pleno conocimiento de causa. Ya Esther Claudio, quien ha estudiado la primera novela gráfica de la autora, coincide en que la narrativa de Penyas abunda en metáforas visuales donde el contraste es fundamental para el contenido simbólico (2024: 134). En *Todo bajo el sol*, la dualidad entre tradición y modernidad se captura muchas veces en una sola viñeta, tal y como muestran la portada o la imagen panorámica reproducida aquí (Fig. 2):

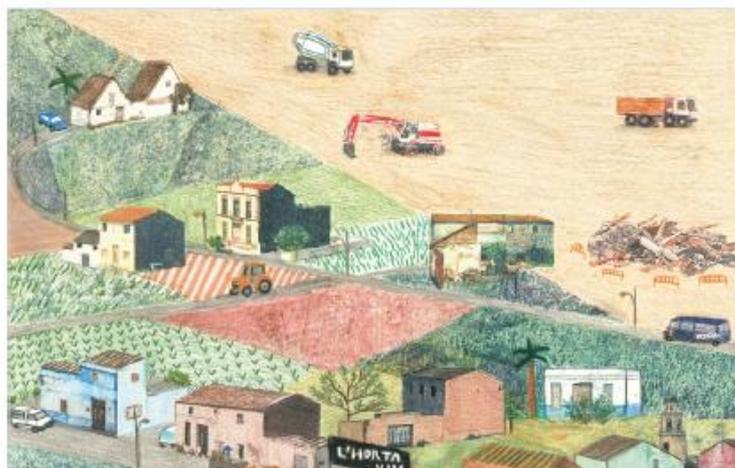


Fig. 2 (sección 2000)

En esta viñeta horizontal que ocupa toda la página, se contrastan claramente dos modelos de vida: de un lado, el tradicional, centrado en el cultivo de la tierra; del otro, el moderno, que introduce una transformación radical del paisaje. Las



excavadoras despejan el terreno agrícola para dar paso a inversiones urbanísticas dedicadas al turismo, lo que obligará a los habitantes de la zona a abandonar sus huertas. Si atendemos a lo que señala Jorge Catalá en su estudio sobre las particularidades del lenguaje del cómic, a saber: que el uso de viñetas horizontales y de gran tamaño ralentiza la lectura, en tanto que el uso de viñetas más pequeñas y en disposición vertical acelera la narración (2022: 19), es fácil comprobar cómo, en efecto, este gran panel pausa la narración, sugiriendo que la escena representada posee un significado especial.

En la ilustración de la cubierta del libro (Fig. 3), por su parte, encontramos una escena similar, salvo que en este caso el contraste no se genera por una oposición izquierda-derecha, sino delante-detrás. Así, mientras que el primer plano lo ocupa un agricultor inclinado en su tarea de recolección manual de cebollas en la tierra, al fondo se alza un bosque de rascacielos hoteleros ubicados en primera línea de la playa. De nuevo, el lector se enfrenta aquí al choque de dos mundos y estilos de vida distintos, así como a la cuestión de las causas y los agentes del cambio.



Fig. 3. Portada de *Todo bajo el sol*

No es baladí en este sentido que Antonio Altarriba aluda, en “Asomados a la viñeta” (2021), a la capacidad del cómic para revelar momentos sociales significativos y, al mismo tiempo, a su popularidad, como un “espejo enviñetado” en el que nos gusta mirarnos, pues “refleja nuestras circunstancias, nuestras preocupaciones y también nuestros anhelos”. Según el célebre autor de *El arte*



de volar, al sumergirse en cada historieta y despojarla de su capa ficcional —sea humorística, sentimental o dramática—, se desvelan los mecanismos que impulsan nuestra sociedad, explican nuestros temores y pueden denunciar manipulaciones ideológicas, así como coartadas históricas o personales.

Como puede verse en la imagen aportada más arriba (Fig. 3), los dos planos de la cubierta están conectados por un panel publicitario que sirve asimismo como título del libro, pues en él se lee “Todo bajo el sol”. Este eslogan se replica en el capítulo que comienza con la fecha 1987 acompañado de una foto de turistas en bikini, utilizada como parte de la promoción del turismo de playa en los años 80, por lo que, podemos decir, el título del cómic juega ingeniosamente con múltiples interpretaciones, que invitan a la reflexión. Por un lado, responde con ironía a la expresión española “nada (nuevo) bajo el sol”, insinuando que todo sigue igual⁶, lo cual plantea la pregunta de cuáles son los mecanismos persistentes e intemporales que la obra destaca y critica. Por otro lado, el título podría aludir a la industria asociada a la playa (“bajo el sol”), las cuales devoran todo a su paso en busca del lucro capitalista, dejando a sus víctimas tan expuestas como las representadas en las viñetas del cómic. Ambas interpretaciones coinciden en señalar el desafío que los conflictos visibilizados suponen para el aparato hegemónico, por cuanto revelan las contradicciones antes encubiertas. Pero no solo eso, sino que el cómic evidencia también que los problemas ilustrados no son individuales, sino compartidos, adquiriendo así un carácter comunitario que requiere una solución o respuesta colectiva. Este aspecto, de nuevo, viene a subrayar el carácter político de la obra, en el sentido de Ayete Gil, quien describe la novela política como un intento de plasmar en papel lo que la ideología dominante borra (Ayete Gil, 2023: 70).

¿Y cuáles son estos conflictos que el cómic visibiliza y que cuestionan el orden ideológico imperante? *Todo bajo el sol* ofrece, por encima de cualquier otra cosa, una perspectiva crítica del turismo de playa en España, subrayando su impacto negativo en el paisaje y la sociedad: el desplazamiento de cultivos y personas, así como la faceta agresiva del ocio turístico, ejemplificada en eventos

⁶ Agradezco estas valiosas observaciones sobre las connotaciones lingüísticas del título a Pedro A. Piedras Monroy, mi guía y compañero apasionado por el mundo de la narrativa gráfica.

como las despedidas de soltero, son cuestiones centrales en el relato. El paisaje, en constante transformación, se llena de inscripciones en inglés, como el “Enjoy my cock” en camisetas a la venta o el sugestivo nombre del hostel, “Welcome to the end of the world.” Estos elementos no muestran sino el modo en que la invasión turística distorsiona la identidad cultural y social de las comunidades locales, reforzando la crítica a un fenómeno que, lejos de ser benigno, tiene repercusiones perjudiciales (Fig. 4).



Fig. 4 (sección 2006)

Estos daños incluyen, por supuesto, la expansión descontrolada de la construcción en la costa, vía especulación inmobiliaria, algo que el cómic pone claramente de manifiesto señalando también sus resultados directos: el deterioro significativo del medio natural y la transformación del paisaje costero en un conjunto de urbanizaciones insostenibles. Otra de las consecuencias señaladas en la narración es la gentrificación de los barrios históricos, donde la subida de los precios hace imposible que los residentes originales permanezcan en sus hogares, lo cual destruye la comunidad local por cuanto obliga a muchos a abandonar sus lugares de origen, deshaciendo así el tejido social y cultural construido a lo largo de generaciones. En una escena conmovedora a este respecto, un abuelo y su nieta contemplan, impotentes, la demolición de algunas casas de su barrio, esto es, cómo grandes excavadoras reducen a escombros las viviendas de sus vecinos, triturando sus reliquias familiares. En esta escena, los dibujos incluyen un comentario mínimo pero muy significativo: “Mira cómo hacen negocio”; “Hacen negocio con todo”. Estas palabras, de una claridad



abrumadora, aluden sin duda a las prácticas capitalistas, que transforman la tierra en un bien económico y despojan a la gente corriente de su hogar.

En España, se ha escrito extensamente sobre la cuestión de la turistificación. Jorge Dioni (2023), por ejemplo, afirma que el turismo vende lo que no le pertenece, y que los lugares que habitamos se convierten en la materia prima del negocio ajeno, pues la ciudad, que es de todos, se destruye para beneficio de unos pocos. La paradoja que destaca Dioni, también presente en el cómic de Penyas, es que muchos de los empleos dependen directa o indirectamente del turismo, como es el caso de la familia protagonista de nuestro relato, que trabaja en el sector turístico o de la construcción, lo cual les convierte en cómplices (a menudo, involuntarios) de un modelo que genera desigualdad y degrada el territorio.

En su incisiva interpretación de *Todo bajo el sol*, Paula Romero Polo (2023) alude al concepto de “violencia lenta” de Rob Nixon (2011) para describir las amenazas al medio ambiente. Nixon expone en *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor* que la violencia ambiental se manifiesta de forma gradual y a menudo invisible, razón por la cual recibe poca atención en comparación con los mensajes sensacionalistas que impulsan el activismo público. La “violencia lenta”, al ser ignorada por el capitalismo, exacerba la vulnerabilidad de los ecosistemas y de las personas pobres y desplazadas involuntariamente. Valiéndose de la noción de Nixon, Romero Polo resalta que el desafío de la *violencia lenta* es encontrar maneras de captar la atención del público sobre actos catastróficos que, aunque inicialmente poco visibles, tienen un impacto mucho más profundo a largo plazo. Y es que, aunque Nixon se centra en problemas del Sur Global, también en los países occidentales podemos ver comunidades y ecosistemas amenazados por la globalización y los intereses capitalistas, tal y como, de acuerdo con Romero Polo, muestra *Todo bajo el sol* al reflejar la violencia asociada al proceso de turistificación de las costas españolas en general, pero de la valenciana en particular. De este modo, la novela de Penyas aborda el desafío planteado por Nixon de captar la atención del lector hacia actos que, aunque inicialmente poco perceptibles, tienen un impacto profundo a largo plazo. A través de imágenes que retratan el paisaje

cambiante de la costa valenciana, la obra refleja la degradación continua de las zonas litorales transformadas en destinos de turismo masivo.

Para ello, Penyas recurre a una técnica particularmente efectiva: las imágenes repetitivas, que muestran la evolución de un mismo lugar desde una perspectiva idéntica en seis momentos distintos: 1969, 1987, 1996, 2006, 2017 y 2019. En cada sección, y como puede verse en las imágenes más abajo aportadas (Fig. 5 y Fig. 6), el paisaje aparece alterado con características propias de cada época, evidenciando su evolución a lo largo del tiempo. La repetición de ciertos elementos permite reconocer el lugar: una carretera que conduce al pueblo costero, el muelle y una montaña que, en la última imagen, ya aparece cubierta de edificios. Un ejemplo notable de estos cambios son las marquesinas, cuyos letreros publicitarios varían según la época.

Esta repetición no solo subraya la transformación temporal del paisaje, sino que también introduce una dinámica de interconexión visual que remite al concepto de *tressage* desarrollado por Groensteen (2021 [1999]). Este término alude a la posibilidad de establecer conexiones entre imágenes que trascienden la lógica temporal propia de la yuxtaposición de viñetas. El *tressage* se convierte así en un elemento esencial del proyecto narrativo, activando una red de relaciones dentro de la obra que invita a lecturas no lineales y múltiples interpretaciones.



Fig. 5 (sección 1969)



Fig. 6 (sección 1987)



Fig. 7 (sección 2006)

Un elemento que no podemos pasar por alto en este contexto son las banderas de los países europeos (ricos) y la inscripción “Bienvenidos”. Estas banderas, junto con la invitación explícita, sugieren que la afluencia de turistas procedentes de dichos países se traduce en beneficios económicos, lo cual es objeto de observación crítica de la autora. El mensaje gráfico, en definitiva, requiere que el lector preste atención comparativa para registrar el cambio y sacar sus propias conclusiones sobre una transformación sistemática que bien podría calificarse de *violencia lenta*.

Por otro lado, el contraste entre el paisaje natural de la primera imagen, con campos agrícolas y una playa limpia, y el paisaje urbanizado de las siguientes plasma los efectos del crecimiento acelerado impulsado por el sector turístico. En la sección de 2006 (Fig. 7), una fila de coches avanza por la calle, los cultivos se han reducido a una sola parcela y la playa apenas se vislumbra entre los hoteles. Con el avance de la narración en el tiempo, los cambios en el



paisaje se vuelven más pronunciados, de ahí que, en la última imagen (sección de 2017), la playa ya no es visible y el mar apenas puede verse detrás de los altos hoteles. Lo que predomina, así pues, son los densos edificios y el tráfico intenso en la carretera. Junto a la única casa tradicional que queda en pie, hay un cartel que dice: "Se vende".

La imagen más radical del cambio se presenta, sin embargo, en la última página del cómic (Fig. 8), donde la única manera que tiene el lector de adivinar el lugar representado, el antiguo pueblo pesquero, es gracias al comentario de la protagonista, Amparo, quien se dirige a su marido con la pregunta: "¿Te acuerdas de cuando esto era huerta?". El paisaje es irreconocible: en las viñetas no hay ni un ápice de verde, estando la imagen dominada por altos y abrumadores edificios de hormigón, cuyo único contrapunto son las carreteras y los coches.



Fig. 8 (sección 2019)

Hasta ahora, hemos observado cómo la yuxtaposición de imágenes contrastantes puede adoptar diversas formas en el cómic. En esta última viñeta, se aprecia también la manera en que el lenguaje bimodal del medio enriquece y matiza el mensaje, ya que el contraste se vuelve evidente gracias a las palabras de Amparo, que interpelan la imagen con un doloroso recuerdo de un pasado perdido.

Este juego entre el mensaje verbal y el visual, así como el contraste, también se manifiesta en otro recurso: el cambio de los eslóganes y carteles



publicitarios situados en paneles, muros y tiendas. Los anuncios publicitarios, con su capacidad de condensar mucho contenido en poco espacio y tiempo, capturan significativas transformaciones sociales que serían mucho más complejas de transmitir solo con palabras. La lectura de estos reclamos a lo largo de los ocho capítulos refleja asimismo la evolución ocurrida durante cincuenta años. Para conferir mayor realismo a estos anuncios, la autora emplea la técnica de transferencia fotográfica, un método artesanal que permite trasladar la tinta de imágenes impresas a otro soporte, como el papel, para luego intervenirlas y dotarlas de su estilo distintivo.

Esta práctica, característica de Penyas, se extiende también a documentales, fragmentos de películas, programas de televisión y fotografías, enmarcando los hechos en un contexto temporal y social que aporta al cómic una notable autenticidad. Los anuncios publicitarios contextualizan las distintas épocas, reflejando una economía centrada en el turismo y la construcción, al tiempo que revelan los impulsos consumistas inculcados en los españoles.

Curiosamente, a pesar de los cambios en el entorno, los paneles publicitarios se mantienen espacialmente inalterados, por cuanto aparecen siempre en el mismo lugar de la viñeta, lo que subraya la presión constante del poder político o económico sobre los ciudadanos, pues, mientras que la publicidad en la primera sección se centra en la propaganda del régimen (“25 años de paz”), más adelante evoluciona hacia aspiraciones consumistas y hedonistas (“Ahora es tu momento”), llegando finalmente al siglo XXI, donde el consumismo se dispara y los carteles reclaman la compra de propiedades, el turismo y la moda (“Solicita préstamos”). En un interesante artículo sobre el trabajo de Penyas, Tatiana Blanco-Cordón sostiene que la visión crítica de la historietista sugiere que, en cierto modo, el trasfondo dictatorial del franquismo persiste, aunque metamorfoseado:

Al igual que durante la dictadura franquista, detrás de los eslóganes publicitarios marcadamente manipulativos, se esconde un poder totalitario que dirige coactivamente las relaciones sociales, solo que en la actualidad la falta de libertad individual y colectiva aparece desdibujada por el carácter supuestamente natural del deseo de consumo. (Blanco-Cordón, 2021: 97)



Esta observación coincide con las reflexiones de Juan Carlos Rodríguez (1990, 2002) a propósito de la imagen del "yo-soy" capitalista, que sugiere que creemos vivir en libertad cuando en realidad somos explotados, ideas que recoge Ayete Gil (2023) en su teorización sobre la novela política. Según Rodríguez, el capitalismo explota a las personas mientras les hace creer que son libres, configurándolas inconscientemente para aceptar esta falsa libertad. Así, el sistema capitalista nos enfrenta a sus propias contradicciones, proclamando libertad e igualdad mientras perpetúa la explotación y las desigualdades sociales. Para Ayete Gil, los discursos que intentan romper con el horizonte capitalista y su inconsciente de libertad, sacando a la luz lo que permanece en las sombras, constituyen lo que denomina literatura política (2023: 23). Y esto es lo que, en nuestra opinión, logra precisamente Ana Penyas en *Todo bajo el sol*.

Conclusiones

A lo largo de este análisis, hemos observado cómo Penyas destaca las contradicciones del sistema capitalista en el sector turístico. Su obra expone las consecuencias de tratar la tierra como un bien económico destinado a la industria turística, lo cual perjudica tanto a la comunidad como al medio ambiente, revelando esta práctica aparentemente inofensiva como una forma de violencia. Al presentar el impacto del turismo como un problema social y comunitario, los conflictos narrados adquieren una dimensión colectiva en lugar de personal, desafiando así la ideología capitalista que oculta estas tensiones (Ayete Gil 2023: 64). La novela gráfica de Penyas actúa como una herramienta de denuncia, generando lo que Peris Blanes (2018) denomina "imaginación política": un espacio en el arte desde donde es posible concebir realidades alternativas. Esta perspectiva coincide nuevamente con la filosofía de Rancière (2010), quien sostiene que la literatura se transforma en política mediante su capacidad para reconfigurar lo sensible, incorporando al espacio común nuevas formas y contenidos. De manera similar, Joanne Britland y Xavier Dapena destacan el posible alcance político del cómic, señalando su inmensa capacidad para imaginar otros mundos posibles y politizar a través del arte (2024: 2).



A la luz de estas observaciones y del análisis realizado, podemos concluir que Ana Penyas ofrece una crítica del modelo de desarrollo contemporáneo, utilizando el cómic como una herramienta efectiva de concienciación ciudadana, y que, empleando técnicas como la yuxtaposición, la modificación y la repetición de viñetas, reivindica el noveno arte como un medio esencial para la reflexión sociopolítica. Cabe añadir que *Todo bajo el sol* proporciona una plataforma para las comunidades marginadas, dando voz a aquellos que no son escuchados, ya que visibiliza los problemas de los habitantes de la costa, especialmente de los hortelanos levantinos, desamparados ante la invasión del turismo de masas. Con ello, cumple con otra de las características de la literatura política: dirigir la atención hacia los grupos desfavorecidos (Rancière, 2000).

En conclusión, en *Todo bajo el sol*, Ana Penyas utiliza el cómic como un medio potente para concienciar y politizar, abordando temas cruciales con una perspectiva crítica y comprometida. La obra no solo denuncia, sino que también actúa como una plataforma para la imaginación política y social, evidenciando, por encima de cualquier otra cosa, el potencial transformador del arte en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- AYETE GIL, María (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra edicions.
- ALARY, Viviane; MATLY, Michel (eds) (2020). *Narrativa gráfica de la Guerra Civil. Perspectivas globales y particulares*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, Colección Grafikalismos,
- ALTARRIBA, Antonio (2021). "Asomados a la viñeta", *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, 18, s.p.
- BARTUAL, Roberto (2021). *La secuencia gráfica. El cómic y la evolución de su lenguaje*. Madrid: Ediciones Marmotilla.
- BLANCO-CORDÓN, Tatiana (2021). "Experiencias gráficas de Chantal Montellier y Ana Penyas para la concienciación medioambiental. La autobiografía subterránea", *CuCo Cuadernos de cómic*, 17, pp. 84-108. DOI: <https://doi.org/10.37536/cuco.2021.17.1564>
- BRITLAND, Joanne (2024). "La burbuja del alquiler en el cómic. Mass Tourism, Gentrification, and Spain's Housing Crisis in *Todo bajo el sol* (2021), *Soy de Pueblo: Manual Para Sobrevivir en la Ciudad* (2011), and *Coqueto, mejor ver* (2019). En Xavier Dapena y Joanne Britland (eds.), *The Political Imagination in Spanish Graphic Narrative*. London: Routledge, pp. 12-34.



- CARBALLES, Alonso J.; TOUTON Isabelle (2021). "Introducción: Historia, conflictos y cómic", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 43, pp. 11-18. Disponible en <<https://doi.org/10.5209/chco.78166>> [Fecha de consulta: 2 de septiembre de 2024].
- CATALÁ, Jorge (2022). "Escuchar un dibujo y caminar la viñeta. La intermedialidad en el cómic". En Jorge Catalá, Benoît Mitaine, Lisa Maya Quaianni Manuzzato, José Manuel Trabado Cabado (eds.), *Multimodalidad e intermedialidad. Mestizajes en la narración gráfica contemporánea ibérica y latinoamericana*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, Colección Grafikalismos, pp. 11-42.
- CLAUDIO, Esther (2024). "Estamos todas bien as craftivism: Your War or Our Struggles?" En Xavier Dapena y Joanne Britland (eds.), *The Political Imagination in Spanish Graphic Narrative*. London: Routledge, pp. 130-147.
- CROMER, Michael; CLARK, Penney (2007). "Getting Graphic with the Past: Graphic Novels and the Teaching of History", *Theory and Research in Social Education*, 35, 4, pp. 576-578.
- DAPENA, Xavier; BRITLAND, Joanne (2024). "Introduction". En Xavier Dapena y Joanne Britland (eds.), *The Political Imagination in Spanish Graphic Narrative*. London: Routledge, pp. 1-11.
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando (2021). "Es útil abordar temas sociales desde la perspectiva del cómic". Entrevista a Ana Penyas, *El Cultural*, 11-02-2021. Disponible en <https://www.elespanol.com/el-cultural/20210211/ana-penyas-abordar-temas-sociales-perspectiva-comic/558196117_0.html> [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2024].
- DIONI, Jorge (2023). *El malestar de las ciudades*. Barcelona: Arpa Editores.
- FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David (coord.) (2019). *Memoria y viñetas. La memoria histórica en el aula a través del comic*. Valencia: Desfiladero Ediciones.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- GARSÁN, Carlos (2019). "La ficción estará más presente en mi nuevo cómic" Entrevista a Ana Penyas. *Valencia Plaza*, 9-05-2019. Disponible en <<https://valenciaplaza.com/una-conversacion-con-ana-penyas-la-ficcion-estara-mas-presente-en-mi-nuevo-comic>> [Fecha de consulta: 12 de julio de 2024].
- GROENSTEEN. Thierry [1999] (2021). *Sistema de la historieta*. Madrid: Ediciones Marmotilla.
- Lluch-Prats, Javier et al. (eds.) (2016). *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Valencia: Anejos de Diablotexto Digital, 1.
- MÁXIMO (1964). *España para usted* [guía turística]. Valencia: Subsecretaría de Turismo.
- MCCLOUD, Scott [1993] (1995). *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Trad. de Enrique Abulí. Barcelona: Ediciones B.
- NIXON, Rob (2011). *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press.



- PERIS BLANES, Jaume (2018). "Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando". En Jaume Peris Blanes (ed.), *Cultura e imaginación política*. México/París: RILMA 2/ADEHL, pp. 1-24.
- RANCIÈRE, Jacques [2000] (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- RANCIERE, Jacques (2007). *Politique de la littérature*. Paris: Editions Galilée.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos [1974] (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- ROMERO POLO, Paula (2023). "La turistificación y el concepto de «slow violence». Un análisis de *Todo bajo el sol*, de Ana Penyas". Ponencia presentada en el I Congreso Internacional de Humanidades Ecológicas, Universidad Autónoma de Madrid, 22-05-2023. Manuscrito cortesía de la autora.
- PENYAS, Ana (2021). *Todo bajo el sol*. Barcelona: Salamandra Graphic.
- SEGUÍ, Isabel (2023). "Talkin about me deosn't interest me at all". Entrevista a Ana Penyas, *maifeminism.com*, 30-03-2023. Disponible en: <https://maifeminism.com/talking-about-me-doesnt-interest-me-at-all-an-interview-with-ana-penyas/> [Fecha de consulta: 10 de julio de 2024].

Diablotexto *Digital*



**La configuración de la disidencia
en las antologías de poesía crítica
en España (1994-2024)**

***The Conformation of Dissidence in
Critical Poetry Anthologies in Spain (1994-2024)***

RAÚL MOLINA GIL

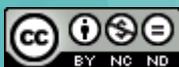
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA / UNIVERSIDAD DE ALCALÁ

raul.molina@uv.es

<https://orcid.org/0000-0001-8100-4481>

**Fecha de recepción: 21 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 26 de octubre de 2024**

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 280-305
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29063>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada



Resumen: A la hora de estudiar la poesía española contemporánea es necesario atender a los proyectos antológicos, pues han servido para construir su relato histórico generacional. Dentro de esta red de variados compendios, también se insertan antologías que han dado cuenta de los desarrollos más críticos de la lírica de los siglos XX y XXI. En este artículo analizamos la relevancia de tres volúmenes clave en este proceso para discernir sus objetivos y finalidades dentro del campo poético contemporáneo: *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (2007), *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles* (2015) y *Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempos de colapso* (2023).

Palabras clave: Antologías; Poesía de la conciencia crítica; Poesía y política; Disidencia; Conflicto.

Abstract: Inside the contemporary Spanish poetry, it is necessary to attend the anthologies because they have built the generational historical story. Within this network of varied compendiums, there are some anthologies that have given an account of the most critical developments in the poetry of the 20th and 21st centuries. In this article we analyze the relevance of three key anthologies in this process to discern their objectives and purposes within the contemporary poetic field: *Once poetas críticos en la poesía española reciente* (2007), *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles* (2015) y *Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempos de colapso* (2023).

Key words: Anthologies; Poetry of Critical Consciousness; Poetry and Politics; Disagreement; Conflict.



Las antologías en la construcción del relato histórico de la poesía contemporánea: hacia la canonización del realismo experiencial¹

La historia de la poesía española de las últimas décadas, afirmaba José Luis Falcó, ha sido escrita fundamentalmente desde las antologías (2007: 26). Realmente, esta visión del hecho antológico como elemento central para el estudio de los procesos de canonización² de obras, autores y estéticas venía articulándose, al menos, desde finales del siglo XIX, cuando ya era concebida como un “archivo literario [...] y testimonio fehaciente de todas las transformaciones del arte”, según Menéndez Pelayo, al presentar una “selección conforme al gusto reinante” (2014: 392). Es significativo este último sintagma, pues apunta directamente al estamento de lo centralizado: la antología *sirve* a un fin concreto, parece indicarnos el filólogo santanderino, que podría ser, como señalara casi cincuenta años después Guillermo de Torre, el de inventario, el de balance de una época, tendencia o estilo y el de herramienta que permite encadenar generaciones y mostrar fronteras más contiguas (1943: 192).

A partir de las antologías de Gerardo Diego (*Poesía española. Antología 1915-1931*) y de Castellet (*Veinte años de poesía española y Nueve novísimos poetas españoles*), sobre todo, se confirma una evolución hacia un uso programático (Ruiz Casanova, 2007). En adelante, las antologías no atenderán tanto a la recopilación histórica de lo presente como a la construcción ideológica de lo porvenir³ a partir de la reducción de una serie de hechos literarios

¹Esta investigación ha sido desarrollada con la ayuda de una Subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (CIAPOS) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: CIAPOS/2022/069) concedida a través de la Universitat de València y con estancia en la Universidad de Alcalá.

²A lo largo del presente artículo, utilizaremos los conceptos *canonizado* y *canonización*, en lugar de *canon* y *canónico* siguiendo la terminología de Even-Zohar (1990: 11) para “subrayar que la canonicidad no es una característica inherente de los textos en ningún nivel, sino una categoría que se adquiere a lo largo de un proceso y como resultado de una actividad” (Iglesias, 1994: 332). Así, dejamos de naturalizar los procesos del campo literario y entendemos, siguiendo ahora a Jordi Doce, que los cambios “de moda y paradigma estético no se producen, o no solo, por azar ni por generación espontánea, al dictado de un ritmo prefijado que no tenemos potestad para gobernar, sino que están vinculados a decisiones concretas de personas concretas” (2005: 286).

³ En una entrevista con Biel Mesquida, Gil de Biedma afirma la relevancia del compendio de Gerardo Diego en la conformación de *Veinte años de poesía española*, tras la cual estuvieron, dice, Castellet, Barral, Goytisolo y él mismo: “Yo sospecho que la antología de Gerardo Diego es importante porque es el primer caso de antología conscientemente utilizada por un grupo como



acaecidos en un momento concreto, que en los prólogos serán dirigidos hacia la construcción de grupos o generaciones. Existe, por tanto, una voluntad de participación y modelado de la historia literaria que apunta al pasado (en tanto tradición a la que se acogen o de la que reniegan los poetas antologados, cuyo diálogo se podría encuadrar en lo que hemos denominado “retórica de la ruptura”⁴), al presente (en tanto propuesta que se pretende instaurar) y al futuro (en tanto deseo de permanencia en posiciones de poder del campo):

El acto de selección del antólogo no es distinto al que preside la construcción de una Historia Literaria, sea esta de autor individual o colectivo [...] Es más, en el caso de la poesía lírica la impronta de las antologías ha sido siempre de mayor calado y resulta hoy tan abrumadora que los distintos períodos generacionales y el nombre de algunos de estos períodos, como es el ejemplo de los poetas novísimos, han nacido al calor de una antología concreta. (Pozuelo Yvancos, 1996: 3)

Sabedores de este hecho, la función de los antólogos se ve modificada tras la experiencia castelletiana, mientras la crítica acepta “el hecho de que la poesía española se encuentre en un permanente (y casi compulsivo) estado de antología, como un campo de Agramante donde a veces se libran las más encarnizadas batallas” (González Moreno, 2016: 46). Ideas como las que aquí estamos debatiendo señalan lo antológico como un proceso en permanente y consciente articulación en favor de una finalidad determinada que no es en absoluto inocente, sino que pretende favorecer determinados procesos de canonización:

Algunas, en efecto, nacieron con vocación beligerante o afanes reivindicativos; otras, como plataformas para la promoción de ciertos grupos, movimientos o estéticas; las hay que surgieron como ecos, réplicas o meras prolongaciones de algunas anteriores, o bien para dar proyección a poetas que no la tenían; incluso hubo casos de florilegios que proporcionaron más proyección al antólogo que a sus propios antologados. Incluso otras

medio de política literaria. Las antologías posteriores han sido copias de las de Gerardo Diego” (Gil de Biedma en Mesquida y Panero, 1977). De hecho, este carácter programático y prospectivo es también señalado por la crítica al hablar sobre ella: “Y con la expresa intención de mostrar la evolución dinámica de la poesía a lo largo de los últimos veinte años, lo que ha sido y viene siendo, apunta normativamente a lo que habría de ser el día de mañana”, asevera Claudio Guillén (1960: 4-5). La visión de Jenaro Talens sobre *Nueve novísimos* es prácticamente idéntica: “No hay crítica sobre los novísimos porque existan previamente los novísimos sino que hay novísimos como objeto de estudio porque existe una crítica que habla de ellos” (1989: 30).

⁴ Entendemos la retórica de la ruptura como “el procedimiento mediante el cual los interesados actores del campo literario establecen diferencias y fracturas con respecto a los miembros y a las estéticas e ideologías literarias de los miembros de la generación inmediatamente anterior, con la finalidad de establecer una distancia que les permita proponer una nueva práctica poética” (Molina Gil, 2020: 48).



que solo han pretendido ser faros para guiar al desorientado lector en medio de unas aguas líricas demasiado turbulentas. (González Moreno, 2016: 46)

Ante una situación como la aquí definida, el estudio de lo antológico no es en el ámbito de la crítica de la poesía contemporánea una nota al pie, sino un motivo central que debe ser problematizado. No olvidemos aquello que afirmaba Ruiz Casanova: la antología puede ser el más democrático de los libros, pero, también, aquel sobre el que mayores tentaciones totalitarias se proyectan (2007: 162).

Esta voluntad beligerante de lo antológico favorece su mayor emergencia en momentos en que el campo literario se encuentra tensionado entre, por una parte, una forma estética e ideológica mayoritaria y más o menos centralizada y, por otra, una serie de propuestas que tratan de hacerse oír entre el ensordecedor ruido que se proyecta desde los altavoces de lo canonizado (tratando, o no, de asaltar dicho centro).

Si tenemos en cuenta que la poesía española contemporánea posee cierto valor pendular, al oscilar entre lo figurativo y la vanguardia más asimilable en cada una de sus épocas, y si, además, sabemos que en los años setenta primó cierto regusto experimental, podremos entender por qué en las décadas siguientes críticos como José Luis García Martín, Luis Antonio de Villena o Miguel García-Posada articularon una defensa de lo figurativo en tanto maniobra de distanciamiento con lo antecedente y, también, en tanto recuperación del “continuum realista”⁵. La primacía de estos compendios es tal que la parcelación y el etiquetado que se promueven desde sus páginas “han resultado ser la versión de la realidad más conocida y repetida por terceros (otros críticos, otros

⁵ Estas ondulaciones entre la figuración realista y la vanguardista han sido conceptualizadas de diversas formas a lo largo de la historia: ética y estética en los años veinte y hasta pasada la Guerra Civil; poesía como conocimiento o como comunicación en el medio siglo, etc. Sin embargo, no podemos obviar la primacía de lo figurativo de tipo realista o, en todo caso, ligado a cierto regusto simbolista de cariz machadiano o juanramoniano. Lo experimental, cuando emerge, lo hace en un momento concreto, (por ejemplo, en los setenta); después, suaviza sus planteamientos o corre el riesgo de ser expulsado hacia los márgenes (pensemos en los casos de Aníbal Núñez, Francisco Pino o José Miguel Ullán); finalmente, en una suerte de vuelta de las aguas a sus cauces, perviven aquellas propuestas de vanguardia más asimilables (Gimferrer o Carnero, por ejemplo, o el surrealismo vinculable a Lorca y Aleixandre, transversal a toda la poesía del XX). A este proceso, un tanto carnavalesco en un sentido bajtiniano, lo llamamos *continuum realista* y es transversal a la lírica española del siglo XX.



poetas y, si es que no pertenecen ya a las dos categorías anteriores, ciertos lectores)” (López Merino, 2008: 21).

Uno de los primeros síntomas de este retorno al realismo fue *Las voces y los ecos* (1980), un compendio en que José Luis García Martín afirmaba que “la mitología *camp* y el más disonante vanguardismo han ido disminuyendo a lo largo de la década hasta prácticamente desaparecer” (1980: 65), apuntando hacia el cierre del proyecto novísimo. Tras la quiebra con lo precedente, pasa a defender la existencia de unos heterogéneos poetas a quienes agrupa como meditativos, temporalistas y neorrománticos, entre quienes, en opinión de Mainer, la doctrina realista está mucho más consolidada que la propia selección (1998: 26).

La siguiente materialización relevante fue *Postnovísimos* (1986), un compendio en el que Luis Antonio de Villena aglutina unas poéticas

donde lo tradicional se hace nuevo y donde la más radical novedad parece venir de la aceptación compleja de la realidad misma (que incluye la literatura) y no de una previa teoría sobre lo novedoso en sí [...] No hay choque de estéticas –agresivo– porque no hay vanguardia ni principalía radicalmente dominadora. (1986: 30)

En cierta medida, el terreno parecía ir dirigiéndose a la entronización de un renovado credo figurativo a partir de la construcción de una retórica de la ruptura con respecto a todo aquello que sonara vanguardista, tanto el sosegado experimentalismo novísimo (Gimferrer, Carnero, Colinas, etc.) como el revolucionario rupturismo que ya venía siendo silenciado (Ullán, Núñez, Pino, Ory, etc.).

En su funcionamiento, *Postnovísimos* es una antología muy castelletiana, pues se asimila a *Nueve novísimos* por el carácter prospectivo y, a su vez, a *Veinte años de poesía española* por la metonimia de tomar la parte por el todo. En este último sentido, si en 1960 Castellet dirigía el prólogo a la estética concreta de la Escuela de Barcelona (sobre todo, Gil de Biedma y Goytisolo; en menor medida, Barral), Luis de Villena lo hará, como señala Lanz, a un pequeño grupo de poetas (Miguel Mas, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes o Leopoldo Alas) en un claro intento de impulsar una de las líneas estéticas



precedentes para hacerla dominante” (1998: 273)⁶. A su vez, establece una clara diferencia, pues, mientras el Castellet de *Nueve novísimos* negaba por entero la lírica anterior y proponía un absoluto borrón y cuenta nueva, Luis Antonio de Villena engarza toda su propuesta con las dos tradiciones de mayor calado en la poesía española: el figurativismo realista y el simbolismo juanramoniano o machadiano.

En los siguientes años, son publicados multitud de compendios que empujan en la misma dirección: *La generación de los ochenta* (García Martín, 1988), *Fin de siglo* (Villena, 1992), *Selección nacional. Última poesía española* (García Martín, 1995), *Treinta años de poesía española* (García Martín, 1996), *Los poetas tranquilos: antología de la poesía realista de fin de siglo* (Yanke, 1996), *La nueva poesía española 1975-1992* (García-Posada, 1996), *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia* (Villena, 1997) o *La generación del 99* (García Martín, 1999). Estos devienen clave de bóveda, al sostener el proceso de canonización de la llamada poesía de la experiencia en el que también participaron otros agentes del campo y otras instituciones, hasta hacer de sus formulaciones, sostenidas principalmente sobre el armazón teórico y crítico desarrollado por Luis García Montero, casi la única vía a través de la que alcanzar cierto reconocimiento (y ciertas recompensas: premios, ayudas, participación en eventos, etc.) dentro del campo literario. Ello no quiere decir que se publicara, como asevera López Merino (2008: 35), más poesía de la experiencia que de cualquier otro tipo, sino que los principales antólogos, revistas, congresos, premios y encuentros estaban relacionados con el marbete⁷.

⁶ Pensemos, por ejemplo, lo distantes que quedan las aludidas reflexiones de Luis Antonio de Villena y las obras de Jorge Riechmann o Blanca Andreu, también recopiladas.

⁷ En sus siempre críticas investigaciones, López Merino analiza la contundencia en la colonización de todos los espacios del campo por parte de agentes vinculados al núcleo duro de la poesía de la experiencia: “Luis Antonio de Villena, José Luis García Martín y Miguel García-Posada, entre otros, antologaron y reseñaron casi única y exclusivamente a poetas afines a esa estética. Las editoriales de peso (Tusquets, Visor, Renacimiento —dirigida por Abelardo Linares, poeta afín a esa estética—, Comares —dirigida por Andrés Trapiello, poeta afín a esa estética—, algo menos Hiperión —dirigida por Miguel Munárriz, poeta en parte afín a esa estética— y Pre-Textos) y otras menos importantes (la colección Maillot Amarillo de la Diputación Provincial de Granada, dirigida por Luis García Montero, adalid y en parte teórico de esa estética) publicaron sobre todo a poetas afines a esa estética. Muchas de las revistas de literatura con una buena financiación (Renacimiento, Fin de Siglo, Clarín, etc.) estaban dirigidas por autores afines a esa



Por todo ello, al hacer un repaso de lo acaecido en los últimos años del siglo XX, Mainer confirmaba una rotunda “victoria de los realistas” (1999: 31) fundamentada en la colonización de los principales espacios de difusión y publicitación de lo poético. Las obras centralizadas, en palabras de Iravedra, nos muestra “por un sujeto acanallado o elegíaco, entregado a las efusiones subjetivas y a las evocaciones nostálgicas, que reflexiona melancólicamente sobre la frustración amorosa o el paso del tiempo” y que “no hace visible la esfera del compromiso, al menos como planteamiento significativo”, lo que pronto provocará la “emergencia de un discurso crítico denunciador de la frivolidad” (2017: 199-200). Lo que debemos cuestionarnos es, por tanto, desde dónde comenzó a articularse esta disidencia, cuál fue su deriva y su impronta y, sobre todo, teniendo en cuenta lo que nos atañe en este artículo, a través de qué compendios antológicos se canalizó.

La poesía de la conciencia crítica o la articulación de la disidencia

Gran parte de la disidencia poética desde finales de los ochenta podría englobarse bajo el rótulo de *poesía de la conciencia crítica*. Amplio y heterogéneo, para Alberto García-Teresa aglutina aquellas poéticas que a partir de concepciones estéticas muy diferentes sitúan el conflicto socioeconómico y político que atraviesan las actuales coyunturas históricas en el centro y eje (implícita o explícitamente) de su creación, manifestándolo de una forma “estructural, orgánica como base de su percepción de la realidad, del entorno, de los otros y de sí mismos; como principio básico de su estructura poética” (2013: 10-11). A diferencia de otros movimientos, la poesía de la conciencia crítica no es una construcción apriorística, sino la consecuencia de un intento de articulación de diversas corrientes, asociaciones, grupos, etc., que han tratado de materializar el descontento (social, identitario, político, ecológico, etc.) a

estética (Felipe Benítez Reyes, Juan Lamillar, de nuevo el crítico y poeta José Luis García Martín, etc.) y publicaban mayormente a poetas afines a esa estética. Numerosos congresos y encuentros de poesía fueron organizados por personas afines a esa estética que invitaban sobre todo a autores, críticos y editores afines a esa estética. Y, finalmente, casi todos los grandes premios de poesía fueron otorgados a autores afines a esa estética por autores, editores y críticos afines a esa estética” (2008: 38).



través de la poesía y de la acción colectiva (en muchos casos, militante). Sostenemos esta idea en varios hechos que a continuación desgranamos.

Primero, debemos atender a su conformación histórica, que no tiene lugar en un momento y lugar determinado ni a través de un procedimiento basado en manifiestos o antologías, sino en diversos espacios de la geografía española que acaban por confluir, muchos años después, en eventos que no sostienen un cariz programático, sino que se instituyen como espacios de escucha y creación colectiva. Esta genealogía podría llevarnos a los primeros textos poéticos y críticos de Jorge Riechmann desde finales de los ochenta (*Cántico de la erosión*, de 1987; *Poesía practicable*, de 1990) o de Fernando Beltrán y su poesía entrometida desde la experiencia (*El gallo de Bagdad*, 1991). Podría continuar con la conformación de la Unión de Escritores del País Valenciano en 1992 y de su apéndice Alicia Bajo Cero (Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón, José Luis Ángeles y Virgilio Tortosa), presentada en sociedad en 1993 a través de un manifiesto que expone “una voluntad de intervención crítica de la realidad a partir del entendimiento de la escritura como praxis revolucionaria” (Iruvredra, 2010: 58) y que sería el germen del imprescindible *Poesía y poder*, de 1996 (reeditado por La Oveja Roja en 2019). Paralelamente, en Jerez de la Frontera fue creado *El circo de la palabra itinerante* gracias a David Eloy Rodríguez e Iván Mariscal, quienes también comenzaron a publicar el *Manual de lecturas rápidas para la supervivencia*, convertido, a la postre, en la gran biblioteca en línea de las corrientes poéticas más críticas⁸. En 1994, Uberto Stabile otorgó un carácter internacional a la disidencia gracias a *Edita: Encuentros Internacionales de Editores Independientes y Alternativos*. Mientras, en Gijón, David González comenzó su andadura junto al Ateneo Obrero. En 1997, Antonio Orihuela creó la asociación *Edad de Hierro* y Eladio Orta *Resistencia por estética* en 1999, que se sumaron a la Asociación Cultural 1900, de Uberto Stabile. Autores de unos y otros colectivos comenzaron a proponer acciones de apoyo mutuo que convergen en los encuentros de *Voces del Extremo* a partir de 1999, celebrados hasta el día de hoy en Moguer bajo la coordinación de Antonio Orihuela y que

⁸ Véase <https://www.nodo50.org/mlrs/>.



también se han trasladado a otras zonas de la geografía española (Valencia, Béjar, Valle del Jerte, Bilbao, Logroño, Tenerife, etc.)⁹.

Segundo, porque no responde a las lógicas del etiquetado del campo literario, según las cuales el uso de un marbete deriva en una utilización comercial del mismo a partir de mecanismos de identificación. De hecho, al contrario que en los movimientos estudiados, el término no es creado *ex profeso*, sino planteado a partir del año 2000 en textos como los Manuel Rico (2000) o Salustiano Martín (2000)¹⁰ con el objetivo de aglutinar bajo un mismo rótulo las variadas propuestas críticas de la poesía española que venían construyéndose desde finales de los ochenta.

Tercero, porque bajo este rótulo no se explicita una poética determinada, en línea con unos supuestos desarrollados en textos teóricos de referencia, sino que son acogidas voces muy diversas que tienen en común el cuestionamiento crítico de lo social, lo que hace de la heterogeneidad su elemento característico. De hecho, un mero repaso por algunos de los nombres principales nos ofrece una fotografía muy plural que va desde el realismo crítico de Antonio Orihuela o de David González, a la concreción silenciosa de Antonio Méndez Rubio, pasando por el torrencialismo vanguardista de Enrique Falcón, por los gestos estéticamente más clásicos de Isabel Pérez Montalbán o por la performatividad de Jesús Ge o de David Trashumante.

Cuarto, por su carácter diacrónico, al presentarse como una corriente sostenida en el tiempo y constituida, como decían Alberto García-Teresa y Zachary Payne, a partir de oleadas periódicas (2018). Esto se aleja del funcionamiento tradicional del campo poético español contemporáneo, donde las generaciones y grupos nacen en un momento concreto (a partir de la publicación de una antología o de un manifiesto) y se desarrollan durante unos años determinados (unos quince, decía Jordi Doce [2005]). Al contrario, la poesía de la conciencia crítica es una línea heterogénea presente a lo largo de las últimas

⁹ Para un análisis detallado del proceso, véase Antonio Orihuela (2017: 193-229) y Enrique Falcón (2010). Para un análisis de la evolución de las poéticas en Voces del Extremo, véase el artículo de Ángela Martínez Fernández (2018).

¹⁰ Para un análisis detallado de la creación y difusión del marbete, véase Alberto García-Teresa (2014: 13-18).



tres décadas a la que se van sumando, progresivamente, autoras y autores ligados por su carácter disidente.

Y, quinto, porque los proyectos antológicos vinculados no responden a una estructura programática (siguiendo la terminología de Ruiz Casanova, 2007), como en adelante se va a analizar.

Todo ello hace de la poesía de la conciencia crítica un movimiento plural que brota y se dirige hacia la comprensión colectiva de la escritura y que sí tiene algunos elementos transversales que es necesario destacar: primero, la ya citada plasmación implícita o explícita del conflicto socioeconómico y político, adaptado a las diferentes coyunturas históricas del capitalismo contemporáneo; segundo, la publicación de los poemarios y compendios en redes editoriales independientes, alejadas de los tradicionales cauces en los que se ha movido la poesía española mayoritaria; tercero, el alejamiento de la política de premios institucionalizada; cuarto, la creación de espacios colectivos de creación como talleres, encuentros o, en algunos casos, revistas (*Lunas rojas*, el *MLRS*, *mientras tanto*, *Viento Sur Caja de resistencia*¹¹, etc.); y, quinto, la denuncia sistemática de las prácticas mayoritarias y acomodaticias de las poéticas contemporáneas, con especial atención, en los años noventa, a los planteamientos y derivas de la canonizada poesía de la experiencia. Es importante destacar que ello no hace de la poesía de la conciencia crítica un movimiento definido por oposición. Su cariz ideológico disidente exige una crítica a lo hegemónico que visibilice las contradicciones del conservadurismo acrítico que se desprende de dichos textos centralizados. La poesía de la conciencia crítica no pretende asaltar el canon, sino mostrar sus grietas señalando los condicionantes temáticos y formales que enlazan dichas poéticas con el discurso del capitalismo aspiracional.

¹¹ Para más información véase <http://cajaderesistencia.cc/> [Fecha de consulta: 21 de junio de 2024].



Treinta años de antologías de poesía crítica (1994-2024)

Hacia la construcción de la disidencia: *La prueba del nueve*, *Feroces* y *Zurgai*

En pleno auge de los movimientos figurativos, Antonio Ortega coordinó en 1994 *La prueba del nueve* (Cátedra, 1994)¹², otorgando voz a esa “otra vía” vinculada a lo vanguardista (Suñén, 1989) que perseguía la exploración crítica de la realidad desde lenguajes no figurativos basados en la ruptura del texto (Iravedra, 2017: 204). Aunque no hablamos de una antología directamente vinculada con la poesía de la conciencia crítica, nos parece interesante destacarla por su cariz cuestionador de los proyectos líricos continuistas de la normalidad poética defendida por García Montero y por su voluntad combativa contra la arraigada idea de que son los registros del realismo el continente idóneo para alojar el diseño crítico de la escritura (Iravedra, 2017: 204). Ambos detalles, al cabo, serán también centrales en la crítica y la teoría que desde las poéticas disidentes se llevarán a cabo en años venideros.

Los colectivos referidos en páginas anteriores empezaron a constituirse, en su mayoría, con posterioridad a la publicación de esta antología, justo en los años en los que vieron la luz algunos de los libros importantes de autores de la corriente. Buena parte de estos escritores fueron recogidos en el más relevante compendio de poesía crítica de finales de siglo: *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*, coordinado por Isla Correyero (DVD, 1998) y cuyo título parece contestar al sintagma de “poetas tranquilos” defendido por Germán Yanke en su antología de 1996, plenamente centrada en la vertiente experiencial. Correyero ofrece una serie de poéticas definidas por su carácter disidente y politizado que problematizan las cuestiones sociales del momento y que evitan caer en la “autocomplacencia de un sujeto cómodamente recluido en el reducto de su privacidad, ajeno y a la postre tácitamente conforme con los patrones sociales vigentes” (Iravedra, 2007: 143) propio de la estética experiencial. Para ello, se tienen en cuenta muy diversas formulaciones

¹² Poetas antologados: Jorge Riechmann, Olvido García Valdés, Miguel Suárez, Ildefonso Rodríguez, Miguel Casado, Concha García, Juan Carlos Suñén, Vicente Valero y Esperanza López Parada.



retóricas, desde el testimonialismo disolvente situado en la esfera del realismo sucio (David González o Pablo García Casado), a la experimentación lingüística extrañada y combativa (Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón o un Jorge Riechmann a caballo entre la estética de la pobreza y un realismo de indagación), pasando por la expresa condena del orden establecido encauzada a partir de registros hiperrealistas cercanos a la antipoesía (Eladio Orta, Antonio Orihuela o Isabel Pérez Montalbán) (Iruveda, 2017: 206).

En tercer lugar, y ya haciendo uso del marbete, debemos detenernos en la compilación “Poesía de la conciencia crítica” de la revista *Zurgai* (2003), que ofrece un heterogéneo compendio de voces que Josu Montero, en su introducción, diferencia entre poéticas de la “subversión lingüística” (marcadas por el conflicto con los límites del lenguaje y donde entran los miembros de Alicia Bajo Cero —Enrique Falcón y Antonio Méndez Rubio—, el grupo vallisoletano de *La prueba del nueve* o autores como Carlos Durá) y del “realismo crítico” (dentro de las que tienen cabida autores de un realismo comprometido, como Jorge Riechmann, Fernando Beltrán, Isabel Pérez Montalbán, Antonio Orihuela o Eladio Orta, y autores que orillan un realismo “si no sucio, sí al menos turbio” [Montero, 2003], como David González, Pablo García Casado o la todavía inédita Miriam Reyes).

Gracias a la inclusión en estos compendios, una serie de nombres irán estableciéndose como los más relevantes de la corriente hasta acabar conformando una suerte de “canon del compromiso” (Iruveda, 2017: 210-211) cuya columna vertebral se irá manteniendo en futuras recopilaciones. Sin embargo, un análisis de los prólogos despierta dudas sobre su cariz programático, pues no hay en ellos objetivo alguno de conformación grupal de los presentes ni tampoco voluntad de asaltar lo canonizado. Por así decirlo, estas antologías ayudan a destacar a unos autores y obras, pero siempre dentro de los márgenes de la propia corriente, sin perder de vista que el valor crítico de la subalternidad podría diluirse si el objetivo fuera el de participar, de manera directa, en los procesos de canonización mayoritarios. Tampoco existe una inclinación hacia lo prospectivo, pues quienes aquí son agrupados poseen ya asentadas carreras poéticas, teóricas y críticas. Hay apuestas, como la de



Miriam Reyes o la de Pablo García Casado en *Feroces*, pero son minoritarias. Es por ello que podemos definir las, más bien, como antologías que aúnan lo panorámico con lo histórico al tratar de dejar constancia de lo acaecido al margen de los focos del sistema, dando cabida a una heterodoxa pluralidad incompatible con lo programático. Una vez vistas las primeras propuestas, en las páginas posteriores focalizamos en los que consideramos que son los tres compendios vertebrales.

Once poetas críticos en la poesía española reciente (Baile del Sol, 2007)

En 2007, Enrique Falcón coordinó *Once poetas críticos en la poesía española reciente* para Baile del Sol Editores en cuyo paratexto inicial queda explicitada su heterodoxa voluntad: “Las páginas del presente volumen caminan por algunos de esos poemas que, enfrentándose a la realidad del tiempo que hubo de herirles, no quieren doblar las rodillas ni ante la resignación de la injusticia ni ante el derribo de nuestra esperanza” (Falcón, 2007: 3). El compendio recoge composiciones de Jorge Riechmann, Daniel Bellón, Isabel Pérez Montalbán, David González, Antonio Orihuela, Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón, Miguel Ángel García Argüez, David Franco Monthiel, David Eloy Rodríguez y José María Gómez Valero. El prólogo no persigue la instauración de un grupo determinado como centro de las poéticas disidentes a partir de la constitución de una poética generacional que deba ser seguida, como demuestra ya la heterogénea selección de nombres, aunque sí trata Falcón de buscar una línea maestra que a todos una y lo plasma, en primera instancia, a partir de una ineludible cita de Pierre Bourdieu:

Los escritores y los artistas podrían desempeñar, en la nueva división del trabajo político –o, para ser más exactos, en la nueva manera de hacer política que hay que inventar–, un papel absolutamente insustituible: otorgar fuerza simbólica, a través del arte, a las ideas y los análisis críticos, y dar una forma sensible a las consecuencias invisibles de las medidas políticas inspiradas en las filosofías neoliberales. (Bourdieu en Falcón, 2007: 6)

La literatura, así entendida, no es “una estructura inocente”, sino una herramienta que debe acompañar procesos materiales de acción política, tal y como planteaba Falcón en *Las prácticas literarias del conflicto: registro de*



incidencias (2010)¹³ tras la senda de lo ya propuesto en las páginas de *Poesía y poder*, de Alicia Bajo Cero (2019), pues las “transformaciones del mundo se logran, se retardan o fracasan, no a pulsos de literatura, sino gracias al empeño de la acción social organizada” (2007: 7)¹⁴.

Desde el propio título del compendio, huye Falcón de cualquier intento de instaurar un marbete al utilizar un sintagma generalista como el de poetas críticos, e incide en ello a lo largo del prólogo, lo que reniega de la mercantilista tendencia del etiquetado, tan habitual en la poesía española contemporánea y tan criticada, también, en las páginas de *Poesía y poder* una década antes:

En una aproximación a lo que últimamente se ha calificado como “poesía de la conciencia crítica”, “escritura del conflicto”, “nueva poesía social”, “literatura activista” o “poesía en resistencia” (importan menos ahora los calificativos estrictos que propone el etiquetado literario y más las visiones de mundo que parecen insinuar), esta antología propone presentar algunos de los textos más significativos que durante estos años han marcado en España esta búsqueda –este tanteo contestatario– por una literatura de voluntad crítica y pulso resistente en tiempos sin embargo como los nuestros, de macdonalizada pacificación e innegable injusticia social. (Falcón, 2007: 8)

Los registros poéticos de esta antología son plurales y representan, por ello, la heterogeneidad de la disidencia lírica española, dentro de la cual Falcón encuentra, como otros estudiosos anteriormente citados, al menos dos tensiones: primero, “la que anuda un latido crítico de pretendida ruptura y

¹³ Enrique Falcón hablaba en sus textos de la palabra disidente para reflexionar sobre la relación que debe establecer el poeta y su obra con los procesos de producción y los desarrollos socio-políticos: “La palabra disidente que pronuncia el texto no es, desde luego, una norma paralela a la palabra oficial que le amenaza: no puede destruirla, puesto que está al margen. Su paradoja es la de no poder ser dicha con efectividad pública y social. De ahí se deriva la ineficacia del texto literario disidente en tanto agente único de transformación, ya que sólo puede dar nombre, formular y sobre todo acompañar procesos materiales de acción política (siendo éstos los únicos dotados de potencial transformador, y no sólo en lo simbólico). Por ello mismo, creo que es imprescindible afirmar la necesidad de todas aquellas estrategias que sean posibles de autorrepresentarse como interventoras materiales de militancia y que –respaldando los procesos de construcción de textos intolerables– se conformen desde dinámicas de acción en grupo y desde la coordinación colectiva de nuevas maneras críticas de participar en el mundo” (Falcón, 2010: 29).

¹⁴ Cuando Alberto García-Teresa se enfrenta a esta misma cuestión, la hace en términos parecidos a los de Falcón, aunque, si cabe, más directos. Citamos un esclarecedor párrafo en que trata de desacralizar el poder de la literatura como herramienta de cambio social, a la vez que reivindica su capacidad transformadora de conciencias: “Lejos de concepciones redentoras de la poesía, de una visión autosuficiente de la literatura como forma de intervención sobre y en la realidad, resulta una obviedad afirmar que el arte y la poesía por sí solos no van a cambiar el mundo. Recordemos al poeta Leopoldo de Luis con su ‘las revoluciones no se hacen escribiendo poemas, sino colectivizando los medios de producción’. Sin embargo, la poesía sí tiene la capacidad de transformar a las personas, que son quienes tienen la capacidad, la fuerza y la potencia para ello” (2017: 17-18).



transgresión del lenguaje y otro tipo de retóricas pretendidamente más transparentes donde una noción plana de realismo podría, sin embargo, resultar agujereada en más de un aspecto” (2007: 9); y, segundo, lo inseparable de lo personal y de lo político, por mucho que el discurso neoliberal imponga falsamente una brutal distancia entre ambas esferas (2007: 10). Falcón aquí no construye estas líneas estéticas, sino que las describe tras el análisis de un proceso que llevaba abierto desde, al menos, 1987¹⁵. La antología, por tanto, no es iniciática de una corriente ni persigue instaurarla o presentarla en sociedad, sino ofrecer una fotografía protagonizada por sus más señeras voces, cuya relevancia interna ha ido construyéndose a partir de poemarios, antologías como las comentadas, textos teóricos y críticos, participación en colectivos, etc.

Cabría destacar que el libro no se queda en la mera antología de voces disidentes, sino que es complementado con un epílogo titulado “No doblar las rodillas: 1991-2006”. En él, Falcón da cuenta, año a año, de los procesos históricos y literarios que han contribuido a la conformación crítica de la conciencia de los poetas antologados, con el objetivo de insertar estas once poéticas dentro de los procesos históricos causantes del malestar que las hace necesarias.

Asimismo, el volumen se complementa con un conjunto de ensayos titulado *Once poéticas críticas* que recoge siete textos de Jorge Riechmann, Antonio Orihuela, Enrique Falcón, Antonio Méndez Rubio, Daniel Bellón, David González y La Palabra Itinerante. Estos dotan al compendio de un contenido teórico, central para la constitución de las variadas materializaciones de las palabras disidentes recopiladas en la antología. La finalidad aquí parece ser la

¹⁵ En el epílogo “No doblas las rodillas: 1991-2006”, Enrique Falcón señala dos publicaciones de 1987 como claves en este proceso de construcción de las poéticas de la conciencia crítica: “Dos libros significativos de esta época son el volumen colectivo *1917 versos* (Eds. Vanguardia Obrera; Madrid, 1987), que recoge el compromiso pacifista del grupo granadino La otra sentimentalidad antes de que se desflecara en el totum revolutum de la poesía de la experiencia; y el primer poemario publicado por Jorge Riechmann, *Cántico de la erosión* (Hiperión; Madrid, 1987), cuya indagación continuaría en los poemas de *Cuaderno de Berlín* (Hiperión; Madrid, 1989) y en las reflexiones de *Poesía practicable* (Hiperión; Madrid, 1990). Además, hay que tener muy en cuenta que en 1989 Fernando Beltrán da a conocer en la revista «Leer» su manifiesto «Por una poesía entrometida» y que en 1990 Riechmann publica en «El Urogallo» su llamamiento «No hay poema que deje el mundo intacto» (Falcón, 2007: 236).



de vincular escritura y teoría como forma única de responder a las preguntas sobre el qué se escribe, desde dónde, con qué forma y para quién se hace.

Así pues, la variedad de textos en *Once poéticas críticas* refuerza la idea de pluralidad: no hay aquí voz única que marque el camino (como sucediera en otros compendios antes analizados o en otras corrientes), sino apertura hacia diversas materializaciones ideológicas y estéticas, lo que nos permite distanciar este proyecto antológico de otros contemporáneos cuyo objetivo tendió a lo programático y lo prospectivo desde lo individual. Sí es cierto que *Once poetas críticos* ubica a sus antologados (muchos de ellos ya presentes en *Feroces y Zurga*) en posición de visibilidad pública al ofrecerlos como representantes principales de la poesía crítica española. Ahora bien, lo hace abriendo la selección hacia lo plural y colectivo y asentándola en textos teóricos también diversos, que no señalan hacia una línea de fuerza centralizada. Como antólogo, Falcón se diluye en la voz común y deja que sean otros quienes desarrollen sus propias concepciones sobre la praxis literaria y política en un intento de separación de la tradicional fuerza que adquiere la palabra del editor de este tipo de libros (piénsese en Castellet, Luis Antonio de Villena, José Luis García Martín, etc.).

Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014) (La Oveja Roja, 2015)

En 2015, Alberto García-Teresa coordinó *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)* para La Oveja Roja. García-Teresa fundamenta en un breve prólogo la antología a partir de sus investigaciones previas sobre poesía de la conciencia crítica y señala, como hacía en su estudio de 2013, que la clave de estas poéticas es la manifestación del conflicto socioeconómico de forma explícita o implícita como eje de toda la producción (2015: 9). A renglón seguido, indica que en “la multiplicidad de registros reside una de las potencias de la poesía crítica contemporánea [...] que da pie a diferentes modos de enunciar, transmitir y provocar el cuestionamiento del orden actual de la sociedad” (2015: 9), tal y como ya hicieran otros antólogos e investigadores que han sido citados en este artículo. García-Teresa recopila ochenta y un nombres



vinculados a la poesía de la conciencia crítica nacidos entre 1931 (Jesús Lizano) y 1992 (Enrique Martín Corrales), lo que hace de ella una antología panorámica e histórica de gran amplitud que ofrece

un repertorio completo y exhaustivo de poetas críticos españoles en lengua castellana contemporáneos; [...] un reflejo de esa pluralidad y riqueza de enfoques, que pueda responder tanto al presente como al futuro, y que revele las numerosas voces que se levantan desde el conflicto socioeconómico, político y ecológico que nos atraviesa. (García-Teresa, 2015: 10)

En cierta medida, y como sucedía con su libro *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*, la recopilación funciona como una biblioteca de la disidencia que complementa su imprescindible ensayo y que no guarda intención programática alguna al renegar de lo generacional y lo sincrónico, del uso del etiquetado y de la plasmación de un proyecto estético común a los presentes, lo que señala, de nuevo, hacia una separación con respecto a los compendios más centralizados.

Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempo de colapso (Lastura Ediciones, 2023)

En 2023, Alberto García-Teresa y David Trashumante coordinaron *Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempos de colapso* para Lastura Ediciones, en la que presentan la obra de treinta y cuatro autores nacidos entre 1992 (Celia Bsoul, Alba G., Miki Garofalo, Yeison F. García López y Ángela Martínez Fernández) y 2003 (Ander Villacián), por lo que toma el relevo de *Disidentes*, en la que Enrique Martín Corrales, de 1992, fue el más joven de los recopilados, quien no aparece, sin embargo, en este nuevo compendio. Antes de adentrarnos en el análisis de los paratextos, sí podemos destacar una inicial voluntad de selección generacional, a modo de renovación de la poesía de la conciencia crítica, que parecía haber quedado anclada en las obras de sus autores más señeros, nacidos en los sesenta y los setenta. La juventud de buena parte de los antologados y las escasas publicaciones anteriores de muchos de ellos sí nos invitan a pensar en un libro de presente, pero también abierto al futuro al revelar “una temporalidad de la palabra, un vínculo entre el lenguaje y la destrucción



pasada, presente y por venir que instaura un continuum de lo colapsado, lo arruinado, lo doloroso de los horizontes” (Simón, 2024: 322).

Ahora bien, más que un programa poético al uso, la antología sirve como reunión de ese “conjunto de autoras/es que están moviéndose en canales y con referentes distintos” (2023: 9), quienes no estaban previamente articulados dentro de una sinergia común. De hecho, que los antólogos sean Alberto García-Teresa y David Trashumante, dos de los representantes de esa generación de poetas críticos a caballo entre quienes comenzaron a publicar en los ochenta y noventa (Riechmann, Falcón, Méndez Rubio, Pérez Montalbán, Orihuela, etc.) y quienes han comenzado en fechas recientes, es sintomático de que no hay entre la juventud creadora espacios de articulación conjunta. Este detalle es incluso explicitado por los coordinadores a modo de autocritica sobre la incapacidad de acoger a los jóvenes dentro del proyecto colectivo y sobre el fracaso estratégico de implantación en el tejido cultural de las prácticas disidentes:

No hallamos una continuidad entre los debates, aciertos, errores y trabajos de las/es/os poetas críticas/es/os españolas/es de mayor edad y recorrido y estas nuevas voces [...] No parece que los trabajos de los grandes nombres de la poesía crítica reciente (que se mueven en la misma coyuntura histórica y política y en el mismo campo cultural), no ya que hayan influido en los textos de estas/es/os jóvenes, sino que sean conocidos por ellas/es/os, salvo unas pocas excepciones. (2023: 269)

De nuevo, a los poetas aquí recogidos no los une una misma comprensión estética del hecho literario, sino una serie de factores históricos comunes como la crisis económica del 2008, la experiencia del 15-M, el colapso ecológico y el auge de las redes sociales, así como, en el marco propio de la literatura, la consolidación a partir de 2016 de la poesía comercial y de las prácticas de exposición escénica como el *slam poetry* (2023: 10). Se trata, continúan, de poetas que sostienen buena parte de su creación en la crítica social cuya “construcción ideológica y ética expone su disconformidad, confronta o pone en evidencia (no únicamente la documentan) las injusticias, las opresiones y las desigualdades generadas por el *status quo* capitalista (patriarcal, ecocida y excluyente) y sus herramientas de sometimiento” (2023: 11).

Así pues, el valor de la presente antología no radica tanto en la constitución de lo grupal, sino en la verificación de que todavía existe un circuito de poesía crítica hasta cierto punto al margen de los grandes sellos editoriales y



del discurso mayoritario de la lírica, dentro del cual se actualizan las temáticas: ahora, se torna central la defensa del feminismo y de la experiencia LGTBIQ+ (Celia Bsoul, Sofía Crespo, etc.); la reflexión sobre la precariedad laboral y la emigración derivadas de las sucesivas crisis económicas tras el 2008 y del desmoronamiento de la ideología aspiracional de la meritocracia (Yeison F. García López, Rocío Acebal, Ángela Martínez Fernández, etc.); o la conciencia ecosocial (2023: 266-267).

Ahora bien, a pesar de la heterogeneidad estética, sí parece haber un componente transversal común, pues “abundan en estas/es/os poetas las líneas de enunciación más discursiva, de dicción clara, con poca imaginería, fuerte adherencia referencial y una disposición lineal de la expresión (no disruptiva)” (2023: 268), frente a la dualidad entre realismo crítico y transgresión lingüística que Falcón (2007) señalaba como propia de su generación. Y, a su vez, se constatan algunas diferencias, entre las que podría destacarse una “resistencia de la teoría”, de la que también ha hablado Llera (2024), y que es propia, dicen Trashumante y García-Teresa, de una época iconocéntrica y del cansancio de unas polémicas que sienten totalmente ajenas (2023: 268).

Cabría estudiar si este criterio formal ha primado a la hora de no incluir autorías críticas que parten de estilos más vanguardistas o si hay una tendencia generalizada hacia la concreción más realista o figurativa de la disidencia en el presente. No deja de resultarnos curioso que en un momento en que las tendencias vanguardistas se han consolidado en el campo poético (desde el magisterio de Berta García Faet, Ángela Segovia o María Salgado, hasta las más recientes manifestaciones de Laura Rodríguez Díaz, Andrea Abello o María de la Cruz) no haya habido también un auge dentro de los (ya confusos) límites de la poesía de la conciencia crítica. Y decimos confusos porque también se percibe, tras la politización de la escritura después del 15-M, que la crítica social ha permeado las diferentes manifestaciones líricas contemporáneas en España, sin que sea necesario que estas se articulen dentro de los límites de un marbete determinado¹⁶. Quizás, deberíamos cuestionarnos si la disidencia (de género, de

¹⁶ Dentro de la antología, pensamos, por ejemplo, Ismael Ramos (Premio Nacional de Poesía Joven en 2022), en Carlos Catena Cózar (Premio Hiperión en 2019), en Rocío Acebal Doval



clase, ecologista, etc.) se ha centralizado como temática y, si es el caso, preguntarnos si este proceso de canonización de la poesía más crítica implica una domesticación de la misma (al menos, de aquella con más capacidades de difusión).

Conclusiones: arraigo y continuidad de la disidencia

Los tres proyectos antológicos analizados podrían considerarse la columna vertebral de la poesía crítica española de las últimas décadas. Su análisis nos permite observar panorámicamente la evolución por oleadas de la corriente y estudiar las diversas materializaciones de la misma, siempre ligadas a la coyuntura histórica de cada una de las épocas.

En primer lugar, si las ponemos en relación con otros compendios, podemos constatar que no hay en estas tres propuestas intentos abiertos de establecimiento de un programa con visos canonizadores, pues en ninguna de ellas se privilegia una determinada tendencia estética ni se ofrece una guía poética sostenida en la obra de los autores antologados. *Once poetas críticos* surge veinte años después de las primeras manifestaciones de la disidencia poética, una vez la poesía de la conciencia crítica está establecida como práctica heterodoxa y politizada, y se establece como muestra de las principales propuestas de todo este proceso. *Disidentes* amplía la nómina con un objetivo absolutamente panorámico y se convierte en una suerte de enciclopedia diacrónica de las poéticas críticas. Por su parte, *Última poesía crítica*, aunque sí nace con una voluntad prospectiva, pues señala desde lo presente las futuras derivas de la corriente, no persigue la construcción de un grupo estéticamente

(Premio Hiperión en 2020) o William González Guevara (Premio Hiperión en 2023), entre otros y otras. Los galardones obtenidos vienen a demostrar cierta institucionalización de las poéticas críticas que no se percibe en las nóminas de las antologías anteriores. Precisamente, buena parte de la poesía de la conciencia crítica generó sus propios cauces de difusión, muchas veces alejados de los circuitos de premios y de las editoriales más punteras de aquellas décadas (Visor, Hiperión y Pre-Textos, sobre todo). Cabría también cuestionarse, primero, si en la actualidad algunas nuevas y potentes editoriales han asumido lo crítico y se lanzan, sin cortapisas, a su difusión (pensemos, por ejemplo, en Letraversal, Cántico o La Bella Varsovia) y, sobre todo, analizar las causas y consecuencias de ello. Entiendan esta idea como una mera hipótesis, pues esta investigación está todavía por realizar.



determinado, sino que funciona como reunión de lo que en diversos espacios de la geografía española se está desarrollando y como reclamo, al cabo, de una renovada colectivización de la disidencia (que solo el tiempo nos dirá si fructifica).

En segundo lugar, y como viene siendo habitual en el marco de la poesía de la conciencia crítica, los tres compendios son publicados por editoriales independientes, habitualmente relacionadas con textos y autores críticos y siempre alejadas de los tradicionales y mayoritarios cauces de difusión y publicitación: Baile del Sol, La Oveja Roja y Lastura Ediciones.

En tercer lugar, queda constatado un nada despreciable alejamiento de la crítica y de la teoría entre los más jóvenes poetas. Mientras que algunos de los incluidos en *Once poetas críticos* complementaron sus poemas con ensayos, los recogidos en *Última poesía crítica* se alejan de tales disquisiciones y obvian el conflicto teórico, tan relevante en los años noventa y a principios de los dos mil. En cierta medida, ello guarda relación con las características del campo poético más contemporáneo: mientras que en décadas pasadas existía una encarnizada lucha entre los partidarios de la poesía de la experiencia y quienes no se asimilaban a tales modelos, en el presente habitamos un panorama mucho más sosegado y calmado, donde diferentes ideologías literarias conviven sin demasiada polémica en el centro y los márgenes del sistema literario (Rodríguez Callealta, 2017). Este detalle no solo se da entre los jóvenes poetas críticos, sino también entre autores que disponen otras manifestaciones. La renuncia explícita a la teoría podría definirse como una suerte de *zeitgeist*¹⁷.

En cuarto lugar, frente al tradicional intento de romper con lo precedente para aupar a un nuevo grupo o generación (“retórica de la ruptura” [Molina Gil, 2020]), las antologías de la poesía de la conciencia crítica persiguen retratar un estado literario determinado haciendo bandera de la pluralidad estética como una de sus mayores virtudes. Esto contribuye a la ruptura de viejos y superados relatos, como aquel que sostiene que la crítica social solo puede articularse desde el realismo y que la vanguardia es siempre escapista.

¹⁷ En 2023, Berta García Faet publicó *El arte de encender las palabras. La dimensión conmovedora de la poesía*. Este libro es ciertamente singular en la actualidad. Todavía es pronto para saber si abrirá nuevas vías de reflexión y si llamará a los y las jóvenes poetas al cultivo de la reflexión ensayística, pero conviene anotarlo como futurible punto de inflexión.



Finalmente, también queremos hacer notar un claro detalle que, en nuestra opinión, diferencia a los poetas más veteranos y a los actuales, y que tiene relación con la coyuntura histórica y literaria de cada época. Mientras que en los años noventa los poetas de la conciencia crítica eran casi los únicos que insertaban en sus textos una crítica social explícita, en el presente, temas como la crisis, el feminismo, lo LGTBIQ+ o la ecología se han convertido en tensiones transversales a buena parte de los escritores, sea cual sea la deriva estética sobre la que sostienen sus composiciones. Ello hace, quizás, más maleable el marbete o, mejor dicho, podría llegar a difuminarlo con otras prácticas en un primer momento alejadas de los espacios de la conciencia crítica, pero que por el tratamiento de las diversas crisis podrían acercarse a ella. Pensamos, por ejemplo, en poéticas como las de Ben Clark, Laura Casielles o Martha Asunción, abiertas al nosotros y consciente de habitar un mundo abismado o, desde una óptica más vanguardista, la obra de María Salgado, sostenida sobre la permanente problematización del lenguaje del poder.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJO CERO, Alicia (2019). *Poesía y poder*, edición crítica de Raúl Molina Gil. Madrid: La Oveja Roja.
- CORREYERO, Isla (ed.) (1998). *Feroces. Radicales, marginales y heterodoxos en la última poesía española*. Barcelona: DVD.
- DOCE, Jordi (2005). "Poesía española hoy: de la arbitrariedad a la domesticación". En Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.). *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 285-308.
- EVEN-ZOHAR, Itamar (1990). *Polysystem Studies*, volumen monográfico de *Poetics Today*, 11, 1. Disponible en: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/books/ez-pss1990.pdf> [Fecha de consulta: 21 de junio de 2024]
- FALCÓ, José Luis (2007). "1970-1990: de los novísimos a la generación de los 80", *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 721-722, pp. 26-29.
- FALCÓN, Enrique (ed.) (2007). *Once poetas críticos en la poesía española reciente*. Tenerife: Baile del Sol.
- FALCÓN, Enrique (2010). *Las prácticas literarias del conflicto: Registro de incidencias (1991-2010)*. Madrid: La oveja roja.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1980). *Las voces y los ecos*. Madrid: Ediciones Júcar.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1988). *La Generación de los Ochenta*. Valencia: Mestral.



- GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1995). *Selección nacional. Última poesía española*. Gijón: Llibros del Pexe.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1996). *Treinta años de poesía española (1965-1995)*. Granada: Renacimiento/La Veleta.
- GARCÍA MARTÍN, José Luis (ed.) (1999). *La generación del 99. Antología crítica de la joven poesía española*. Oviedo: Nobel.
- GARCÍA-POSADA, Miguel (ed.) (1996). *La nueva poesía española (1975-1992)*. Barcelona: Crítica.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (2013). *Poesía de la conciencia crítica (1987-2011)*. Ciempozuelos (Madrid): Tierradenadie Ediciones.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (ed.) (2015). *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles (1990-2014)*. Madrid: La Oveja Roja.
- GARCÍA-TERESA, Alberto (2017). "Poesía y antagonismo. Por una práctica poética de cuestionamiento y confrontación". En Alberto García-Teresa (ed.). *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista*. Ciempozuelos: Tierradenadie ediciones, pp. 17-48.
- GARCÍA-TERESA, Alberto y PAYNE, Zachary G. (2018). "Conectando grietas. Oportunidades y riesgos para la poesía crítica española en la era digital: Caja de resistencia". En Remedios Sánchez García (coord.). *Nuevas poéticas y redes sociales. Joven poesía española en la era digital*. Madrid: Siglo XXI Editores, pp. 227-236.
- GARCÍA-TERESA, Alberto y TRASHUMANTE, David (eds.) (2023). *Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempos de colapso*. Madrid: Lastura.
- GONZÁLEZ MORENO, Pedro A. (2016). *La musa a la deriva*. Castilla y León: Junta de Castilla y León.
- IGLESIAS, Monserrat (1994). "El sistema literario: Teoría Empírica de la Literatura y Teoría de los Polisistemas". En Darío Villanueva (ed.). *Avances en teoría de la literatura (Estética de la Recepción, Pragmática, Teoría Empírica y Teoría de los Polisistemas)*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, pp. 309-356.
- IRAVEDRA, Araceli (2010). *El compromiso después del compromiso. Poesía, democracia y globalización (poéticas 1980-2015)*. Madrid: UNED.
- IRAVEDRA, Araceli (2017). "Historiografía, canon, compromiso: los poetas del 27 en las antologías (1932-1965)". En Miguel Ángel García (ed.). *El compromiso en el canon. Antologías poéticas españolas del último siglo*. Valencia: Tirant Humanidades, pp. 183-224.
- LANZ, Juan José (1998). "La joven poesía española. Notas para una periodización", *Hispanic review*, 66, pp. 261-287.
- LLERA, José Antonio (ed.) (2024). *La noche es un pájaro azul. Antología de la última poesía española*. Boo de Piélagos (Cantabria): Libros del Aire.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2005). *Sobre poesía postfranquista: hacer historia y otras cuestiones*. Madrid: Verbum.
- LÓPEZ MERINO, Juan Miguel (2008). "Hacer historia: Crítica literaria y poesía posfranquista", *Tonos Digital*, 15 pp. 1-48. Disponible en: <http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/viewFile/202/162> > [Fecha de consulta: 21 de junio de 2024].
- MAINER, José-Carlos (ed.) (1999). *El último tercio del siglo (1968-1998) Antología consultada de la poesía española*. Madrid: Visor.



- MARTÍN, Salustiano (2000): “Democracia, ciudadanía y poesía de la conciencia crítica”. En Antonio Orihuela (coord.). *Voces del extremo: poesía y conciencia*. Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, pp. 25-34.
- Martínez Fernández, Ángela (2018). “Primero el cuerpo y luego el libro: 'Voces del extremo. Antología (2012-2016)' o cómo continuar poniendo delante del capital otra imaginación política”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 11, pp. 589-287. Disponible en: <<https://doi.org/10.7203/KAM.11.12569>> [Fecha de consulta: 21 de junio de 2024].
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2014). “Proyecto de una nueva Antología de poesías selectas castellanas. Enumeración y juicio de las principales colecciones existentes”. En María José Rodríguez Sánchez de León (ed.). *Menéndez Pelayo y la literatura: estudios y antología*. Madrid: Editorial Verbum, pp. 392-413.
- MESQUIDA, Biel y PANERO, Leopoldo María (1977). “Gil de Biedma o la palabra sentida, sufrida y gozada”, *El viejo topo*, 7, pp. 41-43.
- MOLINA GIL, Raúl (2020). “El modelo generacional y la retórica de la ruptura o cómo se (nos) cuenta la poesía contemporánea en España: el decenio 1960-1970 como paradigma”, *Artífara. Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 20, 2, pp. 47-65. Disponible en: <<https://doi.org/10.13135/1594-378X/4362>> [Fecha de consulta: 21 de junio de 2024].
- MONTERO, Josu (2003). “Breve génesis de la poesía política española actual: subversión lingüística y realismo crítico”, *Zurgai* (diciembre), pp. 6-10.
- ORIHUELA, Antonio (2017). “El traje nuevo del emperador: endogamia, nepotismo, clientelismo, ídolos y mitos en la trastienda de la poesía española contemporánea”. En Alberto García-Teresa (ed.). *El verso por asalto. Poesía, desobediencia y construcción antagonista*. Ciempozuelos: Tierradenadie ediciones, pp. 193-229.
- ORTEGA, Antonio (ed.) (1994). *La prueba del nueve (Antología poética)*. Madrid: Cátedra.
- POZUELO YVANCOS, José María (1996). “Canon, ¿estética o pedagogía)”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 600, pp. 3-4.
- RICO, Manuel (2000). *Pasar la página. Poetas para el nuevo milenio*. Cuenca: Olcades.
- RODRÍGUEZ-CALLEALTA, Ana (2017). “Un deseo frustrado: la hegemonía (o el desconcierto de la crítica ante los autores del 2000 a lo largo de la primera década del siglo XX)”, *Versants*, 3, 64, pp. 45-53. Disponible en: <<https://doi.org/10.22015/V.RSLR/64.3.6>> [Fecha de consulta: 21 de junio de 2024].
- RUIZ CASANOVA, José Francisco (2007). *Anthologos: Poética de la antología poética*. Madrid: Cátedra.
- SIMÓN, Rocío (2024). “Última poesía crítica. Jóvenes poetas en tiempos de colapso. Reseña”, *Nayagua. Revista de poesía*, III, 37, pp. 322-324. Disponible en: <<https://www.cpoesiajosehierro.org/web/uploads/pdf/cdf6cef6974a4fa0f83c46b0afeb2397.pdf>> [Fecha de consulta: 21 de junio de 2024].
- SUÑÉN, Juan Carlos (1989). “Vanguardia y surrealismo en la poesía española



- actual. La otra vía”, *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, 512-513, pp. 57-59.
- TALENS, Jenaro (1989). *De la publicidad como fuente historiográfica: La generación poética española de 1970*. Valencia: Universitat de València.
- TORRE, Guillermo de la (1943). *La aventura y el orden*. Buenos Aires: Losada.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1986). *Postnovísimos*. Madrid: Visor.
- VILLENA, Luis Aantonio de (ed.) (1992). *Fin de siglo. El sesgo clásico en la última poesía española*. Madrid: Visor.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.) (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la poesía de la experiencia*. Valencia: Pre-Textos.
- YANKE, Germán (ed.) (1996). *Los poetas tranquilos: antología de la poesía realista de fin de siglo*. Granada: Maillot Amarillo.
- ZURGAI (2003). *Poesía de la conciencia*. Bilbao: Departamento de Cultura.

Diablotexto

Digital



Llenando un doble vacío: La poesía migrante y obrera de William González Guevara

Filling the Void, Twice: On William González Guevara's Migrant and Working-Class Poetry

JORGE RUIZ LARA
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
jorge.ruizl@estudiante.uam.es
<http://orcid.org/0000-0002-4167-2140>

Fecha de recepción: 13 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 16 de septiembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 306-332
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29028>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia I- Sin Obra Derivada"



Resumen: Esta investigación se centra en la contextualización y el estudio de la obra poética de William González Guevara (Managua, 2000) entre el reciente auge de las narrativas obreras y la emergencia de la actual poesía joven *de la precariedad* como consecuencia tardía de la repolitización de la literatura española poscrisis. El artículo analiza la escasez de relatos y autorías migrantes y procedentes de la clase trabajadora en el panorama literario español en las últimas décadas, con el objetivo de proporcionar una perspectiva crítica que permita reconocer la poesía “migrante y obrera” de William González Guevara como una de las nuevas escrituras “para la disputa” de la literatura política española actual.

Palabras clave: William González Guevara; literatura obrera; literatura migrante; poesía joven española actual; poesía de la precariedad

Abstract: This research focuses on the contextualization and study of William González Guevara’s (Managua, 2000) poetic work within the recent resurgence of working class narratives and the emergence of the current Spanish youth’s poetry of precariousness as a late consequence of the re-politicization of post-crisis Spanish literature. The article analyzes the shortage of migrant and working class narratives and authorships in the Spanish literary field during the last decades, in order to provide a critical perspective that allows us to recognize the ‘migrant and working class’ poetry of William González Guevara among the new “narratives for the dispute” of the current Spanish political literature.

Key words: William Gonzalez Guevara; working-class literature; migrant literature; current young Spanish poetry; precarious poetry



La limitada presencia de la inmigración en la literatura española reciente

Hasta hace bien poco, hablar de poesía o, en general, de literatura migrante en España significaba, prácticamente, hablar de una ausencia. Los estudios críticos más recientes (Bortoli, 2019; Zovko, 2019; Rostecka y Ascanio-Sánchez, 2021) y los más longevos (Andres-Suárez *et al*, 2002; Zovko, 2009) así lo demuestran: la población migrante, que suponía en 2022 el 11,62% del total de los residentes en España (INE, 2022)¹, se encuentra ampliamente infrarrepresentada en la literatura española contemporánea. Su presencia, no solo como autores, sino también como personajes de la ficción, ha sido generalmente escasa respecto a su papel y presencia en la sociedad española. Desde que España, a finales de los años noventa, dejase de ser un país de emigrantes para convertirse en un país de destino de la inmigración, la literatura contemporánea española no ha reflejado de manera proporcional este cambio de tendencia. Frente a la relativa frecuencia e interés por la reconstrucción de los relatos de la emigración interior y exterior entre las autorías estatales, el tratamiento de la experiencia de la inmigración hacia España parecía haber quedado desplazada a un segundo plano y limitada, en su mayoría, a representaciones insatisfactorias y superficiales, que solo en la última década han empezado a revertirse con la aparición de nuevas autorías migrantes y relatos y caracterizaciones más justas entre los autores españoles. Estas nuevas voces, entre las que se encuentra William González Guevara, han contribuido a revertir esta tendencia previa de representación de personajes y tramas migrantes que se pudo observar durante las primeras décadas del fenómeno inmigratorio en la literatura española.

Como estudió Marco Kunz en una de las aportaciones críticas pioneras en torno a este asunto, la escasa literatura española de finales del siglo XX que hacía referencia a este fenómeno reproducía, generalmente, un tratamiento de la migración muy condicionada por los prejuicios del país de destino y las miradas de los locales, que acababan proponiendo una escritura simplificada y

¹ Según datos del Padrón Continuo del año 2022, elaborado por el Instituto Nacional de Estadística. Disponible en <<https://www.ine.es/uc/MUDuW3CFi1>> [Fecha de consulta: 8 de junio de 2024].



estereotípica de muchos personajes migrantes, habitualmente situados en ambientaciones, roles y caracterizaciones específicas:

Aparecen sobre todo en la novela negra y policíaca, como figurantes de una muy dudosa representatividad: pordioseros, parásitos, ladrones, atracadores, traficantes de droga, prostitutas, o en algunos casos más positivos, como futbolistas, músicos, chóferes, personal doméstico, etc. Los inmigrantes son percibidos a menudo solo como especímenes poco individualizados de grupos marginales o comunidades étnicas y se ven reducidos a una imagen que, pese a las declaraciones de solidaridad de los autores, se parece demasiado al cliché xenófobo del “inmigrante maleante” para poderlo subvertir e invalidar. O predomina el patetismo de la conmiseración con víctimas necesitadas de ayuda, compasión puramente literaria. (Kunz, 2002: 133-134)

De este modo, la frecuencia de aparición de estos personajes vinculados a relatos sentimentales trágicos o de miseria, así como especialmente en la novela negra y policíaca, acabará corriendo “el riesgo, precisamente, de afianzar aún más estos estereotipos y de proporcionarles una mayor proyección” (Zovko, 2019: 49). A pesar de la intención de denuncia o el ensamblaje crítico planteado en ocasiones por algunos de los autores españoles, aunque estas obras no tuviesen “el objetivo de desfavorecer intencionadamente a un colectivo en concreto ni el de perpetuar los estereotipos negativos ya vigentes en la sociedad” (2019: 48), corrían el riesgo de contribuir a ello y, en última instancia, generalizar un tipo de relato sensacionalista y perjudicial a los intereses del colectivo retratado.

En la misma línea de lo señalado por Kunz, la literatura en torno a la migración escrita por algunos autores españoles ha representado a este colectivo desde lo que David Becerra Mayor y Ángela Martínez Fernández han identificado como una “actitud desactivada”, por la que estos aparecen como “un conjunto de personajes sin voz ni entidad narrativa que funcionan, en muchos casos, como parte del decorado” (2019: 205), empujando a este colectivo a un rol subalterno en los relatos e imaginarios propuestos por estos productos culturales. Así, cuando aparecen, la caracterización de estos personajes migrantes se ha realizado en muchas ocasiones de forma superficial y sin autonomía, otorgándoles una única función de responder a las necesidades y estructuras narrativas, sin agencia ni una voz propia incapaz de brotar dentro de un sistema cultural que desactivaba sus posibilidades expresivas. Se encontraban, en ese sentido, casi como meras marcas textuales de la otredad dentro de relatos narrativos que requerían de su presencia, pero que, además,



los homogeneizaba dentro de un mismo modelo de vida y unas experiencias compartidas que, en ocasiones, apenas formaban parte del decorado trágico o de los bajos fondos de la sociedad de destino en expresiones acordes a las representaciones más sensacionalistas de los migrantes en la prensa, donde su presencia se encuentra, por el contrario, sobredimensionada. Como sintetiza Giulia Bortoli, las representaciones de la migración en los medios y la cultura española, incluida la literatura, tenderán a:

da[r] una imagen homogeneizadora de este fenómeno, representando a los inmigrantes como seres diferentes, extranjeros, forasteros, los *otros*, olvidando sus variadas procedencias. Los temas más recurrentes aquí son las pateras, el racismo, la xenofobia, la marginación y la delincuencia de los recién llegados; son por tanto frecuentes lugares comunes, chistes y conductas xenófobas, olvidando una vez más que los mismos españoles habían sido un pueblo de emigrantes. (2019: 185)

Esta generalizada forma de caracterización de los personajes y de las experiencias de la migración, propia de las primeras décadas de escritura en torno al fenómeno migratorio en España, se manifiesta, igualmente, en la ausencia y la infrarrepresentación de autorías reconocidas de este propio colectivo en un campo literario y cultural que se había caracterizado por demorarse en abrir sus puertas a la pluralidad de voces, relatos vitales y experiencias de esta parte de la población. No obstante, como ha afirmado Josebe Martínez, a partir de la amplia acogida en el campo cultural español de la última ola de autoras latinoamericanas residentes en España y Estados Unidos² se ha comenzado a invertir esta tendencia:

[E]n lo referente al desplazamiento autorial, cabe señalar que la des/relocalización (desplazamiento, exilio, migración) no se convierte en un valor en alza para la literatura hispánica hasta el siglo veintiuno. Valor que se encarna, de forma más concreta, en la producción literaria de mujeres y su vivencia migratoria, según dicta la crítica especializada y el mercado editorial. (2024: 218)

La crítica y los estudios de la literatura de la migración en España han identificado algunos motivos de esta prolongada escasez de autorías migrantes

² Esta autora distinguirá dos momentos de la presencia de escritoras, exiliadas o migrantes, residentes en España, que recorre desde los exilios por las dictaduras militares del 70 y el 80, a las migraciones económicas o por el auge de la violencia del siglo XXI: “En el Estado español, por ejemplo, partimos de una generación anterior, marcada por el exilio, como es el caso de la uruguaya Cristina Peri Rossi, la argentina Clara Obligado o las colombianas Consuelo Triviño y Laura Restrepo; hasta autoras más recientes como Flavia Company, María Fernanda Ampuero, Gabriela Wiener, Mónica Ojeda, Rocío Quillahuaman y Brenda Navarro” (Martínez, 2024: 217).



en los condicionamientos y en las dificultades de acceso a la cultura a las que este colectivo se enfrenta generalmente en su vida cotidiana por su integración en los escalafones más bajos de una clase obrera también desaparecida de las representaciones culturales (Becerra Mayor y Martínez Fernández, 2019). Algunas autoras, como Bárbara Rostecka y Carmen Ascanio-Sánchez, amplían esta argumentación refiriendo un motivo temporal que limitaría la posibilidad de la inmigración de adquirir agencia en los espacios de producción de discursos del país de destino: “la historia de la inmigración en España no ha sido lo suficientemente larga como para acumular el capital literario y cultural de aquellos recién llegados, desarrollar un carácter propio o hacerse hueco en la esfera pública” (Rostecka y Ascanio, 2021: 3). De acuerdo con esto, el periodo de casi treinta años que podemos reconocer de prevalencia de la inmigración sobre la emigración en España no ha podido ser aún suficiente para que estas autorías puedan cubrir el espacio que les correspondería en el ágora pública. El origen de este argumento temporal, que arguyen como la razón principal de la falta de visibilidad política y cultural de este colectivo, tiene como base la afirmación de que a su llegada “[l]a necesidad de mejorar situaciones materiales de partida ha sido el factor más determinante en el quehacer inmediato de las personas inmigrantes” (2021: 3), por lo que este colectivo habría enfrentado mayores dificultades para dedicarse a la creación independientemente de su origen formativo, académico o su situación laboral, ya que “los primeros años estuvieron ocupados en conseguir lo elemental: alimentación, vivienda, legalización de residencia y documentación, estabilidad en el trabajo, etc.” (2021: 3). Si bien este argumento puede arrojar luz sobre la carencia de estos relatos, especialmente para los recién llegados y los más precarios, este no puede eximir de responsabilidad a la sociedad de destino, más aún cuando la mayoría de estos migrantes eran ya hispanohablantes.

Tampoco este argumento debería hacernos caer en una falsa idea estereotipada de imposibilidad de acceso a la producción cultural y literaria que se extiende al conjunto de la clase social que estos migrantes suelen integrar en el país de destino y que se basa, principalmente, en la identificación errónea y clasista de todos los migrantes como personas sin formación y, por tanto, *a priori* sin posibilidades de interesarse por la expresión artística o literaria. Esta



asociación se reproduce en la propia producción cultural, ignorando una realidad fundamental respecto a la formación de quienes llegan al país que ha atravesado la inmigración, especialmente latinoamericana, más reciente. Como ha estudiado Maja Zovko en la literatura con tema migratorio escrita por autores españoles entre finales del siglo XX y los primeros años del siglo XXI,

el tipo de inmigrante retratado en la mayoría de las novelas comentadas no dista mucho de los prejuicios de los ciudadanos del país receptor y que se reduce, en muchos casos, a una imagen polarizada que oscila entre la víctima y el aprovechado abusador dedicado a la delincuencia. El inmigrante que entra en escena es, sobre todo, un inmigrante pobre, sin suficiente educación, proveniente de los estratos más bajos de la sociedad, víctima y marginado tanto en su propio país como en el de acogida. (2009: 171)

Esta representación problemática dista de la realidad de muchos migrantes económicos o exiliados que, en muchas ocasiones, a raíz de la propia política de extranjería del país receptor, procedían de las clases medias con formación superior en sus países de origen, aunque esta posición no siempre sea mantenida o reconocida en su integración al mercado laboral español³.

Contra el cliché del inmigrante que huye de la miseria, los latinoamericanos de cada vez más países deben solicitar visados con certificados de solvencia económica, un sistema que permite filtrar más bien a las clases medias. Aparte de controlar el número de inmigrantes, el proceso consigue limitarlos a los que el Estado considera más adaptables a España por razones de lengua y clase social. (Roncagliolo, 2007: 158)

Como han señalado Becerra Mayor y Martínez Fernández en su estudio de la representación de la inmigración ecuatoriana en la literatura española, este rasgo propio ha causado que muchos de estos migrantes, abundantemente representados e identificados como carentes de esta formación, tuvieran que aceptar los trabajos más precarios en la sociedad de destino, a pesar de su sobrecualificación, y viéndose obligados prácticamente a

disimular quiénes eran o habían sido para poder ser asimilados más rápidamente por la sociedad de acogida [...] o absorbidos por un mercado de trabajo del capitalismo

³ Esta procedencia de la clase media con formación académica superior debe ser atendida al analizar el proceso de identificación de los autores migrantes entre las nuevas escrituras obreras en las que ahondaremos a continuación. El tratamiento de la precariedad y las complejidades del proceso migratorio no tendrá por qué llevar siempre a un reconocimiento en esta clase en el país de destino, más aún en quienes se han integrado en el mundo cultural, las llamadas profesiones liberales o profesiones de alto prestigio social. En este trabajo, sin embargo, nos centramos en ahondar en las posibilidades propositivas de una escritura en torno a la migración cuyo lugar de enunciación se encuentra condicionado por las cuestiones de clase, como demostraremos en el caso paradigmático de la poesía de William González Guevara.



avanzado que [...] ha fundado una nueva división global del trabajo, incluso en las economías nacionales. (2019: 200)

Las dificultades de acceso al consumo y a la producción de cultura entre la población migrante más precarizada no se deben vincular, así, exclusivamente a su situación de partida. Es necesario, para esto, atender a los verdaderos obstáculos dispuestos aún por la sociedad y por la propia configuración y el panorama dominante del campo cultural español que durante las primeras décadas del fenómeno migratorio se mostraba poco receptivo a los discursos críticos o que problematizasen las complejidades sociales. Los preceptos ideológicos y artísticos de los años de predominio de la llamada Cultura de la Transición⁴ fomentaban la desaparición de las propuestas críticas o que problematizasen las complejidades sociales, promoviendo una literatura y un arte sin conflicto ni lecturas colectivas en clave social y política que pudieran desestabilizar una visión armónica del nuevo sistema político español en sus tiempos de bonanza económica. En este contexto, los conflictos sociales no se representan o suelen ser armonizados por una literatura dominante en la que

la huella de lo político y lo social qued[a] desplazada a favor de una lectura individualista —y asumible por la ideología dominante— de las contradicciones radicales del sistema. Todo se interpreta, a partir de este momento, desde el interior del individuo; lo exterior queda excluido como elemento que pueda explicar o interpretar los conflictos que se dan cita en la sociedad contemporánea. (Becerra Mayor, 2013: 35)

Este paradigma cultural dificultará la aparición o condenará a los márgenes a los productos culturales donde sujetos migrantes se expresen desde una conciencia preclara o señalen los orígenes de sus precarias situaciones personales en el régimen político y social del país de destino, siguiendo una lógica propia a la del borrado de lo social característica de esta época descrita por Becerra Mayor y Martínez Fernández:

sus historias, la complejidad social de su emigración y llegada a España resultan ser material ajeno a nuestra narrativa. Del mismo modo que escasean novelas narradas en primera persona por albañiles o camareras, también escasean las novelas donde el protagonismo reside en el migrante. (2019: 203)

Así, a lo largo de las últimas décadas del siglo XX la presencia de la migración limita su aparición como asunto o temática en obras comprometidas

⁴ Para un estudio exhaustivo en torno a este concepto, véase Luisa Elena Delgado (2021).



social o éticamente, especialmente de autorías poco conocidas o de segunda línea y que “a menudo trabajan en el periodismo, o tienen alguna relación particular con la inmigración por razones políticas o biográficas” (Kunz, 2002: 131), por lo que predominará “cierto realismo documentalista un poco anticuado y artísticamente insatisfactorio, aunque justificable por la voluntad de informar a los lectores sobre lo que está pasando en el país” (2002: 113). Esto se complementará con la ausencia de obras de calidad y de textos rigurosos con este asunto y compromiso análogo por parte de las autorías de referencia del momento, cuyas aportaciones puntuales sobre estas cuestiones tampoco escaparán del todo a las limitaciones propias de esta inicial tendencia de representación estudiada por la crítica⁵. Por otro lado, esta ausencia de referentes exitosos entre la bienintencionada literatura crítica del momento dejará el terreno libre a la aparición de aquellos textos ya mencionados que, desde la ideología dominante, proponían generalmente representaciones estereotípicas, sensacionalistas o “desactivadas” de migrantes en tramas sin trascendencia social declarada o que propiciaban la exotización y el anclaje de estos personajes en géneros, temáticas, ocupaciones y roles determinados. Esta situación, asentada en las limitaciones del marco cultural posterior a la transición, dificultará la emergencia de nuevas autorías migrantes y de otras representaciones más justas de sus vidas en la literatura escrita por autores españoles, las cuales comenzarán a aparecer con mayor fuerza a partir de la repolitización de la sociedad y la cultura española acontecida en los años posteriores a la crisis económica de 2008 y, especialmente, el movimiento o acontecimiento 15-M.

El cambio en las condiciones materiales causadas por la crisis económica y la austeridad impulsaba un cambio en la sensibilidad de una sociedad española que requería ya de nuevas voces que trascendieran estas limitaciones estéticas

⁵ Algunos trabajos han identificado a los escritores españoles contemporáneos que han tratado la migración o representado personajes migrantes en sus obras, véase la enumeración aportada por Juan García-Cardona: “Escritores contemporáneos como Juan Goytisolo, Julio Llamazares, José María Merino, Manuel Rivas, Luis Mateo Díez, Francisco Ayala, Rodrigo Rubio, Mariano Tudela, Víctor Canicio, José Hierro, Lauro Olmo o Alfonso Paso han trabajado sobre el tema [...]” (2024: 179). Sin embargo, a pesar de sus diversas intenciones, como han tratado Marco Kunz (2002), Dorothy Odarthey-Wellington (2014), Maja Zovko (2009 y 2019) o Lorenzo Bortoli (2019), predominará un tratamiento en las mismas coordenadas ya expuestas.



e ideológicas desproblematizadoras de la realidad previas y afrontasen, de forma directa, el contexto de la recesión económica mundial⁶. La literatura política empezaba a integrarse en la cultura hegemónica de la mano de un amplio número de autores, nuevos o ya reconocidos, como ha expuesto David Becerra:

el clima político favorece la circulación de esos *nuevos* discursos críticos, cosa que no ocurría en los años precedentes de la celebración de la normalidad y el bienestar, cuando la crítica era cuanto menos percibida como el discurso de quien llega para aguar la fiesta. El segundo elemento nuevo se da en el lugar de enunciación: la crítica no se produce ya desde un afuera crítico y radical (desde un espacio antagonista), sino que la producen sujetos que, hasta el momento, habían producido desde el interior de la "institución". (2021: 44)

Asimismo, se produce también la recuperación de escritores y artistas cuya obra ya obedecía al compromiso político o el cuestionamiento de la realidad antes de la crisis económica y que habían sido relegados a un segundo plano por no encajar con el gusto mayoritario del momento anterior⁷. En este contexto, el tratamiento de la migración en la literatura española empezaba a avanzar también hacia la inclusión y la representación de personajes migrantes no solo en relatos centrados en la propia experiencia de la migración, sino integrados en las problemáticas comunes a toda la clase trabajadora y derivadas de la crisis denunciadas por los autores críticos, tal como ha tratado Maja Zovko, para quien

en los últimos años se están publicando obras que se desvían de las tendencias habituales, y aparecen en ellas personajes inmigrantes que sufren por los mismos problemas que los españoles, como es el caso de la crisis y el subsiguiente desempleo⁸. (2019: 199)

Aun en el marco del panorama de repolitización de la cultura española actual, la aparición y la consolidación de autorías migrantes siguen siendo una tarea pendiente para la literatura española, aunque se atisba ya un mayor interés

⁶ Este retorno a lo político tras el acontecimiento 15-M, junto con sus causas y consecuencias en el campo literario y cultural actual, ha sido descrito en profundidad por David Becerra Mayor (2021).

⁷ Por esta razón, autores como María Ayete Gil defienden la repolitización de la novela española durante el periodo 2011-2021 no como "un mero retorno de la política a la ficción narrativa sino, más bien, [como] una intensificación de la producción de este tipo de novela" (2022: 71).

⁸ Algunos ejemplos de inserción de personajes migrantes con roles activos y tratamientos profundos en torno a la crisis serán *El padre de Blancanieves* (2007) de Belén Gopegui, *En la orilla* (2011) de Rafael Chirbes, y la paradigmática reflexión en torno a la migración en España de las páginas de *El país del miedo* (2008) de Isaac Rosa. A estas hay que sumarles algunas obras recientes, como *La ciudad* (2023) de Lara Moreno o *Nuestras madres* (2022) de Gemma Ruiz Palà, que se suman a la escritura en torno a la migración y a la clase obrera en nuestro contexto.



que está abriendo un espacio de posibilidad para la proliferación de nuevas voces que consigan poner fin a la infrarrepresentación de este colectivo. Estas nuevas autorías están consolidando, junto con los autores españoles que han otorgado un mayor espacio y una representación más adecuada a la población migrante en sus obras, la agencia política y la posición de estas presencias y voces en el campo cultural español actual. Aunque ya podemos encontrar ejemplos de nuevas autorías que escriben desde este lugar de enunciación e identidad en el panorama literario español⁹, se espera aún la aparición consistente de aún más voces de primera o de “segunda” generación. La inclusión o irrupción de estas autorías en el panorama poético y literario español *a priori* favorable a la circulación de discursos críticos, pero en el que aún hay escasez de voces desde los márgenes, se antoja fundamental para abrir las puertas a nuevos relatos en torno a la identidad y a la experiencia del fenómeno migratorio, así como a la continuación y la expansión de la literatura crítica española desde otros puntos de vista aún por escuchar.

Una *ausencia* en disputa: nuevas posibilidades para la representación de la clase obrera ante la repolitización de la literatura española actual.

La presencia de la migración en la literatura española de las últimas décadas se asemeja a las representaciones y los silencios que encontramos en los relatos y en las autorías en torno a la clase obrera. Como han apuntado Becerra Mayor y Martínez Fernández, el tratamiento de la clase trabajadora en la literatura española contemporánea se caracterizaba, desde los años de la Cultura de la

⁹ Desde la crítica se ha señalado la existencia de “una generación actual de artistas inmigrantes jóvenes que cultivan distintos géneros y que están recibiendo cierta atención, tales como Said El Kadaoui, Laila Karrouch, Najat El Hachmi, Mbomio Rubio, Bela Lobedde, Mohamed El Morabet, Munir Hachemi, Berna Wang, Quan Zhou, Berna Tsai Tseng o Margaryta Yakovenko” (García-Cardona, 2024: 180), con una etiqueta problemática, “inmigrantes jóvenes”, que incluye sin distinción autores nacidos y no nacidos en España. Asimismo, en la poesía, la antología basada en la experiencia y condición migrante intergeneracional, *Matria poética. Una antología de poetas migrantes* (2023) coordinada por Yeison F. García López, ha comenzado a agrupar ya las poéticas de cuarenta y cinco poetas residentes en España, con nombres como Abdul Ahdi Samoun, Acoyani Guzmán o Paloma Chen. Esta antología expresa también un deseo de desobediencia y de ocupación del espacio poético a partir de la denuncia de la marginación en la que se encuentran estos escritores: “Es el momento de las nuestras, de las que han sido borradas de la historia, de las que están fuera del canon literario [...] Desobedecemos el orden racial del panorama poético español. Les decimos a las nuestras que la poesía actual también nos pertenece, al igual que nos pertenece la que aún está por escribir” (VV. AA, 2023: 9).



Transición, por la oscilación entre su ausencia e infrarrepresentación en los productos culturales, y una caracterización deficiente basada en estereotipos y prejuicios. Esta problemática, paralela a la tendencia de representación de la población migrante en la literatura española de la última década del siglo XX y la primera del siglo XXI ya analizada, permite a ambos críticos lanzar una afirmación que resume la “inercia desobrerizadora” de la producción cultural hegemónica reciente en los países occidentales, al denunciar que:

[s]i un historiador ingenuo usara, dentro de doscientos años, la literatura —producida sobre todo a partir de 1985— para saber cómo ha sido la sociedad española, difícilmente podría rastrear la existencia de la clase trabajadora (más allá de un conjunto de clichés e imaginarios estigmatizadores). (Becerra Mayor y Martínez Fernández, 2019: 201)

En un fenómeno que no es exclusivo del Estado español, durante este periodo el propio concepto y la agencia política e identitaria de la división de la sociedad en clases antagónicas entra en una profunda crisis de sentido. La expansión del modelo productivo neoliberal, junto con los cambios en el sistema productivo causados por el avance del posfordismo y la desindustrialización en muchos países occidentales, modificarán la relación, el imaginario y la identificación personal o colectiva con el trabajo para una amplia parte de la población. Simultáneamente, el aumento del trabajo por cuenta propia y el predominio de nuevas ocupaciones en un sector servicios caracterizado por la temporalidad y la flexibilidad facilitarán la pérdida de la identidad de clase. La posición social mayoritaria de la clase obrera, otorgada hasta entonces por su rol en las relaciones de producción, empezará a difuminarse y se empezará a leer en términos de consumo o capacidad adquisitiva en el mercado. El auge de los análisis y discursos sociales y políticos que proclamaban el final de las clases sociales se impondrá desde los medios de comunicación masivos y la acción de las instituciones estatales, asentando esta borradora de la clase obrera del imaginario colectivo de la mano de una producción cultural hegemónica que acompañaba esta tendencia sin proponer nuevos relatos actualizados respecto a las formas de vida y de trabajo de la clase trabajadora del momento.

La consolidación de los cambios materiales e identitarios (neoliberalismo, posfordismo, clasemedianismo...) y el consecuente derrumbe de lo obrero no solo se ‘traduce’ al campo cultural, sino que se “reproduce” dentro de él. Las prácticas culturales apuntan en la misma dirección que las lógicas capitalistas presentes: secundan los nuevos modos de organización social y con ellos el derrumbe de las identidades de clase. O en otras



palabras: la narrativa dominante construye una inercia “desobrerizadora”. (Martínez Fernández, 2021: 41-42)

En este contexto, los relatos y los productos culturales hegemónicos no siempre se enfrentarán o argumentarán directamente en contra de la propia existencia de la clase, sino que actuarán precisamente a través de la omisión, apartando de sus representaciones a esta clase social, invisibilizando y dejando en los márgenes a los personajes obreros, así como borrando las huellas del trabajo, los conflictos sociales o las experiencias y formas de vida propias de esta clase de los marcos de pensamiento y representabilidad del capitalismo tardío. Estas obras serán, por esta razón, identificados por Ángela Martínez Fernández como “narrativas de la carencia”,

entendiéndolas como todos aquellos relatos que secundan el orden social y político hegemónico; es decir, como narrativas que funcionan a partir de dinámicas neoliberales y posfordistas y que ahondan en el derrumbe de lo obrero, en la desacreditación del análisis de clase. (2021: 42)

En oposición a estos relatos hegemónicos, existen, también, unas “narrativas para la disputa” que, al contrario de las anteriores, cuestionan el sentido dominante y las tendencias hegemónicas de borrado y desprestigio de lo obrero para reivindicar su operatividad y su pervivencia en la actualidad, así como reivindicar su espacio de representación en la cultura y en el pensamiento. Estos productos culturales contribuyen a resignificar y actualizar el imaginario en torno a la clase trabajadora rechazando su estigmatización, incluyendo nuevas ocupaciones y formas de explotación, y reconociendo a los miembros de la actual clase obrera en sus experiencias particulares y compartidas:

Si lo obrero se ha establecido en el nuevo milenio como una categoría “disputada”, cuestionada directamente, las narrativas ‘para’ la disputa tratan de voltear el sentido: amplían y discuten los límites de “lo pensable”, permitiendo que lo obrero aparezca no solo como una presencia fantasmal, sino también como una entidad “viva” y en constante redefinición. [...] Las N[narrativas] P[ara] [la] D[isputa] llevan a cabo una crítica general del sentido dominante y, en ocasiones, esgrimen una propuesta de construcción alternativa: no solo desmontan los presupuestos que invisibilizan, bufonizan o demonizan lo obrero, sino que proponen otros modos de representación y autorrepresentación, colocan en el imaginario otros “modos de mirar”. (2021: 51)

La obra poética de William González Guevara (Managua, 2000) se enmarca precisamente en esta segunda tendencia de escritura obrera. La poesía de este autor de origen nicaragüense se presenta como una “escritura para la



disputa” que enfrenta la ausencia de relatos de la experiencia vital y las autorías obreras y migrantes en la literatura española, enlazando con las nuevas escrituras en torno a la clase social y, en el contexto español, con el reciente auge de una nueva poesía joven de la precariedad. Con sus obras, entre las que destacan *Los nadies* (2022) e *Inmigrantes de segunda* (2023), trata de poner en el centro las vivencias y las problemáticas sociales que afectan a quienes habitan, como él, en los barrios obreros e integran una clase plural y diversa de la que los migrantes forman la parte más precaria. Tomando agencia, a partir del famoso concepto de “los nadies” de Eduardo Galeano y el término “inmigrantes de segunda”, que apunta no solo a los hijos de quienes migraron a España, sino al tratamiento del Estado a estos como ciudadanos de segunda, González Guevara reivindicará la necesidad de representar en la poesía las condiciones de vida de estos colectivos: el trabajo precario, las trabas burocráticas y las dificultades que estos afrontan en una supervivencia cotidiana que se encuentra, generalmente, al margen de lo visible y lo audible en la producción cultural y los discursos públicos. Con este fin de luchar contra la invisibilidad y el silencio de estas voces y experiencias en la literatura española, su poética se presenta como una propuesta ambiciosa que pretende influir y crear sentido, abriendo vías de escritura y representación posibles que logren actualizar los imaginarios y narrar las vidas de la clase obrera y la migración desde un punto de vista interno. Su escritura lidiará, así, con las complejidades de esta tarea reflejando las heridas abiertas de estos sin dulcificar ni exagerar los aspectos más desafiantes de esta, pero sin caer en los relatos parciales, estigmatizadores e incompletos de muchos autores que habían escrito sobre estas cuestiones anteriormente.

La recepción de sus obras, que han irrumpido en el panorama literario con un gran eco entre la crítica y el público, y un reconocimiento prácticamente sin precedentes, evidencian la necesidad de la incorporación de estos relatos y voces en la poesía joven y en la literatura española actual. En menos de dos años, González Guevara obtenía el XXV Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal de 2022 con su obra *Los nadies* y en 2023 se alzaba con el Premio Hiperión de Poesía por *Inmigrantes de segunda*, además del IV Premio de Poesía Hispanoamericana Francisco Ruiz Udiel por *Me duele respirar*, una obra en torno a la situación del exilio nicaragüense y las protestas estudiantiles de



2018 en el país, que se separa temáticamente de los dos poemarios que estudiaremos aquí por sus diferentes alcances, contenidos y enfoque. En el último año, 2024, publicaba su cuarta obra, *Esta será mi venganza*, en la Editorial Hiperión, donde profundiza en el recuerdo de su Nicaragua natal y se asienta definitivamente como una de las autorías jóvenes más prolíficas de la actualidad.

La exitosa aparición de González Guevara en el campo literario español no debe entenderse, sin embargo, como una anomalía puntual en un contexto literario despolitizado y ajeno al tratamiento de la realidad y los conflictos sociales y políticos como el que predominaba en el largo periodo de dominio cultural del paradigma ideológico de la Cultura de la Transición. Su auge debe enmarcarse, precisamente, en el contexto de la repolitización de la sociedad y la cultura española poscrisis. Esta repolitización, aunque más visible inicialmente en la narrativa y en el ensayo, se extendería también a la poesía, donde en el último lustro, lejos de haberse reducido el contenido de carácter social o político con el paso del tiempo, podremos encontrar a un numeroso grupo de poetas jóvenes cuyas obras continuarán la senda de esta repolitización de la sociedad y la cultura española producida desde 2011. Muchos de estos poetas, nacidos a partir de 1990 y que vivieron la crisis en su infancia o adolescencia, han emergido en el panorama literario con una poesía crítica, centrada en la denuncia y la representación de la precariedad, caracterizada por

una construcción ideológica y ética que expone su disconformidad, que confronta o que pone evidencia (no únicamente la documenta) las injusticias, las opresiones y las desigualdades generadas por el *statu quo* capitalista (patriarcal, ecocida y excluyente) y sus herramientas de sometimiento. (García-Teresa y Trashumante, 2023: 11)

Estos poetas no solo han obtenido un gran éxito en los premios literarios más relevantes del campo de la poesía joven, sino que han empezado, también, a ser reunidos en antologías de marcada orientación social o llenas de voces críticas, como *Cuando dejó de llover: 50 poéticas recién cortadas* (2021), editada por Jorge Arroitia y Alejandro Fernández Bruña, o *Última poesía crítica* (2023), de Alberto García-Teresa y David Trashumante, que incluye a William González Guevara. Desde la crítica literaria han sido identificados también, en conjunto, como ejemplos de una “nueva poesía social” que “retrata la desesperanza y la rabia de una generación criada en una crisis interminable” (Morales, 2021). Entre



sus contenidos, algunos autores, como Álvaro Macías, han destacado una “poética de la precariedad (relacionada con temas sociales y generacionales, como la vivienda, la incertidumbre o la lucha obrera)” (2022), en la que podemos enmarcar la poesía de William González Guevara¹⁰.

El “iris extranjero” de William González Guevara: un análisis de *Los nadies* (2022) e *Inmigrantes de segunda* (2023).

El poemario *Los nadies* (2022) recoge su título del célebre poema homónimo de Eduardo Galeano que se encuentra, también, como cita de apertura de su obra. La recuperación de este poema, que sintetiza el compromiso político e intelectual del propio Galeano con la dignificación y el reconocimiento de las clases populares desde la tradición poética y el pensamiento hispanoamericano, entronca la obra de González Guevara como continuadora de este compromiso y nos enuncia ya a los protagonistas de su poemario. Estos “nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada [...], los ningunos, los ninguneados” que dirá Galeano serán, en la poesía de González Guevara, los migrantes y los integrantes de una clase obrera que poblará el conjunto de su obra, en oposición a la mayoría de la literatura española contemporánea tendente a la infrarrepresentación de estos colectivos.

La poesía de González Guevara orbita en torno a la clase social, entre otras formas, a partir del tratamiento de los espacios urbanos propios de esta clase social, como son los barrios obreros, y la distancia entre estos y aquellos donde viven sus jefes o los centros económicos donde se encuentran sus puestos de trabajo. En “Urgel”, un poema que identifica, ya desde el título, la localización exacta del texto entre los vagones y los pasillos de una estación de metro del barrio del poeta, Carabanchel, se retrata cómo vuelven en el metro de

¹⁰ Aunque no ahondaremos aquí en la genealogía de esta nueva poesía social de la juventud por falta de espacio, consideramos importante apuntar estos desarrollos críticos y editoriales que anticipan la conformación de un nuevo grupo poético en torno a la denuncia y a la expresión de la precariedad, en el que encontraremos a poetas que compartirán estos núcleos temático-ideológicos con William González Guevara como Rocío Acebal, Carlos Catena, Begoña M. Rueda, Ismael Ramos o Mayte Gómez Molina, reconocidos todos ellos con premios como el Ojo Crítico, el Hiperión o, incluso, el Premio Nacional de Poesía Joven. Cabe destacar, asimismo, la importancia del tratamiento de la clase en la nueva narrativa actual, donde han surgido numerosas obras de autoras jóvenes como Andrea Abreu, Laura Carneros, Bibiana Collado o Anna Pacheco que, a partir del relato de la precariedad, retoman las cuestiones de clase como centro de sus narrativas, como se ha hecho eco ya la crítica literaria (Sabugal, 2024).



trabajar los miembros de una clase obrera que se refleja explícitamente diversa y que se identifica principalmente por el cansancio del trabajo, que condicionará sus posturas en los trenes y su forma de caminar. Las distinciones raciales y de origen no importarán al poeta, decidido a mostrar una clase formada por “nobles esclavos de distintas razas”, más que para indicar, por ejemplo, la necesidad de un mantero de escapar del vigilante que le perseguía por hacer su trabajo. En sus versos se recogerán, así, los empleos más precarios, que harán precisamente estos integrantes de la clase obrera que vive en su barrio, unida por su convivencia y por su experiencia compartida y visible de la explotación:

Esta boca de metro no para de escupir / nobles esclavos de distintas razas. / El trabajo no atiende distinciones. / Aparecen cabezas achatadas, / esbeltas, cuadrículares, redondas. / Me fijo en sus posturas concluyendo / en que personifican el cansancio. / Caminan como hormigas sosteniendo / mochilas, bolsos raídos de esfuerzo. / El negrito del Top Manta escapó del vigilante de seguridad. / Rosa ha cambiado su traje de limpiacristales / y Frank reparte comida en otra bicicleta. / El idioma los une, la jornada / laboral que se alarga más allá / de las correspondientes ocho horas. (González Guevara, 2022a: 34)

La explotación laboral se presenta, así, como la principal característica de las vidas y la situación de los habitantes de su barrio, migrantes y no migrantes, aunque este primer colectivo pronto empiece a destacar en sus retratos de los escalones más bajos de la sociedad. En “Plaza Elíptica”, un poema que dedica “a los inmigrantes ilegales de la plaza”, reconoce la presencia invisibilizada de estos allí, denunciando el secreto a voces que supone la existencia de un espacio urbano dedicado abiertamente al reclutamiento de trabajadores sin contrato y a demanda para realizar trabajos en pésimas condiciones con el fin de sustentar, entre otros, “la construcción de pisos, dúplex, / chalés en las afueras de Madrid” (2022a: 27). Estos inmigrantes ilegales que esperan a ser contratados “escondidos en una esquina” (2022a: 27) representarán para el poeta el epítome de la explotación y la marginalización de los migrantes en una sociedad de destino que, desde una mayor complicidad que ignorancia, se beneficia de su mano de obra barata para alimentar el funcionamiento de su economía, especialmente en sectores como la construcción o la hostelería.

Varios poemas de *Los nadie*s y de la primera sección de *Inmigrantes de segunda* seguirán esta misma línea de denuncia y retrato de los trabajos más precarios desempeñados principalmente por trabajadores y trabajadoras



migrantes, especialmente de las vidas y las condiciones laborales de las trabajadoras domésticas latinoamericanas. En su poema “Lejía”, que se ha convertido en uno de los poemas más difundidos de su *opera prima*, el autor refiere cómo su madre se ve desprovista de su identidad, simbólica y materialmente, al perder sus huellas dactilares, a raíz del trabajo, por el efecto corrosivo de la lejía en sus manos. Desde un relato de su trabajo que denuncia su invisibilización, González Guevara dirige el foco a la explotación vivida por esta mujer anónima, apelando al lector a contemplar en la pulcritud de las escaleras la imperceptible huella de su trabajo:

Mi madre, trabajadora de lunes a lunes, / se ha escondido del cosmos. / Han desaparecido sus huellas dactilares / por el hipoclorito de sodio, la lejía. / Una mujer sin nombre que rebusca / devastada su propia identidad. / ¿En qué escalera las habrá dejado? / Intenta recordar el lugar exacto donde / pudo haberlas perdido. / La lejía la convirtió en anónima. / ¿Cómo nombrar lo que no tiene nombre? / En esas escaleras que pisáis / están fosilizadas las huellas de mi madre / fundidas con hipoclorito sódico. (2022a: 29)

Inmigrantes de segunda (2023) ahonda en la recuperación de estas experiencias vitales y enfatiza su voluntad de poner en el centro del texto los relatos del trabajo y de la subsistencia de muchos de estos trabajadores migrantes. El propio libro ya no se abrirá, en este caso, con la solidaria denuncia de un autor comprometido, sino que encontraremos directamente las voces de tres trabajadoras del hogar latinoamericanas que denunciarán los abusos a los que se encuentran sometidas por sus empleadores y las injusticias vividas por la inacción estatal y social frente a su situación. Estas trabajadoras serán la figura central del poemario y ocuparán varios de los poemas, en los que se denunciarán principalmente las enfermedades derivadas de su trabajo. En “Ranking ATP” se señala cómo su madre padece una enfermedad conocida como codo de tenista que, en su caso, no se genera por el deporte, sino por el desgaste producido por la repetición de movimientos de las articulaciones del brazo por su trabajo, limpiando y planchando. En “Prejubilación” se denuncia la incomprensión de un médico y el desinterés de una sociedad que no es capaz de entender el envejecimiento y la afectación de los huesos de la limpiadora ni la realidad laboral de esta, a la que, como única solución para aliviar sus dolencias, solo le propondrá adelantar la jubilación y cuidarse más en su día a día. A pesar de llevar “décadas / limpiando casas por las zonas más / pudientes de Madrid: Las



Rozas, La Moraleja, / El Barrio Salamanca, Mirasierra” (2023: 20) y ver su cuerpo desgastado por el trabajo, ninguna institución le ofrecerá nada que no sea seguir consumiéndose en él. Ante esta ausencia de respuestas, el poeta localiza los orígenes de esta imposibilidad para encontrar soluciones para estas mujeres en la desaparición total de estas de la esfera pública en una sociedad que parece ignorar completamente su existencia. En “Invisibles”, en unos versos fruto de la rabia, el poeta cuestiona y señala el desinterés y la desatención que estas trabajadoras enfrentan por parte de todos los miembros de la sociedad:

Nadie se sabe vuestros nombres, nadie. / Mujeres invisibles de la esfera, / resquicios ignorados por el mundo. / Ningún científico, ningún poeta / habla de vuestra historia, ni el mejor / filósofo, ni el periodista culto / empieza el telediario mencionándoos. / Ni la experta psicóloga os dirige / un mensaje de lucha. / No hablan de vosotras en la radio, / ni en la televisión. Las invisibles, / las marginadas, las que vais limpiando / escaleras, portales, oficinas. / Todas portáis el rostro / alicaído de mi santa madre. (2023: 13)

Esta desatención será especialmente notable entre los más ricos, quienes las emplean (“señores / adinerados, grandes empresarios, / incluso señoritos del Estado”) y a quienes señala, cuestionándoles por su trato indiferente o de superioridad ante su presencia en un paisaje minado de ellas, como el que pinta al representar las calles de un barrio pudiente lleno de trabajadoras de la limpieza en sus uniformes, en “Masacre visual” (2023: 14). El contraste de clase se mostrará directamente también en poemas como “Opus dei” o “España”, cuando el propio autor se deslocalice, desde su barrio obrero a otro más pudiente, para trabajar como cuidador de los hijos de los jefes de su madre. En este poema, ante la pregunta del portero de un edificio sobre cómo ve España, el autor reconocerá dos imágenes opuestas: “la silueta / de una España trabajadora, obrera” y “la España dictatorial y monárquica” (2022a: 30). Ante esto, se ubicará en esta primera España, reconociéndose en el desempleo y la falta de expectativas para su clase y su generación, y en los exiliados de la dictadura franquista, con los que se identificará por su condición de migrante devenido en exiliado debido a la situación de su país de origen, Nicaragua, en la que se centrará en *Me duele respirar* (2022) y, en menor medida, en *Esta será mi venganza* (2024).

La pregunta del portero y el reconocimiento de su propio “iris extranjero”, sintagma que da título a la segunda sección de *Los nadies*, le permitirá



contemplar y analizar la propia discriminación sufrida por los migrantes en el país de destino, señalando las trabas burocráticas y las dificultades que enfrentan estos en la cotidianidad frente al Estado y los ciudadanos españoles, como veremos en poemas como “NIE” y “¿DNI español? Sí, claro, aquí tiene”. En ellos se habla de las dificultades para obtener el reconocimiento de la situación legal en el país y la inseguridad jurídica a la que se enfrentan los migrantes hasta la obtención de un documento de identidad que recoja su derecho a seguir habitando y ganarse la vida en España, pero también, de los farragosos procesos administrativos y del examen para obtener una nacionalidad española que muchos de sus compatriotas no reconocerán a simple vista:

Tras la primera renovación de la tarjeta, / podrás solicitar la nacionalidad: / más tasas, papeleos, abogados, / fotocopias e incluso un juramento / y el examen por el medio. [...] / Hace un esfuerzo, estudia cada noche / después de haber limpiado oficinas con lejía [...]. / Después de tantos test, mi madre enfrenta / el examen confiada [...]. / Pasadas dos semanas le avisan que ha aprobado, / habrá que celebrarlo porque es casi española. (2023: 28-29)

Este no reconocimiento entre el resto de españoles motivará algunos poemas de *Inmigrantes de segunda* como “Hijo de extranjera (reproches)” en el que el poeta repasará el rechazo a los llamados “inmigrantes de segunda generación” por parte de quienes les cuestionan su nacionalidad por su acento o por su piel. Frente a este rechazo, intensificará su identificación con la de aquellos otros inmigrantes que, como él, se enfrentan a una cotidianidad de explotación y discriminación, como clama en “Ego sum, tu est, ille es”:

Soy la duda del inmigrante entrando / a la cárcel por no tener papeles, / soy los pesados sacos blancos que cargan negros / del Top Manta corriendo por el metro, / soy la espalda de la mujer latina / que trabaja de interna por 800 €, / soy la desesperanza de la joven / que no ha podido homologar su título / en ninguna universidad de España, / soy las del "Vete a tu país, panchito", / "Los inmigrantes vienen a quitarnos / el trabajo a los españoles, claro", / soy el test de la nacionalidad / que te inyecta el ADN español, / soy los derechos rotos, malmatados / que sufren empleadas del hogar, / soy el repartidor ecuatoriano / de mirada incansable que transporta / a vuestra casa los libros que os pedis online, / soy el seseo despreciado por el inculto / que defiende la superioridad de su acento. (2023: 56)

Esta identificación con el colectivo de migrantes aparecía ya en *Los nadies*, donde reflexionaba, por ejemplo, en “Menas”, acerca de la situación de un colectivo perseguido y estigmatizado mediática y políticamente como el de los Menores No Acompañados. Otros ejemplos serán “Insha'allah”, donde



comparte el sufrimiento de quien recibe la noticia de la muerte de un familiar intentando cruzar el Mediterráneo, o “Nómadas” y “Europhil”, en los cuales relatará el sufrimiento cotidiano de los migrantes lejos de sus seres queridos y cómo estos siguen velando por ellos enviándoles parte de sus precarios sueldos. Por otro lado, “Ley de oferta y demanda” y “Tec(no)casa, de *Los nadie*s y de *Inmigrantes de segunda* respectivamente, reflejarán el drama de la crisis de vivienda, exponiendo, además, las dificultades añadidas que enfrentan los migrantes al alquilar pisos por los requisitos burocráticos, xenófobos o clasistas de inmobiliarias y caseros, que les rechazarán constantemente por su procedencia, su situación legal o sus trabajos precarios. La denuncia de la situación de vulnerabilidad se encuentra, también, en poemas como “0,48 céntimos” y en “Alimentos gratuitos – prohibida su venta”, en los que se habla del coste de la vida, o en “Nacimos muertos” y “N-17 Cibeles-Carabanchel” donde se plantea la falta de expectativas para los jóvenes de su barrio.

En otras composiciones, como “Mi pobreza no es total, faltó yo” o “Cáliz oxidado”, a raíz de estas dificultades económicas, el autor reconocerá una identidad personal que no se debe a su ocupación como poeta, sino a su condición económica: “No soy poeta [...]. Soy pobre. Pobre. Pobre. / Y eso es todo lo que puedo ofrecer: mi pobreza” (2023: 54). Esta recorrerá el resto de su obra y le servirá para identificarse y marcar su pertenencia de clase ante la gran mayoría de autorías de la historia de la literatura y de su propio contexto a los que no reconocerá como iguales por sus orígenes acomodados. En un poema recogido en una antología de ganadores del Premio de Poesía Antonio Carvajal, denominado “PROA”, título que alude a las siglas del Programa para la Orientación, Avance y Enriquecimiento Educativo, uno de los planes gubernamentales de refuerzo y apoyo escolar destinado a los centros escolares con estudiantes en situación vulnerable, William González Guevara señalará la distinción fundamental que separa a unos y otros integrantes del mundo cultural, una distancia de clase que, desde el origen y en cada uno de sus contextos, repercute en el acceso de la clase obrera y los colectivos migrantes a la cultura, así como a la posibilidad de escribir y publicar su obra:

Asistimos a clases de refuerzo / suspendíamos lengua, matemáticas. / Llegábamos a casa muertos de hambre, / poníamos la mesa y nos sentábamos. / [...] A veces, ni



siquiera merendábamos. / Poetas, no os equivoquéis. No somos / hermanos. Nunca lo seremos, Nunca. / Detesto vuestra crianza entre poemas, / círculos culturales, fundaciones, / charlas poéticas y cursos varios. / Crecí en un barrio marginal repleto / de crisis y reyertas. Sin talleres / de poesía vanguardista, solo / con tertulias sobre la No Violencia. (VV. AA., 2023: 120)

En el poema se denuncia el abismo en el capital cultural entre ambas clases sociales y se deja de reconocer como igual a otras autorías no obreras y pertenecientes a las clases acomodadas que copan el panorama literario y la palabra pública. Esta distancia con ellos le motivará, también, a mostrar resistencias conscientes a aceptar el disciplinamiento discursivo, estético y de actitud requerido por estos. Las obras de William González Guevara, en particular *Los nadies* e *Inmigrantes de segunda*, destacarán estilísticamente por su dureza discursiva, destinada a reflejar y combatir la precariedad que articula y caracteriza las vidas de aquellos “nadies” que representa en sus obras y para los que las escribe. El predominio del verso libre y la desnudez de figuras retóricas de muchos de sus poemas de orientación social en estas obras contrastarán con aquellos de temática amorosa en la última sección de *Los nadies* y con aquellos de *Esta será mi venganza* que recogen su herencia y sus influencias de la poesía nicaragüense e hispanoamericana. A partir de una poesía sencilla y directa, comunicativa y de denuncia, el poeta recorre en sus dos obras más sonadas la realidad desde una mirada cercana a la crónica periodística propia de su formación universitaria, además de un tono de urgencia que enmarcan su poesía entre la escritura comprometida:

Para contar lo que les pasa (lo conoce bien), W[illiam] G[onzález] G[uevara] recurre, no sin ironía, a palabras gastadas y a un lenguaje prosaico y conversacional, lo más cercano posible al habla de la calle, que, no obstante, jamás pierde de vista su condición de poético. Decir las cosas de otro modo, más retórico, habría sido un imperdonable error de cálculo lírico. Prima, sí, la crónica. Uno la calificaría de “poesía documental”. (Valverde, 2023)

En una decisión consciente, ante la excepcionalidad que su presencia plantea en el campo literario, González Guevara se decide, por tanto, a rebelarse por su origen social y manifestarse en contra de las dificultades de acceso a las que se enfrenta su clase, como vemos también en poemas como “Carabanchel, 80 casas de apuestas y 3 bibliotecas”, así como en aquellos en los que abundará la defensa de la riqueza cultural de la clase obrera. Encontraremos, así, una voluntad de reconocimiento de las formas de vida y de cultura popular que será



fundamental dentro del rico aparato textual que conformará sus poemarios, donde los títulos, las citas y las dedicatorias que abren los poemas se dedicarán a rechazar aquella premisa que clamaba que los nadie “no hacen arte, sino folklore”, como ironizaba el poema de Eduardo Galeano que abre el libro. En sus poemarios se situarán, así, al mismo nivel, citas iniciales de raperos de los barrios populares de Madrid, como Elio Toffana, Ergo Pro o Ill Pekeño, con versos de autores como Ida Vitale, Federico García Lorca o Rimbaud, reivindicando una cultura popular amplia, actualizada y capaz de albergar referentes de todo tipo. La inclusión de citas de estos raperos y cantantes de barrio reclama su voluntad por dar cabida, entre sus poemas, a diferentes voces capaces de recoger el sentir y lograr la identificación de los representados, así como para reivindicar que la poesía también puede ofrecer esa posibilidad de describir y cantar la realidad de las vidas de quienes él mismo refleja en su obra. *Los nadie e Inmigrantes de segunda* se plantean, así, como un constante ejercicio de búsqueda de referentes para reflejar una pluralidad cultural de las clases bajas que se piensa, se representa y se desarrolla desde formas y fuentes variadas, capaz de asumir las creaciones recientes de sus coetáneos, la cultura de masas o la tradición popular, pero también apropiándose y utilizando fuentes cultas como parte de su tradición. Esto último se apreciará de forma explícita en “Herencia” con la reivindicación del poeta de la herencia literaria que le entrega su abuela analfabeta, de la que recibe el amor por la palabra precisamente por el uso que ella hacía de esta desde la tradición oral y la memoria:

Mi abuela es analfabeta, no sabe / ni leer ni escribir. Nos pide ayuda / cuando quiere firmar un documento. / Su herencia es el amor por la palabra, / los poemas que nos recitaba de memoria. / Su amor por la poesía heredé: / princesas, cisnes, marfiles, lo exótico. / La herencia de mi abuela que no sabe / ni leer ni escribir es el amor por el verso. / La herencia de mi abuela es invaluable. (González Guevara, 2022a: 73-74)

Además de estas creaciones de la alta cultura que se reproducen desde las clases populares, tenemos, entre sus poemas, referencias a la creación artística desde y para el barrio. Esto se cuenta en “Menas”, donde se reflexiona en torno a lo que pueden escribir estos chicos de su barrio en la escuela o en los centros de enseñanza de español para extranjeros cuando el autor les propone tratar su experiencia migratoria a través de la poesía, abriendo un horizonte simbólico hacia la ocupación de esta forma de expresión entre los miembros de



los colectivos más precarizados de la sociedad:

Escapan de la guerra y su fiereza, / de la cruda extorsión y de las mafias. / Aquí se enfrentan al desprecio cínico, / ese mirar por encima del hombro. / Al juzgar por juzgar. / Hoy los chicos han escrito poemas / y no, no son de amor. / Los versos que recitan intentan descifrar / el calvario y menosprecio que enfrentan. (2022a: 35)

Conclusiones y caminos abiertos

La poesía de William González Guevara se presenta, así, como una poética “migrante y obrera” comprometida con su clase social y su comunidad, además de consciente respecto a las dificultades en el acceso, la agencia y la representación de estas en el panorama cultural y literario español. Su obra pretende visibilizar ambas comunidades y combatir los retratos estigmatizadores o estereotipados de estas que han predominado en las últimas décadas, desarrollando una “narrativa para la disputa” que enfrenta las tendencias culturales hegemónicas oponiéndose a la desaparición de la clase obrera de la producción artística y cultural. Su poesía presenta, asimismo, la actualización de un imaginario de lo obrero para la actualidad, reflejando los nuevos trabajos precarios y fijando la vista en aquellos empleos más feminizados, como las empleadas del hogar latinoamericanas, o precarios, como los inmigrantes en situación irregular explotados en la construcción o los manteros. En su mirada a estos colectivos de trabajadores migrantes será donde encontremos el mayor valor de su poesía, que logra aproximarse a la realidad de explotación e inseguridad vital, económica y jurídica que caracteriza sus vidas, poniendo sobre el papel una realidad incómoda e infrarrepresentada en la literatura dominante.

Gracias a la fuerza discursiva y reivindicativa de sus poemas, su obra está contribuyendo a ocupar un doble vacío que se hacía aún más notable incluso tras la proliferación de obras críticas fruto de la tendencia repolitizadora de la literatura española en las últimas décadas, que hasta el momento no ha logrado revertir por completo la escasez de relatos y de autorías obreras o migrantes emergentes, ni de estudios de conjunto o individualizados suficientes sobre estas. En este contexto, la obra y el reconocimiento recibido por González Guevara puede servir como un impulso para la aparición de más obras que



pongan en el centro lo migrante y lo obrero para corregir el vacío y el retraso histórico de la incorporación de estos colectivos en la literatura española, actualmente más abierta a cuestiones sociales y políticas. Su poesía, en diálogo con la obra de un amplio número de poetas jóvenes españoles actuales que tratan cuestiones de clase, trabajo o experiencias migratorias, está consiguiendo ofrecer una vía hacia la diversificación y la pluralización de nuestro campo literario. A partir del empleo de terminología crítica y su inclusión entre los estudios de la literatura obrera, en este trabajo hemos pretendido trascender la separación impuesta por algunos estudios sobre la literatura migrante para incluir a González Guevara en su contexto literario y social de aparición, y plantear un acercamiento que no estudie estas poéticas y relatos exclusivamente como representantes de la otredad, migrante u obrera, sino también como autorías, nativas o extranjeras, que pugnan por la palabra pública dentro del conjunto de la literatura española actual. Consideramos, así, que solo de este modo la crítica puede contribuir a contrarrestar la escasez y el desplazamiento de estas voces de la tradición y del futuro de nuestra literatura política, en la que están destinadas a formar una parte fundamental.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRÉS-SUÁREZ, Irene *et al* (eds.) (2002). *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum.
- AYETE GIL, María (2022). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra.
- BECERRA MAYOR, David (2013). *La novela de la no-ideología*, Madrid: Tierradenadie.
- BECERRA MAYOR, David (2021). *Después del acontecimiento: El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Manresa: Bellaterra.
- BECERRA MAYOR, David y MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2019). “La falta de representación de la migración ecuatoriana en la novela española actual”, *Transatlantic Studies Network*, n.º 8, pp. 195-209.
- BORTOLI, Giulia (2019). “La representación de la mujer inmigrante en España a través del cine y la literatura española del siglo XXI”, *Rassegna iberistica*, n.º 42, pp. 179-188.
- DELGADO, Luisa Elena (2009). *La nación singular*. Madrid: Siglo XXI.
- GARCÍA BORREGO, Iñaki (2003). “Los hijos de inmigrantes como tema sociológico: la cuestión de ‘la segunda generación’”, *Anduli: revista andaluza de ciencias sociales*, n.º 3, pp. 27-46.
- GARCÍA-CARDONA, Juan (2024). “El migrante como sujeto literario en dos novelas enmarcadas en la España vacía: La forastera (2020) y Un hípster en la



- España vacía (2020)", *Philologica Canariensis*, n.º 30, pp. 175–192.
- GONZÁLEZ GUEVARA, William (2022a). *Los nadies*. Madrid: Hiperión.
- GONZÁLEZ GUEVARA, William (2022b). *Me duele respirar*. Granada: Valparaíso.
- GONZÁLEZ GUEVARA, William (2023). *Inmigrantes de segunda*. Madrid: Hiperión.
- GONZÁLEZ GUEVARA, William (2024). *Esta será mi venganza*. Madrid: Hiperión.
- KUNZ, Marco (2002). "La inmigración en la literatura española contemporánea: un panorama crítico" En Irene Andres-Suárez et al. (ed.), *La inmigración en la literatura española contemporánea*. Madrid: Verbum, pp. 109-136.
- MACÍAS, Álvaro (2022). "Twitter, precariedad y temáticas heterogéneas: la poesía joven española se mira en el espejo", *20minutos*, 12 de mayo de 2022. Disponible en: <<https://www.20minutos.es/noticia/4648061/0/redes-sociales-cuidados-variedad-tematica-las-razones-del-auge-de-la-poesia-joven-espanola/>> [Fecha de consulta: 13 de junio de 2024].
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, Ángela (2021). "Una genealogía de lo obrero en el campo cultural: Narrativas 'de la carencia' y 'para la disputa'", *Orillas: Rivista D'Isparistica*, n.º 10, pp. 31-60.
- MARTÍNEZ GUTIÉRREZ, Josebe (2024). "Escritoras latinoamericanas en el Norte Global. Una aproximación a la literatura emergente en español", *Mitologías Hoy. Revista de Pensamiento, Crítica y Estudios Literarios Latinoamericanos*, n.º 30, pp. 215-225.
- MORALES, Clara (2021). "Una nueva poesía social retrata la desesperanza de una generación criada en una crisis interminable", *Infolibre*, 21 de marzo de 2021. Disponible en: <https://www.infolibre.es/cultura/nueva-poesia-social-retrata-desesperanza-rabia-generacion-criada-crisis-interminable_1_1195249.html> [Fecha de consulta: 13 de junio de 2024].
- ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy (2012). "El imaginario de la inmigración en la narrativa española contemporánea", En Laura Silvestri et al (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, vol. 5. Roma: Bagatto Libri, pp. 461-468.
- RONCAGLIOLO, Santiago (2007). "Los que son de aquí. Literatura e inmigración en la España del siglo XXI", *Quórum. Revista de pensamiento iberoamericano*, n.º 19, pp.151-158.
- ROSTECKA, Bárbara y ASCANIO-SÁNCHEZ, Carmen (2021). "Literatura de la inmigración en España: enfoques, discursos y análisis", *Ocnos*, vol. 20, n.º 3, pp. 1-11.
- SABUGAL, Noemí (2024). "Literatura con orgullo de clase trabajadora", *El País*, 30 de octubre de 2024. Disponible en: <<https://www.elpais.com/cultura/2024-10-30/literatura-con-orgullo-de-clase-trabajadora.html>> [Fecha de consulta: 31 de octubre de 2024].
- VALVERDE, Álvaro (2023). "'Inmigrantes de segunda': la poesía cristalina de William González Guevara, ganador del Premio Hiperión", *El Cultural*, 16 de septiembre de 2023. Disponible en: <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20230916/inmigrantes-segunda-poesia-cristalina-william-gonzalez-guevara-ganador-premio-hiperion/794670764_0.html> [Fecha de consulta: 31 de octubre de 2024].
- VV. AA. (2022). *25 años del Premio Antonio Carvajal (1998-2022)*. Madrid: Hiperión.
- VV. AA. (2023). *Matria poética: una antología de poetas migrantes*. Madrid: La imprenta.



- Zovko, Maja (2009). “La imagen del inmigrante en la novela española actual”, *Altre Modernità*, n.º 2, pp. 163-172.
- Zovko, Maja (2019). *Itinerarios narrativos de la inmigración actual en España*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Diablotexto *Digital*



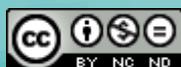
**El proyecto pedagógico de Teatro Yeses:
sensibilidad testimonial, reconocimiento
y re inserción bidireccional en
La balada de la cárcel de Circe (2017)**

***The pedagogical theatrical project of Teatro Yeses:
testimonial sensitivity, recognition and bidirectional
reinsertion in La balada de la cárcel de Circe* (2017)**

ELENA CANO SÁNCHEZ
UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID
elena.cano@uc3m.es
<https://orcid.org/0000-0001-7156-3394>

Fecha de recepción: 4 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 16 de septiembre de 2024

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 333-349
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.28912>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada"



Resumen: El trabajo de Elena Cánovas cumple una importante labor política y social: da a conocer la experiencia sepultada bajo la historia institucionalizada. Miranda Fricker (2007) sostiene que la institución perpetúa la injusticia epistémica, que genera una ruptura en la confianza de los sujetos marginados alejándolos de la comunidad política. Como consecuencia, agrede a la dignidad humana del sujeto y lo desautoriza como portador de experiencias válidas. Además, la falta de recursos de las personas marginadas socialmente dificulta su capacidad para defenderse del mal social, del mal evitable (Arteta, 2010). En el presente trabajo, estudio el dispositivo que pone en pie Elena Cánovas con la pieza teatral *La balada de la cárcel de Circe* (2017) para dotar de herramientas a las mujeres en régimen de privación de libertad, así como para producir una conciencia ética en el espectador que facilite su encuentro con la otredad.

Palabras clave: pedagogía teatral, teatro político, Elena Cánovas, injusticia epistémica, presas.

Abstract: The work of Elena Cánovas fulfills an important political and social task, it makes known the experience buried under institutionalized history. Miranda Fricker (2007) argues that the institution perpetuates epistemic injustice, which generates a rupture in the trust of marginalized subjects, distancing them from the political community. As a consequence, it attacks the human dignity of the subject and disavows it as the bearer of valid experiences. In addition, the lack of resources of socially marginalized people hinders their ability to defend themselves against social evil, avoidable evil (Arteta, 2010). In this paper I study the device that Elena Cánovas sets up with the theatrical piece *La balada de la cárcel de Circe* (2017) to provide tools to women in a regime of deprivation of liberty, as well as to produce an ethical conscience in the spectator that facilitates their encounter with otherness.

Key words: Theatre Pedagogy, Political Theatre, Elena Cánovas, Epistemic Injustice, prisoners.



Existe un modo, por así decir, “normal” de pensar acerca de la justicia, que Aristóteles no inventó pero ciertamente si codificó e imprimió para siempre en nuestra mente. Este modelo normal de justicia no ignora la injusticia, pero tiende a reducirla a la condición de preludio a la justicia o de falla o quiebra de la misma, como si la injusticia fuera una sorprendente anormalidad.

Judith Shklar, *Los rostros de la injusticia* (2013).

Introducción¹

La literatura política ha estado y está sujeta a contradicciones irresolubles que se encuentran implícitas en sus condiciones de producción. Generalmente, los creadores de arte se sitúan en una posición privilegiada que desconoce las zonas veladas por la cultura dominante; esto es, las experiencias de los individuos subalternos que no tienen herramientas para ocupar un lugar agencial en su realidad inmediata. En la filosofía de Walter Benjamin el arte juega un papel político esencial, pues toda su búsqueda se centra en la elaboración de un arte que dote con herramientas al espectador para que, posteriormente, pueda librar la batalla contra el dominio en su vida cotidiana. Pero ¿cómo puede un producto cultural provocar la emancipación en un sujeto oprimido si, siguiendo al filósofo y pedagogo Jaques Rancière (2010), la emancipación, que define como “la salida de un estado de minoridad” (2010: 45), solo se puede dar desde la igualdad de las inteligencias y, habitualmente, los productores culturales se asientan en una actitud paternalista? En *Ideología, poder y cuerpo* (2023), Ayete Gil define la literatura/novela política como aquella que

no desplaza las contradicciones radicales que pueblan nuestro inconsciente, sino que las señala, las presenta, las muestra, las hace visibles. La novela que no da por hecho la libertad del sujeto, sino que la discute, la matiza. La novela que no narra cómo el sujeto lucha contra su entorno, contra los demás y/o contra sí mismo para concebirse libre y autónomo, sino la que narra la vida del sujeto en relación con la explotación y con sus condiciones materiales. La novela que desvela que no vivimos en el mejor de los mundos posibles y que, al hacerlo, plantea, ya sea directa o indirectamente, que otra forma de vida —mejor, más igualitaria— es posible, [...]. Una novela en la que los conflictos que se narran han dejado de ser estrictamente personales para pasar a ser colectivos y, en la medida en que lo son, han de resolverse colectivamente. Una novela, en definitiva, que trata de poner sobre la mesa el papel de los elementos que la ideología dominante borra: la desigualdad, la lucha de clases y la explotación, pero también los mecanismos de poder, de exclusión y de normalización de conductas, estéticas y discursos, la(s)

¹ Trabajo desarrollado en el marco de la “Convocatoria de Ayudas para la recualificación del sistema universitario español para 2021-2023, de la Universidad Carlos III de Madrid, de 31 de Mayo de 2022” del Ministerio de Universidades.



violencia(s) escondida(s) tras el lenguaje, los gestos y las relaciones; las cicatrices, los ángulos muertos, el detalle emborronado de la esquina de la imagen. (2023: 60-70)

Benjamin, que distinguía entre la figura de artista y la del rutinero², consideraba que es importante trabajar en el objeto cultural a la vez que en los medios de producción implícitos en el proceso creador. Por ello, siguiendo la disertación de Ayete Gil (2023) y las diferencias que señala Benjamin (1934), continúo cuestionándome por qué cuando pensamos que el arte puede cumplir una importante labor social y política en cuanto a formación de los individuos subalternos, nunca los imaginamos a ellos como creadores, sino como obedientes alumnos que van a escuchar aquello que el maestro quiere comunicarles.

Si esta paradoja está presente a lo largo de la historia de la literatura política, el conflicto se acentúa en el arte escénico, en el que, además de las condiciones materiales que lo restringen a un grupo privilegiado, generalmente, se opta por la máscara y el disfraz para representar en escena personalidades disidentes³. Por esta razón, el objetivo del presente trabajo no es pensar el teatro como un espacio donde escuchar el testimonio de individuos más o menos alejados de la experiencia subjetiva de cada espectador para transformar su mirada, sino pensar el teatro como lugar donde los individuos excluidos de las prácticas colectivas tomen agencia. No pensar la exclusión social desde el teatro, sino que el teatro sea pensado desde y por los colectivos marginados socialmente.

Este es el caso de la compañía Teatro Yeses⁴ y Elena Cánovas, su creadora, dramaturga y directora. Teatro Yeses es un grupo de mujeres que,

² Benjamin define rutinero como “el hombre que renuncia básicamente a introducir innovaciones en el aparato de producción, dirigidas a volverlo ajeno a la clase dominante y favorable al socialismo” (Benjamin, 1934: 8-9).

³ No podemos dejar a un lado las circunstancias materiales que hacen que en España haya una elevadísima tasa de “absentismo teatral” (Vieites, 2016: 24), o lo que Quero (2013) denomina “no asistentes” o “no interesados”. Personas que no tienen una experiencia directa con el teatro y lo consideran una actividad ajena a su condición. Así, no solo no se interesan por el teatro, sino que son refractarios a él. No incluir el teatro en la educación pública como materia significa seguir diciendo “esto no es apto para ti”, cuando asistir a un hecho cultural no es un privilegio, sino un derecho a participar en la vida cultural y pública de un país.

⁴ Teatro Yeses es una compañía teatral fundada en 1985 por Elena Cánovas, dramaturga, directora y exfuncionaria de prisiones. Cánovas defiende con humor que es hija de la ley penitenciaria de 1979, año en el que aprobó las oposiciones a funcionaria de prisiones y primer año de una nueva ley penitenciaria progresista. Sintióse ajena al funcionamiento militar de



desde la cárcel, ponen en pie un teatro que no solo denuncia las situaciones de injusticia que sufren en el correccional, sino que pone el foco en la pedagogía teatral como medio para la alfabetización y la reinserción social. Como veremos a lo largo del trabajo, las técnicas de expresión dramática son instrumentos especialmente relevantes para la reapropiación del cuerpo y de la palabra.

La intención de Elena Cánovas con Teatro Yeses no es representar las historias marginales en escena, sino que sean los propios individuos silenciados sociohistóricamente los que intervengan en las tablas⁵. A partir de la inclusión en el teatro de los sujetos alejados estructuralmente de las prácticas colectivas de reconocimiento social, el trabajo de la autora adquiere un propósito claro: la reinserción de los sujetos marginados por la institución y la reinserción del público, pues la reinserción no es posible si la sociedad no cree en ella (Cánovas, 1999: 99).

A lo largo del trabajo estudiaremos las injusticias epistémicas y testimoniales que sufren las componentes de Teatro Yeses por su condición de presas y mujeres, así como el aprendizaje de herramientas que logran aplacar los daños generados por los otros e incluso subvertirlos. En virtud de ello, considero que la teoría que desarrolla la filósofa inglesa Miranda Fricker en su libro *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento* (2007) puede ayudarnos a repensar las relaciones de dominación y poder a las que se enfrentan las chicas yeses en prisión y fuera de ella. La relación entre el trabajo de Elena Cánovas en general, pero, en especial, de la pieza *La balada de la cárcel de Circe* (2017)⁶, y la teoría de Fricker es provechosa por dos cuestiones:

las cárceles, decidió graduarse en Interpretación y Dirección por la RESAD para solicitar la creación de un grupo de teatro formado por internas. Así surge el grupo Teatro Yeses, cuyo nombre hace referencia cariñosamente a la antigua cárcel de las Yaserías, actualmente Centro de Inserción Social Victoria Kent. Posteriormente, Teatro Yeses pasará a Carabanchel Mujeres y, en la actualidad, la compañía tiene asilo en el Centro Penitenciario de Mujeres en Alcalá de Henares.

⁵ Es importante aclarar que las componentes de Teatro Yeses no pretenden representar sus propias vidas. Uno de los pilares fundamentales de Yeses es la posibilidad que ofrece el teatro para vivir otras vidas, por tanto, las experiencias pueden partir de un relato personal, pero en ningún caso se busca el teatro testimonio.

⁶ *La balada de la cárcel de Circe* es un texto escrito por Elena Cánovas, Rubén Cobos y Juan Carlos Talavera, ambos colaboradores habituales del grupo Teatro Yeses. La obra fue representada en el año 2000 en el Teatro de La Latina de Madrid y producido por la Dirección General de la Mujer de la Comunidad Autónoma de Madrid.



la primera, porque en ambas obras hay un propósito de desvelamiento de las causas que producen una precarización en la vida de los colectivos marginados. Fricker explica cómo la injusticia epistémica degrada a la víctima hasta provocar la pérdida de identidad y, con ello, la pérdida de reconocimiento dentro de un colectivo. La segunda, porque las dos autoras buscan las herramientas para producir la reflexión crítica y romper con los prejuicios ejercidos hacia la víctima, coincidiendo en que el mecanismo más ventajoso es la exposición a los arquetipos que nos producen miedo y desconfianza a través de la escucha activa.

Pese a que el teatro de Cánovas nace de la necesidad de crear un espacio de resistencia donde las personas excluidas socialmente encuentren un lugar donde combatir la marginalidad, no podemos obviar que la intención del proyecto es hacer coprotagonista al público para que analice, juzgue y actúe transformando su realidad social. Por ello, en las páginas que siguen, trataré de escudriñar y ejemplificar con el texto *La balada de la cárcel de Circe* de qué modo las presas sufren una injusticia testimonial, así como las herramientas teatrales de las que pueden apropiarse para construir una voz fuerte y sólida con la que luchar contra los prejuicios sociales vertidos sobre ellas. Veremos, asimismo, por medio de qué dispositivos escénicos se puede provocar una conciencia ética en el espectador que facilite su encuentro con la alteridad y afine su sensibilidad testimonial (Fricker, 2007).

Hacia una pedagogía de la emancipación

La balada de la cárcel de Circe es una pieza dramática que, valiéndose de la intertextualidad del viaje de Homero, así como de las experiencias descritas por un grupo de mujeres que, en régimen privativo de libertad, van a representar la obra, sitúa al espectador en un espacio de discusión, pues la tesis sobre la reinserción social de Yeses solo se sostiene, como señala su directora Cánovas, si esta comienza a ser apreciada por el espectador. Ahora bien, ¿qué tipo de dispositivo teatral debe ponerse en funcionamiento para que esa barrera, esos *muros invisibles* (Broncano, 2011) que separan la vida de los espectadores y la de los intérpretes sean derribados? El investigador y pedagogo teatral Manuel



Vieites desarrolla cinco categorías en las que enmarcar el conjunto de prácticas teatrales en auge a inicios del siglo XX y que buscan “reconstruir tanto el sujeto receptor como el sujeto creador” (2016: 25). Esta categorización diferencia entre el teatro de desarrollo personal, el teatro popular, los teatros comunitarios, el teatro social y el teatro político. Nos detendremos en las dos últimas categorías, ya que la compañía Teatro Yeses transita uno y otro espacio.

Mientras que el teatro social está fundamentado en la exploración de los problemas que afectan a la colectividad y sus individuos, y en lo que Nicholson (2005) llamaría la “re-construcción” como sujetos de acción social, el teatro político se origina en los teatros obreros, proletarios y de propaganda de inicios del siglo XX, y persigue la movilización política del sujeto creador y del sujeto receptor “a partir de la presentación en escena de situaciones de sumisión, dominio, dependencia y explotación, y de los mecanismos para la acción individual y colectiva que permita combatirlas” (Vieites, 2016: 26). Teatro Yeses se encuentra a medio camino entre el teatro social y el teatro político, pues, como señala el mismo Vieites, su trabajo se dirige hacia una *pedagogía de la emancipación* (Gramsci, 1974).

El grupo de teatro fue fundado en el año 1986, pero el año 1990 marca un nuevo comienzo para la compañía. Si en un inicio las piezas teatrales creadas por el grupo nacían y morían en la cárcel, Elena Cánovas sentía la necesidad de que esos montajes se exhibieran en la calle, ya que sostenía —y va a sostener a lo largo de su carrera— que, si el público no cree en la reinserción, esta no es posible. Por ello, en 1990, inscribe al grupo en el certamen de teatro de la UGT, que, para su sorpresa, trasladó al jurado del certamen a la propia cárcel, donde se realizó la representación. El grupo fue seleccionado y, por primera vez, la Dirección General de Instituciones Penitenciarias concedió un permiso a las chicas yeses para representar su pieza fuera de la prisión, aunque custodiadas por la Guardia Civil⁷. Este momento marcó un hito en la historia de Teatro Yeses

⁷ Esto se expresa al inicio de la *La balada de la Cárcel de Circe*, cuando las presas, esperando a ese invitado tan importante sin el cual no puede comenzar la función, confunden la seguridad de la eminencia con la propia:

FELICÍSIMA: Sí, los policías hablan mucho por los *walkie-talkies*.

REGINA: Y el jefe se arregla el nudo de la corbata.



y de las cárceles españolas, ya que, dada la asiduidad de las salidas, consiguieron finalmente no ir custodiadas por la policía, concediéndoseles cierto grado de normalidad y profesionalidad, y es que —no lo olvidemos— Teatro Yeses es una compañía de teatro profesional.

Teatro Yeses no es solo un espacio dentro de la cárcel donde evadirse de la realidad, sino que cumple una importante labor social: el 98% de las presas que han pasado por la compañía se han reinsertado en la sociedad. Como señala la periodista e investigadora Milagros Sánchez Arnosi, las salidas de la cárcel adquieren una especial relevancia debido a que los primeros momentos de creación del grupo fueron duros: “no olvidemos que en los años 80 las cárceles tenían normas muy rígidas que exigían un trato muy distante con las presas” (2017: 7). También hay que tener en cuenta que, aunque las condiciones en las cárceles hayan mejorado, sigue existiendo una situación de discriminación en forma de omisión en relación con la compañía: “Yeses no se menciona en las antologías de teatro quizás porque carece de *glamour*, al ser una compañía asociada al delito, pero, también, porque ha tenido muy difícil, por no decir negada, la posibilidad de acceder a los grandes espacios teatrales” (Sánchez Arnosi, 2017: 9). La situación descrita por Sánchez Arnosi nos remite a las injusticias desarrolladas por Fricker en el ya citado *Injusticia epistémica*: la doble condición de presas y mujeres entorpece la escucha de su relato, lo que conlleva su marginación:

Una ausencia legitimada a lo largo del tiempo que provoca una pérdida cultural para todos y que es causante de que en las historias de la literatura se origine un relato disminuido, incompleto, o lo que es lo mismo, una historia distorsionada de la cultura. (Sánchez Arnosi, 2017: 10)

Miranda Fricker sostiene que la injusticia epistémica se produce en dos fases. En la primera se da el empobrecimiento de los recursos de interpretación colectivos para comprender las experiencias sociales alejadas de la experiencia individual dominante, que da lugar a la injusticia hermenéutica; en la segunda, esta injusticia deviene en injusticia testimonial, que se produce cuando los

JUSTINA: Esos no son los suyos, esos son los nuestros, que no entendéis. Esos, a quien escoltan es a nosotras.

CÁNDELA: Qué importantes somos (2017: 82).



prejuicios conducen al oyente a otorgar al hablante un grado de credibilidad disminuido. De acuerdo con Ficker,

podríamos decir que la causa de la injusticia testimonial es un prejuicio en la economía de la credibilidad, mientras que la de la injusticia hermenéutica son prejuicios estructurales en la economía de los recursos hermenéuticos colectivos. (2007: 17-18)

Podemos hablar, por tanto, de poder estructural para determinar aquel poder que reproduce la violencia contra los colectivos sociales desfavorecidos sin necesidad de que un agente concreto lo ejerza, pues “es una capacidad que aparece diseminada por todo el sistema social” (Fricker, 2007: 32).

La idea fundamental que defiende Fricker es la siguiente: si los prejuicios del oyente llevan a conceder menos credibilidad al testimonio de un hablante de lo que se le habría otorgado en otras circunstancias, el hablante está sufriendo una injusticia testimonial que lo daña como portador de conocimiento. Es decir, la agencia del sujeto hablante queda debilitada llegando a pensar que su testimonio no merece ser escuchado y, en consecuencia, empujándolo a dejar de elaborar un discurso. Este conflicto se pone de relieve en el carácter intertextual de la pieza, que, aunque muy presente en la obra general de Cánovas, en *La balada de la cárcel de Circe* adquiere una especial relevancia.

La obra parte del poema de Oscar Wilde que lleva por título “La balada de la cárcel de Reading”, un texto que el autor escribe después de su liberación de la prisión de Reading en torno al 19 de mayo de 1897, tras dos años de encarcelamiento acusado de homosexualidad. El poema se convirtió rápidamente en un reclamo contra la terrible situación de los presos en las cárceles británicas durante los últimos años de la época victoriana (Sánchez Arnosi, 2017: 45), y muestra las consecuencias fatales que la cárcel tuvo tanto en la vida física como moral del poeta. En el título de la obra de Cánovas se encuentra otra referencia intertextual: Circe, personaje de la *Odisea* de Homero, abandonada por Ulises en su retorno a Ítaca con Penélope. Ambas historias sirven a la compañía para hablar de la dicotomía encierro-libertad, así como para explorar esos espacios liminales donde queda un lugar para el debate político. Por su lado, el carácter metateatral de la obra surge como resultado de una sucesión de cuadros impresionistas

que no caen en el reportaje periodístico, en el documental o en el naturalismo. Veremos a lo largo de ocho escenas que todas las protagonistas son víctimas de la sociedad: la



prostitución o el desamor. Circe como Wilde y las presas se enamoraron y sufren las consecuencias: abandono familiar, drogadicción, matrimonios amañados, explotación, mafias, abuso de poder e ineficacia de la justicia. (Sánchez Arnosi, 2017: 46)

Sin embargo, la esperanza se encuentra presente en la obra por medio de ese barco que, aunque en un inicio permanece encallado, a lo largo de la representación volverá a surcar los mares.

La pieza goza de un importante carácter vivencial, pues nos ofrece la posibilidad de encontrarnos con el otro y de poner en riesgo los prejuicios aprehendidos transformando nuestra mirada. El trabajo de Elena Cánovas busca la alfabetización crítica, la reflexividad y el reconocimiento, así como el desarrollo personal y comunitario y la apropiación de capital cultural. La intención de Cánovas, entonces, escapa de la actitud paternalista con el público generalizada en el teatro social y político, que acostumbra a caer en la trampa de un teatro compasivo con lo representado en escena para adoptar una actitud afable con el espectador. Si estudiamos la composición de la pieza teatral, no resulta baladí que siga una estructura dramática autorreferencial y vanguardista en cuanto al juego escénico que propone. En *La balada de la cárcel de Circe* la metateatralidad juega un papel primordial: el propósito de las chicas yeses es involucrar al espectador en lo que sucede en escena para mostrarle todos los actos de injusticia testimonial y epistémica cuya existencia desconoce o finge ajena, pues mirar hacia otro lado no significa no formar parte de ellas, sino ser cómplice por medio de la *complicidad pasiva* (Arteta, 2010). Miranda Fricker defiende que existe un poder agencial, ocasionado de forma activa o pasiva, cuyo objetivo es ejercer control social ya sea porque unos agentes concretos controlan lo que otros hacen, o por un control netamente estructural. De una forma u otra, sostiene Ficker, “el poder existe aun cuando no se esté haciendo realidad con la acción” (2007: 30), ya que se ejerce individualmente a través de los prejuicios aprehendidos culturalmente.

El teatro “supone encuentro, comunicación y diálogo entre personas” (Vieites, 2016: 22), de lo que se deriva que lo imprescindible es que exista un reconocimiento mutuo por medio del encuentro de la escena y el público. En el teatro, al fin y al cabo, “se representa al otro, a lo otro, para conocerlo, entenderlo, explicarlo e interpretarlo, porque el otro y lo otro son nuestro reflejo



y nuestro espejo” (Vieites, 2016: 23). La obra de Elena Cánovas hace hincapié en las dificultades de las presas para comunicarse con la justicia, la familia y, en definitiva, con el exterior, precisamente por ser víctimas de una injusticia testimonial que va minando su esfuerzo por comunicarse y ser entendidas por el resto. Veámoslo con detenimiento.

La obra se inicia con la impuntualidad de un espectador sin el que no puede comenzar la función. En el tiempo de espera, las presas se entretienen: empiezan una serie de escenas que alternan las conversaciones de las actrices entre bambalinas con el recuerdo de los *castings-presentaciones* en la cárcel donde ellas, a través de personajes ficticios, expresan las distintas situaciones de precariedad que pueden llevar a un individuo desprotegido por las instituciones a ingresar en prisión.

La continua demora revela la tardanza/lentitud de la burocracia para con cuestiones relativas a los individuos en situaciones marginales: mientras esperan pondrán de relieve sus problemas con las instituciones y la sociedad, que, basándose en prejuicios aprendidos, restan credibilidad al discurso de las emigrantes. Por medio de distintos personajes –Regina Dos Pecadores, Justina García del Justo, Flor Deisy Luna Granados Castaños, Candela de Utrera, África Memory of Angels, Leidi Dulce Bello Hermoso, Felicísima Del Monte, Zulema Ambrani Mohama, María de la Cueva y Pola de Siero⁸, entre otras muchas–el espectador viaja por el mar que las protagonistas han surcado hasta llegar ahí. Una de las más representativas es la historia de Flor, un personaje que, desde la cárcel, escribe a su hija y expresa la falta de recursos que sufren las inmigrantes para vencer los prejuicios que devienen en injusticia testimonial:

FLOR: Mami, las personas acá son muy diferentes porque no hablan igual que nosotros. Hablan muy duro y parece que siempre están bravos. Casi no nos entienden, dicen que lo hacemos muy rápido, que somos melosos, pegachentos, que mantenemos muy emperifolladas, nos llaman sudacas al igual que la anielita cuando se saltaba la piedra y me llamaba bruja. (2017: 114)

Tras esta presentación se muestra, en una regresión al pasado, las razones por las que Flor acaba trabajando de *mula* transportando droga a España. Los continuos saltos temporales son usados a modo de efecto de

⁸ Nótese la búsqueda de comicidad por medio de los juegos de palabras, que serán una constante en el teatro de la dramaturga.



distanciamiento para provocar la reflexión analítica y crítica del espectador. “LEIDI: Mira, mi vida, esto es así. Nosotras no nacimos ricas. Ya conoces lo que hay: o puta o a robar” (2017: 112). Pero la intención de Cánovas dista de presentar a mujeres derrotadas o víctimas, sino que, como señala Arnosi,

las protagonistas centrales serán siempre mujeres que expresan su oposición al dominio masculino y se manifiestan en contra de aquellos hombres que dificultan su existencia [...] es la ruptura con el estereotipo al ser mujeres que no son fáciles de mirar, que no acatan el canon de belleza impuesto o no son seductoras y que demuestran cómo seguir adelante a pesar de la presión del confinamiento. (2017:35)

El feminismo se hace patente a través de mujeres empoderadas que, tras vivir otras vidas, porque el teatro —hacen hincapié en ello—, les sirve sobre todo para vivir otras vidas, son capaces de denunciar situaciones de maltrato, de abuso de poder, e incluso las imposiciones culturales y religiosas. Así lo señala Zulema, por ejemplo:

ZULEMA: Soy Zulema Ambrani Mohama. Tengo veinte años. Soy árabe pero hace mucho que me quité el velo a mi personalidad y desvelé mi condición de mujer. Vengo al taller de teatro porque dicen mis compañeras que aquí se viven otras vidas. Y yo estoy muy interesada en el más allá, el más acá ya lo conocemos todas. (2017: 115)

Poco después Zulema pondrá en evidencia la dificultad de las presas para comprender la jerga utilizada por los jueces, otra de las formas de violencia a la que se enfrentan y que las daña como sujetos con capacidad para asimilar y transmitir conocimiento, como ocurre aquí:

EL JUEZ: Considerando que a la presunta súbdita de nacionalidad, le fuera o le fuese intervenida encontrándose en posesión de la substancia psicotrópica atentatoria contra la integridad de la salud pública, debo calificarle y califico, de la cuya culpabilidad se encontrara o encontrase, en concepto de autora... o autase. [...]

ZULEMA: De qué me habla.

EL JUEZ: (*Naturalista de pronto*). Señora, le estoy informando, de modo que le sea comprensible y de forma inmediata, de los hechos que se le imputan y de las razones motivadoras de su privación de libertad.

ZULEMA: A mí un señor me dio un paquete y me dijo...

EL JUEZ: Tiene derecho a guardar silencio.

ZULEMA: ...que lo llevara a ese otro señor...

EL JUEZ: ¡Tiene derecho a guardar silencio! ¿No me ha oído? ¡Cállese! (2017: 118)

El intento de visibilizar los modos en que la justicia se hace imposible en un lugar donde las víctimas están condenadas al silencio es evidente. Del mismo modo, y como si de un personaje de Kafka se tratara, Zulema ansía conocer la manera de cruzar la puerta, algo que la ineficiencia del sistema judicial le impide:

ZULEMA: Escuche. Hui de mi país. Es difícil ser mujer en mi país. Yo quiero trabajar. Ser libre.

EL JUEZ: ¿Tiene usted permiso de trabajo?



ZULEMA: No.
 EL JUEZ: Si no tiene usted permiso de trabajo no puede trabajar.
 ZULEMA: ¿Puedo solicitarlo?
 EL JUEZ: ¿Tiene trabajo? (2017: 119)

La escena concluye con la ridiculización del Juez, que termina aceptando que él tampoco entiende lo que dice: “EL JUEZ: [...] Oiga usted, aprenderme esto me ha costado mucho. Me sé de memoria todas las leyes; no querrá encima que sepa qué quieren decir” (2017: 120). Poner el foco sobre unas mujeres que muestran las dificultades a las que se enfrentan constantemente supondría, desde el enfoque de Fricker, un acto de *justicia testimonial* tanto para los sujetos expuestos en escena como para el espectador, pues, cuando la escucha se constituye desde el prejuicio, no solo se daña al hablante, sino también al oyente, dado que le es negada la posibilidad de luchar contra sus prejuicios.

Como espectadores pasivos de las injusticias sociales, tendemos a valorar como ilegalidad aquel acto que vulnera alguna regla ética conocida, por tanto, solo consideramos víctima a un sujeto si su queja se ajusta a las prohibiciones gubernamentales. En su libro *Los rostros de la injusticia* (2013), Judith Shklar señala que, si esta condición no se da, la sociedad verá la injusticia como una desgracia fortuita pero no como algo “realmente injusto”. Esto, según Shklar, nos hace proclives a ignorar la injusticia y, en consecuencia, a seguir perpetrándola. Es por ello por lo que, como señala María de la Cueva, debemos seguir descubriendo nuevas cavidades mentales que nos ayuden a cuestionar la validez del mundo que nos rodea:

MARÍA DE LA CUEVA: [...] Lo de brillar en la oscuridad como en el teatro negro ya lo hago en mi Asturias desde los diecinueve, pues soy de las pocas mujeres que brillan en la profundidad de la mina. Ahora las únicas cuevas en las que quiere María de la Cueva penetrar, son esas cuevas mentales de muchas personas que no quieren excavar en sus adentros para descubrir nuevas cavidades distintas a las de muchos cavernícolas. (Cánovas, 2017: 90)

Conclusiones: sensibilidad testimonial y familiaridad para la reinserción bidireccional

Llegados a este punto, ¿qué podemos hacer para penetrar en nuestros adentros y descubrir nuevas cavidades? ¿Qué hacer para luchar contra los prejuicios que niegan el discurso disidente? Según Miranda Fricker existe al menos una forma de poder que no tiene que ver solo con la coordinación social práctica, sino



también con la coordinación social de la imaginación: *la sensibilidad testimonial*. Esta virtud puede romper los prejuicios producidos por la imagen estereotipada de colectivos subalternos, pero necesita de la imaginación para ser llevada a cabo. El entrenamiento de la imaginación, por medio de la escucha de otras voces, de otros testimonios, podría hacer frente al déficit de credibilidad que se produce por los prejuicios negativos. Así, continúa Fricker,

una sensibilidad testimonial adecuadamente entrenada capacita al oyente para reaccionar ante la palabra de otra persona con el tipo de apertura crítica que se requiere para compartir conocimiento sin tener que realizar el menor esfuerzo. La idea de sensibilidad testimonial nos ofrece una imagen de cómo los juicios pueden ser racionales y, sin embargo, irreflexivos; críticos pero no inferenciales. (2007: 145)

La obligación moral de producir cambios en nuestra forma de escucha para dejar de perpetrar, por medio del prejuicio, la violencia estructural en las sociedades es fundamental. Es, en otras palabras, un deber inaplazable estar alerta de la existencia de los prejuicios aprehendidos para poder corregirlos, pues “la historia de la filosofía nos lleva a pensar falsamente que la justicia es la norma y la injusticia, la aberración” (Shklar, 2013: 49-50). Buscamos entonces una virtud antiprejuiciosa que neutralice de forma fiable los prejuicios que pueden afectar a los juicios de credibilidad que realiza el oyente cuando escucha. Fricker señala que esta virtud puede entrenarse mediante la reflexión activa, pero existe un modo más espontáneo de llevarla a cabo: la *familiaridad*, es decir, la exposición a los arquetipos que generalmente producen rechazo.

Tenemos, así, dos factores esenciales para producir cambios en el modo de recepción del espectador reparando su sensibilidad testimonial: la imaginación y la familiaridad, origen y devenir del arte teatral, pues el potencial del teatro para elaborar, presentar y compartir discursos alternativos en la esfera pública es incuestionable (Vieites, 2016: 22). Fricker defiende que la disonancia entre dos formas de compromiso cognitivo “es un recurso epistémico y ético fundamental para quienes se proponen reducir los prejuicios en sus juicios de credibilidad” (2007: 78). Los prejuicios tienden a pasar desapercibidos por operar mediante imágenes estereotipadas alojadas en la imaginación social, por ello, si existe una forma de cambiar estos estereotipos, tiene que partir también de la imaginación social colectiva.



Sin embargo, no todo son malas noticias, o como Justina pone de relieve hacia el final de la pieza teatral: ellas son la única noticia buena que dan las cárceles, pues el teatro ofrece la posibilidad de poner orden y estructurar, así como dotar de herramientas a las integrantes del grupo para vencer la injusticia testimonial y epistémica que sufren:

MARÍA: Esto del teatro es muy bonito. ¿Cuándo has tenido tanta gente pendiente de ti, escuchándote y mirándote?

JUSTINA: Nosotras somos la mejor noticia que dan las cárceles, creo que la única noticia buena que dan las cárceles. (2017: 122)

La responsabilidad y el compromiso con el grupo al que se pertenece es una forma eficaz de reconocimiento del individuo: a medida que te hermana a otros va germinando asimismo un fuerte sentimiento de identidad. En este sentido, las componentes de Teatro Yeses se sienten reconocidas a través de la inclusión en una estructura organizativa que no funciona sin ellas. No en vano el teatro es un arte colectivo y en un proceso de ensayos todos los componentes son necesarios para que la pieza avance. Por ello, la exigencia de la directora, su compromiso con la función, se torna en una exigencia personal de cada una de ellas, en tanto en cuanto todas forman parte de un engranaje. Además, como podemos apreciar en la intervención que sigue, poner orden por medio de unos horarios y unas obligaciones conlleva al ordenamiento de una narrativa personal:

ELSA: [...] Cuando no se tiene otra cosa, solo el arte puede liberarnos. Eso era lo mismo que yo pensaba antes. Luchábamos contra la injusticia y la represión a golpe de cultura. El teatro era nuestra arma para gritar al mundo que había que salir del aislamiento. (2017: 89)

Tener la capacidad de construir un relato en primera persona supone acceder a una memoria emocional, lo que potencia la memoria y ayuda a construir una identidad que generalmente queda resquebrajada en las situaciones de exclusión social en las que son obligadas a permanecer estructuralmente.

¿Qué hacer, entonces, para evitar estos daños? Afinar nuestra atención y sensibilidad, trabajar la empatía por medio de la escucha de testimonios a los que generalmente no tenemos acceso, trabajar en contra de los prejuicios sociales que nos arrastran a la ignorancia y la catástrofe humanista. Fricker concluye su trabajo sospechando que la virtud de la justicia hermenéutica “puede no consistir más que en una cuestión de reservar el juicio, de tal modo que la



oyente mantenga una mentalidad abierta en lo que a la credibilidad respecta” (2007: 175). Teatro Yeses ofrece al espectador la posibilidad de escuchar activamente un testimonio que generalmente no sería aceptado en la calle, pues la condición indispensable para que el teatro suceda es la disposición activa del espectador para imaginar, junto con los actores y actrices, otras alternativas posibles.

A través del teatro, las chicas yeses desarrollan nuevas herramientas para defenderse del daño mediante el aprendizaje a hablar en público, trabajar en equipo o planificar su tiempo. Es decir, a través de la práctica teatral las actrices recuperan su autoestima y se validan como seres humanos útiles reinsertándose como portadores de experiencias válidas. Esta re inserción no solo acontece en escena, sino que sucede en doble dirección: “La re inserción y reeducación sociales solo son posibles en conexión permanente con esa sociedad para la cual se reinserta y se educa” (Cánovas, 1999: 99).

El teatro es una escuela de vida (Vieites, 2016) que permite el uso permanente de roles donde desarrollar conflictos y su resolución. Por ello Cánovas entiende el teatro como una sala de ensayos donde entrenar para la vida real, para posteriormente desenvolverse en la esfera pública. El teatro permite estar en un continuo proceso de comunicación con el otro, por lo que genera un mayor entendimiento de la otredad. La obra teatral —y este trabajo— finaliza con una fuerte ruptura de la cuarta pared, cuando Flor, a través del Artículo 25.2 de la Constitución, reivindica la cultura y la reeducación como un derecho implícito en la Constitución española:

FLOR: Las penas privativas de libertad estarán orientadas hacia la reeducación e inserción social. El condenado tendrá derecho a un trabajo remunerado y a los beneficios correspondientes de la Seguridad Social, así como el acceso a la cultura y al desarrollo integral de su personalidad. Artículo 25.2 de la Constitución. (2017: 123)

BIBLIOGRAFÍA

- ARTETA, Aurelio (2010). *Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente*. Madrid: Alianza Editorial.
- AYETE GIL, Maria (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra.



- BENJAMIN, Walter (1934). *El autor como productor*. París: Instituto para el estudio del fascismo.
- BRONCANO, Fernando (2011). *La estrategia del Simbionte. Cultura material para nuevas humanidades*. Salamanca: Delirio S.L.
- CÁNOVAS, Elena (1999). "Actrices en libertad provisional", *Educación Social*, n.º 13, pp. 98-104.
- CÁNOVAS, Elena (2017). "La balada de la cárcel de Circe". En Milagros Sánchez Arnosi (ed.), *Teatro Yeses: conciencia, voluntad y coraje*. Madrid: Fundamentos, pp. 79-124.
- FRICKER, Miranda (2007). *Injusticia epistémica. El poder y la ética del conocimiento*. Ricardo García Pérez. España: Herder.
- GRAMSCI, Antonio (1974). *Antología*. Madrid: Siglo XXI.
- NICHOLSON, Helen (2005). *Applied drama. The gift of theatre*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- QUERO, María José (2013). *Los públicos de la cultura*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial SRL.
- SHKLAR, Judith (2013). *Los rostros de la injusticia*. Alicia García Ruíz. Barcelona: Herder.
- SÁNCHEZ ARNOSI, Milagros (2017). "Yeses y Elena Cánovas: historia de un vuelo". En Milagros Sánchez Arnosi (ed.). *Teatro Yeses: conciencia, voluntad y coraje*. Madrid: Fundamentos, pp. 8-54.
- VIEITES, Manuel F. (2016). "Trabajo Social y teatro: considerando las intersecciones", *Cuadernos de Trabajo Social*, vol. 29, n.º 1, pp. 21-31.

Diablotexto

Digital



Pretextos



Diablotexto *Digital*



PRETEXTOS PARA EL DEBATE

Las madres no (2019) y los discursos sobre la maternidad: entrevista a Katixa Agirre

Las madres no (2019) and discourses about motherhood: interview with Katixa Agirre

**MARTINA GIL FERRER
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA**

margilfe@alumni.uv.es
<https://orcid.org/0009-0005-4720-7628>

Diablotexto Digital 16 (diciembre 2024), 350-355
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29058>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada"



Katixa Agirre (Vitoria-Gasteiz, 1981) ha publicado las colecciones de cuentos *Sua falta zaigu* (2007) y *Habitat* (2009), así como los libros infantiles *Paularen seigarren atzamarra* (Elkar, 2007), *Ez naiz sirena bat, eta zer?* (Elkar, 2009) y *Patzikuren problemak* (Elkar, 2010). Ha sido columnista en el *Diario de Noticias de Álava* y en el diario *Argia*. En 2015 recibió el premio 111 Akademia por su primera novela, *Atertu arte ltxaron* (Elkar), traducida al castellano como *Los turistas desgastados* (Pretextos, 2017). En 2018 publicó *Amek ez dute* (Elkar), traducida como *Las madres no* (Tránsito, 2019), mientras que en 2022 sale *Berriz zentauro* (Elkar), traducida como *De nuevo centauro* (Tránsito, 2022). La entrevista se centra en el texto *Las madres no* y está dirigida hacia la reflexión de los discursos sobre la maternidad y su representación en la obra.



Fig. 1. Fotografía de Katixa Agirre



Las madres no sitúa al lector/a en el espacio de la maternidad y los discursos sobre la misma. ¿Qué lugar crees que ocupan las reflexiones sobre la maternidad, la crianza y la conciliación en la narrativa actual? En las redes sociales es una cuestión candente, tanto desde el activismo como desde la polémica. Sin embargo, en la narrativa, ¿crees que es tan recurrente?

Cada vez lo es más, y hay incluso quienes se quejan del boom sobre libros de maternidad. Actualmente, más que libros dedicados exclusivamente al embarazo o a la crianza, me interesa la maternidad como relación entre personas, una relación que se entrelaza con otras muchas relaciones e interacciones que se dan en las vidas de las personas, de todas las personas. Así, creo que la maternidad, nuestra relación con nuestros hijos, es uno de los temas más fundamentales que existen, y más aún si lo enfocamos desde el punto de vista de los hijos, porque aunque no todo el mundo es madre, todo el mundo es hijo o hija de alguien.

Relacionado con ello, algo fundamental en la novela es la presentación de las distintas maternidades. Desde el personaje de Alice Espanet hasta el personaje de Léa, se muestran una serie de experiencias que reflejan la maternidad en más de una forma. En este sentido, ¿qué es lo que te ha movido, en el caso de Alice Espanet, a explorar los trastornos psicológicos que generan el fracaso en la concepción, el embarazo, el postparto, etc.?

Como escritora es de lo más tentador adentrarse en todos esos rincones oscuros, estigmatizados, esos que notas que incomodan cuando salen en conversaciones. Es ahí donde se encuentran las grandes historias, las verdades sobre nosotras y nuestra sociedad. La maternidad es uno de los terrenos más mitificados y al mismo tiempo estigmatizados, y es por eso por lo que me parecía un terreno de primera calidad para una novela.



En la novela se intercalan, de manera paralela, la crianza del hijo con la creación artística. Dos formas, al fin, de crear vida. Por un lado, la vida humana. Por otro, la vida de la palabra. Hablas de que “la identidad de la madre había terminado por devorar todas las demás”. ¿Crees que hay lugar en la sociedad para una mujer madre y escritora, que no renuncia ni a la crianza ni a la escritura? ¿Es la maternidad una amenaza para la artista?

Aunque ambas cosas van de crear, no tienen nada que ver. En la creación artística está muy presente el ego, el mirarse hacia dentro, preguntarse por la identidad de una, verse como alguien especial y único que tiene algo especial y único que decir y que el mundo tiene que leer o escuchar o ver. En la crianza pasa justo lo contrario, tienes que olvidarte de ti, de tus necesidades más básicas (dormir o ducharte, por ejemplo, son dos necesidades fundamentales que se ven muy dificultadas cuando estás criando a un bebé) y darte por completo a una personita hasta que tú desapareces, a ojos de la sociedad y ante ti misma. La idea del artista ególatra que se encierra en su torre para crear, que tiene sus peculiaridades pero que al final se le perdona todo porque es un genio, casa fatal con la idea de la madre, que es aquella siempre disponible, siempre pendiente, siempre pensando en sus hijos. Por eso cuesta tanto aún hoy en día aceptar a la madre artista. Siempre recaerá la sospecha sobre ella: o será mala artista o será mala madre, ambas cosas no puede tener.

Hay un diálogo con diferentes mujeres de la cultura universal relacionadas, de una manera u otra, con la maternidad: Sylvia Plath, Lindy Chamberlain, La Llorona... ¿Qué significan para ti? ¿Crees que la sociedad está preparada para entenderlas en sus respectivos contextos?

La idea era rebuscar en el relato social que se hace de las madres, y sobre cómo la sociedad reacciona ante madres que no actúan como se espera de ellas. Ya que eso es exactamente lo que hace la asesina del libro. Quería mostrar que no es tan raro que una madre se comporte como una anti-madre, por mucho que el discurso oficial nos diga lo contrario. Bajo el relato mítico de la mater dolorosa,



la madre sacrificada, se encuentra una historia bastante más oscura, ambivalente y compleja.

En la novela hay una visión de la maternidad muy aferrada a la realidad: Alice Espanet, la narradora y Léa transitan por embarazos que están lejos de lo ideal, pero, por otro lado, se narran momentos de una gran belleza, como el amamantamiento. Pese a estar en un momento de máximo acceso a la información y abiertas a escuchar diferentes experiencias de la maternidad, ¿qué tipo de discurso crees que prepondera?

Actualmente conviven, creo, el discurso edulcorado de “ser madre te realiza como mujer”, “no vas a querer a nadie como quieres a tus hijos” y ese tipo de cosas. Las clínicas de fertilidad son precisamente quienes más explotan ese cliché hoy en día. Por otro lado, también es tendencia hacer gala de ser una “mala madre”, de presumir de buscar tiempo para ti “abandonando” a tus hijos... Ambos discursos pecan de simplistas, casi llegan a la parodia, porque maternar es una cuestión bastante más peliaguda y emocionalmente enrevesada.

El título, *Las madres no*, es sin duda sugerente. Bajo mi punto de vista encierra a la perfección todas las ideas de la novela. Sin embargo, ¿cómo llegaste a titularlo de este modo? ¿Lo tuviste claro desde el principio? Resulta una cuestión interesante, dado que se plantea en la propia novela: “¿Y si le pongo Rodesia por título a este libro mío? Uluru, Dingo, Rodesia. La lista va alargándose, me gusta”

El título que yo tenía en mente era “Las madres no escriben”, que es una cita de Susan Suleiman que se menciona en el libro, pero de repente tuve la corazonada de quitarle el verbo, porque la historia no iba solo de madres que escribían cuando se supone que las madres no escriben, sino de madres que hacían muchas cosas que las madres se supone que no hacen.



El juego metaliterario me permite mostrar a la protagonista dudando sobre el título, pero es el título para una obra que ella está escribiendo, no para la novela que estoy escribiendo yo.

¿Cuál es el lector ideal de *Las madres no*? ¿En quién pensabas cuando escribías el libro?

Nunca pienso en nadie en concreto, o pienso en alguien que se parece mucho a mí, pienso en qué me gusta leer a mí y cómo me gusta. A partir de ahí, una vez terminada la novela, me preocupó un poco que la novela solo apelara a madres recientes, o que espantara a los hombres. Pero, en fin, la novela ya estaba escrita, así que poco podía hacer al respecto.

De toda la novela, ¿qué fragmento destacarías? Bien porque te remueve algo, bien por cómo está escrito.

Me gusta el capítulo sobre la historia del infanticidio, que fue un capítulo siempre abierto, en el que iba añadiendo datos nuevos según los iban descubriendo. Me gusta la escapada de la protagonista a Avignon, la noche que pasa con su amiga, sin hijos, bebiendo más de la cuenta, me parece un momento refrescante pero melancólico al mismo tiempo.

Diablotexto

Digital



Sobretextos



Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

**Llamazares, Julio: *La lentitud de los bueyes; Memoria de la nieve*,
Raúl Molina Gil (ed.). Madrid:
Cátedra, 2024, 166 pp.**

LUIS GRACIA GASPAR
UNIVERSIDAD DE ALCALÁ
luigrac@ucm.es
<https://orcid.org/0000-0003-2259-1406>

Diablotexto Digital 16 (2024), 356-359
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29740>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada"



Julio Llamazares vino al mundo en Vegamián (León) en 1955, donde su padre era maestro antes de que la localidad quedase inundada por un pantano. Tal desventura les haría trasladarse al pueblo minero de Olleros de Sabero en 1957 y, después, volver a emigrar a Madrid. Al regresar a León en 1975, conformó el grupo poético “Barro”, con un abierto cariz social, donde Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez o Antonio Gamoneda se erigirían como sus maestros históricos. A caballo entre Asturias y León, Llamazares publicó en 1979 su primer libro de poesía, *La lentitud de los bueyes*, mientras comenzaba a escribir artículos etnográficos y literarios. En 1981, dio a las prensas *El entierro de Genarín*, una narración prescindible y grotesca sobre el famoso pellejero arrollado en León.

Ese mismo año de 1981, el escritor se trasladó a Madrid y obtuvo el IV Premio de Poesía Jorge Guillén con *Memoria de la nieve*, para optar después por la novela. Publicaría, así pues, *Luna de lobos* y su celeberrima *La lluvia amarilla*, ambientada en el Pirineo aragonés; más tarde, *Escenas de cine mudo*, *El cielo de Madrid* o *Las lágrimas de San Lorenzo*, hasta convertirse en un novelista reconocido. Hoy, sin embargo, es un poeta casi ignoto, pues su lírica ha ido quedándose en el fondo del saco de su escritura. El investigador Raúl Molina Gil ha sido el responsable de extraerla, editando y estudiando *La lentitud de los bueyes* y *Memoria de la nieve* para darlos a conocer a los lectores de 2024. Su accesible edición, la primera crítica y anotada, ha visto la luz en la histórica colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra, y bien puede considerarse definitiva para con el recorrido literario del autor.

Como puede colegirse, la aproximación de Llamazares a la poesía acaeció cuando nuestras letras estaban presididas por la alargada sombra de los novísimos. Regresando a la lírica grecolatina, estos cultivaron una poesía que buscaba la atemporalidad, la religión natural o una moral más tolerante que cualquiera de los anteriores clasicismos. Julio Llamazares desatendió tales preceptos para abrazar una condición de lobo solitario, como se discierne en estos versos de *La lentitud de los bueyes* tan distintos a los que podrían firmar Pere Gimferrer o Luis Antonio de Villena:



Nada trasciende la densa mansedumbre de esta tarde.
Todo está en calma delante de mis ojos: las cigüeñas varadas sobre el silencio, y los
frutales florecidos más allá del tendido del ferrocarril.
En odres muy antiguos, tan antiguos que ni siquiera el dolor puede alcanzarles, está
guardado el tiempo. Y su costumbre deja posos más ácidos y azules que el olvido.
Como hierba crecida entre ruinas, la soledad es su único alimento y, sin embargo, su
sustancia es tan dulce como nata crecida (86).

No en vano, Llamazares crea una poesía con estética bárdica y campestre, donde la naturaleza más que un ámbito idealizado es un lugar indómito: “Lo natural se torna violento: frente a la lentitud de las playas y los invernaderos de la infancia, aparecen tormentas y el viento bramando” (34), sostiene Molina Gil a propósito de *Retrato de bañista*, trabajo que Llamazares había emprendido a comienzos de los ochenta y que nunca concluyó. El estudioso desgrana estos y otros distintivos de aquel tiempo en su aquilatada introducción, la cual es dividida en una primera parte dedicada a “la aventura lírica de un narrador poético” (13-37) y una segunda a las “claves interpretativas” de ambos títulos (38-66).

Como atestigua la última de sus citas incluida (34), Molina Gil acude a fuentes literarias externas a los propios poemarios, a lo que se añade cuantiosa documentación. Gracias a todo ello, el editor armoniza el sinuoso recorrido de los proyectos del escritor leonés, previamente contextualizados: “Lejos de asimilarse a una u otra tendencia, y a pesar de las inclusiones en antologías de distinto signo, Llamazares (como el caminante de sus libros de viajes) peregrinó en solitario” (27). En efecto, el poeta posterga cualquier molde creativo con objeto de plasmar el mundo antes del mundo, una labor ejecutada mediante un verso dionisiaco y una poesía salmódica. Así, Llamazares es el autor de una lírica “épica”, aunque desarmada, emparentada con Saint-John Perse; es, en suma, un errante literario que va de aldea en aldea cantando sus versos, como él mismo sugiere en la cuarta composición de *La lentitud de los bueyes*:

Yo vengo de una raza de pastores que perdió su libertad cuando perdió sus ganados y
sus pastos.
Durante mucho tiempo mis antepasados cuidaron sus rebaños en la región donde se
espesan el silencio y la retama.
Y no tuvieron otro dios que su existencia ni otra memoria que el olvido.
Caliente está la piedra donde bebían la sangre de sus vides al caer de la tarde. Pero qué
lejos todo si recuerdo.
Qué lejos de mí la región de las fuentes del tiempo, el lugar donde el hombre nace y se
acaba en sí mismo como una flor de agua.
Ellos no conocían la intensidad del fuego ni el desamor de los árboles sin savia.



Los graneros de su pobreza eran inmensos. La lentitud estaba en la raíz de su corazón. Y en su sosiego acumularon monedas verdes de esperanza para nosotros. Pero el momento llegó de volver a la nada cuando los bueyes más mansos emprendieron la huida y una cosecha de soledad y hierba reventó sus redes (88-89).

Al respecto de esta mención a los mansos, queda anotado a pie de página: “La marcha de los bueyes funciona como una metonimia de la migración forzosa de los pobladores”, puntualizándose asimismo, como se desarrolla en la introducción, que “en la lírica de Llamazares son siempre los animales amaestrados los que huyen hacia otras geografías” (89). He aquí una de las muestras que constata lo pormenorizado del trabajo llevado a cabo con la edición, la cual incluye variantes de sus composiciones (por menores que resulten), análisis formales y temáticos de numerosos pasajes o un extenso apéndice con gran parte de la poesía restante de Llamazares (157-166).

Tal afán de minuciosidad igualmente es palmario en apostillas con detalles sobre la dedicatoria de *La lentitud de los bueyes* (79), las ilustraciones originales de *Memoria de la nieve* (115) o la significativa “imagen de la noria”, rastreada tras figurar en uno y otro título (152). Apunta Molina Gil acerca de ambos: “Comparten un mismo aparataje simbólico, conformado por animales, nieve, plantas, bruma, silencios, colores, etc., que se expande en una geografía también común” (41). Este último aspecto, uno de los más esenciales para descifrar la poesía de Julio Llamazares, es convenientemente desarrollado en un subapartado (54-61), donde se examina el referido símbolo del buey.

En conjunto, mediante su “rumbo a la memoria” (151), el vate leonés aporta una genuina declaración de principios y una celebración del mundo más rústico y elemental. Se trata de la poesía de un hombre culto que ha elegido ser bárbaro; de una escritura insumisa y campestre; de construir una lírica lunar y rural; de esperar cual lobo estepario el rebaño donde pacemos los corderos, como “último intento de dejar constancia de un mundo abandonado a su suerte” (46), según previene el editor. Raúl Molina Gil corrobora, pues, que Julio Llamazares encubre un estupendo juglar que abandonó los caminos de la poesía para asentarse en la novela. Como estudiosos y lectores, solo cabe desear que regrese a escribir versos, ya tan solo presentes en la nieve, “en las dunas del tiempo” (137), sabiamente desentrañadas en esta nueva y perenne edición.

Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

Medina Puerta, Carmen:
***“Inefable delirio”*. El erotismo
en Ana Rossetti (1980-1991).**
Madrid-Frankfurt:
Iberoamericana-Vervuert, 2024,
231 pp.

MICAELA MOYA
UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
micaelamoya@usal.es
<https://orcid.org/0000-0002-3175-8661>

Diablotexto Digital 16 (2024), 360-366
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29717>
ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada



El libro de Carmen Medina Puerta es, por partida doble, un acto de justicia. Lo es porque es la primera monografía de autoría única dedicada a Ana Rossetti y el tercer libro dedicado a la escritora: sus antecesores son los volúmenes colectivos *P/herversions. Critical studies of Ana Rossetti* (2004) a cargo de Jill Robbins y *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti* (2013) coordinado por José Jurado Morales¹. Y, en segundo lugar, lo es porque se propone desmontar una lectura extendida de la obra de Rossetti, que encasilla toda su producción dentro del erotismo. Medina Puerta, a lo largo de estas páginas, demostrará que el erotismo en la escritura de Rossetti se ciñe a un período muy concreto, la década de los ochenta y los primeros años de los noventa. En este sentido, pensará a la producción de la gaditana en el contexto de la Transición y estudiará, en un gesto también original y productivo de su investigación, no solo los poemarios, sino también la producción narrativa contenida en este período. De este modo, la investigadora divide su trabajo en cinco capítulos, a los que se suman la introducción, el balance y coda y una sección final en la que se recoge la bibliografía. En el primero de ellos, titulado “¿De qué hablamos cuando hablamos de erotismo?” dedica algunas páginas a efectuar una distinción entre los conceptos de erotismo, pornografía y amor en la literatura, a partir de algunos de los principales aportes teóricos del campo (Bataille, Paz, Foucault, Lou Andreas-Salomé, entre otros). El capítulo continúa con un pormenorizado recuento de las publicaciones y premios de literatura erótica en la Transición para situar rápidamente a Rossetti, y especialmente al Premio La Sonrisa Vertical que obtiene por *Alevosías* (1991). Cierra con una sección titulada “La pluma femenina y el boom de la literatura escrita por mujeres” en la que pone en cuestión la propia existencia del concepto de literatura escrita por mujeres porque entiende que, salvo por unos temas muy concretos y asociados a cuestiones biológicas (como la menstruación o la maternidad) no se distingue de la literatura producida por sus pares masculinos. Luego, disiente con Keefe Ugalde y Rosal Nadales en que el erotismo desplegado por las poetisas que

¹ Habría que agregar a estas referencias *Carnavalización y poesía (Subversión erótica de los símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti)* (2007) de María Rosal Nadales. Aunque, a diferencia de los citados en el cuerpo del texto, el libro de Rosal combina un estudio introductorio con una antología de poemas, de ahí que no se trate de un estudio monográfico puro.



comienzan a producir en este período se diferencia por su carácter subversivo y vindicativo. Respecto a este último punto, creemos que, si bien existen manifestaciones anteriores de erotismo en la literatura escrita por mujeres al menos desde Safo, la diferencia sustancial es que el contexto (como la propia investigadora apunta al comienzo de esta sección) determina una nueva forma de erotismo que se revela contra los parámetros del modelo femenino impuesto por el franquismo anterior, en línea (como la misma Medina Puerta también apunta con mucho acierto) con la producción cultural de la movida madrileña. Aun así, es interesante el trabajo de recuperación de una serie erótica femenina que propone la investigadora, siguiendo a María Payeras y Elena Castro. De hecho, consideramos que esta línea de investigación que se recupera tiene una productividad indudable. Finalmente, se reflexiona sobre la categoría de *boom* de la literatura escrita por mujeres para llegar a la conclusión de que este fenómeno es relativo porque, si bien proliferan las antologías de género, la presencia de las autoras en las generales y también en otros sectores del campo literario sigue siendo escasa.

En el segundo capítulo, escrito con un ritmo y una claridad que agradece el lector, Medina Puerta nos propone un recorrido por la vida de Ana Rossetti, quien “vive a caballo entre la dictadura y la democracia”, parafraseando su título. Además del estudio detallado de la vida de la gaditana, propio de la más autorizada biografía, se agradece, en este tramo, la cantidad y variedad de entrevistas a la poeta a las que acude para sustentar sus afirmaciones, aspecto que se mantendrá también en las sucesivas secciones dedicadas al análisis textual. El capítulo, además, sirve a Medina Puerta para reflexionar sobre la Movida madrileña y la vinculación que con ella tiene Rossetti, además de apuntar algunos de los principales grupos poéticos a los que puede asociarse la producción de la gaditana. Este recorrido se cierra reflexionando sobre el desencanto democrático y la aparición del SIDA, coincidiendo con el período vital de la autora que se estudia en este libro. Así, luego de estos dos primeros capítulos que nos marcan el contexto, desembarcamos ya en el tercero, “Liberación y diversidad sexuales en la obra de Ana Rossetti”, en el análisis de producción de la gaditana.



En este tercer apartado, Medina Puerta abordará cuatro ejes complementarios en la producción de Rossetti: la desacralización de la virginidad femenina, la exhibición del cuerpo masculino, el erotismo gay y lésbico y la aparición de identidades travestis y transexuales. En el primer apartado, la investigadora matiza ciertas interpretaciones de la crítica anterior que ve una clara reivindicación feminista en algunos de los textos analizados. Para Medina Puerta (y esta es una posición que mantendrá a lo largo de todo el estudio, podríamos decir, incluso, que es uno de los principios rectores de sus investigaciones sobre la gaditana) es importante tener en cuenta el tono (a veces irónico y desenfadado, como en “Cierta secta feminista se da consejos prematrimoniales” —que, lejos de ser una proclama feminista, critica los sectores más radicales—) y las referencias intertextuales para comprender el verdadero sentido del poema. Con todo, Medina Puerta concluye y se adhiere con la crítica anterior en que existe una reivindicación en torno a la cuestión de la pérdida de la virginidad femenina, aunque siempre desde una mirada irónica y paródica, que resalta aún más el gesto. El apartado de la exhibición de la corporalidad masculina escenifica, a nuestro juicio, uno de los aspectos más interesantes y productivos de la poética de Rossetti. La investigadora, con mucho tino, pone en diálogo este procedimiento en la poesía de Rossetti con los desnudos femeninos del destape y los abordajes teóricos de la cosificación de la mujer en el arte (Berger, Kaplan y Mulvey) para demostrar, a partir del análisis de una serie de poemas y siguiendo a Keefe Ugalde y Merino Madrid, que la originalidad de Rossetti reside en la cosificación del cuerpo masculino, que logra invertir la tradicional polarización mujer-objeto frente a hombre-sujeto. El análisis de los textos, además, le permite a la investigadora apuntar y profundizar en la incorporación de tradiciones tan diversas como la grecolatina o la publicitaria en la producción de la poeta de Cádiz. En “Diversidad sexual: erotismo gay y lésbico” recupera algunos poemas en los que Rossetti aborda el deseo homoerótico, tanto masculino como femenino. Así, resalta la importancia de esta apuesta todavía en el contexto en el que estaba vigente la Ley sobre Peligrosidad y Rehabilitación Social (recordando que muchos de los poemas de *Los devaneos de Erato* fueron escritos a finales de los setenta), aunque sin dejar de apuntar la



presencia del erotismo gay y lésbico en la tradición literaria, con la que establece numerosos diálogos en el análisis textual de los poemas elegidos. El contexto de la Movida es indispensable para comprender, de manera acabada, la presencia de lo trans, *drag* y travesti en la obra de Ana Rossetti. Por eso, en esta sección, además de realizar un minucioso análisis textual, Medina Puerta recupera algunos nombres propios fundamentales en este sentido: Bibi Andersen y Lindsay Kemp, a los que se suman personajes anónimos que Rossetti pudo haber conocido en el período que pasó trabajando en Pasapoga. Estas personas son fundamentales para construir una nueva mirada de la identidad de género que se pone en funcionamiento en la escritura de Rossetti, en algunos de los poemas que se analizan con detenimiento y, sobre todo, en su novela *Plumas de España*.

Si antes decíamos que a la investigadora le interesa especialmente cuestionar las lecturas anteriores de la crítica que interpretan toda la poesía de Rossetti desde el prisma de lo erótico, sin tener en cuenta las claves intertextuales que cifran al poema, este es el capítulo en el que Medina Puerta va a incidir con mayor ahínco en este punto. Así, “Una mirada retrospectiva hacia la educación sentimental y sexual de la España nacionalcatólica” se concentrará especialmente en las lecturas que provocó *Devocionario* (1986), el poemario de Rossetti más marcado por la tradición católica. Medina Puerta postula que Rossetti utiliza el imaginario católico y el lenguaje litúrgico para tratar temas profanos, pero sin subvertir, transgredir o parodiar como proponen otros sectores de la crítica. Asimismo, entiende que uno de los usos que le da la gaditana al acervo católico es el de cifrar su propia educación sentimental y sexual. A lo largo del capítulo, recuperará las voces de distintos críticos y señalará distintas lecturas, a su juicio, erróneas que ignoran total o parcialmente las referencias que cifran los poemas de Rossetti.

El último capítulo del libro se centra en el lado oscuro del erotismo. Con el fin de iluminar esta sección de la producción rossettiana, Medina Puerta reflexiona en torno a la epidemia del SIDA, por un lado y sobre la mercantilización del deseo, por el otro. Con este fin, apunta la importancia del poema “La muerte de los primogénitos” no solo como una muestra clara de la epidemia del SIDA, sino



también como un quiebre en la producción poética de la gaditana porque marca el inicio de una nueva etapa, en consonancia con un cambio en la sensibilidad colectiva. Además, Medina Puerta realiza un interesante rastreo de algunos de los prejuicios más difundidos en los ochenta sobre el SIDA para reinterpretar los versos de Rossetti y establece filiaciones entre el poema y otros textos literarios. A diferencia de otros capítulos en donde prima el análisis de poemas, en este Medina Puerta escoge más cuentos y se adentra principalmente en *Alevosías* (1991) para recuperar otros aspectos negativos del erotismo: la crueldad, los celos, la monotonía y la venganza. En la última sección del capítulo, la investigadora se dedica a examinar aquellos poemas y cuentos que muestran formas de violencia, sadismo y perversión. De nuevo, los cuentos son más numerosos y desde el plano argumental, Medina Puerta comprueba su diálogo con algunos poemas, que analiza con más detenimiento. El capítulo cierra con una reflexión en torno a la frustración que provoca la llegada de la edad madura para el disfrute del erotismo, así como también las dificultades de encajar en una sociedad que impone tantas exigencias a los cuerpos.

Aunque no es habitual, las conclusiones del libro de Medina Puerta no solo recogen lo dicho, sino que aportan un nuevo modo de ver lo analizado hasta ahora: la teoría de los campos de Bourdieu. Brevemente, recuperando los aportes del francés y los de Jordi Gracia, Medina Puerta entiende que el caso de Ana Rossetti (y por caso se refiere a su repentina llegada al mundo literario con el Premio Gules de poesía) es un claro síntoma de la revulsión que estaba experimentando el campo cultural español. Al hecho de que la literatura erótica había tenido un auge en el período de la Transición se le suma que Rossetti es una mujer y que, por tanto, ofrece una visión renovadora. Sin embargo, Medina Puerta insiste en que hay otras mujeres que preceden a Rossetti en el tratamiento del erotismo y que este no es transgresor porque lo escriba una mujer, sino porque el erotismo intrínsecamente lo es. La investigadora aclara que los tabúes abordados por la poeta ya habían aparecido en otras literaturas, pero entiende que en Rossetti llaman la atención especialmente debido al momento histórico. Y aquí queremos detenernos: es cierto que la mayoría de los temas que aborda la poesía de Rossetti no son nuevos para la tradición literaria (cabría



preguntarnos si acaso existe algún tema sobre el que no se haya escrito ya) y que tampoco es novedad encontrar a una mujer que escriba textos eróticos, pero creemos firmemente en que justamente en el contexto se cifra la importancia (y no solo el éxito) de Rossetti. No es solo importa que sea mujer, sino que se es mujer en este contexto y negar las particularidades no ya de la poesía, sino de la mirada femenina esconde el verdadero valor reivindicativo de su poética. Creemos, por el contrario, que todo el libro demuestra lo particular de esta voz, no solo en un sentido estético (con suficiencia resaltado por Medina Puerta), sino también en uno político, a pesar de que la propia Rossetti muchas veces reniegue de este aspecto. En esta mirada política hay, desde nuestra perspectiva, un innegable sesgo de género.

Para concluir, no queda más que agradecer a Carmen Medina Puerta por el trabajo laborioso que emprendió y que allana el camino a todos los que queremos acercarnos a la obra de la gaditana: la recopilación bibliográfica, tanto de entrevistas a la autora como de artículos de la crítica precedente, es impecable. Parece que Medina Puerta ha leído todo lo que se ha dicho sobre Rossetti (y también todo lo que ha dicho ella sobre su propia obra). Además, la investigadora aporta su propia mirada que intenta, con éxito, corregir algunas lecturas previas que han encasillado a la gaditana. Con todo, creo que no hace falta decir ya que *Inefable delirio. El erotismo en Ana Rossetti (1980-1991)* es, además de un acto de justicia como afirmábamos al comienzo, una lectura obligada para todo aquel que quiera acercarse a la producción de Ana Rossetti.

Bibliografía:

- JURADO MORALES, José (2013) (Ed.). *La poesía iba en serio. La escritura de Ana Rossetti*. Madrid: Visor.
- ROBBINS, Jill (2004) (Ed.). *P/herversions. Critical studies of Ana Rossetti*. Lewisburg: Bucknell University Press.
- ROSAL NADALES, María (2007). *Carnavalización y poesía: subversión erótica de símbolos religiosos en la poesía de Ana Rossetti*. Córdoba: La manzana poética.

Diablotexto *Digital*



SOBRETEXTOS: RESEÑAS

Salazar Rincón, Javier: *De alcaldes y alcaldadas. Trayectoria y significado de un personaje risible en la literatura del Siglo de Oro, La Seu D'Urgell*: UNED, 2024, 734 pp.

IRIA PÉREZ ÁLVAREZ

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

iria.perez.alvarez@rai.usc.es

<https://orcid.org/0009-0004-4338-235X>

Diablotexto Digital 16 (2024), 367-372

<https://doi.org/10.7203/diablotexto.16.29425>

ISSN: 2530-2337



Licencia de reconocimiento de **Creative Commons** "Reconocimiento - No Comercia l- Sin Obra Derivada



Publicada en febrero de 2024, *De alcaldes y alcaldadas. Trayectoria y significado de un personaje risible en la literatura del Siglo de Oro* es la nueva monografía del profesor titular de la UNED y tutor en el Centro Asociado de La Seu d'Urgell, Javier Salazar Rincón, cuya trayectoria profesional se ha centrado en la investigación sobre la literatura del Siglo de Oro, sobre todo en la obra Fray Luis de León y de Miguel de Cervantes, y en la literatura del siglo XX, especialmente en la figura de Lorca. El volumen ha contado con Salazar Rincón como editor, además de con el beneplácito económico del Ministerio de Cultura y Deportes, que ha financiado el proyecto con una de sus ayudas a la creación literaria.

Como indica el propio subtítulo, el libro busca ahondar en la génesis, desarrollo y significación de una de las figuras del teatro aurisecular más olvidadas, el alcalde villano. El autor ya recoge en su introducción el objetivo principal de sus investigaciones: suplir los vacíos de una bibliografía en la que la autoridad rústica había ocupado un lugar más bien marginal, abordando por primera vez cuestiones como el contexto histórico que circunda al personaje, la opinión general que suscita en la sociedad de la época, sus conexiones con otras figuras tipológicas del teatro, los rasgos que lo hacen reconocible encima de las tablas, entre otras. Las conclusiones que Salazar despliega en estas páginas se caracterizan por sobrepasar el marco de lo estrictamente teórico para ofrecer una variada gama de ejemplos de obras que logran sostener aquello que se defiende a lo largo de los capítulos. En suma, se incluyen también algunas piezas que desbordan el modelo asentado, lo que permite construir una visión poliédrica de la presencia del alcalde rústico en los escenarios del Siglo de Oro.

El volumen se inaugura con un primer capítulo que ofrece un exhaustivo análisis histórico-administrativo del funcionamiento de los diferentes concejos de la España del siglo XV, XVI y XVII. Esta contextualización previa es tan extensa como vital para la comprensión *a posteriori* de las obras que se desgranarán en el libro, en las que la realidad jurídica del momento actúa siempre como telón de fondo. La utilidad de la información contenida en esta primera sección cristaliza en las constantes notas que aluden ulteriormente a cuestiones explicadas aquí: los procesos electivos de los consistorios y los emolumentos, las ventajas económicas y de prestigio que el alcalde ostentaba por su cargo en el



ayuntamiento, las responsabilidades y áreas de autoridad del edil rústico, su nivel educativo y su relación con otras figuras significativas del seno de lo municipal, como los señores jurisdiccionales, los regidores perpetuos o los hidalgos locales.

Tras este detallado sondeo historiográfico, el segundo capítulo busca profundizar en la visión que el imaginario popular poseía del alcalde villano, la cual sería posteriormente reproducida en las piezas dramáticas. En este caso, el autor desdobra sus investigaciones en dos apartados: en un primer momento se focaliza en los flujos de pensamiento y los movimientos ideológicos que cobraron un mayor protagonismo entre la población letrada de la época, mientras que en una segunda instancia opta por centrarse en un amplio repertorio de ejemplos que recogen los juicios y creencias enraizadas en la baja cultura popular. Las conclusiones de Salazar, que apuntan a que la burla hacia el personaje se sostenía en su irracionalidad, su desconsideración y su ignorancia, destacan por estar construidas a través de casos concretos, que ocupan la mayoría de la masa textual. En los párrafos que conforman esta segunda sección abundan las manifestaciones de títulos concretos, crónicas, cuentos, anécdotas y refranes, que contribuyen a dotar al libro de un cierto tinte de amenidad, mientras que apoyan y fundamentan las deducciones extraídas.

El tercer capítulo tiene como fin ahondar en la manera en la que imagen social que el público tenía del regidor pueblerino se traslada a lo largo del siglo XVI a los escenarios del país. Por un lado, en el apartado “Autos, farsas, intermedios” dirige sus atenciones a estudiar la genealogía y el consiguiente desarrollo del arquetipo del alcalde en la dramaturgia renacentista, aunque también se concentra en la relación que mantiene este con los bobos y rústicos del teatro de figuras como Juan del Encina, en su aparición en autos y farsas del momento, en su protagonismo en *Farsa do Juiz da Beira* de Gil Vicente y en su presencia en diferentes obras compuestas en los colegios de la Compañía de Jesús. La multiplicidad de ejemplos evidencia un examen detallado que ha buscado recoger al dedillo cada dispar muestra literaria en la que el edil sea mínimamente señalado, lo que permite crear un panorama completo de la verdadera importancia que cobró su figura en esta etapa. Mientras, en “Romances y



sonetos pastoriles”, Salazar abandona las composiciones teatrales para centrarse en textos líricos de tono costumbrista y cómico, que parecen anticipar algunos de los rasgos irrisorios tan propios del personaje en períodos venideros.

Justamente, este recorrido cronológico continúa en el capítulo cuatro, en el que se analiza la etapa dorada del alcalde durante el Barroco. Esta sección es llave dentro del cuerpo del volumen, puesto que en ella se exponen algunas de las cuestiones clave para el entendimiento de las obras que se presentarán en los dos últimos capítulos. Esta forma de proceder, ofreciendo primero los fundamentos teóricos que sujetan o contrastan con las explicaciones y ejemplos que a continuación aparecen, permite apreciar un alto grado de coherencia y cohesión textual. Entre las ideas más significativas destacan: las diferentes situaciones ridículas —las alcaldadas— que llevaban a cabo los altos cargos municipales y provocaban la risa del espectador, sus principales características, los engaños en los que se veían inmersos, las injurias que se intercambiaban con el resto de los miembros del concejo y las peculiaridades más importantes de su lenguaje rudimentario. Asimismo, también se realiza un breve estudio onomástico y semiótico, recapitulando, por un lado, los nombres propios más recurrentes para la figura y, por otra banda, sus rasgos más reconocibles encima de las tablas. Finalmente, busca indagar en el posible significado que pudo tener el alcalde rústico en distintos ambientes teatrales, desde la corte hasta los corrales de comedias y los espectáculos a plena luz del día.

Como mencionábamos, el profundo análisis del capítulo anterior es trascendental para comprender la forma en la que se relacionan los títulos presentados en esta penúltima sección con el modelo previo. Primeramente, ha de subrayarse la certera elección por parte de Salazar de piezas como *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega, y *El alcalde de Zalamea*, de Calderón, ya que ambas obras gozan de un puesto de renombre dentro del canon, lo que permite acercar de manera sencilla las tendencias de la comedia nueva a un lector con un menor grado de conocimiento. Ambos dramaturgos se inclinaron hacia la dignificación del personaje, dotándolo de un carácter distinguido, de tinte heroico y honorable, pero, al mismo tiempo, no renunciaron a mantener ciertos rasgos propios del villano, como su obcecación o su guasa. Sin embargo, pese a los



intentos de Lope y Calderón de apartarse parcialmente de la tradición precedente, no resulta difícil encontrar testimonios en los que la visión ofrecida del edil concuerda a la perfección con lo expuesto en la sección precedente.

Para terminar, en el capítulo seis se aprecia nuevamente la elección acertada de Salazar, que se inclina ahora hacia el examen de piezas del santo literario español por excelencia, Cervantes. La gran variedad de géneros cultivados por el autor alcalaíno permite conocer por completo cómo conjugó lo establecido con lo subversivo, adaptándose en ciertos instantes al modelo asentado, a la vez que incluye sus propias notas que lo distinguen del resto del panorama artístico barroco. Por un lado, en los celebrados entremeses cervantinos el personaje se erige como canal para la mofa hacia la obsesión de la sociedad de la época por cuestiones como la honorabilidad o la limpieza de sangre. Estos tintes de tozudez que propician la risa también se vislumbran en ciertas aventuras del *Quijote*, véase la treta de los alcaldes rebuznadores, aunque, a su vez, en el episodio de la ínsula Barataria, el protagonista del entremés alcaldesco, Sancho Panza, termina siendo quien alecciona a los duques que intentan burlarse de él por ser un pueblerino. De la misma forma, *Persiles y Sigismunda* muestra esta nueva actitud del villano que Cervantes quiere construir: un sujeto prudente que tira por tierra los estereotipos asentados.

A modo de conclusión, debe plantearse la posibilidad de que este libro cobre una posición ciertamente notable dentro de la crítica por su carácter único y novedoso. La obra de Javier Salazar Rincón seguramente se convierta en un volumen citado recurrentemente por todo aquel que desee indagar en la organización territorial y administrativa de nuestro país durante Prerrenacimiento, Renacimiento y Barroco. Además, a pesar de que este libro incide igual que tantos otros en el personaje alcaldesco, como se ha visto, el autor no se limita a analizar la capa más superficial de las obras en las que aparece el villano, sino que despliega un extenso abanico de ejemplos en los que los arquetipos de autoridad se apoyan o contraponen entre sí, aportando frescura y novedad dentro del campo. Por su amplio detalle, su diversidad de temas escogidos y su gran muestrario de piezas de diferentes géneros literarios,



la monografía de Salazar Rincón se convertirá en un manual de consulta obligatoria para futuras investigaciones.