

N.º 15 | 2022

cuadernos de

Uleph

**Formas de la heterodoxia en la literatura hispánica.
Desafíos al orden desde los márgenes**

≈

ISSN: 2174-8713

COMITÉ EDITORIAL

Directora

Alexandra Dinu

Secretario

Gerson Lima Torrico

Vocal de *Cuadernos de Aleph*

Adrián Mosquera Suárez

Área de Maquetación

Carla Miñana Just (coordinadora)

Giuliano Corrado

Darío Luque

Cristina Guillén Arnaiz

Míriam Gómez Vegas

Carles Márquez Molins

María Esteban Becedas

Federica Conzo

Área de Indexación

Sergio Montalvo Mareca (coordinador)

Almudena María Mata Núñez

Área de Redes sociales

Tamara Shlykova Yanchina

Área de Web

Sandra Jurado

COMITÉ EVALUADOR

Juan Carlos Abril Palacios (Universidad de Granada)
Carmen Alemany Bay (Universitat d'Alacant)
Francisco Javier Álvarez Amo (IES La Fuensanta)
Eva Ariza Trinidad (Universidad Complutense de Madrid)
Patricia Barrera Velasco (Universidad Complutense de Madrid)
David Becerra Mayor (Universidad Autónoma de Madrid)
Paula Daniela Bianchi (Universidad de Buenos Aires/CONICET)
Túa Blesa (Universidad de Zaragoza)
Mariana Bonano (Universidad Nacional de Tucumán/INVELEC-CONICET)
María Luz Bort Caballero (Universidad de Huelva)
Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)
Adriana Callegaro (Universidad Nacional de La Matanza)
Fernando Candón Ríos (Universidad de Jaén)
Jesús Cano Reyes (Universidad Complutense de Madrid)
Silvana Yanet Carrillo Silva (Universidad Nacional Mayor de San Marcos)
Jaime Céspedes Gallego (Université d'Artois)
Carlos Leonel Cherri (Universidad Nacional Tres de Febrero/CONICET)
Francisco Manuel Faura Sánchez (Investigador Independiente)
Beatriz Ferrús Antón (Universitat Autònoma de Barcelona)
Barbara Fraticelli (Universidad Complutense de Madrid)
Miguel Ángel García García (Universidad de Granada)
Bernat Garí Barceló (Universitat de Barcelona / Universitat Autònoma de Barcelona)
Alba Gómez García (Investigadora independiente)
Guillermo Gómez Sánchez-Ferrer (Universidad Complutense de Madrid)
Viviana Gonzales Taborga (Investigadora Independiente)
Lucía Guerra Cunningham (University of California, Irvine)
Alison Guzman (Bentley University)
María Lourdes Hernández Armenta (Universidad de Guadalajara)

Juan Herrero-Senés (University of Colorado Boulder)
Araceli Iravedra Valea (Universidad de Oviedo)
Carmen María Jiménez Uceda (IES Séneca)
María Cristina Lago (Universidad Nacional de La Matanza)
Kamila Łapicka (Investigadora Independiente)
Eva Lara Alberola (Universidad Católica de Valencia, San Vicente Mártir)
Fernando Larraz Elorriaga (Universidad de Alcalá)
Verónica Leuci (Investigadora Independiente)
Anja Louis (Sheffield Hallam University)
Lucas Margarit (Universidad de Buenos Aires)
Ángela Martínez Fernández (Universitat de València)
Alessandro Mistorigo (Università Ca' Foscari Venezia)
Raúl Molina Gil (Universidad Internacional de Valencia)
Juana Murillo Rubio (Universidad Complutense de Madrid)
María Ángeles Naval López (Universidad de Zaragoza)
Eva Navarro Martínez (Universidad de Valladolid)
Guadalupe Nieto Caballero (Universidad de Extremadura)
Emilio José Ocampo (Universidad de Sevilla)
Alicia Ortega Caicedo (Universidad Andina Simón Bolívar)
Tania Padilla Aguilera (Universidad de Córdoba)
Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Universidad de Cádiz)
Iliana Portaro (Southern Utah University)
Carmen Pujante Segura (Universidad de Murcia)
Domingo Ródenas de Moya (Universitat Pompeu Fabra)
Héctor Andrés Rojas (Universidad de O'Higgins)
Claudia Salazar Jiménez (California State Polytechnic University)
Alfredo Saldaña Sagredo (Universidad de Zaragoza)
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)
Diego Santos Sánchez (Universidad Complutense de Madrid)
Sabine Schlickers (Universität Bremen)

Luz Celestina Souto Larios (Universitat de València)

Carolina Suárez Hernán (Universidad de Granada)

Isabelle Touton (Université Bordeaux-Montaigne)

Carmen de Urioste-Azcorra (Arizona State University)

Fernando Valls Guzmán (Universitat Autònoma de Barcelona)

TABLA DE CONTENIDOS

INTRODUCCIÓN

ALEXANDRA DINU (Directora de *Cuadernos Aleph*).....8-11

ARTÍCULOS

El pecado y la noche: subversión decadentista en tres relatos de Antonio Hoyos y Vinent
.....12-31

VÍCTOR CANSINO ARÁN

El portentoso milagro que salvó a un devoto de las infernales garras. Estudio y edición de un romance
impreso en 1752.....32-51

JOSÉ MANUEL JIMÉNEZ CALVO DE LEÓN

Una historia sencilla, singular y universal: una lucha compartida entre palabras y malambo
.....52-74

LINA BOUZELBOUDJEN

La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento «Las voladoras de
Mónica Ojeda» (2020)75-95

SARA BOLOGNESI Y ALENA BUKHALOVSKAY

Una cartografía disidente. La construcción del espacio poético en *Antología y poemas de suburbio*
de Gloria Fuertes.....96-113

DAVID GARCÍA PONCE

Cuerpo inútil y des-identidad como régimen de escritura en Leopoldo María Panero. Una
lectura atravesada por Antonin Artaud.....114-130

JÚLIA MONTE ORDOÑO

Crisis, determinismo, hedonismo y drogas: un análisis de *Al final siempre ganan los monstruos*
.....131-150

RAFAEL HUETE TABERNERO

Literatura, dictadura y obsesión en *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga151-168

JESSICA DE MATTEIS

RESEÑAS

Un teatro anómalo. Ortodoxia y heterodoxia teatrales bajo el franquismo (2021), Diego Sánchez (ed.), Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert.....169-174
MARÍA DEL ROCÍO SIMÓN MORA

Censurada (un debate mortal), Rafael Negrete-Portillo, Madrid, Ediciones Irreverentes, 2021, 98 páginas175-180
VÍCTOR HUERTAS MARTÍN

CRÓNICA-REPORTAJE

Los cuerpos ocupados por las palabras. Crónica de los ensayos de *El Golem*, de Juan Mayorga181-188
KAMILA ŁAPICKA

PROPUESTAS DE CREACIÓN LITERARIA

Sonetos189-191
ESTUDIANTES DE «COMENTARIO LITERARIO», UNIVERSITAT DE BARCELONA

INTRODUCCIÓN

No digo en cien años, en diez, en veinte, ¿qué quedará de todo esto? Quizá solo los autores que vienen de muy atrás, la docena de clásicos que atraviesan los siglos, a menudo sin ser muy leídos, pero airosos y robustos, por una especie de impulso elemental o de derecho adquirido. [...] ¿Por qué dentro de cien años se seguirá leyendo a Quevedo y no a Jean Paul Sartre? ¿Por qué a François Villon y no a Carlos Fuentes? ¿Qué cosa hay que poner en una obra para durar? Diríase que la gloria literaria es una lotería y la perduración artística un enigma. Y a pesar de ello se sigue escribiendo, publicando, leyendo, glosando.

Julio Ramón Ribeyro, *Prosas apátridas* (2007), Seix Barral: Barcelona, p.13.

«Formas de la heterodoxia en las literaturas hispánicas: desafíos al orden desde los márgenes», nuestra convocatoria para la recepción de artículos y reseñas del número 14 y 15 de *Cuadernos de Aleph*, surge de un cuestionamiento personal y compartido con los colegas que han conformado el equipo durante el curso 2021-2022 sobre la literatura escrita en castellano que actualmente leemos, conocemos y, como investigadores e investigadoras, estudiamos. Este número es fruto del conocimiento y aprendizaje humanísticos que aporta la literatura como una forma de vida y está concebido y planteado desde la consciencia crítica de la estrecha relación de la literatura con el canon de obras destinadas, por varias motivaciones, a *per-durar* que, posteriormente, construimos, *de-construimos*, debatimos, enseñamos, disputamos, aislamos o incluimos.

Derivado de la anterior idea sobre la literatura llamada a trascender, hemos buscado reflexionar sobre la lucha literaria (del escritor consigo mismo pero también con su entorno), la conformación del campo literario y la construcción del canon cultural a través de lo que entendemos como una dialéctica entre tradición y modernidad, convención y ruptura o del enfrentamiento entre dos modos contrapuestos y enfrentados de aprehender la realidad y de acercarse a ella mediante la literatura: el que corresponde al establecido por el *statu quo* y el de una alteridad atenta a las fisuras e intersticios del sistema aceptado o impuesto. Sabedores al mismo tiempo de que esta disyuntiva heredada del pensamiento romántico entre «rebeldía e integración es, en definitiva, artificial y falaz» (Torres, 1979: 44), creemos que la heterodoxia artística, en concreto, literaria, consiste en una especial aptitud de autenticidad del escritor «que es capaz de llegar a los extremos sin renunciar, [...] dispuesto a no aceptar otro compromiso que el de su propio arte», sorteando dificultades como la compleja toma de partido histórica para que «quienes detentan el Poder sepan que él (el escritor) es el eterno rebelde, el que quiere examinarlo todo y enjuiciarlo sin anteojeras, el que encuentra natural desdecirse y renunciar por razones de conciencia» (45).

Nacen, así, estos dos números de la percepción de la literatura como revolución, esto es, como un proceso en constante movimiento y cambio, como prueban diferentes estéticas que hemos heredado desde la Antigüedad hasta la Modernidad. Parafraseando la obra galileana, podemos hablar de un estado *de revolutionibus orbium literum*. Por ello, los 24 trabajos (17 artículos, 4 reseñas, 4 propuestas de creación) que recogemos en estos números navegan por diferentes épocas, desde el Siglo de las Luces hasta la más reciente actualidad, con especial preponderancia de trabajos especializados en la literatura contemporánea y en el siglo XX, sintomáticos cada uno de ellos, de las inquietudes, órdenes y desórdenes que mueven y remueven a los jóvenes investigadores en literatura hispánica y son testimonio de la fertilidad de campos susceptibles de explorar y del futuro prometedor que tiene la investigación en literaturas hispánicas. La polifonía de sus reflexiones podrán seguirla unas páginas más abajo, donde cada uno toma la palabra.

También motiva este número el intento de dar respuesta al interrogante sobre la escritura en libertad, en las amplias direcciones que esta palabra proyecta, a través de las reflexiones que han dado vida a estos monográficos sobre autores como, por ejemplo, Juan Marsé, Gloria Fuertes, Leopoldo María Panero u otros más recientes como Mónica Ojeda, Lina Meruane o Cristina Morales. Por la posición marginal que ocupa el género (si se nos permite en unos monográficos sobre heterodoxia recurrir a la clasificación por géneros) poético en cuanto a difusión y estudios, celebramos contar con una breve nómina de estudios sobre la poesía de los autores más arriba mencionados, nómina que alcanza hasta un raro y radical (por usar los adjetivos gimferrerianos de este otro poeta heterodoxo) Roberto Juarroz. Nuestras reseñas, en este sentido, dan cuenta de las radicalidades y consecuencias más penadas de la libertad, el «viacrucis de la exclusión» (Mainer, 2012:13), con los acercamientos a dos cuasi desconocidos escritores como Bruno Galindo o Rafael Negrete-Portillo. Las lecturas e interpretaciones del conjunto de trabajo que dan forma a nuestros monográficos son infinitas y plurales, como el Aleph que nos define desde el apelativo de la revista.

Por cerrar de la forma que merece este número, para los autores y autoras que, con su habitual interés y gran generosidad, nos han vuelto a confiar, un año más, sus trabajos y al equipo que ha levantado la revista *Cuadernos de Aleph* durante el curso 2021-2022 va mi más sincera gratitud, porque de ellos y con ellos hemos aprendido, dialogando con sus textos, compartiendo y debatiendo sus ideas, que nunca nos han dejado indiferentes, pero también con los hilos materiales que han dado forma a sus textos. Gracias por la buena acogida y el entusiasmo compartido que habéis mostrado ante esta arriesgada convocatoria.

Sin la cadena que, con los compañeros del Comité Editorial, la base de este proyecto, formamos, estos números hubieran sido impensables. De este trabajo en equipo y compañerismo

se deriva una gran experiencia humana con frutos académicos y personales: una participación primordial de los diferentes integrantes de la revista durante el curso académico 2021-2022 (pero también con los miembros del equipo que estuvieron en 2019-2020 y 2020-2021, con los que tanto he podido aprender y compartir) para cimentar y dar vida a la idea en conjunto, la mano amiga de la que asirse en momentos complicados, los valores compartidos que siempre insuflan ánimo (pero también el respeto y el aprendizaje de la diferencia), el conocimiento del otro y la convivencia, lecciones sobre la materia de la que estamos hechos, dificultades de nuestra directa cotidianidad, retos, logros y alegrías que han dado forma a nuestros itinerarios poblados de trascendencia e intrascendencia.

No quisiera dejar de reconocer este trabajo compartido y fijar los nombres y apellidos de los implicados en la construcción de estos números. Gracias a Gerson Lima (secretaría), Carla Miñana, Darío Luque, María Esteban, Míriam Gómez, Federica Conzo, Carles Márquez, Giuliano Corrado y Cristina Guillén (Maquetación); Sergio Montalvo, Almudena Mata (Indexación); Tamara Shlykova (Redes sociales); Sandra Jurado (Web) y Adrián Mosquera (vocalía) por toda la colaboración, la buena disposición y la renovación que supuso contar con vosotros y vosotras.

El equipo me permitirá agradecer de forma muy especial a mi compañero de batallas, Gerson Lima, que se ha embarcado en esta aventura cuando más falta hacía, en plena pandemia durante el número 13, y ha continuado en la revista hasta el momento, por su trabajo minucioso en cada esfera en la que se ha desempeñado, su amistad y generosidad, que han repercutido de forma positiva en *Cuadernos de Aleph*, así como a Carla Miñana, que ha guiado y acompañado este trabajo hasta su término y ha coordinado al área de Maquetación con buen saber y discreción. A los dos, gracias por permitirme el apoyo en vosotros, por dar vida a la revista con afán y buena voluntad. Gracias, asimismo, a Tamara Shlykova e Irene Muñoz por su refuerzo, por responder a mis llamadas con impulso.

Tampoco puedo dejar de referirme a la cooperación del comité científico, que nos ha prestado su conocimiento y exigencia para evaluar y valorar la calidad y adecuación de los trabajos seleccionados, en una labor ardua de pospandemia fundamental para asegurar una óptima publicación y para que los trabajos de los autores se beneficien y enriquezcan con sus estimaciones.

Por último, nuestro especial reconocimiento, agradecimiento y admiración se dirigen a la excelente investigadora Francisca Noguero, profesora de la Universidad de Salamanca, que no solo nos ha animado a persistir en un proyecto independiente y autosuficiente como *Cuadernos de Aleph* y apoyado como parte del enjambre de jóvenes investigadores en literaturas hispánicas de la Asociación ALEPH, sino que también ha hecho lo imposible posible al intervenir y colaborar con

un heterodoxo estudio sobre los escritores traperos argentinos que preside y abre nuestros números. Gracias por la acogida que ha tenido nuestra propuesta, por ayudarnos a crear una cadena donde los más jóvenes podemos seguir leyendo y aprendiendo asomándonos a los hombros de los más gigantes y por el encuentro en un tema de hondas raíces como el «mestizaje» genérico.

Ha sido para mí un privilegio y un placer poder conocer la maquinaria de la revista durante estos tres años de aprendizajes, experiencia y trabajo hombro a hombro con la ilusión y el deseo de hacer crecer un proyecto siempre joven (en el mejor sentido de la palabra) de investigación como este desde 2019 hasta la fecha, una revista en cuyas señas de identidad me he reconocido y un proyecto en cuyos valores creo y me representan. Supone un honor poder escribir estas líneas de apertura de estos dos monográficos, palabras con las que aprovecho para despedirme y poner fin a una etapa académica y personal en *Cuadernos de Aleph* con la satisfacción de haber podido abrir la puerta a una temática que consideré con suficiente interés y provocación para la revista desde que pasé a formar parte de sus filas y, sobre todo, para desearles a los lectores e investigadores interesados una lectura provechosa y amena. Les tocará a ustedes decidir si desde el canon más reciente y los estudios que aquí traemos «nos vamos alejando de ese modelo *nacional* que impone un canon de escritores de referencia y unas tablas de la ley llenas de preceptos y requisitos de identidad» (Mainer, 2012:10).

¡Larga vida a la heterodoxia de la que se nutre nuestra literatura, porque de ella es el reino del canon!

ALEXANDRA DINU

Directora de *Cuadernos de Aleph*

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- MAINER, J. C. (2012), «El canon y los pretendientes: formas y destinos de la marginación», en *Heterodoxos & transgresores. Sondeos en la literatura española*. Fundación Caballero Bonald: Jerez de la Frontera.
- RIBEYRO, J. R. (2007), *Prosas apátridas*. Barcelona: Seix Barral.
- TORRES, D. (1979), «El exilio y sus territorios» en *Los territorios del exilio*. Barcelona: La Gaya Ciencia.

**EL PECADO Y LA NOCHE: SUBVERSIÓN DECADENTISTA EN TRES
RELATOS DE ANTONIO DE HOYOS Y VINENT**

VÍCTOR CANSINO ARÁN

vcansino@us.es

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen: Esta propuesta se centra en tres relatos pertenecientes a la obra de Antonio de Hoyos y Vinent *El pecado y la noche* (1913). El objeto de análisis lo constituyen los elementos paranormales y heterodoxos que vertebran las narraciones a través de una óptica decadentista que, enraizada en el naturalismo, busca el hecho estético en el horror y la extrañeza. Así, este artículo expondrá cómo este estilo determinado estilo literario y sus motivos narrativos pueden erosionar los discursos positivistas y científicos imperantes, que ya se vieron cuestionados en obras como *Là-bas* (1974 [1891]) de Joris-Karl Huysmans, antecedente directo de la obra de Hoyos. El objetivo del análisis es mostrar cómo estas narraciones, además de cuestionar los mencionados discursos, pueden también reivindicar individualidades subalternas y constituir una denuncia de la opresión en la que viven determinados sujetos marginales, víctimas de un sistema social y económico respaldado por la ciencia.

Palabras clave: Decadentismo, Naturalismo, Paranormal, Marginalidad, Disidencia.

Abstract: This proposal focuses on three tales from *El pecado y la noche* (1913) of Antonio de Hoyos y Vinent. This analysis will discourse about the paranormal and heterodox elements in the narratives and its decadent perspective which looks for horror and strangeness. Thereby, this paper will expose how this style and its literary topics may weaken the hegemonic and positivist discourses, which were questioned previously by other works like *Là-bas* (1974 [1891]) of Joris-Karl Huysmans, known by the author. The objective of this analysis is showing how these narratives could question those discourses and could vindicate subaltern individualities, denouncing the oppression which these subjects live in, victims of a social and economic system supported by science.

Keywords: Decadence, Naturalism, Paranormal, Marginality, Dissidence.

1. Introducción: un esbozo decadente

Antonio de Hoyos y Vinent ha heredado la popularidad de la infanta Isabel. Su aparición en las verbenas constituye un número sensacional. Todas las miradas convergen en su figura exótica, con su monóculo, su pulsera de oro y su tacón alto... [...]

Antonio goza con la expectación que produce, y acompañado de su *secretario* Luisito Pomés, que parece una señorita amazona con su hongo y su cara de rosa, empieza a dar la vuelta a los puestos, seguido de su coche..., y de una pandilla de chulos con tufos y pañolito al cuello, que lo rodean provocativos y oferentes. Por entre la gente, asombrada, corre un rumor de escándalo y alguien explica benévolo: —Es el marqués de Hoyos...

Antonio pasea impunemente la leyenda de su vicio, defendido por su título y su corpulencia atlética. Porque este degenerado tiene todo el aspecto de un boxeador...

Antonio de Hoyos es una estampa, ya aceptada, del álbum de la aristocracia decadente... (Cansinos-Asséns, 1996: 117–118).

Esta conocida cita del escritor Rafael Cansinos-Asséns acerca del Marqués de Hoyos¹ se muestra idónea para abrir este análisis en torno a la heterodoxia en tres relatos de dicho autor finisecular. En ella, se presenta al autor de *El pecado y la noche* (1913), dejándose ver y haciéndose notar en la madrileña Puerta del Sol. Esta manera de exhibirse a sí mismo en el espacio público y el cuidado en mostrar una imagen determinada ofrecen la oportunidad de realizar un breve análisis de la imagen autorial del que desgranar algunas de las líneas que vertebran el trabajo.

Puesto que ya lo han expuesto algunas investigadoras anteriormente (Alfonso García, 1999; Comellas Aguirrezábal, 2001; Ricci, 2005), no se hará un estudio prolijo del asunto; sin embargo es necesario mencionar que la figura de Hoyos y Vinent ha constituido una de las más claras encarnaciones del dandismo en el ámbito hispánico, a causa de este alarde de exhibicionismo de la personalidad y distanciamiento de la norma imperante. De este modo, es pertinente señalar el ejercicio de creación literaria en torno a la vida del autor, recubierta por una máscara construida entre la realidad y la ficción y con antecedentes claros como Verlaine o Baudelaire (Comellas Aguirrezábal, 2001: 45-46).

Así, este individuo, extravagante y oriundo de las corrientes decadentistas del *fin-de-siècle* iniciadas por Huysmans en *À Rebours* (1884), constituye una reafirmación de una individualidad decadente que cuestionó el sentido de la utilidad del sujeto para el sistema a

¹ Un amplio estudio biográfico de Antonio de Hoyos y Vinent (1884-1940) lo ofrece M.^a del Carmen Alfonso García (1998: 19-51). Entre algunos de los datos que parecen más destacables figuran su linaje aristocrático como Marqués de Vinent, perteneciente a la Grandeza de España, su éxito como novelista decadente y popular escritor de novelas cortas, su buena relación con Emilia Pardo Bazán —prologuista de su novela, *Cuestión de ambiente* (1902-1903)— y su militancia final en el anarquismo durante la Guerra Civil a través de su colaboración en periódicos como *El sindicalista*. Su adhesión a la causa republicana y su militancia provocaron que fuera víctima de la represión franquista y condenado a prisión, donde murió solo y enfermo.

través de un enaltecimiento de lo estético frente a otras categorías enfocadas en la productividad (Alfonso García, 1999: 9). Con esta procedencia, el autor cultivó una pose basada en la extravagancia de sus atuendos, de sus compañías procedentes de los bajos fondos y de su disidente conducta sexual basada en una homosexualidad jamás ocultada. Todo ello no sólo muestra una clara displicencia con la sociedad y su codificación conductual, sino que además muestra el equilibrio en que esta clase de individuos se dispone: entre la vanidad de saberse distinto y la marginación provocada por aquellos que condenan su rebeldía basada en el cuestionamiento de las normas sociales (Alfonso García, 1999: 10), elemento presente en sus obras. De hecho, la investigadora Mercedes Comellas (2001: 71) señala cómo esta individualidad se refleja en el estilo literario de Antonio de Hoyos, descompuesto en fragmentos y en relatos casi independientes, lo que coincide con la descripción de la literatura decadentista que expone Paul Bourget en el capítulo «Théorie de la décadence» en su ensayo *Essais de psychologie contemporaine* (1883) en el que indica lo siguiente: «un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendance de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendance du mot²» (Bourget, 1883: 25).

Asimismo, tal estilo procede de una concepción concreta acerca del estado de una sociedad en decadencia, en la que una mayoría de individuos no son aptos para el trabajo y la vida comunitaria, dando lugar por lo tanto a una desestructuración y descomposición social en sujetos independientes y distanciados los unos de los otros (Bourget, 1883: 24), propiciando así el interés por las identidades dispares y subalternas. Desde esta postura y estilo decadentistas, resulta esperable el interés del autor por las formas de comportamiento sexual divergentes e individuos marginales, «descompuestos» y la preferencia del autor por realizar una colección de relatos cortos independientes. De este modo, su narrativa constituye una indagación en formas de placer divergente y decadente, entre las que se encuentra el propio dolor, el mal y la perversión (Ricci, 2005: 409- 412), mostrando así su interés por formas e identidades disidentes y marginales de amor y de sexualidad, aproximándose a tendencias literarias anteriores encabezadas por el sadismo y el masoquismo.

² Un estilo de decadencia es aquel en el que la unidad del libro se descompone para dejar su lugar a la independencia de la página, en el que la página se descompone para dejar su lugar a la independencia de la frase, y la frase para dejar su lugar a la independencia de la palabra.

De hecho, la temática amorosa y sexual no representa un mero entretenimiento o una búsqueda de la voluptuosidad en las tramas de Hoyos, sino que constituye una digresión sobre lo irracional, el horror, el miedo y, en cierto modo, la destrucción del sujeto (Comellas Aguirrezábal, 2001: 61). Así, se debe traer a colación la visión que aporta el propio Hoyos en una entrevista en el diario *La esfera* (El caballero audaz, 1916: 6-7): «Dicen que mis libros son inmorales... ¡Pero si en ellos no hay voluptuosidad ninguna!... ¡Pero si en mis libros el amor es una cosa horrenda y escalofriante!».

Un antecedente directo de este interés por el mal, el horror y su vinculación con las creencias heterodoxas se encuentra en *Allá lejos (Là-bas)* (1974 [1891]) de Huysmans, obra de cita obligada a la hora de tratar el satanismo en la literatura finisecular. En esta novela, el mencionado autor cuestiona los límites de la literatura naturalista³ y del positivismo para explicar conductas sexuales y comportamientos disidentes y «enfermos», para ello, recurre a una suerte de espiritualidad basada en perversiones y actitudes para las que la ciencia no tiene una explicación completa:

Todas las teorías modernas de los Lombrose y los Mendelej no hacen comprensibles, en efecto, los singulares abusos del mariscal. Nada más justo que incluirle en la serie de los monomaniacos, porque así lo era, si nos atenemos a que la palabra monomaniaco designa a todo hombre que se halla dominado por una idea fija. Entonces nos encontramos con que cada uno de nosotros, más o menos, también lo es; desde el comerciante en quien todas las ideas convergen sobre un pensamiento de ganancia, hasta los artistas absortos en la creación de una obra. Mas, ¿por qué fue monomaniaco el mariscal⁴ y cómo llegó a serlo? Eso es lo que todos los Lombrose de la tierra ignoran (1974 [1891]: 102).

Así, en la misma novela, se exponen ideas acerca de los orígenes del mal y el pecado, que bien podrían resultar esclarecedoras para el análisis de la obra de Hoyos y Vinent, en la que, como veremos a continuación, la fascinación por el horror se mezcla con la explicación naturalista de identidades y de comportamientos sexuales. Así, el protagonista de la novela, Durtal, expone:

³ Algunos investigadores se sirven de los términos «naturalismo espiritualista» para referirse a un estilo concreto que aunara los recursos realistas con el interés por asuntos espirituales, en especial a causa de la mencionada novela de Huysmans (Sáez Martínez, 2017: 1714).

⁴ Se refiere al mariscal Gil de Rais, noble francés del S. XV conocido por sus numerosos crímenes en los que abusó sexualmente de multitud de niños y adolescentes a los que luego ejecutaba. La vida de este personaje discurre de manera paralela a los acontecimientos narrados en *Allá lejos*, dado que el protagonista de la novela, Durtal, se encuentra realizando un estudio biográfico acerca de este aristócrata. Gracias al interés por los horrores acometidos por Gil de Rais, el personaje principal de la narración acaba desarrollando un ferviente interés por el satanismo, terminando por acudir a una misa negra prolijamente descrita en la obra.

Porque, en el fondo, eso es lo que constituye el satanismo —se decía—. La cuestión debatida desde que el mundo existe, respecto a las visiones exteriores, es subsidiaria cuando se piensa en ella. El Demonio no tiene precisión de exhibirse bajo rasgos humanos o bestiales a fin de atestiguar su presencia, porque para afirmarla basta con que elija domicilio en las almas que exulcera e incita a inexplicables crímenes. Por otra parte, puede obtenerlas por aquella esperanza que les inculca de que, en lugar de anidar en ellas, como en realidad hace, cosa que ellas ignoran frecuentemente, obedecerá a las evocaciones, se aparecerá y tratará notarialmente de las ventajas que concedería a cambio de determinadas perversidades. Sólo la voluntad de llevar a cabo un pacto con él es probable que baste para precisar su efusión en nosotros (Huysmans, 1974 [1891]: 102).

Partiendo de esta contextualización, se propone un análisis de tres relatos pertenecientes a *El pecado y la noche* (1913), obra en la que el autor desgarnó su interés por formas de placer singulares, vinculadas con lo anómalo, el mal y el dolor. Así, la selección versará sobre las narraciones «El hombre de la muñeca extraña», en la que la historia sive como base para exponer el funcionamiento del motivo del doble; «Una hora de amor», centrada en una relación presumiblemente sadista entre una suerte de vampiro quijotesco y una prostituta; y «Embruajamiento», en el que el satanismo se hace presente a través de un proceso de pedagogía y libertad sexuales.

2. «El hombre de la muñeca extraña»

La fábula de Prometeo creando la estatua e infundiéndole vida. Pero esta vez animándola no con el fuego del cielo, sino con llamas robadas que sé yo dónde, creo que al mismísimo inferno, a Satanás en persona; un fuego maldito de locura, de pecado, de horror; en fin, algo escalofriante, terrible, ultramoderno... [...] La historia de Guillermo Novelda es más pedestre; no hay nada que no sea explicable, fácil, comprensible; pero al mismo tiempo se unen de tal modo en ella la locura, el vicio y el miedo, que llegan a un paroxismo de horror alucinante (Hoyos y Vinent, 1913: 67).

El inicio del relato «El hombre de la muñeca extraña» antecede el resto de la narración, con obvias referencias a *Frankenstein o el moderno Prometeo* de Mary Shelley (1818), sin embargo, la distinción de Hoyos es que el horror siempre va ligado al erotismo o a lo sexual, uniendo así «el vicio y el miedo». El protagonista de la narración es Guillermo Novelda, «*dilettante* en todas las artes» (Hoyos y Vinent, 1913: 75) según Gustavo Mondragón, narrador de la narración y amigo del protagonista, de quien conoció su historia de primera mano. Entre todas las destrezas artísticas que parece conocer Novelda, por la que más atención mostró y con la que, en cierto modo se obsesionó, fue la escultura en cera, material al que le tenía una consideración especial por su similitud con la vida humana: [...] la cera es más dúctil, se transforma insensiblemente, palidece, envejece... Una estatua siempre es un trozo de mármol o de bronce, mientras que una figura de cera, una vez creada, tiene vida,

nos acompaña, nos habla en el silencio de la noche, y, sobre todo, sabe escuchar... (Hoyos y Vinent, 1913: 75).

Así, el relato gira en torno a la vida de este artista, quien, en un viaje a la India, conoce a una señora inglesa, Lady Judith, que se encuentra en sus tres últimos meses de vida a causa de una enfermedad y de quien el protagonista queda profundamente enamorado. Tras un proceso de conocimiento mutuo, ella le encarga al escultor que le realice una escultura de cera, con la que él podrá contemplarla después de muerta. Como en otras narrativas relativas al constructo y al doble artificial, el protagonista acaba por enamorarse de su creación y se aísla con su «amada» en una vivienda parisina, alejado de todos y en condiciones execrables. Esta obsesión por su amada artificial que lo lleva al aislamiento total motiva que el relato aúne tanto el asunto del constructo como la sumisión amorosa a la amada, quien, a pesar de ser inerte, ejerce este poder sobre el protagonista, lo que retrotrae evidentemente al masoquismo.

Pero con todo ello, lo que realmente sitúa al protagonista de la historia en la encrucijada de ciertas desviaciones sexuales ligado al masoquismo es su capacidad de «encontrar la belleza en todo, una belleza refinada, quintaesenciada; una belleza de contraste que estaba en sus ojos de él» y más específicamente en «el arte de saborear la sensación» (Hoyos y Vinent, 1913: 77). Esta cualidad bebe del concepto de «suprasensualismo» ideado por Sacher-Masoch a través de Severin, protagonista de su novela *La Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870]) que a causa de esta percepción sensorial se somete como esclavo de su amada, Wanda, a la que le rinde culto, venera y concibe como una obra de arte a lo largo de toda la novela. En torno a esta capacidad sensorial y su relación con el sufrimiento reflexiona Gilles Deleuze, para quien supone un proceso de humanización cultural de los sentidos:

Se dice que los sentidos se hacen «expertos en teoría», que el ojo pasa a ser un objeto realmente humano cuando su propio objeto se ha vuelto objeto humano, cultural, oriundo del hombre y destinado al hombre. Un órgano se hace humano cuando toma por objeto la obra de arte. Todo el animal *sufre* cuando sus órganos cesan de ser animales: Masoch pretende vivir el sufrimiento de una transmutación semejante. Llama a su doctrina «suprasensualismo» para indicar el estado cultural de una sensualidad transmutada. Por eso, en Masoch, los amores encuentran su fuente en la obra de arte. El aprendizaje se efectúa con mujeres de piedra. Confundidas con frías estatuas bajo la claridad de la luna o con cuadros en la sombra, las mujeres son perturbadoras (Deleuze, 2001 [1967]: 73).

Sin embargo, si en *La Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870]) el proceso de construcción de la amada consiste en reflejar en una mujer de carne las cualidades que el

suprasensualismo del protagonista atribuía a una estatua, el proceso en «El hombre de la muñeca extraña» es inverso⁵: de la mujer se pasa a la escultura, concretamente de cera. De este modo, la creación llega a encarnar las fantasías de su artífice de dominación y control del cuerpo femenino, pero, dada su condición como ente no-humano es ajena a los principios que garantizan el orden social, que pueden por tanto desestabilizarse (Clúa, 2007: 187) y, como sucede en este relato concreto, poner en juego la vida del autor o su integridad.

Tales fantasías de dominación pueden verse anuladas si se realiza una lectura única de los relatos en la que los personajes femeninos dominan al protagonista masculino, ya sea esclavizándolo, o aislándolo de la sociedad y enloqueciéndolo en el caso de la estatua de cera. Sin embargo, la dominación en ambos relatos no deja de responder a un orden patriarcal en el que lo femenino personifica doblemente la otredad, tanto por su condición de mujer como de constructo (Clúa, 2007: 188). Así, se pone de manifiesto una continuidad entre el cuerpo femenino humano y el cuerpo femenino artificial⁶, siendo el último una creación a medida que encarna las fantasías de su creador de dominación (Clúa 2007: 187) y, en estos casos, de ser dominado. Por otra parte, en el relato de Hoyos, esta continuidad entre el cuerpo femenino artificial y el cuerpo femenino natural es lo que en cierto modo desencadena la desviación amorosa de Novelda, quien recibe dos regalos de su amada con los que podrá terminar su escultura de cera: «había dos cajas. Rompí las cintas que sujetaban la mayor. Allí estaba la maravillosa cabellera de Lady Judith. Un papel rezaba: «mi pelo». Tembloroso abrí la otra: «mis ojos», y vi en el fondo del estuche dos pálidos y admirables zafiros. Con todo ello completé mi estatua, y nuevo Prometeo, me enamoré de ella (1913: 104)».

De este modo, el cuerpo de Judith continúa «vivo» en la estatua de cera a la que «naturaliza» mediante el cabello, que comparte espacio con lo anti-natural o artificial de los zafiros. Por otro lado, el interés en el pelo, último objeto de la amada que tiene el protagonista, no deja de evocar cierto fetichismo que a su vez pone en evidencia ciertas tendencias masoquistas⁷. Siguiendo la estela de Freud, Deleuze (2001 [1967]: 34, 37) expone

⁵ La similitud con la obra de Sacher-Masoch se encuentra también en la presentación de la amada de carne y hueso, Lady Judith «semicubierta por los toisones de un gran abrigo de raras pieles, aparecía envuelta en un traje de antiguos encajes de Venecia bordados en nácar» (Hoyos y Vinent, 1913: 98).

⁶ En el caso de la *Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870]), el personaje femenino encarnaría el constructo ideado por su propio esclavo para ser dominado.

⁷ La entidad masoquista puede definirse no tanto por la algolagnia y la vinculación del placer al dolor sino por comportamientos de esclavitud y humillación (Deleuze, 2001 [1967]: 20).

cómo el objeto de fetiche ofrece la posibilidad de impugnar la realidad, que quedaría suspendida o neutralizada. De este modo, la parte del sujeto que conoce la realidad quedaría suspendida, mientras que la otra parte se suspende de un ideal, que, por su carácter inalcanzable, queda aplazado al máximo, suspendido, siendo esta dilación uno de los ejes del placer masoquista. Como consecuencia, a través del fetichismo capilar se deslegitima la realidad en la que vive el protagonista, es decir, el carácter inerte de la muñeca de cera y la muerte de Lady Judith. Así, Novelda vive pendiente de esta ilusión ideal que queda suspendida y que no termina de hacerse real, por lo que queda constantemente aplazada y el personaje sometido a esta espera que le «impone» su propio constructo.

Por otro lado, una amada construida y artificial no deja de ser un recurso perfecto para saciar las fantasías masculinas de ser dominado por una mujer, pero sin subvertir de manera real el orden patriarcal en el que la mujer vive oprimida por el hombre. En este contexto, es la «víctima» masoquista —el hombre— la que busca un verdugo —una mujer— a la que formar, persuadir y con el que aliarse para realizar sus prácticas, de manera pactada y contractual. Si bien puede parecer que es la persona que ejerce la dominación la que forma y educa al sumiso, es realmente el dominado quien habla a través del verdugo y al que disfraza e inviste como tal (Deleuze, 2001 [1967]: 25, 27). De este modo, el constructo se salta todo el proceso de persuasión —en torno al cual gira parte de la narrativa en *La Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870])— y de formación del verdugo. Si bien en el caso de Novelda y su muñeca de cera esta no puede infligirle daño físico o verbal, sí es el objeto de fetiche el que desestabiliza la vida del protagonista y lo desestabiliza mediante un alejamiento de los principios y valores que rigen el orden social, distanciándolo de familiares y amigos, recluyéndolo en París en un hogar lleno de:

[...] estatuas inacabadas, rotas, maltrechas, sin brazos ni cabeza; trozos de cera comenzados a modelar y abandonados luego en una monstruosa deformación [...] Respirábase allí una atmósfera enrarecida, cargada de humo, de aroma de opio, de perfumes violentos y de ese extraño olor a cera quemada y flores marchitas que se respira en las cámaras mortuorias (Hoyos y Vinent, 1913: 84).

El relato de dominación finaliza por medio del acabamiento del protagonista, que es consumido por su escultura de cera.

Sobre el diván, semidesnudo, yacía el cadáver de Guillermo, pero el cadáver devorado por ratas y gusanos, el cadáver sin labios ni nariz, con los ojos vacíos y las mejillas descarnadas; el cadáver negro, purulento, en plena fermentación, que estrechaba ferozmente, en una crispación sarcástica de las mandíbulas descarnadas, la figura atrozmente deformada de Lady

Judith. El calor y la podredumbre habían fundido absurdamente cera y carne y en la confusa masa pululaban los gusanos. Una larva amarillenta salía de una de las vacías cuencas del cadáver y resbalaba sobre los labios destrozados de la muñeca. Sobre la escalofriante masa zumbaba una nube de moscones. Y desde el fondo de aquella miseria los ojos azules de Lady Judith me miraban burlones (1913: 109-110).

Este fragmento muestra un interés incisivo en la descripción del estado del cadáver y su conversión en amalgama informe de cera y carne, una sublimación de la relación amorosa entre el artífice y su obra, fundidos en un solo ser. Tal descripción, pone en evidencia los mecanismos de lo abyecto para oponerse y quebrantar el «yo» del individuo, situándose más allá de los límites culturales y poniendo en evidencia los límites de la condición viviente y consciente de los sujetos. Sin embargo, lo abyecto de un cadáver en descomposición también tiene la capacidad de invadir al sujeto desde sus límites, perturbando su identidad y su orden, llegando a su forma culminante mediante la abyección de sí, que pone en evidencia la *falta* fundante de todo ser (Kristeva, 1988: 8-12). El cuestionamiento de la identidad individual del sujeto se puede ver reflejado en un cambio de comportamiento del personaje que narra la historia. Si durante todo el relato se ha referido a la muñeca como tal y como un ser inanimado, tras el proceso de abyección su percepción de la realidad parece haber cambiado y se refiere a ella como Lady Judith, llegando a percibir un gesto burlón en sus ojos que, recordemos, no dejaron de ser dos zafiros. De este modo, Hoyos y Vinent ofrece un relato en el que la fuerza de la abyección de la historia lleva a los límites la estabilidad de las concepciones de la individualidad de los sujetos, que quedan en tensión ante la potencia de esta clase de narrativas.

3. «Una hora de amor»

La prostitución es un motivo recurrente en la obra de Hoyos dado su interés por los espacios marginales, periféricos y nocturnos de la vida urbana. Así, el relato gira en torno a una prostituta, Robustiana —pero que se hace llamar Estrella—, que en una mala noche tuvo un encuentro con un hombre algo anciano, espigado y de semblante parecido al de Don Quijote. Durante su encuentro en el burdel, él se abalanza sobre ella e insiste en hacerle un corte para lamer su sangre, constituyendo así una historia de vampirismo, en la que la víctima apenas consigue escapar. Sin embargo, el protagonismo de la prostituta y su fealdad descrita a continuación trastocan notablemente lo arquetípico de estas narrativas en las que el personaje femenino lo suele encarnar una joven inocente (Fall, 2018: 219). Para ello, se realiza

una descripción de la protagonista que asienta sus raíces en el naturalismo y su sabida tendencia a animalizar a los sujetos marginales: «En su sensibilidad enteramente animal, sólo apta para el dolor físico, más que humillaciones y que el sentimiento de su abyección, dolíanla los quebrantos materiales» (Hoyos y Vinent, 1913: 113) y a vincular su estado de degeneración psíquica con el físico:

Si bien en su cuerpo la gallardía no era, como en Maritornes, contrapeso de la fealdad del resto, pues ni contaba los siete palmos, ni la carga de las espaldas hacía mirarle al suelo, sino al contrario, podía decirse alta y derecha [...] era ancha de cara, llena de cogote, y sino *tuerta de un ojo y del otro no muy sana*, faltábale poco, pues de los pasados males quedáronle ambos asaz turbios y pitañosos (Hoyos y Vinent 1913: 116).

Recalcando también la importancia de la herencia familiar genética y del medio rural de su crianza en su estado salvaje y marginal:

Respondía la moza al feo, malsonante y nada poético nombre de Robustiana. Su vida había sido una de esas oscuras y tristes vidas, que empiezan en un chamizo, entre gemidos y maldiciones, y acaban en la cárcel o en el hospital. De origen campesino, fue en su casa primero burro de carga, luego lecho de concupiscencia, por donde entre vahos de alcohol y estallidos de bestialidad, pasaron padre y hermanos; al fin, objeto de rapacidad (Hoyos y Vinent, 1913: 115).

Sin embargo, como expone José Antonio Sanz Ramírez (2009: 153- 155), la narrativa de Hoyos, siempre ligada al decadentismo, se distancia del naturalismo de Zola, al que uno de los personajes de «El hombre de la muñeca extraña» tilda como «excesivamente sucio» y sin «instinto de la estética» (Hoyos y Vinent, 1913: 67), en parte influido por Emilia Pardo Bazán. Este alejamiento está obviamente implícito en la búsqueda esteticista de Hoyos sobre lo abyecto y lo repulsivo y en la tendencia a lo sobrenatural, introducida al comienzo de esta publicación, que conlleva una narrativa centrada en el vampirismo, asunto que juega con la confusión y el borrado de las líneas entre el ambiente real y lo fantástico (Fall, 2018: 206).

Asimismo, el claro componente sexual en las narrativas vampíricas y la caracterización de estas criaturas pueden canalizar diversas ansiedades del momento relativas a las dinámicas de poder, la violencia o, en su caso, el imperialismo (Fall, 2018: 209-210). Este último asunto se cristaliza de manera patente en «Una hora de amor», en la que el asaltante vampírico toma la forma de Don Quijote, quien no es identificado como tal por Robustiana a causa de su nula formación cultural:

Si Estrella fuese mujer leída [...] hubiera tenido un movimiento de asombro al comprobar el gran parecido de aquel buen burgués con el ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha. Pero Estrella era una bestia, ni aun sabía leer, y no estableció concomitancias.

El individuo era alto, anguloso, tan pobre en carnes como rico en osamenta; sus piernas abríanse a modo de compás, y sus brazos fingían aspas de molino. Enjuto de rostro, ancho de frente, prominente de mandíbula y terroso de color; sus labios, bajo los chinescos bigotes amarillentos, dibujábanse delgados y blanquecinos, y sus ojos, entre las cejas hirsutas, brillaban con matiz indefinido. Tenía el cabello escaso y cano, tirando a blanco. Un pantalón a cuadros, un gabán café con leche, de tan deficientes proporciones, que hacía pensar en la imposibilidad de encerrar aquel esqueleto en él (Hoyos y Vinent, 1913: 119-120).

De este modo, el relato se puede leer en clave crítica con el imperialismo y la idea de la nación española, masculina y arcaica, pero esquelética y mal arreglada⁸, reflejada en la figura quijotesca. Por otra parte, la prostituta representaría a los oprimidos y marginados por esta idea nacional y, de manera inmediata, las colonias a las que España había dejado exangüe durante su historia.

Si partimos desde esa lectura antiimperialista⁹, cobra mayor significado la actitud siempre silente del vampiro, que, oscuro y misterioso, no profiere mayor palabra a su víctima, que no recibe respuesta alguna mientras trata de ganarse su favor para conseguir ganar algo de dinero en la noche:

- ¡Anda, moreno, buen mozo, que te voy a dar más gusto!
El hombre flaco permaneció impertérrito. De sus labios exangües no salió ni una palabra. La tentadora redobló sus esfuerzos:
- ¡Anda, bonito, saleroso! ¡Pa'mí que nos vamos a dar la gran noche! ¿Quieres?... Anda.
Igual silencio; sólo entre las pestañas grises lució un momento una llamita azulada de alcohol, algo así como los gases que se desprenden en la noche de los cuerpos en estado de podredumbre.
Pero la vendedora de amor no vio nada. El mutismo de su conquista comenzaba a inquietarla (Hoyos y Vinent, 1913: 120-121).

En torno a este silencio e imposibilidad de intercambio se construye la tensión de la narrativa en torno a dos otredades. En un primer nivel, la prostituta ha sido descrita como una alteridad animalizada, fuera del canon de lo considerado humano, habitando así en la noción de lo abyecto que perfila Butler (2002: 19- 20), entendida como aquellas zonas que resultan «invivibles» para la sociedad y constituyen el límite de aquellos que no son considerados sujetos, pero que «forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos».

A pesar de tratarse de un ser liminal, la focalización del relato parte de la visión de la prostituta, siendo reproducidos sus pensamientos, inquietudes y sensaciones frente al

⁸ Investigadoras anteriores han planteado acerca de las historias de vampiros y su relación con ciertas ansiedades relativas a la degeneración de la raza y la sangre (Fall, 2018: 213).

⁹ Esta postura antiimperialista no tiene por qué resultar contradictoria con los orígenes nobiliarios de Hoyos y Vinent. Como investigadoras anteriores exponen (Alfonso García, 1998; Comellas Aguirrezábal, 2002), es conocida la vinculación del autor con el anarquismo al final de su carrera literaria y de su vida, llevándole a ser represaliado por el franquismo y a morir en prisión, como se indicaba en la introducción.

comprador. De hecho, es en torno a esta posición de otredad en la que se articula la construcción del personaje. Como Stuart Hall muestra (1997: 229), las personas que son diferentes de la norma se ven expuestas a ser representadas en dualismos binarios polarizados y extremos, bondad-maldad, civilizado-primitivo y un largo etc. Además, pueden verse solicitados a ser ambas cosas en un momento dado, como sucede en cierto modo con la prostituta, que, si bien encarna un lugar de marginalidad delictiva y primitivismo, su condición de víctima y de oprimida buscan que el lector se compadezca de ella.

Este emplazamiento en la narración del lado de la prostituta y el silencio impertérrito de la figura quijotesca, de la que poco se advierte, fuerzan al lector a situarse en el lugar de la inhabilitabilidad límite que constituye la prostitución. La impasividad del supuesto vampiro es crucial en el desarrollo de la obra, ya que como expone Bataille en su análisis sobre el lenguaje del Marqués de Sade, el silencio es un reflejo del menosprecio del verdugo por los otros y, por lo tanto, de su soberanía sobre sí mismo; así, el acto de hablar supone una infracción de la soledad en la que se desliza a causa de su negación de los demás (Bataille, 1997 [1957]: 195). Este desprecio por el otro¹⁰ niega la realidad racional de interdependencia en la que se desarrolla la vida humana.

De este modo, tal clase de actos constituyen excesos que ponen en juego las cualidades que fundan la sociedad humana, siendo consecuencia de momentos que la razón ignora, «*el exceso, por definición, queda fuera de la razón*» (Bataille, 1997 [1957]: 174). Sin embargo, el silencio se ejerce en nombre del poder, que aparentemente lo excusa y le da una razón de ser decorosa (Bataille, 1997 [1957]: 194). De cerca, Deleuze plantea por tanto cómo el pensamiento sadista se expresa en términos de institución y constituye por tanto un estatuto de larga duración, intransferible y en el que se cristaliza el poder (Deleuze, 2001 [1967]: 81). Así, si tomamos como un personaje sádico al personaje quijotesco, representante de la nación española, se puede plantear cómo el patriarcado y la idea misma de la nación son las fuentes institucionales en las que se cristaliza el poder de herir a la prostituta —y a aquellos en el margen de los sujetos— de manera impune, todo ello además reforzado en la narrativa por el poder del capital que tiene como consecuencia la necesidad económica y de subsistencia de la protagonista que la llevan a ejercer la prostitución. Sin embargo, la actitud

¹⁰ La deshumanización de sus víctimas por parte del asaltante es una de las bases para construir el horror en torno a estas narrativas. A su vez, la criatura sobrenatural encarna asimismo los límites entre la civilización y lo salvaje, lo humano y lo animal, lo real y lo fantástico (Fall, 2018: 211).

silenciosamente sádica se desmorona en el momento en el que los protagonistas se encuentran en la cama y el extraño rompe su silencio para suplicar a la víctima que se deje realizar unos cortes:

—Aquí... un cortecito... en el pecho... nada ¡un poco de sangre!
 —¡No! ¡No, por Dios! — clamó la prójima, próxima a prorrumpir en gritos de socorro.
 —¡Qué te importa! ¡No te haré daño! Un cortecito, uno nada más... Te daré lo que quieras... cinco duros... diez... (Hoyos y Vinent, 1913: 125-126).

Por un lado, la súplica aleja al personaje quijotesco de la figura de un sádico, que, como era de esperar, jamás tendría en cuenta la opinión de la víctima ni tiene necesidad de suplicar para que le dejen infringir el daño; pero, por otro, la transacción monetaria sobre la que se asienta la prostitución constituye en cierto modo una relación contractual entre víctima y verdugo que alejaría la escena de las representaciones clásicas del sadismo. Sin embargo, en un contrato como el que por ejemplo establece las relaciones masoquistas¹¹, se supone la igualdad de condiciones de ambas partes que acaten lo establecido por el acuerdo; mientras que, en una situación de prostitución y de desigualdad económica, no se puede considerar dicha igualdad a causa de estar respaldada por el patriarcado y el capital.

Esta actitud suplicante y la desesperación que la provoca, en las que se insiste al final de la narrativa: «—¡Quince!... ¡Veinte duros! ¡Lo que quieras!» (Hoyos y Vinent: 1913: 126), quebrantan también todo vigor y toda la masculinidad que el asaltante nocturno poseía hasta el momento. Este cambio en el comportamiento del asaltante ridiculiza dichas cualidades relegándolas al plano de la impostura y la falsedad. A pesar de ello, el poder económico del desconocido posibilita que pueda beber su sangre, no sin un forcejeo previo por parte de la víctima, que a pesar de recibir su dinero oponía resistencia:

Al fin, en un momento en que flaquearon sus fuerzas, la boca del vampiro adhirióse á la herida y comenzó a chupar la sangre. La vendedora de amor sentía que la sangre manaba en púrpuro surtidor, en chorros, en ríos, en cataratas; que la boca, húmeda y desdentada, le sorbía la vida, y, en un esfuerzo supremo, librose del monstruo, saltó al suelo, abrió la puerta, y descendiendo presa de invencible pánico, las escaleras, se precipitó a la calle, e inconsciente, semidesnuda, corrió, corrió hasta caer al suelo, rendida de cansancio (Hoyos y Vinent, 1913: 127).

Así, esta lectura permite interpretar el relato como un rechazo hacia ideales nacionales que se ven descritos como avejentados y raquíuticos, pero que todavía pueden ejercer violencia

¹¹ Como sucede en *La Venus de las pieles* (Sacher-Masoch 2016 [1870]), en la relación masoquista precisa de un contrato que verbalice y explique sus normas y genere las leyes en las que se desenvolverán los sujetos intervinientes (Deleuze, 2001 [1967]: 79- 80).

sobre sus víctimas. Sin embargo, esta violencia y este poder no son ejercidos con vigor ni con impasibilidad, valores que quedan ridiculizados y relegados a lo performático, sino mediante súplicas y mediante una transacción económica, único poder real que se puede atribuir a la figura quijotesca.

4. «Embrujamiento»

El demonio se hace presente en el último de los relatos en los que se centrará este artículo, «Embrujamiento». Como se expuso en la introducción, la presencia de creencias heterodoxas a la religión y en especial del satanismo se hacen presente en la literatura finisecular como reacción a los excesos racionales del siglo y del naturalismo en el plano literario. Así, la narración versa sobre un matrimonio de origen rural y humilde, Fuencisla y José Ignacio, que es contratado como guardeses por una marquesa para que cuiden del caserón de una de sus fincas. Años antes, allí había muerto María de la Luz, hija de la aristócrata, presa de una extraña enfermedad. La única condición que la dueña del lugar exige a sus empleados es que se mantengan en la casa de los guardeses que les ha sido asignada y que, por lo tanto, no entren al interior de la casa, salvo causa de fuerza mayor. Aislados del mundo en la mitad de la estepa castellana, el carácter de los guardeses se agría y aploma por la soledad del campo.

En este intervalo, Fuencisla recibe la visita de una mujer harapienta, una «bruja» que le narra la historia de María de la Luz, vinculando su muerte a una posesión demoníaca, lo que despierta su curiosidad. Tiempo después, a causa del desprendimiento de una contraventana, el matrimonio decide aventurarse en el interior de la casa, donde encuentran multitud de libros, estampas y grabados de índole sexual. La contemplación de este material aviva en ellos el deseo y acaba por enloquecerlos como si hubieran despertado algún tipo de maldición. Meses después, la marquesa, preocupada, decide ir a visitarlos, encontrándolos en el jardín de la finca, medio desnudos y acechándose el uno al otro, dando fin al relato.

Tras esta historia de posesión demoníaca, se plantea un recorrido de pedagogía y conocimiento de la sexualidad. Al comienzo de la narración, el matrimonio basa sus relaciones afectivas y sexuales en comportamientos que podrían tildarse como «inocentes», para posteriormente desviarse hacia los placeres eróticos de la lujuria a través del conocimiento de la historia de María de la Luz y de su material erótico que escondía en su dormitorio. Desde este punto, los personajes pueden ser leídos como una metáfora de Adán

y Eva, lectura a la que en cierto modo dirigen los títulos de los capítulos «El paraíso terrenal» y «El árbol de la ciencia».

Así, lejos de idealizaciones del estado primigenio de los esposos, el autor realiza una cruda descripción¹² de la mujer rural a través de Fuencisla: «Vulgar, insignificante [...] el tipo perfecto de la muchacha pueblerina que [...] pare, cría, muere en perenne negación espiritual, sin pensar jamás [...]» (Hoyos y Vinent: 1913: 221). Con ello, el conocimiento de la historia de María de la Luz a partir de la bruja, siembra en ella una semilla de curiosidad dado que «el misterio habíase instalado en su pacífica existencia» (Hoyos y Vinent: 1913: 235), llegando incluso a una capacidad de raciocinio mayor a causa de esta creciente necesidad por adentrarse en los aposentos de María de la Luz: «sentíase atraída por una fuerza irresistible, y halló razones y palabras con qué apoyarlas» (Hoyos y Vinent, 1913: 246).

Sin embargo, a la vez que se narra la historia de este aprendizaje a través del descubrimiento de la sexualidad, se materializan otras ansiedades concernientes al hartazgo del positivismo y el racionalismo imperantes. Así, en la narración de la posesión demoníaca de María de la Luz se recogen los vanos esfuerzos de la medicina por atender y sanar a la joven:

¿Qué lúbricas escenas de locura desarrolláranse entre la damisela y el cornudo amante de las pezuñas de chivo? Nadie pudo averiguarlo jamás. Únicamente veíanse entrar primero sacerdotes y frailes que exorcizaron a la poseída y conjuraron a Belcebú entre bendiciones y rociadas de agua bendita, para que abandonase a su víctima; más tarde oyéronse los gemidos de la infeliz, y los médicos sucedieron a los religiosos; la casa olía a éter, a antistérica, azahar [...]. Al fin, las visitas facultativas cesaron, y sobre la casa impregnada de fuerte olor a medicamentos cayó un silencio de plomo, sólo interrumpido por los aullidos de la enferma a quien el *Malo* visitaba a altas horas de la noche (Hoyos y Vinent, 1913: 233-234).

La consideración del estado de María de la Luz como enferma y la intervención de los médicos ponen en evidencia las líneas del discurso racionalista en las que las desviaciones sexuales de la norma son consideradas como enfermedad, máxime si están ligadas a prácticas y creencias heterodoxas como el satanismo. Además, estos intentos por «curar» a la joven muestran un claro interés en la regulación de la sexualidad y el control del cuerpo femenino.

Sin embargo, el fracaso de la ciencia en la sanación de la joven y en la explicación de su mal señala cierto descrédito hacia la razón positivista y ponen en evidencia sus límites, preponderando lo espiritual e irracional. Si bien la ligazón entre lo sexual y lo perverso e

¹² Esta caracterización se vincula directamente con las ideas de herencia y entorno propias de la literatura naturalista que expusimos anteriormente.

inexplicable está presente en la narrativa de Hoyos tal y como se ha venido exponiendo, sus orígenes se pueden rastrear a la ya mencionada obra que difundió el gusto por el satanismo en la literatura finisecular, *Là-bas* de Joris- Karl. Huysmans (1974 [1891]). Así, Des Hermies, médico y confidente del protagonista de la novela, comenta lo siguiente acerca de la vinculación entre satanismo, locura y deseo carnal:

¡Locos! ¿Y por qué?... El culto al demonio no es más insano que el de Dios. El uno supura y el otro resplandece y eso es todo [...] No obstante, es muy probable que sus impulsos hacia el más allá del mal coincidan con tribulaciones frenéticas de los sentidos, porque la lujuria es la solera del demonismo. La medicina encasilla, con más o menos razón, esta hambre de inmundicia en el campo de la neurosis, y puede hacerlo así, porque nadie sabe con exactitud en qué consiste tal enfermedad que todo el mundo padece. (Huysmans, 1974 [1891]: 225–226).

Este descrédito hacia las categorías de locura y cordura impuestas por la razón y sus excesos se ven materializados en el proceso de crecimiento personal de Fuencisla. Sin embargo, y de manera paradójica, la activación de los sentidos y de la curiosidad recibe la marca de la desviación y de la locura en el momento en el que viene motivada por el deseo sexual, siempre vinculado al satanismo, a lo sobrenatural y a ciertas alucinaciones o visiones, ya que en las noches a Fuencisla «el *Malo* la rondaba [...] creyendo sentir en la piel el roce de unas velludas patas de macho cabrío» (Hoyos y Vinent, 1913: 235).

Por último, se debe reflexionar acerca del papel otorgado al cuerpo femenino en las narrativas en torno a la desviación sexual y la enfermedad. En esta línea, la ciencia decimonónica concibió lo femenino como una diferencia anatómica absoluta y un campo abierto para las desviaciones y las patologías nerviosas, es decir, un ser predispuesto a la enfermedad, opuesto al masculino y a la salud que se le atribuía. Asimismo, la línea de lo enfermo enlaza directamente con las teorías de la degeneración del tipo humano de autores como Morel y posteriormente y con más éxito de Nordau, que acaba ligando esta deformación humana al arte decadente y, como era de esperar, a la feminización y a la histeria (del Pozo, 2013: 138-139).

Sin embargo, el carácter performativo e impostado de esta patología¹³ y de los discursos acerca del cuerpo femenino se ven puestos en evidencia en el caso de María de la

¹³ Como es sabido, esta enfermedad representa el proceso por el cual el cuerpo de la mujer quedó saturado por la sexualidad y por la desviación de dicha patología (Foucault, 2007 [1976]: 127). Asimismo, Didi-Huberman (2003) plantea toda una maquinaria teatral de exhibición que producía e interpretaba los síntomas y comportamientos de la histérica, que acababa por desempeñar el papel impuesto por su médico.

Luz, quien recibe un tratamiento médico para solucionar su situación demoníaca y no produce ninguna clase de mejoría en la supuesta enfermedad de la joven. Por otra parte, la focalización exclusiva en lo femenino acerca de este tipo de desórdenes sexuales se ve cuestionada al final del relato, cuando José Ignacio el marido de Fuencisla, adopta también el mismo comportamiento pasional y acaba convertido en una especie de sátiro «primitivo, negro, desnudo, repulsivo» (Hoyos y Vinent, 1913: 258).

La vinculación entre monstruosidad, horror y sexualidad desviada se ve reflejada en tratados divulgativos de higiene social. Así, el horror por estos comportamientos se refleja en *Higiene de los placeres y de los dolores* (Debay, 1892) donde se indica:

Entonces se manifiestan en algunos individuos aberraciones extrañas, monstruosas, y a veces criminales. Entonces la pasión llega a la demencia, al frenesí. Esos desgraciados se convierten en objetos de horror y de espanto, y la sociedad, justamente alarmada, los encierra a fin de proteger las costumbres (1892: 54).

Sin embargo, la mención expresa del satanismo no cobra mayor relevancia hasta algunas décadas después. Así, en 1932 se publica *Satanismo erótico* (Escalante, 1992 [1932]), en el que, tras exponer multitud de ritos y prácticas satánicas, se ofrece una vinculación de estas creencias con la mencionada enfermedad de la histeria, partiendo de los estudios de Charcot (fig. 1). Posteriormente, en 1934 se publica «Los ritos satánicos» (Martín de Lucenay, 1934), perteneciente a la colección *Temas sexuales* en la que se indica:

La sexualidad satánica procura expresarse en todas las manifestaciones propias del mal, de una manera fría, positivista y cruel: el gran sadomasoquismo no es otra cosa que una forma de sexualidad diabólica. Los adoradores del Gran Cornudo piden a los poderes infernales los goces que el cielo regatea y no da más que a medias, es decir, en la medida que, después de todo, debemos considerar más justa, de acuerdo con la moralidad y con la naturaleza (Martín de Lucenay, 1934: 25).



Fig. 1. *Satanismo erótico* (Escalante, 1992 [1932], p. 209).

5. Conclusión

Con la exposición de estos tres relatos de *El pecado y la noche* (1913) se ha pretendido realizar un recorrido a través de la evolución y el estado de las tendencias literarias candentes en el momento. Sin embargo, el centro de las narraciones en torno al cual se articula esta publicación es la heterodoxia y la disidencia, presente en los planteamientos, temas, perspectivas y personajes. Así, «El hombre de la muñeca extraña» toma el tema del constructo y la creación para presentar una desviación de los impulsos románticos y sexuales naturales y para introducir algunas de las líneas estéticas del autor, basadas en una búsqueda del esteticismo a través de lo abyecto y lo nauseabundo. Asimismo, se pone en evidencia la facilidad con que ciertos constructos pueden perturbar el orden social en un individuo y acabar por dominarlo, aunque todo permanezca dentro de una fantasía patriarcal de dominación y sumisión.

Distinta es la situación en los relatos de «Una hora de amor» y «Embrujamiento», en los que la narración se articula desde el punto de vista de dos individuos subalternos, una prostituta y una mujer rural. Desde esta visión, el autor se sirve de ciertas creencias heterodoxas como son un supuesto vampirismo y el satanismo para mostrar las circunstancias vitales de opresión en la que viven estos sujetos liminales. Así, en el caso de la prostituta, se expone cómo debe ceder a los deseos de un sádico a causa de la desesperación por poder ganar algún dinero aquella noche, buscando de algún modo la empatía del lector con este personaje marginal. Por otra parte, la caracterización quijotesca del asaltante añade un planteamiento divergente del discurso oficial nacional acerca de la historia y del pasado colonial de España, siendo relevante el momento histórico en el que se publica *El pecado y la noche* (1913), apenas una década después de la Independencia de Cuba y Filipinas.

El protagonismo de un personaje divergente de la norma patriarcal y social se encuentra también en «Embrujamiento» a través de Fuencisla, individuo subalterno a causa de su procedencia rural, su escasa o nula formación y el embrutecimiento que parece saturar su personalidad. A lo largo de la trama, la creencia heterodoxa en el satanismo actúa como pórtico de entrada hacia un mundo de placeres sexuales alejados de la norma y considerados enfermos y necesitados de una curación e intervención médica. Así, la imposibilidad de curación de la hija de la marquesa manifiesta los límites de la medicina para normativizar ciertas conductas y comportamientos. Del mismo modo, este fracaso de la ciencia conlleva también el cuestionamiento de lo que se considera enfermo y de lo que se toma por sano,

asunto que se ve incrementado dado el componente liberador que las creencias satánicas adquieren el relato. Todo ello se acrecienta con el proceso de enriquecimiento mental que parece vivir Fuencisla conforme va adentrándose en los secretos sexuales que rodeaban la extraña posesión demoníaca y muerte de María de la Luz.

Así, estos relatos de *El pecado y la noche* (1913) muestran cómo lo considerado marginal o malvado puede tener un componente liberador frente a los encorsetamientos positivistas y científicos aliados con una restrictiva moral sexual. Asimismo, suponen también una suerte de celebración del horror causado por la desviación y la marginalidad, como sucede en «El hombre de la muñeca extraña», o una ejemplificación de cómo los sujetos marginales son presas de violencia y de opresión, directamente sexual como en el caso de «Una hora de amor»; o víctimas de los intentos de normativización y regulación de la sexualidad y el cuerpo, como en el caso de «Embruajamiento».

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFONSO GARCÍA, María del Carmen (1998), *Antonio de Hoyos y Vinent, una figura del Decadentismo Hispánico*. Oviedo, Publicaciones del Departamento de Filología Española. Universidad de Oviedo.
- ALFONSO GARCÍA, María del Carmen (1999), «Decadentismo, dandismo, imagen pública: de cómo y por qué Antonio de Hoyos y Vinent creó a Julio Calabrés», *Archivum: Revista de La Facultad de Filosofía y Letras*, 48-49, pp. 7-66.
- BATAILLE, Georges (1997 [1957]), *El erotismo*. Barcelona, Tusquets.
- BOURGET, Paul (1883), *Essais de Psychologie Contemporaine*. París, Alphonse Lemerre.
- BUTLER, Judith. (2002), *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»*, Buenos Aires-Barcelona-Méjico, Paidós.
- CANSINOS-ASSÉNS, Rafael (1996), *La novela de un literato*: Vol. I. Madrid, Alianza.
- CLÚA, Isabel (2007), «Género, cuerpo y performatividad», en Meri Torras (Ed.), *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*, Cerdanyola del Vallés, Edicions UAB, pp. 181-217.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2001), «El novecentismo como encrucijada: Antonio de Hoyos y Vinent» *Philologia Hispalensis*, 15(1), pp. 43-80.
- COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes (2002), «La trayectoria final de Hoyos y Vinent. Teoría literaria e ideología política» *Boletín Del Museo e Instituto Camón Aznar*, 88, pp. 41-82.
- DEBAY, Auguste (1892), *Higiene de los placeres y de los dolores*. Barcelona, La enciclopédica.
- DEL POZO, Alba (2013), «Degeneración, tienes nombre de mujer: género y enfermedad en la cultura del fin de siglo XIX-XX», *Lectora: Revista de Dones i Textualitat*, 19, pp. 137-151. <https://doi.org/10.1344/105.000002032>
- DELEUZE, Gilles (2001 [1967]), *Presentación de Sacher-Masoch. Lo frío y lo cruel*. Buenos Aires, Amorrortu.

- DIDI-HUBERMAN, Georges (2003), *Invention of Hysteria. Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*. Cambridge (Massachusetts)-Londres, The MIT Press.
- EL CABALLERO AUDAZ [Carretero, José María] (1916), «Nuestras visitas, Antonio de Hoyos y Vinent», *La esfera*, Madrid, 5-02-1916, pp. 6-7.
- ESCALANTE, Justo María (1992 [1932]), *Satanismo Erótico*. Madrid, Ediciones Casset.
- FALL, Wendy (2018), «Vampires: Reflections in a dark mirror», en Kevin Corstorphine y Laura R. Kremmel (eds.), *The Palgrave Handbook to Horror Literature*, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 205–217.
- FOUCAULT, Michel ([1976] 2007). *Historia de la sexualidad, I: La voluntad de saber*. Buenos Aires- Méjico D.F.: Siglo XXI Editores.
- HALL, Stuart (1997), «The spectacle of the “other”», en Stuart Hall (Ed.), *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Londres, Sage, pp. 223–290
- HOYOS Y VINENT, Antonio de (1913), *El pecado y la noche*, Madrid, Renacimiento.
- HUYSMANS, Joris-Karl (1974 [1891]), *Allá lejos (Là-bas)*, Barcelona, Iberia.
- KRISTEVA, Julia (1988), *Poderes de la perversion*, Méjico, Siglo XXI.
- MARTÍN DE LUCENAY, Ángel (1934), *Los ritos satánicos*, Madrid, Editorial Fénix.
- RICCI, Evelyne (2005), «Le vertige de la décadence: Antonio de Hoyos y Vinent face au mal», *Hispanística* 20, 22, pp. 409–429.
- SACHER-MASOCH, Leopold von (2016 [1870]), *La Venus de las pieles*, Madrid, Sexto Piso.
- SANZ RAMÍREZ, José Antonio (2009), *Antonio de Hoyos y Vinent genealogía y elogio de la pasión*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

***EL PORTENTOSO MILAGRO QUE SALVÓ A UN DEVOTO DE LAS
INFERNALES GARRAS. ESTUDIO Y EDICIÓN DE UN ROMANCE
IMPRESO EN 1752***

JOSÉ MANUEL JIMÉNEZ CALVO DE LEÓN

josjimcal@alum.us.es

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

Resumen: La literatura popular española reunió en sus distintas formas las prácticas y creencias propias de todos los sectores sociales, tanto las oficiales, como es el caso de la religión cristiana, como las oficiosas, ya sean las ciencias ocultas, artes adivinatorias o el satanismo, entre otros. El romance seleccionado, cuya edición abordamos en este trabajo, es una nueva demostración de esta tendencia que anhelaba plasmar por escrito esas creencias heterodoxas que gozaban de una amplia difusión entre el pueblo. Varias son las razones que le confieren interés, pero entre ellas destacamos su fecha de composición, 1752, en pleno Siglo de las Luces, de ahí que el progresivo avance de la mentalidad ilustrada, debida por completo a la razón, influyó en estas relaciones de milagros en general y, como plantharemos en las líneas que siguen, en este romance en particular. De este modo, nuestra edición del texto poético se ve complementada, además de por la anotación al pie de los conceptos susceptibles de duda, de aquellos asuntos referidos a la tipología genérica que influyeron en su creación e influyen actualmente en la comprensión de la obra en el momento de su creación.

Palabras clave: Antonio Muñoz, Romance de milagros, Cristo de Burgos, Virgen del Rosario, Demonio.

Abstract: Spanish popular literature joined in its different fashions the practices and beliefs of every social sector, both the official ones, as the Christian religion, and the unofficial ones, like the Occultism, Prophetic Arts or the Satanism, among others. In this work we deal with the critical edition of the selected romance, which is a new evidence of this trend that longed to write down those heterodox beliefs that were spread among the population. There are several reasons that provide interest to the poem, but we highlight its date of composition, 1752, in the middle of the Age of Enlightenment, so the progressive advance of the Enlightenment mentality, devoted to Reason, had influence in these miraculous romances in general and, like we suggest in further lines, in this poem in particular. In this way, our edition of the poetic text is complemented by the footnotes with the explanation of the concepts that may cause doubts, as well as the issues referred to the genre that influenced its creation and still influence the understanding of the text in the moment of its creation.

Keywords: Antonio Muñoz, Miracles Romances, Christ of Burgos, Virgin of the Rosary, Devil.

1. Introducción

Mediante este trabajo¹ nos proponemos aportar nuevas evidencias de la presencia de prácticas y creencias heterodoxas, ya sean ciencias ocultas, artes adivinatorias, y fenómenos sobrenaturales que, como en el caso que traemos en las páginas que siguen, pueden aparecer combinados con las creencias más tradicionales, a saber, de la religión católica. Para conseguirlo, hemos partido de la edición de un romance impreso a mediados del siglo XVIII en el que se relata la salvación de un devoto gracias a la intercesión de la Virgen ante Cristo. Así, este artículo tiene como resultados, por un lado, la investigación sobre el tema principal, explicitado en las líneas precedentes, y, por otro lado, la aportación de un texto que, hasta el momento, no había sido editado con criterios filológicos.

Para llevar a cabo ambos objetivos hemos procedido a la transcripción del texto, que ha sido actualizado ortotipográficamente y anotado con las aclaraciones de aquellos términos que han caído en desuso desde la elaboración del romance, y con la explicación de los pasajes que pueden resultar más complejos. Previos a la edición de nuestro poema se exponen los apartados relativos a la investigación complementaria, que tratan aquellas cuestiones vinculadas con la obra y su temática. En primer lugar, figura un repaso a los relatos de hechos milagrosos, denominados «relaciones de milagros», para, a continuación, tratar sobre la acción, el autor y su impresión. Antes de la edición, que constituye el núcleo del artículo, hacemos una descripción del testimonio estudiado, con datos sobre su soporte material, y tras ella presentamos las conclusiones obtenidas una vez finalizado todo el proceso investigador.

2. Las relaciones de milagros

2.1. El Romancero y los pliegos sueltos

Nada nuevo aportaríamos a los estudios literarios al afirmar que la literatura popular presenta múltiples motivos de interés, y que, precisamente por ser la forma métrica más representativa de este tipo de literatura, el romance es una fuente que continúa aportando elementos dignos de estudio en nuestro ámbito de investigación. Así, siguiendo a Pilar García

¹ Investigación auspiciada por un contrato de formación predoctoral del VI Plan Propio de Investigación de la Universidad de Sevilla (VI PPIT-US).

de Diego podemos decir que la popularidad de estos poemas reside, en gran medida, en «la predilección que el pueblo siente por el romancero», el cual, a pesar de haber gozado de aceptación en los entornos más cortesanos, terminó siendo recitado en las calles por los nuevos juglares (García de Diego, 1971: 123).

Los romances más antiguos de los que se tiene constancia son los conocidos como «tradicionales o viejos», cuya creación dio comienzo en la segunda mitad del siglo XIII, con un pico de producción entre la segunda mitad del siglo XIV y las primeras décadas del XVI. En origen, tenían una función informativa, pues a través de ellos el pueblo conocía los hechos más destacables tanto de su contemporaneidad, como de la historia de sus territorios. Estos primitivos romances son, en realidad, fragmentos de otras composiciones de mayor extensión, los cantares de gesta. Estos textos seleccionados eran los que más calaban entre sus receptores, quienes gustaban de recitarlos y escucharlos en repetidas ocasiones. Para finales del siglo XVI, la tendencia mayoritaria fue la de crear nuevos romances, llamados artísticos, que terminaron reemplazando a los integrantes del Romancero Viejo, del que se mantuvieron ciertos rasgos definitorios, como ya apuntó Ramón Menéndez Pidal (Medina, 1984: 6 y 13).

La transmisión oral de los romances, sin soporte físico en los primeros momentos, explica las distintas variantes que, con el paso del tiempo, se han originado de un mismo relato. Años después, la invención de la imprenta propició la transmisión escrita, hasta el punto de poder asegurar que fue el género poético que más se imprimió. Aunque estos romances comenzaron a publicarse en pequeños tomos con varias composiciones, acabaron imprimiéndose en los llamados pliegos sueltos (Medina, 1984: 9-10).

Se han dado varias definiciones de los pliegos sueltos o de cordel, pero en esta ocasión traemos dos de ellas, en tanto que ponen el foco en sendas direcciones. En primer lugar, Antonio Rodríguez Moñino aportó la siguiente definición más conceptual: «un cuaderno de pocas hojas destinado a propagar textos literarios e históricos entre la gran masa lectora, principalmente popular»². Por su parte, Segundo Serrano Poncela dio una explicación

² Citado a través de Medina (1984: 162).

³ Citado a través de Medina (1984: 163).

⁴ Para conocer la clasificación completa remitimos a García de Diego (1971: 124).

más material al hablar de ellos como «impresos en tamaño cuarto, con letra gótica, a dos columnas y en cuatro hojas con una ilustración grabada en madera»³.

Para García de Diego (1971), estos pliegos eran «una rica mina sin explotar», pues sus razones de interés pertenecen a múltiples ámbitos, como el «histórico, literario, etnográfico, lingüístico, etc. [...] es una enciclopedia a nivel popular» [...] que tiene «el valor de lo desaparecido» (García de Diego, 1971: 124). La clasificación temática más extendida de estas composiciones es la establecida por Julio Caro Baroja. Tras diferenciar según si el texto se presenta en prosa o en verso, procedió a la clasificación de los distintos temas: caballerescos, novelescos, de cautivos, bandoleros, históricos, religiosos, de crímenes, satíricos, de canciones, entre otros⁴.

Lógicamente, en el grupo de los romances religiosos se encuadran las relaciones de milagros, género al que se adscribe nuestro poema. Cabe mencionar que hay un gran número de composiciones populares que tratan milagros o mediaciones ante Dios tanto de la Virgen como de distintos santos. Estos relatos se producían tanto de forma manuscrita como impresa, ya sea en monografías sobre apariciones, fundaciones, etc., como en pliegos sueltos, tipología a la que se adscribe el romance que ahora estudiamos (Crémoux, 2020: 92). Gozaron de gran aceptación, puesto que «el alma popular vibraba ante el misterio de lo sobrenatural», además de tener un coste muy asequible que facilitaba, del mismo modo, su difusión (García de Diego, 1971: 123).

2.2. Siglos XVI y XVII: el auge de las relaciones de milagros

A lo largo de los siglos XVI y XVII se dieron diversas circunstancias que favorecieron una cuantiosa producción de relatos milagrosos. Entre ellas encontramos las distintas beatificaciones y canonizaciones en el ámbito hispánico, las apariciones marianas y la consecuente construcción de templos en los lugares de estos hallazgos. Asimismo, un papel fundamental desempeñó la resonancia del Concilio de Trento y la regulación de las prácticas supersticiosas mediante leyes promulgadas durante el reinado de Felipe II (Crémoux, 2020: 91).

José Manuel Jiménez Calvo de León (2022): «El portentoso milagro que salvó a un devoto de las infernales garras. Estudio y edición de un romance impreso en 1752», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 32-51.

Con este tipo de relatos se buscaba adoctrinar a los fieles con ejemplos moralizantes, integrados por devotos arrepentidos o modélicos, como ocurre con el romance seleccionado. De hecho, siguiendo los escritos de San Agustín, los milagros «sirven para conocer a la divinidad a partir del mundo visible» y desempeñan «un papel de agente en una didáctica de la fe» Crémoux (2020: 93). Del mismo modo, estas composiciones también repercutían en la política, al influir en la imagen de la monarquía. No en vano, las relaciones de milagros son denominadas «vectores de propaganda» por Crémoux (2020: 92).

Esta autoridad –casi incontestable– de los testimonios aportados por las relaciones de milagros durante el XVI y el XVII se prolongó por las primeras décadas del siglo posterior, hasta que, movidos por los aires renovadores del pensamiento ilustrado, algunos críticos dedicaron parte de sus esfuerzos en revisar estos relatos con la finalidad, como veremos, de consolidar su credibilidad.

2.3. Siglo XVIII: las relaciones de milagros y las revisiones ilustradas

La composición de nuestro romance tuvo lugar en un momento de revisión del estatus de la religión en la sociedad, dado que en el siglo XVIII se sucedieron movimientos intelectuales que pusieron en duda muchos de los postulados de los líderes religiosos precedentes. Estos cuestionamientos no solo pudieron percibirse en sectores externos a la Iglesia, sino que también tuvieron su reflejo en los debates teológicos que se verificaron (Crémoux, 2020: 91).

Durante el reformador Siglo de las Luces pervivió esta tradición literaria, tanto en su vertiente manuscrita, como en sus formas impresas, con un nivel de producción similar al de las centurias previas. Además, será durante el siglo XVIII cuando varios santuarios se decidan a difundir las historias de sus respectivas fundaciones. Este buen ritmo se mantuvo hasta, aproximadamente, la mitad del siglo XVIII, momento en el que, precisamente, se dio a la estampa el romance que estudiamos y la Inquisición intervino en su producción. De hecho, en 1755 decidió prohibir la publicación de romances de milagros que no habían sido aprobados por el legítimo superior, y doce años después se promulgó una real cédula de Carlos III que interrumpió la impresión de, entre otros, los romances de ciegos dada su nula «utilidad a la pública instrucción» (Gomis, 2012: 64).

A pesar de su continuidad, se aprecia un cambio en el discurso empleado, fruto de las nuevas perspectivas aportadas, incluso, desde dentro de la Iglesia (Crémoux, 2020: 92 y 102). Podríamos decir que este cambio fue, en parte, provocado, por la influencia de la ciencia experimental, que precisaba pruebas que demostrasen la veracidad de lo expuesto. De esta manera, los relatos de milagros no estuvieron exentos de la petición de esta demostración efectiva (Crémoux, 2020: 94-95).

Algunos intelectuales, como Gregorio Mayans y Siscar, se propusieron desmontar la historia eclesiástica basada en la superstición y reescribirla con datos objetivos y reales. Los ámbitos eclesiásticos e, incluso, los más próximos al rey, no vacilaron en mostrar su recelo ante la incipiente tendencia y entorpecer la publicación y divulgación de estos nuevos estudios (Crémoux, 2020: 95-96).

Para los ilustrados, había una directa relación entre la superstición y el fanatismo. «El fanatismo no es, pues, más que la superstición puesta en acción» se dirá en la *Enciclopedia*. Esto último es, precisamente, lo que Mayans detectó al abordar el estudio de la religión en España: «el predominio de la superstición sobre la verdadera devoción» (Crémoux, 2020: 96). No obstante, Mayans admite la existencia de hechos milagrosos, que son manifestaciones de Dios ante sus creyentes. Frente a estos sitúa aquellas historias falsas y fabulosas, así como ritos «contrarios a la verdadera piedad» (Crémoux, 2020: 97). Probablemente, en este último grupo encajaría Mayans el romance que traemos en nuestro trabajo.

Otra personalidad muy crítica con la tradición milagrera fue el padre Benito Jerónimo Feijoo, quien quería erradicar, asimismo, la superstición y la creencia de milagros sin falta de evidencias concretas, y cuyo fin último era traspasar a la metodología religiosa los avances conseguidos con el pensamiento ilustrado. Para él, el pueblo había llegado a un punto en el que le admiraba «no lo verdadero, sino lo admirable» (Crémoux, 2020: 97-98 y 100).

Incluso, se llegó a calificar como milagrosos los efectos de la aplicación de procesos naturales o químicos. Ante esto, Feijoo no vaciló en descalificar a quienes se mostraban proclives a identificar milagros con asiduidad. El beneditino llegó a responsabilizar a los miembros del clero de la superstición en la que había desembocado el exceso de credulidad de los fieles. No obstante, tan reprochable como la postura crédula es para Feijoo la constante negación de los hechos milagrosos, característica que adscribe a los luteranos (Crémoux, 2020: 99-100).

Finalizamos con un apunte que nos resulta paradójico, puesto que, si el Concilio de Trento favoreció el auge de las relaciones de milagros en los siglos anteriores, en el XVIII, de haberse aplicado tajantemente, habría hecho que se redujera el número de casos «milagrosos», pues, como menciona Feijoo, en el concilio se estableció el examen y aprobación del obispo en cuestión previos a la admisión del milagro (Crémoux, 2020: 99).

3. Sobre el poema

3.1. Acción, autoría e impresión

Comenzaremos el repaso a nuestro romance resumiendo su acción, que nos sitúa en la Plasencia de 1752. En ella se nos presenta a una madre que, tras quedar viuda, tiene que sacar adelante a sus hijos y lidiar con el mal comportamiento del mayor, quien se muestra desafiante ante sus recomendaciones. Con esta conducta llega al punto de agredir a su madre y matar al hermano pequeño. Tras abandonar su casa se encuentra con el Demonio encarnado en la figura de un caballero. Tras aceptar la proposición de este, nuestro protagonista continúa con su reprochable comportamiento, que se cuenta en varios versos (vv. 121-130). Esta actitud sobrepasó la paciencia divina y se nos cuenta cómo Cristo decidió poner término a su vida y condenar su alma, aunque la intercesión de la Virgen, que se le aparece a la madre cuando caminaba al monasterio de Guadalupe, logra redimir al protagonista, quien al fin se arrepiente, dada su devoción al Cristo de Burgos y a la Virgen del Rosario, cuyas estampas siempre había conservado.

A pesar de no ser muy frecuente la presencia de una firma autorial en este género de literatura popular, sí que sabemos quién fue el artífice de los versos. Además, otra peculiaridad de nuestro texto es que la autoría no aparece en el pie de imprenta o en el título, sino que nos es revelada en uno de los versos finales (v. 259). El creador de la composición es Antonio Muñoz, cuyo segundo apellido desconocemos, puesto que su mención no aporta más detalles sobre su identidad, aunque sí sobre su procedencia. Así, en los versos 260 y 261 nos descubre que es natural de La Zarza, municipio de la provincia de Badajoz. Este origen extremeño está claramente vinculado a los lugares en los que se desarrolla la acción (Plasencia y Guadalupe). La delimitada extensión de este artículo no ha permitido ahondar en la confirmación de que se trate del autor de novelas como *Morir viviendo en la aldea y vivir muriendo*

en la corte y diversos textos burlescos que motivaron su censura. Por ello, este cotejo supone un tema de estudio para futuros trabajos.

A pesar de lo anterior, estaríamos en condiciones de asegurar que su obra –al menos el romance que nos ocupa– disfrutó de una notoria difusión en el lugar de impresión del pliego estudiado: Córdoba. En concreto, fue la prensa del Colegio de la Asunción la que imprimió el poema, el cual, lejos de quedar circunscrito a un ámbito localista, traspasó las fronteras de distintas regiones hasta llegar, como mínimo, a la ciudad cordobesa. En la página web de la Biblioteca de la Universidad de Cambridge hemos localizado una comedia impresa en el mismo lugar, pero en la primera mitad del siglo XVIII, como apunta el registro catalográfico. En el pie de imprenta aparece una denominación más extensa: Imprenta Hispano-Latina del Colegio de Nuestra Señora de la Asunción. Así, podemos asegurar que este taller vinculado al colegio cordobés y fundado a mediados del siglo XVI estuvo a pleno rendimiento (Cobos, 2019).

3.2. Heterodoxia vs. religión

En relación con los temas que aborda el poema, dos de ellos son los que más nos interesan en esta investigación, a saber, la presencia del Demonio y la triunfante aparición del componente devocional. La irrupción del Diablo en el relato nos llama la atención en tanto que se presenta plenamente normalizada, pues en ningún momento el protagonista muestra extrañeza o espanto ante su llegada, hasta el punto de conversar con él y acceder, sin reparos, a su proposición. Estos detalles no hacen sino demostrar la integración de prácticas heterodoxas en los textos literarios, recolectores del pensamiento y hábitos de la sociedad. No en vano, en lo tocante a nuestro género concreto, en varias relaciones milagrosas se cuentan pactos satánicos, como en *El esclavo del Demonio*, cuyo protagonista acaba arrepintiéndose gracias a la intervención del Ángel de la Guarda, o el barbero de Granada que centra la acción de un romance impreso en Valencia (Medina, 1984: 315 y 322).

También encontramos otras prácticas vinculadas a la heterodoxia, como la maldición vertida sobre una embarazada al desearle que lo que lleva en su vientre «se vuelva basilisco», lo que, a pesar de cumplirse, es remediado por la intervención, en este caso, de San Isidro y de la Virgen de los Dolores. Aunque mayoritariamente el pecador protagonista termina siendo redimido de sus culpas, se dan ciertos casos en los que el castigo divino es llevado a

José Manuel Jiménez Calvo de León (2022): «El portentoso milagro que salvó a un devoto de las infernales garras. Estudio y edición de un romance impreso en 1752», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 32-51.

cabo con una intención ejemplarizante, como en el caso de la doncella convertida en mula por sus malos actos y llevada a herrar por los demonios, narrado en un romance dieciochesco impreso en Sevilla (Medina, 1984: 305-308 y 317-318). Esta misma intención moralizante es la que desprende la historia relatada en nuestro poema de 1752.

Frente a estas prácticas oscuras, acaba triunfando la religión, como ocurre en la mayoría de historias milagrosas. Esta intervención divina y, concretamente, la mediación mariana, entronca, sin duda, con los *Milagros de Nuestra Señora*, la obra medieval de Gonzalo de Berceo (Medina, 1984: 316). Sin embargo, en el caso del romance que analizamos, el poeta no se limita a comentar la intermediación de la Virgen en su advocación del Rosario, sino que desde el inicio hace hincapié en la devoción del protagonista hacia el Cristo de Burgos (vv. 36-38), imagen establecida en el monasterio de San Agustín, de la mencionada ciudad, que presentaba para el momento de la composición una notable trayectoria milagrosa (Crémoux, 2020: 105).

Fue a comienzos del siglo XVI cuando comenzaron a difundirse estas historias, recogidas en 1547 en el *Libro de los milagros del Santo Crucifijo que está en el monasterio de San Agustín de la ciudad de Burgos*. Andando el tiempo, a esta monografía le seguirán otras cinco publicaciones entre los siglos XVI y XVII. Ya en el Setecientos, concretamente en 1740, ve la luz en Madrid la *Historia y milagros del Santísimo Cristo de Burgos con su novena*, a cargo de Pedro Loviano (Crémoux, 2020: 105).

A modo de anécdota, no dejemos de pasar por alto que, apenas seis años después del milagro de nuestro romance, se originó una rivalidad entre cenobios, puesto que el fraile José Sáez elaboró el *Ensayo histórico y breve descripción de la celebrada imagen de Cristo crucificado que se venera en el Real Convento de la Santísima Trinidad, redención de cautivos, extramuros de la ciudad de Burgos*. En él se pretendía dotar de mayor verosimilitud al testimonio de los trinitarios frente al de los agustinos empleando un discurso grave y respaldado por un minucioso proceso histórico y crítico que coincidía con el propuesto por los críticos afines a las reformas ilustradas (Crémoux, 2020: 106).

Finalmente, conviene apuntar que el monasterio de Guadalupe, al que, curiosamente, peregrina la madre de nuestro protagonista, fue otro de los principales centros de acontecimientos milagrosos, situado, además, en el entorno geográfico del relato trasladado en el poema y de su autor (Crémoux, 2020: 106-107).

4. Descripción del testimonio

El único testimonio localizado del *Nuevo y curioso romance en que se da cuenta de un portentoso milagro que ha obrado el Santísimo Cristo de Burgos y Nuestra Señora del Rosario...* es un pliego de cuatro páginas impreso que se custodia en la Biblioteca Valenciana Nicolau Primitiu, gestionada por la Generalitat Valenciana, bajo la signatura XVIII/1106(46), con el código 509203. El romance, incluido en la colección BV Fondo Antiguo, está encuadernado junto a otra composición, titulada *Curioso y nuevo romance en que se refieren las virtudes de la noche a lo humano*, con signatura XVIII/1106 (1). En este punto, debemos indicar que la consulta del impreso ha sido posible gracias a la digitalización que la referida biblioteca ha realizado de parte de sus fondos, que, en nuestro caso, no han sido estudiados presencialmente.

Atendiendo a lo indicado en el título, el impreso es de 1752, momento en el que sucedió lo relatado, se creó el correspondiente romance y, por último, fue dado a la imprenta. Consta de dos folios, de tamaño cuarto. La foliación está manuscrita con tinta en el recto de ambas hojas del pliego, concretamente en la esquina superior derecha. Asimismo, junto a la foliación de la primera hoja, aparece la anotación, muy desgastada, de la signatura de la obra.

En cuanto al estado de conservación del testimonio, debemos indicar que es bastante bueno, aunque en los bordes de las páginas percibimos algunos desgastes. Asimismo, en la esquina superior derecha de 2r. (foliación 179), se halla una mancha de tinta que no ha logrado traspasar el vuelto de dicho folio. El desgaste señalado lo atribuimos al uso del ejemplar, puesto que no apreciamos señales de insectos que hayan deteriorado el soporte de nuestro testimonio.

5. Criterios de edición

Comenzaremos el repaso a los cambios efectuados en el texto base reseñando las alteraciones en las distintas grafías. Así, hemos actualizado el uso de *b/v*, *x/j*, y reemplazado los dígrafos *qu-* ante *a* por *c-*, y *ch-* por *c-* (por ejemplo, *Christo* por *Cristo*). Suprimimos la doble *s*, puesto que la distinción entre *s* sonora y sorda se había perdido un siglo antes de la creación del poema, además, igualamos los tipos la llamada *s* alta y la de doble curva. Cuando se ha hecho preciso, hemos añadido la grafía *h-* al comienzo de una palabra en el caso de que en la

actualidad se escriba con ella. Finalmente han sido desarrolladas todas las abreviaturas que figuran en el texto impreso.

En lo referente a las cuestiones gramaticales, hemos llevado a cabo la regularización y actualización de los signos de puntuación y del uso de las mayúsculas. Del mismo modo, hemos subsanado los desajustes respecto a la acentuación en vigor, eliminando la tilde en vocablos que actualmente no la llevan, como en la preposición *a* y la conjunción *o*. En último lugar, referimos la unión de preposición y artículo en el caso de que aquella se haya gramaticalizado, caso de *a + el*.

6. Edición

Nueva relación y curioso romance en que se da cuenta de un portentoso milagro que ha obrado el Santísimo Cristo de Burgos y Nuestra Señora del Rosario con un devoto suyo, el cual entregó el alma al Demonio y, por la devoción que tuvo con estas santísimas imágenes, se libtó de las infernales garras. Sucedió en la ciudad de Plasencia este presente año de 1752.

Gozosas las avecillas
den la bienvenida al alba
con música y gorjeos,
en su florida campaña
las flores en su floresta
hermosa hagan la salva
a la que es Madre del Verbo,
Paloma pura sin mancha;
los ríos viertan cristales,
las fuentes, perlas y nácar,
hombres, niños y mujeres
a la Virgen rindan gracias
mientras que mi pluma escribe
una maravilla rara³,
un prodigio de los más
que se escriben y se cantan⁴.
En la ciudad de Plasencia,
cuyas antiguas murallas

³ «Se toma asimismo por insigne, sobresaliente o excelente en su línea.» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo V, 1737).

⁴ Los primeros versos evocan un *locus amoenus* que sea un digno escenario merecedor de la presencia de la Virgen María.

compiten con sus almenas
 hasta la región más alta⁵,
 en dicha ciudad vivía
 Pedro Rodríguez de Almansa
 con su esposa y cinco hijos
 que el cielo les dio, y pasaban
 bastantes necesidades
 con los tiempos que se alcanzan,
 y con sus cortos jornales
 el pobre los sustentaba.
 Uno de estos cinco hijos,
 que ya hecho hombre se hallaba,
 el cual a Dios no temía
 ni a sus padres respetaba,
 la virtud ver no podía,
 solo la maldad le agrada;
 pero, a más de⁶ ser tan malo,
 siempre trajo en su compañía
 al Santo Cristo de Burgos⁷
 en una brillante estampa,
 y a su soberana Madre
 del Rosario, Aurora sacra,
 con los Santos Evangelios
 amparo y bien de las almas.
 De una grave enfermedad
 murió el padre, y con mil ansias
 quedó la pobre mujer
 de todos desamparada,
 cargada con cinco hijos,
 clavos que le atravesaban;
 pero viéndose el mayor
 sin tener quién le estorbara,
 más inclinado a los vicios
 él con todo atropellaba.
 Su madre lo llamó un día
 diciéndole estas palabras:

⁵ Se equipara la altura de las murallas y las almenas con la del cielo.

⁶ Además de.

⁷ Imagen de Cristo crucificado que recibe culto en el monasterio de San Agustín, de Burgos. Son muchos los milagros que se le atribuyen, como el que ocupa este romance.

«¿Es posible, hijo querido,
que tan mal quisto⁸ te hagas
con todos, que nadie puede
verte ni hablarte palabra?»
«Que me hablen o que no
a mí poco me embaraza⁹.
A Dios ni al Demonio temo
como¹⁰ yo tenga mi espada,
y, así, no me dé consejos.
Esto es lo que digo y basta,
que, a no mirar que es mi madre¹¹,
le diera de puñaladas.»
La madre le respondió:
«Detén tu cólera y rabia,
mira bien lo que dices,
repara bien lo que hablas.»
Sin aguardar más razones
furioso el brazo levanta,
dando cruel a su madre
muy furiosas bofetadas;
cayó desmayada en tierra
pidiendo al cielo venganza.
A otro niño, de año y medio,
dio muerte porque lloraba.
Infame, aleve y traidor,
pues como a tu hermano matas
y a tu madre abofeteas,
muy grande sogá te arrastra¹².
Se salió de la ciudad,
de allí a muy poca distancia
vio venir a un caballero
con muchos que le acompañan.
A él se llegó y le dijo:

⁸ «Querido, apreciado y estimado. Júntase regularmente con los adverbios bien o mal.» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo V, 1737).

⁹ «Impedir, detener, retardar y, en cierto modo, suspender lo que se va a hacer o se está ejecutando. Este verbo parece se formó de embarazarse, pues al que le embarazaban, detienen e impiden, casi le atan los brazos para que no obre.» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732).

¹⁰ Mientras.

¹¹ Si no fuera mi madre.

¹² Entre los versos 79 y 82, es el poeta el que se dirige al protagonista del relato.

«¿A dónde vas, camarada?»
«Al infierno voy, amigo,
por si hallo quien me valga,
que no es bien que mi valor
campe sin tener compañía»
respondióle el caballero,
que era el Demonio, y le habla¹³:
«¿Quieres que yo te acompañe,
que te empeño mi palabra
de hacer cuanto tú me pidas,
como¹⁴ tú lo mismo hagas,
y para que me conozcas,
por si el miedo te embaraza?
Pero no creo que en ti
tal cosa habitanza¹⁵ haga.»
«Yo soy el demonio -dice-,
a quien tanto tú llamabas.
Yo te sacaré de empeño¹⁶
por dondequiera que vayas,
como a la hora de tu muerte
te obligues a darme el alma». ¹⁷
«Sí te daré. Poco pides,
poco a finezas¹⁸ tan altas;
es bastante a que me obligues
hacer lo que tú me mandas.»
Pero el mancebo, aunque ya
no traía las estampas,
que las había arrojado,
de rezar no se olvidaba¹⁹.
Partieron de allí los dos
y el Demonio se admiraba
en ver con el gran valor

¹³ Quien interviene a continuación es el protagonista del relato.

¹⁴ En condición de que.

¹⁵ «Acción y efecto de habitar.» (*Diccionario de la Lengua Española*).

¹⁶ «La obligación contraída por haber dado en prenda alguna cosa. Es compuesto de la preposición en, y del nombre peño, que en lo antiguo valía prenda.» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732).

¹⁷ Es decir, con la condición de que, tras su muerte, destine su alma al Demonio.

¹⁸ «Se toma también por actividad y empeño amistoso, a favor de alguno.» (*Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732).

¹⁹ Vemos cómo la faceta devota del protagonista se mantiene a pesar de haber pactado con el Demonio.

que todo lo ejecutaba.
 Templos, conventos, iglesias,
 de él nada seguro estaba.
 No dejaba a las doncellas,
 perseguía a las casadas,
 y a la que se resistía
 con la muerte le pagaba.
 Tres religiosos mató
 y a un niño hizo tajadas,
 que se lo quitó en un monte
 a una discreta serrana.
 Pero ya cansado el cielo
 de sufrir tantas infamias,
 también quiso el premio darle
 (aquí el aliento me falta)²⁰.
 Estando sentado un día
 al pie de una fuente clara
 le dio tan fuerte dolor,
 que el alma se le arrancaba.
 Al Demonio llama y dice:
 «Ea, cumple tu palabra.
 Sácame de aqueste²¹ empeño.»
 Y él le respondió con rabia:
 «El que te puede valer,
 amigo mío, sin falta
 es el que tiene el poder,
 que el mío no vale nada²².
 Pero yo no he de perder,
 amigo mío, tu alma,
 supuesto²³ me la ofreciste.
 Y ya la hora es cercana,
 me la tengo que²⁴ llevar,
 sin que te valgan plegarias.»
 Pero la Virgen María,
 Madre nuestra y Abogada,

²⁰ Comentario parentético del poeta dirigiéndose a su auditorio.

²¹ Mantenemos la forma arcaizante para no alterar el número de sílabas del verso.

²² Es decir, el propio Demonio reconoce la superioridad del poder de Dios.

²³ Puesto que.

²⁴ En el impreso se lee *de*, pero optamos por actualizar la redacción con la conjunción *que*.

Virgen Santa del Rosario,
 amparo y bien de las almas,
 permitió que del mancebo
 su madre cerca pasara
 a²⁵ Guadalupe, a cumplir
 una promesa, y le habla
 la Virgen a su devota
 diciéndole estas palabras:
 «Dime, hermana, dónde vas.
 Habla y no quedés turbada.
 No temas, devota mía,
 que la Virgen te acompaña.
 Has de saber que yo soy
 la que en tu pecho guardas.
 Ven y verás a tu hijo,
 que yo te haré la compañía.»
 Llevola a aquel sitio donde
 lo halló entre mortales ansias.
 La madre, en ver²⁶ a su hijo,
 cayó en tierra desmayada
 diciendo «Divina Aurora,
 consuelo del que te llama
 en la mayor aflicción,
 siempre en ti el alivio se halla.
 Divino Cristo de Burgos,
 mira que esta humilde esclava
 hoy con tierno corazón
 te pide, suplica y clama
 que esta alma no se condene
 por tu Pasión soberana.»
 Volvió en sí del accidente
 y vido²⁷ entre luces claras
 en un trono de excelencia
 al Redentor de las almas
 y a su Madre al otro lado,
 que tiernamente le habla
 diciéndole «Hijo querido,

²⁵ Hacia.

²⁶ En cuanto vio.

²⁷ Mantenemos la forma arcaizante para no alterar el esquema métrico del verso.

por tu Resurrección santa,
 por aquellos nueve meses
 que en mis divinas entrañas
 te traje, y en un pesebre
 naciste en pobreza tanta
 para bien del universo,
 que no se condene esta alma.»
 Así Jesús le responde:
 «No puede ser, Madre amada,
 el perdón en este hombre,
 si no es que vaya a las llamas
 de los abismos eternos,
 donde pague penas tantas.
 ¡Ea, demonios, llevadle!²⁸
 ¿Qué aguardáis?» Y ellos con rabia
 embisten, pero la Virgen
 lo defiende. Así habla,
 diciéndole: «Padre mío,
 no miréis a su ignorancia,
 sino a tu misericordia.
 Detened, Hijo, la espada
 de tu divina justicia.
 Yo pido como Abogada²⁹
 por que esta alma no se pierda,
 por aquella leche santa
 que mamasteis de mis pechos
 os sirváis de perdonarla.»
 Respondió el Señor y dijo:
 «Ya tiene el perdón el alma
 de este hombre, que mi Madre
 mucho sus ruegos alcanzan.³⁰
 Y vosotros, infernales,
 os iréis para las llamas.
 Y a ti te mando, devoto,
 que luego a Plasencia vayas
 con tu madre, y te confieses

²⁸ Corregimos la forma del imperativo *llevarle*, presente en el impreso.

²⁹ Estos versos son trasunto de la Virgen como mediadora entre Cristo y los fieles que les imploran. No en vano, ya desde el título del romance se alude a María como Abogada, es decir, como intercesora.

³⁰ Puesto que los ruegos de mi Madre consiguen mucho.

todas tus culpas pasadas;
 llorando contritamente³¹,
 recibiendo el Pan de gracia
 de la Santa Eucaristía
 subirá al cielo tu alma.»
 Fuese al punto³², y al obispo
 cuenta del caso le daba,
 confesó todas sus culpas
 y, antes que se levantara,
 en las manos del obispo
 una cédula se halla
 sin saber por dónde vino,
 con letras de oro firmada,
 que decía «La persona
 que trajere las estampas
 mías y de mi Santa Madre
 tendrá buen fin en su alma.»
 Recibió los sacramentos
 con viva fe y esperanza,
 y al punto se quedó muerto,
 y todos rindieron gracias,
 sin duda que fue a gozar
 de la gloria soberana.
 Todo devoto y cristiano
 traiga con fe y esperanza
 al Santo Cristo de Burgos
 y a su Madre Inmaculada,
 con los Santos Evangelios,
 cuyas divinas palabras
 tiembla el infierno al oírlas,
 dan alegría a las almas.
 Y ahora, Antonio Muñoz,
 hijo de la villa y patria
 de La Zarza³³, a todos pide
 que le perdonen las faltas.

Con licencia: en Córdoba, en el Colegio de Nuestra Señora de la Asunción.

³¹ Con contrición. «En el catolicismo, dolor de haber ofendido a Dios, por el amor que se le tiene.» (*Diccionario de la Lengua Española*).

³² Inmediatamente.

³³ Municipio de la provincia de Badajoz, muy cercano a la frontera con la de Cáceres.

7. Conclusiones

Una vez desarrollado este estudio, concluimos en primer lugar que este romance es una muestra de la presencia de heterodoxia en la literatura española. Además, presenta unas particularidades que motivan un tratamiento personalizado, pues, a pesar de haberse compuesto en pleno movimiento reformador de la narración de milagros, favorecido por el avance del espíritu ilustrado, nuestro poema no prescinde del componente maravilloso y fantástico, ni tampoco recurre a una demostración explícita de la veracidad histórica de lo expuesto en sus versos. No obstante, pensamos que tal vez la mención del nombre del poeta, así como su lugar de procedencia, sea, más allá de una simple firma autorial, un medio que tenga la finalidad de dar veracidad a su testimonio.

Por último, adoptamos un enfoque más amplio para comprobar que, aunque este género tan popular fue menospreciado por buena parte de los intelectuales de épocas posteriores, a diferencia de lo que pudiera pensarse en un primer momento, parte de los críticos ilustrados no abogaban por su erradicación, sino por su sometimiento a los filtros de la razón y de la verosimilitud en aras de reforzar su credibilidad, aunque, como ha quedado mencionado, no impidió las sucesivas prohibiciones que sufrió la literatura popular mediado el Siglo XVIII.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CRÉMOUX, Françoise (2020), «Continuidad y novedad en las relaciones de milagros» en Françoise Crémoux y Danièle Bussy (eds.), *Secularización en España (1700-1845). Albores de un proceso político*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 91-108.
- COBOS RUIZ DE ADANA, José (2019), «En el 450 aniversario del Colegio de La Asunción de Córdoba» [en línea]. *Diario Córdoba* (Córdoba). 10 de octubre de 2019. [<https://www.diariocordoba.com/opinion/2019/10/10/450-aniversario-colegio-asuncion-cordoba-36126787.html>] (21/01/2022).
- GARCÍA DE DIEGO, Pilar (1971), «Catálogo de pliegos de cordel», *Revista de dialectología y tradiciones populares*, tomo 27, pp. 123-164.
- GOMIS COLOMA, Juan (2012), «El Pueblo y la Nación: España en la literatura de cordel del siglo XVIII», *Cuadernos de Historia Moderna*, tomo IX, pp. 49-72.
- MEDINA, Heriberto (1984), *El romance de ciegos durante el siglo XVIII*, Martin Nozick, City University of New York, Nueva York (Estados Unidos).
- MUÑOZ, Antonio (1752), *Nueva relación y curioso romance en que se da cuenta de un portentoso milagro...*, Córdoba, Colegio de Nuestra Señora de la Asunción.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), [versión en línea]. <<https://apps2.rae.es/DA.html>> [20-01-2022].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [16-01-2022]

José Manuel Jiménez Calvo de León (2022): «*El portentoso milagro que salvó a un devoto de las infernales garras*. Estudio y edición de un romance impreso en 1752», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 32-51.

UNA HISTORIA SENCILLA, SINGULAR Y UNIVERSAL: UNA LUCHA COMPARTIDA ENTRE PALABRAS Y MALAMBO

LINA BOUZELBOUDJEN

lina.bouzelboudjen@gmail.com

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL

Resumen: En el presente artículo, comentamos cómo Leila Guerriero usa su pluma de cronista para escribir con sinceridad y sin artificios ficcionales *Una historia sencilla* (2013). Veremos que el manejo minucioso de una prosa informativa y poética le permite proponer un texto posmoderno que ofrece una historia singular de Argentina, tal como una obra que acude, sencillamente y precisamente, a temas universales como la herencia cultural, la identidad y la perseverancia. *Una historia sencilla* es una primera investigación periodística hecha crónica, pero también una ficción devuelta a su realidad. En esta obra, Leila Guerriero refleja dos luchas para la autenticidad, a saber, una literaria, y aquella que reside en el empeño de un malambista que entrega su vida para el mantenimiento de una tradición.

Palabras clave: Crónica literaria, No ficción, Periodismo narrativo, Argentina, Siglo XXI.

Abstract: This essay focuses on Leila Guerriero's writing style when it came to narrate faithfully and without artifice the chronicle *A Simple Story* (2013). The analysis sheds light on the author's informative and poetic use of language, which sets up the atmosphere of a postmodernist text identifying a precise story of Argentina, at the same time as it addresses the universal topics of cultural heritage, identity, and perseverance. Concisely, *A Simple Story* is a former journalistic investigation made chronicle, yet also a fiction returned to its reality. In this work, Leila Guerriero juxtaposes two specular quests for authenticity, her literary strive and the *malambo* dancer living for the preservation of a tradition.

Keywords: New Journalism, Nonfiction, Literary journalism, Argentina, 21st Century.

Un idioma es una tradición, un modo de sentir la realidad, no un arbitrario repertorio de símbolos.¹

1. Introducción

Mientras que la marca común de la literatura modernista es una búsqueda de trascendencia —tal como se encuentra en el tremendismo, la literatura comprometida, el realismo sucio o el realismo mágico (Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres, 2020: 454), para citar algunos movimientos del siglo XX—, es más complicado encontrar un punto que junte la(s) literatura(s) de la posmodernidad². Es también difícil definir qué es y cuándo empieza la última época, pero lo cierto es que la literatura, o mejor, las literaturas de finales del siglo XX hasta la actualidad presentan una diversidad de discursos y temáticas notables. Puesto que cualquier expresión artística desempeña un reflejo de los cuestionamientos del individuo o de las sociedades en general, «la literatura oscila [siempre] entre el mantenimiento de las formas más tradicionales y las iniciativas más innovadoras de autores que asumen el riesgo de ir un paso más allá» (Díaz Pardo, 2019: 80). Si este deseo de «ir un paso más allá» se notaba ya en el *Boom* latinoamericano, la escritura de los años que siguen parece «contradecir [aún más] los convencionalismos del pasado» (2019: 81). Las obras se publican en abundancia y los géneros se multiplican, se mezclan; todo parece volver a definirse o, más bien, alejarse de o rechazar toda definición. A continuación, no se halla un estilo, un género o una temática del siglo XXI —por lo menos, hasta el presente—, sino que las obras nos invitan, entre sí y también intrínsecamente, a reconocer una realidad en ningún caso definida y estable: [Las nuevas formas de contar historias] cuestion[an] los géneros, difumin[an] los argumentos, alter[an] el orden cronológico de los acontecimientos, experiment[an] con el lenguaje, etc. Se cuentan historias más subjetivas y fragmentadas, usando puntos de vista múltiples (2019: 81).

Cabe mencionar, sin embargo, que —en el ámbito de la literatura hispanoamericana— se nota un interés creciente por el «género latinoamericano por excelencia» (Puerta Molina, 2018: 213), a saber, el periodismo literario o la crónica literaria:

La crónica periodística es la prosa narrativa de más apasionante lectura y mejor escrita hoy en día en Latinoamérica. (Jaramillo Agudelo, 2012: 11)

¹ BORGES, Jorge Luis (2018), «Prólogo» (*El oro de los tigres*), en *Poesía completa*, Barcelona, Debolsillo, pág. 340.

² Remitimos a estos movimientos de finales del siglo XX y del siglo XXI que se apartan del modernismo tratando de diversificar los discursos y oponerse a cualquier tipo de jerarquización. Los autores experimentan con los límites de los géneros literarios, tal como cuestionan las convenciones y los metarelatos, por ejemplo.

Lina Bouzelboudjen (2022): «Una historia sencilla, singular y universal: una lucha compartida entre palabras y malambo», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 52-74.

El concepto de *crónica* ha acabado por ensanchar sus fronteras hasta referir una heterogénea variedad de producciones. En los últimos años, esta etiqueta se ha transformado en la marca de una modalidad periodística de largo aliento desarrollada en distintos países latinoamericanos (Paulau-Sampio:2019:195).

Esto quiere decir que mientras varios periodistas investigan el mundo de la ficción y de la literatura fantástica alejándose, de alguna forma, de la precisión supuestamente objetiva³ de su trabajo, otros encuentran en la literatura un modo de transmitir la realidad con una escritura que no incluye artificios ficcionales. En esta instancia, proponen textos en los cuales trascienden la sensibilidad y la experiencia propia: «La literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia» (Chillón *apud* Jaramillo Agudelo, 2012: 16). Asimismo, los cronistas persiguen una forma de presentar lo *no ficticio* como si fuera ficción⁴ y el lector descubre personas que se vuelven personajes verosímiles, olvidándose de que lo que está leyendo es, de hecho, una realidad precisa; la de otro ser humano:

Guerriero recoge la intrahistoria de la Argentina del siglo XXI, escribe sobre estos murmullos en relatos polifónicos. Son estos personajes los que cobran protagonismo en este género. No son seres extraordinarios con poderes maravillosos, sino hombres de a pie, dueños de una psiquis compleja, que luchan sus batallas cotidianas para sobrevivir (Ventura, 2018: 482).

Según las palabras de Antonio Fernández Jiménez, «aquellos escritores están haciendo del periodismo narrativo un arte, pues la maestría para aplicar las técnicas provenientes de la ficción a las historias reales está indudablemente elevando al periodista a categoría de autor» (Fernández Jiménez, 2019: 350). El movimiento al que nos referimos, o tal vez género, se afirma después de la publicación de la novela *In Cold Blood*⁵ (1966) del norteamericano Truman Capote, la cual marca el «inici[o] [d]el género de la novela de no ficción, un híbrido reportaje de investigación narrado con técnicas propia de la novela» (2019: 81). Con el llamado *New Journalism*, Truman Capote y sus seguidores (Tom Wolfe, Norman Mailer y Gay Talese, por ejemplo) quieren llevar la realidad a la literatura con autenticidad, cuidando «la palabra y el lenguaje escrito [, estos] puntos de unión del periodismo y de la literatura» (2019: 109). Más precisamente, mientras el periodismo reconoce una realidad fragmentada y/o episódica para transmitir información de forma prácticamente instantánea, la crónica literaria quiere, además de reconocer esta realidad fragmentada y episódica,

³ Desarrollamos esta noción de en el capítulo «2.1. Una pluma de cronista imprescindible para una tradición auténtica y popular».

⁴ «Me di cuenta de que podía hacer nexos muy potentes, no hacer ficción pero sí buscar recursos narrativos como en la ficción» (Guerriero *apud* Moreno, 2018: 32).

⁵ Traducido *A sangre fría*.

profundizarla hasta transmitir una experiencia sensible, sin abandonar la primera perspectiva informativa⁶.

En *Una historia sencilla* (2013), la cronista Leila Guerriero —considerada como «la representante de la crónica» (2019: 349) latinoamericana⁷— reproduce los pasos, los movimientos, las «mudanzas»⁸ del Malambo. No adapta la realidad a su texto, es más bien su pluma la que se ajusta a lo que observa, al universo que experimenta y las sensaciones que el último le transmite:

[L]a nueva crónica latinoamericana retoma este pulso vital, esta voluntad de descubrir y mostrar el universo perplejo, la vida cotidiana de los sectores populares, con sus estrategias de lucha y la supervivencia, contando historias que conmueven, asombran e indignan [...] (Sierra Caballero y López Hidalgo, 2016: 923 *apud* Puerta Molina, 2018: 214).

Por consiguiente, la escritura de Guerriero se convierte en una lucha para retratar una tradición auténtica⁹, lo cual supone una necesidad de cambio en su trayectoria. En otras palabras, es alejándose de un periodismo puro que puede reflejar con más integridad una realidad folklórica, humana y no momentánea. Más precisamente, Leila Guerriero se aparta de una tradición normativa —formulación que, en nuestra concepción, es contradictoria— para acercarse a una experiencia inédita y una escritura más sentida, escribiendo los detalles y no solo lo general. A continuación, el texto evidencia «una voz testimonial» (Bonano, 2020: 102) que transcribe *su* percepción:

Para los periodistas literarios latinoamericanos la inmersión es necesaria y tiene sus obstáculos. Leila Guerriero cita —y acoge— una entrevista en la que Alberto Salcedo Ramos declaró; “Hay que estar en el lugar de nuestra historia tanto tiempo como sea posible para conocer mejor la realidad que vamos a narrar. La realidad es como una dama esquiva que se resiste a entregarse en los primeros encuentros. Por eso suele esconderse ante los ojos de los impacientes. Hay que seducirla, darle argumentos para que nos haga un guiño” (Jaramillo Agudelo, 2012: 20).

El texto de la cronista argentina presenta una variación después de unos pocos párrafos, una desviación del género esencialmente informativo que tenía que definir la forma de presentar la historia de un festival de malambo. La parte inicial más formal es, de hecho,

⁶ Los cronistas «poseen la información y aspiran, y muchas veces logran, la comprensión más hondamente humana de situaciones, de conductas que tienen una lógica distinta e inesperada» (Jaramillo Agudelo, 2012: 19).

⁷ «Ese Parnaso [la crónica latinoamericana] tiene una identidad propia y un propio santoral en el que destaco a los argentinos Leila Guerriero y Martín Caparrós, al chileno Pedro Lemebel, al colombiano Alberto Salcedo, al mexicano Juan Villoro y al peruano Julio Villanueva Chang» (Jaramillo Agudelo, 2012: 14).

⁸ «Las mudanzas [...] son figuras compuestas por golpes de planta, golpes de punto, golpes de taco, saltos, apoyos de media punta, flexiones (torsiones impensables) de tobillos» (Guerriero, 2013: 12).

⁹ «Somos una manifestación cultural auténtica y popular. Éste es nuestro valor identitario y es vital que sigamos encontrando el mejor camino de permanencia y trascendencia. De nosotros depende que las futuras generaciones sigan descubriendo la esencia pura de nuestra danza y nuestra música» (*Festival del Malambo*, «Valor identitario»).

la contextualización imprescindible para el paso a una pluma de cronista; una pluma que deja un primer oficio y su propio ritual para mirar y unirse más hondamente con otra realidad; un baile, su tradición y sus protagonistas.

2. El título: ambigüedades y luchas

Una diferencia convencional entre la nota periodística y la crónica es que la primera se centra en una observación momentánea y que su lenguaje es más factual. La segunda, en cambio, tiene esta posibilidad de —a la manera de la escritura de ficción— desarrollar un acontecimiento y valorarlo a través de una creatividad propia y un uso del lenguaje más experimental: «Carlos Monsiváis define la crónica como la “reconstrucción literaria de sucesos o figuras, género donde el empeño formal domina sobre las urgencias informativas”» (Jaramillo Agudelo, 2012: 12). Sin embargo, ambos géneros tienen que expresar lo real, lo observable y observado¹⁰.

La formulación «Una historia sencilla» refleja el contacto entre el periodismo, el periodismo narrativo y la ficción. Si nos fijamos en la palabra central, «historia», nos encontramos con una primera ambigüedad, puesto que sugiere dos realidades. En primer lugar, pensamos en los acontecimientos históricos y diacrónicos. En segundo lugar, remitimos a la historia en cuanto a la ficción. Es decir, dos realidades normativamente opuestas se unen para referirse a «una» de estas historias. Desde el principio, Leila Guerriero enfatiza que está por contar «una» historia, una parte de un relato íntegro: «el periodismo narrativo no es la vida, pero es un recorte de la vida» (Guerriero, 2014: 69). Propone, por tanto, una selección dentro de una multitud de historias posibles; el texto es su mirada de un fragmento de la realidad. Sin embargo, esta última característica y la elección del artículo indefinido nos llevan conjuntamente al mundo de la ficción, a saber, de lo no objetivable. Vemos entonces que estos dos primeros lemas —«una historia»— sugieren una discusión que representa parte del debate literario sobre qué es literatura, qué no lo es, y qué es la

¹⁰ Como dice:

Es cierto que toda pieza de periodismo es una edición de la realidad: la descripción del sitio donde vive una persona es una descripción del sitio donde vive una persona y no un inventario de sus muebles. La esencia del periodismo narrativo se juega ahí: en la diferencia entre contar una historia y hacer un inventario. Pero si bien esa edición dependerá de muchas cosas —de la mirada del periodista, de su experiencia, de su olfato— no consiste en la omisión de aquello que no nos conviene, la inclusión de lo que sí, y el invento de todo lo que nos parece necesario (Guerriero, 2014: 61).

frontera entre la ficción y lo no ficticio. La ambivalencia de la última palabra del título se nota a medida que se progresa en el texto: descubrimos los paralelos de «sencilla» en «la historia de un hombre común» (Guerriero, 2013: 41) y su historia, más bien, «difícil» (2013: 51). Esta estructura enfatiza que la experiencia de la realidad nunca carece de subjetividad y que la única objetividad se halla en lo verosímil.

Una historia sencilla, de hecho, se introduce desde la primera página como «la historia de un hombre que participó en una competencia de baile» (2013: 9); un hombre «común», su historia particular y esencialmente universal. Leila Guerriero toma, pues, un elemento aparentemente insignificante u oculto por su aspecto ordinario y extrae su carácter esencial, universal, y fuerte a través de su propia inmersión en la ciudad de Laborde: «El periodismo narrativo se construye, más que sobre el arte de hacer preguntas, sobre el arte de mirar» (Guerriero, 2014: 42). El título de la obra refleja una manera de salvar una tradición, de convertirla en algo permanente por la escritura, así como la ambigüedad entre «una historia» de «un» hombre y una (es decir, la) «Historia» universal «[de]l más peligroso de los sentimientos: la esperanza» (Guerriero, 2013: 79).

Si el título nos permite cuestionar las fronteras entre el periodismo, la crónica y la ficción además de adelantar el contenido de la obra, también revela el camino mismo de Leila Guerriero desde su investigación periodística hasta la escritura de una obra literaria de no ficción. La página del Centro Virtual Cervantes¹¹ define que «la noticia periodística» «relata un acontecimiento de actualidad que suscita interés público»; que el periodista «no debe dar su opinión o realizar juicios de valor»; que «debe ser capaz de producir una respuesta afectiva o emocional en los lectores» y que los «sucesos deben ser expuestos de forma ordenada y lógica», es decir, que la nota sea «sencilla». También propone algunas informaciones sobre los componentes de la noticia; por ejemplo, el título está «destinado a captar la atención del lector [y a] resalta[r] la información fundamental». Recomienda, además, un «primer párrafo [que se] diferenci[a] tipográficamente del cuerpo de la noticia y [que] resume toda la información».

Con las herramientas del Centro Virtual Cervantes notamos que el título *Una historia sencilla* oscila entre lo esperado de una nota periodística y la esencia del «periodismo narrativo». Si Leila Guerriero relata «un acontecimiento de actualidad», es más bien una

¹¹ CENTRO VIRTUAL CERVANTES, «Características de la noticia periodística», *DictadiRed*, en [https://cvc.cervantes.es/aula/didactired/anteriores/octubre_12/22102012_03.htm] (28.05.2022).

Lina Bouzelboudjen (2022): «*Una historia sencilla*, singular y universal: una lucha compartida entre palabras y malambo», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 52-74.

«actualidad» en cuanto a su historia y su desarrollo. En otras palabras, la escritora no se fija en un episodio momentáneo, son más bien episodios siempre vinculados a un contexto diacrónico los que dominan en el texto: «El común de la gente busca la noticia, lo inmediato: saber cómo va a estar el tiempo, enterarse de lo ocurrido en el accidente [...]. El cronista es el tipo que llega después y tarde. Esa producción exige reposo, una mirada más contemplativa». (Guerriero *apud* Lobo, 2013).

Otro elemento interesante es que el juicio de valor rehusado en el trabajo del periodista aparece ya en las primeras palabras de la obra de Guerriero: la historia es «sencilla». Sin embargo, el Centro Virtual Cervantes también subraya que las primeras palabras presentadas al lector en un texto periodístico tienen que «captar la atención» y que la parte que sigue el título —a saber, el párrafo con el que uno entra en el texto— tiene que «diferenciarse» del resto del escrito. En *Una historia sencilla*, muy precisamente —antes de unos párrafos informativos sobre Laborde y su festival—, encontramos un fragmento que «resume la información clave» de la obra: «Ésta es la historia de un hombre que participó en una competencia de baile» (Guerriero, 2013: 9). Aunque el título «capta la atención del lector» por su ambivalencia y no por su «sencillez» —y, por tanto, se aleja de la nota periodística—, este último y el inicio de la obra reflejan igualmente las pautas del oficio del periodista y volvemos, pues, a lo que afirma la escritora: «el periodismo narrativo tiene sus reglas y la principal, perogrullo dixit, es que se trata de periodismo» (Guerriero, 2014: 42).

A continuación, el lector descubre una serie de luchas que se hallan en las palabras mismas y que reflejan los cuestionamientos «¿para qué se escribe, por qué se escribe, cómo se escribe?» (2014: 16)¹². Antes de entrar en el relato *per se*, percibimos una búsqueda para encontrar «la» forma de decir para relatar con sinceridad, sencillez, y sin artificio ficcionales, una historia verdadera a la manera de una ficción: «El tono, el ritmo, la tensión argumental, el uso del lenguaje, y un etcétera largo que termina donde empieza la ficción. Porque la única cosa que una crónica no debe hacer es poner allí lo que allí no está» (Guerriero, 2014: 73). Es finalmente en la obra —uniendo los elementos de un fragmento preciso de la historia del

¹² Como dice:

Un hombre común con unos padres comunes luchando por tener una vida mejor en circunstancias de pobreza común o, en todo caso, no más extraordinaria que la de muchas familias pobres. ¿Nos interesa leer historias de la gente como Rodolfo? ¿Gente que cree que la familia es algo buena, que la bondad y Dios existen? ¿Nos interesan la pobreza cuando no es miseria extrema, cuando no rima con violencia, cuando está exenta de la brutalidad con que nos gusta verla —leerla— revestida? (Guerriero, 2013: 79).

Lina Bouzelboudjen (2022): «Una historia sencilla, singular y universal: una lucha compartida entre palabras y malambo», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 52-74.

Festival Nacional del Malambo y de sus actores— que la cronista argentina crea un estado en el que la escritura entre en simbiosis con una cadena de parejas; lo sencillo y la historia difícil, el hombre preciso y una perseverancia universal y las pisadas simétricas del malambista. Finalmente, los latidos de Rodolfo González Alcántara y de Leila Guerriero terminan por convertirse en un mismo latido, el de *Una historia sencilla*.

3. La pluralidad literaria: desde lo supuestamente objetivo hacia lo más sensible

La obra de la periodista y cronista argentina empieza a la manera de un documental sobre el festival anual de malambo en Laborde, una pequeña, discreta y desconocida ciudad en el sudeste de la provincia de Córdoba, Argentina. El contenido tanto como la forma fragmentada del texto —pues este último se presenta en escenas, es decir, fracciones separadas por asteriscos y no capítulos numerados— colaboran en transmitir una sensación de inestabilidad propia de la realidad. Si el periodismo quiere relatar un episodio de modo preciso e inequívoco, la prosa de Leila Guerriero abarca sin rebozo la ambivalencia de estos episodios, a saber, la experiencia compleja que hay detrás de cualquier retrato al cual solo accedemos a pedazo: «Al poner como objeto la propia subjetividad, [los cronistas] pueden desarmar lo *real instituido* para cuestionar las convenciones discursivas del periodismo noticioso, paradigma encarnado en las fórmulas de la neutralidad y de la despersonalización narrativa» (Bonano, 2020: 112). De esta forma, la fragmentación en *Una historia sencilla* permite presentar un lugar de Argentina y su historia —el festival del Malambo—, pero también dos historias singulares; la historia de Rodolfo González Alcántara y aquella de la observadora, es decir, la experiencia de la cronista:

Nos convencieron de que la primera persona es un modo de aminorar lo que se escribe, de quitarle autoridad. Y es lo contrario: frente al truco de la prosa informativa (que pretende que no hay nadie contando, que lo que cuenta es “la verdad”, la primera persona se hace cargo, dice: esto es lo que yo vi, yo supe, yo pensé; y hay muchas otras posibilidades, por supuesto (Caparrós *apud* Jaramillo Agudelo, 2012: 22).

El festival «está definid[o] por dos reglas: popular y tradicional», según la página oficial del evento¹³. De hecho, tal como el periodismo narrativo tiene que informar y llegar a su lector, el malambo es un reflejo de «[l]a triangulación existente entre cultura nacional, cultura popular y cultura de tradición [que, a su vez] define al folklore nacional como un intercambio de culturas populares provinciales». Asimismo, mientras el trabajo inicial de Leila

¹³ *Festival del Malambo*, en [<http://www.festivaldelmalambo.com.ar/>] (29.05.2022).

Lina Bouzelboudjen (2022): «Una historia sencilla, singular y universal: una lucha compartida entre palabras y malambo», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 52-74.

Guerriero era el de llevar esta cultura provincial —reflejo de un folklore nacional más o menos olvidado— a un público por una investigación periodística, su trabajo de cronista cambia hasta subrayar o perpetuar la «triangulación» mencionada previamente a través de un arte literario. *Una historia sencilla* describe la potencia unificadora, la importancia del respeto y el afán de preservar una historia, así como de desarrollar y cuidar su herencia —características intrínsecas y esenciales para el festival— y, por el alcance del *yo* testigo, capta la sensibilidad del lector. A continuación, la cronista demuestra que la experiencia singular de un hombre a través de su baile es, simbólicamente, un pedazo de la realidad universal del ser humano persiguiendo su meta.

La característica propia del desconocido festival de Laborde, a saber, esta autenticidad que se nota tanto en su baile tal como en el comportamiento de sus aspirantes, también se encuentra en lo que ofrece la cronista argentina: «La empatía, la piedad y esa mirada hacia esos seres olvidados por los medios de comunicación, [o] marginados por la sociedad, está siempre presente en las crónicas» (Ventura, 2018: 482). Guerriero hace sentir esta autenticidad en las palabras que escoge y en las frases que articula sin artífices ficcionales y con precisión:

[Laborde] es una de más de miles ciudades del interior cuyo nombre no resulta familiar al resto de los habitantes del país. Una ciudad como hay tantas, en una zona agrícola como hay otras. Pero para algunas personas con un interés muy específico, Laborde es una ciudad importante. De hecho, para esas personas — con ese interés específico— no hay en el mundo una ciudad más importante que Laborde (Guerriero, 2013: 10).

Mediante otras palabras, su escritura es capaz de transmitir Historia e historia, es decir, de proponer tanto un recorrido histórico como una *literalización* de una realidad.

3.1. Una pluma de cronista imprescindible para una tradición auténtica y popular¹⁴

Guerriero va «explorando y superando los límites espaciales que ofrece[n] la hoja de periódico» (Fernández Jiménez, 2019: 349) para transmitir una realidad fragmentada, extensa en el tiempo, plural y, por tanto, más prosaica, poética, musical que factual¹⁵. Sin embargo, los últimos adjetivos, es decir el carácter prosaico, poético y musical no implican que la realidad se convierta en algo onírico, en una forma de literatura fantástica o utópica; significa más bien que el ojo de la cronista capta estos elementos esenciales de la vida común y los

¹⁴ Somos una manifestación cultural auténtica y popular (*Festival del Malambo*, «Valor identitario»).

¹⁵ «La crónica suele ser una narración más extensa de un hecho verídico, escrita en primera persona o con una visible participación del yo narrativo, sobre acontecimientos o personas o grupos insólitos, inesperados, marginales, disidentes, o sobre espectáculos y ritos sociales» (Jaramillo Agudelo, 2012: 17).

copia, los transcribe: «[La crónica] debe tener la forma de la música, la lógica de un teorema, y la eficacia letal de un cuchillazo en la ingle» (Guerrero, 2009: 373 *apud* López, 2017: 11).

Aunque se suele identificar el periodismo con un ejercicio objetivo por sus características formales y su uso factual del lenguaje, sigue siendo una práctica con una gran dimensión subjetiva, pues se basa en la selección de un elemento en un contexto preciso y momentáneo: «Hay de todos modos, aquella mentira de la objetividad. El periodismo — literario o no— es lo opuesto a la objetividad. Es una mirada, una visión del mundo, una subjetividad honesta: “Fuí, vi, y voy a contar lo que honestamente creo que vi”» (Guerrero, 2014: 58). Es decir, el momento captado y relatado en la nota periodística es siempre influenciado por el observador, tal como lo subraya la escritora: «todo es subjetivo» (Guerrero *apud* Lobo, 2013). Para ir un paso más allá, afirmamos que las palabras son — siempre y, de todas formas— genéricas. Cada lexema, por tanto, abarca más de una voz, ya que una voz se forma por una multitud de experiencias compartidas. A continuación, cualquier escrito definido como «objetivo» puede serlo solo hasta cierto punto, regido por el juicio humano:

[...] todo texto (aunque no lo muestre) está en primera persona. Todo texto, digo, está escrito por alguien, es necesariamente una versión subjetiva de un objeto narrado: un enredo, una conversación, un drama. No por elección; por fatalidad: es imposible que un sujeto dé cuenta de una situación sin que su subjetividad juegue en ese relato, sin que elija qué importa o no contar, sin que decida con qué medio contarle (Caparrós *apud* Jaramillo Agudelo, 2012: 22).

Como lo mencionamos más temprano, aunque es difícil definir qué es y no es literatura —y si el periodismo y la crónica pueden entrar en el campo de la ficción o no— las palabras son el punto común entre el oficio de periodista y el de escritor literario. Más aún, son ellas las que nos permiten testimoniar de que existen varias formas distintas para reproducir una misma realidad y que, por tanto, lo que aceptamos bajo la palabra «realidad» es inestable y únicamente verosímil. Lo que ofrece la crónica literaria es un desarrollo, un paso más cerca de lo vivido, un paralelo a esta realidad que siempre está cambiando. Así, mientras el reporte del periodista tiene que ser eficaz y rápido, informativo y factual, el cronista puede experimentar con su fragmentación, con su ritmo, su transparencia y sus borrosidades:

El límite del periodismo literario es el mismo que el de todo texto periodístico: no faltar a la verdad. Lo literario ayuda a comunicar mejor, aporta un enorme valor añadido al cómo se cuentan las historias. Pero no se ha de olvidar que el resultado final es un texto [...] que ha de ser fiel siempre a la verdad (Fernández Jiménez, 2019: 351).

Concretamente, el texto de Leila Guerriero busca esta trascendencia que identificamos como una característica propia de la modernidad. Pero la autora la lleva más allá y la hace posmoderna: no es la verosimilitud que tiene un lugar central en *Una historia sencilla*, sino más bien el afán de escribir lo que la mayoría no ve: «el periodismo narrativo es muchas cosas pero es, ante todo, una mirada —ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven— y una certeza: la certeza de creer que no da igual contar una historia de cualquier manera. (Guerriero, 2014: 42). Por tanto, «la subjetividad se constituye no solo como el punto de partida ineludible de la verdad que construyen estos relatos, sino además como una sede importante de la exploración narrativa que emprenden» (García, 2021: 207). Este sentimiento de trascendencia que acompaña la escritura de Guerriero refuerza aún más la unión de su obra con los valores y las luchas del festival:

Somos una manifestación cultural auténtica y popular. Éste es nuestro valor identitario y es vital que sigamos encontrando el mejor camino de permanencia y trascendencia. De nosotros depende que las futuras generaciones sigan descubriendo la esencia pura de nuestra danza y nuestra música (*Festival del Malambo*, «Valor identitario»).

La cronista apunta a la meta de contar reconstruyendo una realidad y no solo «su posible», con la maestría de quien escribe cuentos de ficción.

3.2. La escritura, el baile y sus ritmos

Las palabras de Leila Guerriero reflejan, lo repetimos, un afán de autenticidad. Si seguimos teniendo esta impresión de que escribe como quien cuenta ficción es por la extraordinaria precisión y la atención a los detalles que resultan de su pluma. Pero

poner un adjetivo bien puesto no es hacer ficción; hacer una descripción eficaz no es hacer ficción; utilizar el lenguaje para lograr climas y suspenso no es hacer ficción. Eso se llama, desde siempre, escribir bien.
Si se confunde escribir bien con hacer ficción, estamos perdidos.
Si se confunde ejercer una mirada con hacer ficción, estamos perdidos (Guerriero, 2014: 59).

Transcribe en su texto que, según Fernando Castro, un campeón del Festival, «el malambo es como una historia. [Su] malambo tiene veintitrés mudanzas y cada mudanza tienen un sentimiento. [...] Y después es como que vas contando tu historia: por esto he sufrido y por esto he pasado» (Guerriero, 2013: 60-61).

Una historia sencilla es una obra fragmentada, con sus ritmos fluidos que cambian a la manera de un *staccato*, sus palabras que suenan como la guitarra que «parece una tormenta de amenaza, un presagio» (2013: 110), y sus frases que hacen del texto mismo la experiencia que la cronista está convirtiendo en letras. Asimismo, la pluma de Leila Guerriero y el baile se

unen para compartir, como por esencia, una historia; la de escribir, contar o hacer bailar fragmentos de una realidad:

Hay un aspecto que todos los comentaristas destacan acerca de los textos de Leila Guerriero y es su capacidad de “mostrar” las escenas y los personajes, de “crear climas” y atmósferas, de “hacer sentir” al lector algo de lo que ella, como periodista, siente al estar en presencia de un entrevistado o en el lugar de los hechos, capacidad más próxima al lenguaje audiovisual que al lenguaje escrito (Maidana, 2016: 65).

Leila Guerriero describe a los malambistas con imágenes de los gauchos tradicionales que se presentan con «austeridad, coraje, altivez, sinceridad, franqueza» (2013: 44) para «defender la tradición» (2013: 42). La cronista capta sus movimientos como aquellos de predadores; observa sus mudanzas, sus caracteres y escribe sus temperamentos como si estuvieran por cazar: «Allí se lleva a cabo, desde 1966, una competencia de baile prestigiosa y temible que dura seis días, que requiere de quienes participan un entrenamiento feroz, y termina con un ganador que, como los toros, como los animales de una raza pura, recibe el título de Campeón» (2013: 14).

Precisa que «de las acepciones que la Real Academia Española le da a la palabra campeón» [...], el premio de Laborde parece abarcarlas todas» (2013: 25). Un campeón es «una persona que obtiene la primacía en el campeonato» (2013: 25), pero también —a la imagen del gaucho— una «persona que defiende esforzadamente una causa o doctrina», un «héroe», y hasta un «hombre que en los desafíos antiguos hacía campo y entraba en batalla» (2013: 25). Así, más de una vez, las descripciones de Guerriero vinculan estas personas con animales que se preparan para entrar en una lucha; el malambista es «temible», «feroz» (2013: 14). En estos momentos, la escritura cambia hasta que predomine, en el texto mismo, el ritmo de su observación.

Cuando el primer grupo de malambistas sube al escenario, Leila Guerriero percibe «cuatro pechos [...] como los de cuatro gallos que se preparan para pelear» (2013: 32). Estos «cuatro pechos» con su postura recta, elegante y a la vez fuerte le recuerda «un desfile del ejército de Corea del Norte» (2013: 32). El texto enfatiza el sentimiento unitario propio que resulta de la contemplación de los bailadores, tal como esta imagen del gaucho que camina con «franqueza» y «austeridad» (2013: 44). Aunque el contenido lexical reproduce la necesidad de «ser preciso, fuerte, veloz y elegante» (2013: 13) para el malambista, la fonética del texto lo concretiza:

[L]as piernas dibujan una sincronización pasmosa y ocho tacos pisan, raspan, muerden, pegan como si fueran uno solo. [...] Cuando los hombres terminan sobreviene un éxtasis helado y el círculo se desarma, como si nunca hubiera estado ahí, como si lo que acaban de ver fuera una ceremonia sagrada o secreta o las dos cosas (2013: 32).

La «sincronización» que observa Leila Guerriero y el ritmo del baile se nota en los verbos que se suman y en la fuerza de los fonemas /p/, /r/, /d/ que parecen enfatizar «cada pisada con precisión maléfica» (2013: 24) como los «micrófonos» debajo del escenario (2013: 24). La frase que sigue esta progresión sonora es larga y fluida, y contrasta con la franqueza de los verbos elegidos; se siente en ella la vacilación, la sorpresa, el cuestionamiento de la cronista que parece haber asistido a «una ceremonia sagrada o secreta o las dos cosas» (2013: 32).

Este asombro se explica por la «sincronización pasmosa» (2013: 32) que se advierte en «un baile absolutamente simétrico en una estructura humana que es lógicamente asimétrica» (2013: 45), pero resulta también del descubrimiento de un «malambista [que] alcanza una velocidad que demanda una exigencia parecida a la de un corredor de cien metros, pero debe sostenerla no durante nueve segundos sino cinco minutos» (2013: 21). Por ello, hasta los aspirantes reconocen y admiten la «bestialidad» (2013: 28) que es sostener un malambo y las descripciones de Leila Guerriero lo refleja:

Estoy mirando la copa de unos eucaliptus, que no alcanzan para detener las garras del sol, cuando lo escucho. Un galope tendido o el traqueo de un arma bien cargada. Me doy vuelta y veo a un hombre en el escenario. [...] Al principio el movimiento de las piernas no es lento pero es humano: una velocidad que se puede seguir (2013: 24).

Cabe señalar que esta vez no es la fonética la que reproduce concretamente el sonido en el texto. Más precisamente, son las primeras palabras que sugieren el sonido escuchado, el «galope tendido o el traqueo de un arma bien cargada» (2013: 24). El lector siente, pues, la intensidad de lo que la cronista está conociendo. Al mismo tiempo, también nota la progresión de su experiencia: Guerriero se «d[a] vuelta» (2013: 24), observa el malambista y, desde entonces, las palabras, la puntuación, así como los verbos tratados previamente reproducen indudablemente el ritmo del malambo:

Después el ritmo sube, y vuelve a subir, y sigue subiendo hasta que el hombre clava un pie en el piso, se queda extático mirando el horizonte, agacha la cabeza y empieza a respirar como un pez luchando por oxígeno (2013: 24)¹⁶.

¹⁶ Otro ejemplo se halla en la página 62, cuando describe el malambista que «A los tres minutos [...] sube en velocidad a una frecuencia que asfixia. A los cuatros, los pies embisten el piso con saña feroz [y termina con] el corazón hinchado como un monstruo, y la expresión lúcida y frenética de quien acaba de recibir una revelación» (Guerriero, 2013: 63).

Leila Guerriero logra reproducir la tensión del baile y las pisadas en el escenario como amplificadas por los micrófonos a través el lenguaje y de la puntuación¹⁷.

Cuando describe el primer malambo de Rodolfo González Alcántara, la simbiosis entre el ritmo de la escritura y la contemplación de la escritora parecen llegar a su máximo en una larga transcripción «precisa» y a la vez «bestial» que termina, tal como el malambo, «con la resistencia» (2013: 27), es decir, una frase corta y discreta:

Camina hasta el centro del escenario, se detiene y, con un movimiento que parece brotar desde los huesos, acaricia el piso con la punta, con el talón, con el costado, un goteo de golpes precisos, una trama de sonidos perfectos. Envuelto en la tensión que precede el ataque de un lobo, aumenta poco a poco la velocidad hasta que sus pies son dos animales que rompen, muelen, quiebran, despedazan, trituran, matan y, finalmente, golpean el escenario como un choque de trenes y, bañado en sudor, se detiene, duro como una cuerda de crista púrpura y trágica. Después, saluda con una reverencia y se va (2013: 34).

Se nota, escribe, una «explosión ardiente cuando suben, [y una] agonía [...] cuando les toca bajar» (2013: 50). De esta manera, la prosa de la argentina cambia de ritmo para reproducir este encuentro entre una «explosión ardiente» y su «agonía» (2013: 50), para reflejar la llegada de un «viento malo o [...] un puma, [...] un ciervo o [...] un ladrón de almas» (2013: 52), un «tigre enjaulado y rabioso» (2013: 108) en el escenario: «Cada pausa, cada silencio, cada imagen, cada descripción, tiene un sentido que es, con mucho, opuesto al de un adorno. (Guerriero, 2014: 47). Las palabras y la fragmentación del texto plasman el cambio de una persona sensible en un estado «contrario de la paz» (2013: 53) en el momento de subir al escenario. Más concretamente, recuerdan al hombre que se transforma en el malambista representante de una tradición «[d]el cuchillo y [...] el tajo» (2013: 53), su fuerza de «monstruo» (2013: 53) y una sonrisa, propia y ambigua, que es la de «un príncipe, como [de] un rufián o como un diablo» (2013: 53).

¹⁷ Rodolfo deja car dos golpes sobre la madera: tac tac. Y, desde ese momento, el malambo transcurre en algún lugar entre la tierra y el cielo. Las piernas de Rodolfo parecen águilas encendidas y él, perdido en algún lugar que no es de este mundo, apuesto y fatal, altivo como un árbol, transparente como un aire de jazmines, se alza con brutalidad sobre la filigrana de los dedos, se derrumba, cocea, ruge, con la astucia de un felino, se desliza con la gracia de un ciervo, es una avalancha y es el mal y es la espuma que corona y, al final, clava un pie sobre las tablas y se queda ahí, sereno, limpio, temible como una tormenta de sangre, y, con un gesto sobrador, se arregla la chaqueta —como quien dice aquí no pasó nada—, se inclina en una reverencia (Guerriero, 2013: 110-111).

4. «Una historia difícil» y universal: los temas de la nación, de la comunidad, de la herencia, la identidad y la honra

Los temas y las imágenes recurrentes de la nación, aquellos que remiten a la importancia de la cultura y del respeto del prójimo —otros valores principales del Festival de Laborde—, también se vinculan con las intensidades simbólica y física del baile folklórico. Así, *Una historia sencilla* nos permite entrar en el mundo de los malambistas, tal como da cuenta de que este pequeño círculo es, de hecho, un pedazo de «la Argentina toda» (2013: 33) reunido en Laborde:

Somos una manifestación cultural auténtica y popular. Éste es nuestro valor identitario y es vital que sigamos encontrando el mejor camino de permanencia y trascendencia. De nosotros depende que las futuras generaciones sigan descubriendo la esencia pura de nuestra danza y nuestra música. [...] Su Valor Identitario es ser un espacio cultural-nacional que cuida la esencia cultural de cada provincia argentina¹⁸ (*Festival del Malambo*, «Valor identitario»).

La cronista enfatiza la importancia que los malambistas le dan a su tradición y a su preservación contando que —en el festival y a la manera de un ritual— «[a]lrededor de las cinco y media de la mañana, con el día clareando y el predio aún repleto, [se anuncian] los resultados» (2013: 21) de la competencia en la que cada año «como si no hubiera pasado un año, [...] reina el mismo alboroto carnavalesco, las mismas mujeres de vestidos vaporosos, los mismos niños ínfimos de gestos adustos, las mismas caras» (2013: 107).

Leila Guerriero no solo magnifica un acto y una persona, o sea, el baile y la vida de Rodolfo González Alcántara, sino que introduce también el lenguaje, los gestos, las miradas y los sentimientos de las personas presentes en la vida de estos hombres quienes, como Rodolfo, participan en perpetuar una tradición de la «bandera argentina [...] y Laborde [la] Capital Nacional del Malambo» (2013: 19).

Estas personas son, en primer lugar, las familias de los malambistas y las mujeres que confiesan que «es un sacrificio» (2013: 37) acompañar su marido en Laborde. No se refieren a un sacrificio momentáneo, sino a un apoyo duradero y múltiple, ya que el bailaror tiene que desplazarse para entrenarse, que necesita un régimen duro y, «aunque hay quienes se entrenan solos, casi todos tienen un preparador que suele ser un campeón de años anteriores y a quien deben pagarle las clases y el viaje hasta la ciudad en la que viven» (2013: 21). Estas familias, pues, hacen concesiones y entregan su vida a un nuevo estilo tal como el aspirante

¹⁸ «La participación en el festival no es espontánea: meses antes se realiza, en todo el país, una selección previa, de modo que, a Laborde, sólo llega lo mejor de cada casa de la mano de un delegado provincial» (Guerriero, 2013: 15).

«de entreg[a] el corazón» (2013: 55) al malambo. A pesar del supuesto peso emocional de tales concesiones, las mismas personas admiten que no cambiarían para nada su vida ritmada por la tradición, el deseo intenso y el sentimiento comunitario: «Es el sueño de él y yo sé que si gana va a ser el momento más feliz de su vida. De la nuestra» (2013: 98). Lo último destaca, por ejemplo, en la descripción que Leila Guerriero hace de Rodolfo, cuando se prepara para su última competencia:

[e]l sobrero se lo regaló su hermana, el chaleco bordó el grupo de alumnos del IUNA, el corbatín el Pony (el mismo que llevaba cuando salió campeón), la chaqueta el padre de un amigo, las botas y el poncho [...] son prestados, la rastra [...] se la hizo y se la regaló Carlos Medina [...], y el cribo una señora de Santa Rosa» (2013: 103).

El valor unitario del festival también se nota lejos del escenario, en la vida misma de sus protagonistas. Mientras se podría suponer, entonces, que esta valoración del otro y de la comunidad se hallen únicamente dentro del círculo de Laborde y en un momento preciso del año, estos valores prueban ser parte de la esencia de esa gente. Para dar un solo ejemplo, tras mencionar sus problemas económicos y su dificultad para encontrar comida, la familia de Rodolfo invita a la cronista sin vacilación: «¿Se queda a comer un asadito? —pregunta Rubén—. Ya le pusimos una porción para usted» (2013: 119). Lo repetimos, pues,

Guerriero recoge la intrahistoria de la Argentina del siglo XXI, escribe sobre estos murmullos en relatos polifónicos. Son estos personajes los que cobran protagonismo en este género. No son seres extraordinarios con poderes maravillosos, sino hombres de a pie [...] que luchan sus batallas cotidianas para sobrevivir (Ventura, 2018: 482).

La importancia de la comunidad y de la familia también se refleja en los temas de la herencia y de la honra. Otra vez, estos temas se unen a la lucha que representan el baile y la tradición tal como lo leemos en la cita que sigue: «el malambo nos representa mucho. Somos gente austera, sufrida. Como el malambo. Y a los chicos hay que decirles que tienen que mostrar eso, esa esencia. Defender la tradición» (2013: 42). Para defender esos «colores tradicionales» y su música (2013: 16), para representar su «autenticidad» (2013: 16) y su «prestigio» (2013: 27), en Laborde, el pasado nunca se aparta del presente. Así, Sebastián Sayago, un aspirante malambista afirma que «[e]star parado en esas maderas donde todas esas almas han pasado, esos campeones, [es único]. Antes de subir pid[e] permiso a esas almas para poder zapatear» (2013: 55). En otras palabras, el mantenimiento de la «tradición pura y dura» (2013: 16) que pone de relieve el autodenominado «más Argentino de los festivales» (2013: 16) se escucha y se lee en el comportamiento de sus protagonistas. Más concretamente y para dar un ejemplo, los «jóvenes no se corresponden ni con la edad ni con la época» (2013:

26) que Leila Guerriero conoce: «llevan el pelo largo y las barbas abultadas, como solían llevar los gauchos, o su estereotipo» (2013: 26) o, mediante otras palabras, llevan una herencia cultural con orgullo.

En Laborde, todo lo que se sacrifica, «toda la sangre que se rige en el escenario» (2013: 56), no es por un reconocimiento material o por el dinero: «Acá venís por el honor» (2013: 27). Los hombres que cambian sus vidas para «corr[er] con actitud. Camina[r] con actitud. [...] Para entrar en el personaje que ve[n] en las películas de gaucho» (2013: 59), es para ilustrar su presencia y decir «[a]cá estoy, vengo de esta tierra» (2013: 47). Así, el baile se convierte en una afirmación de una identidad y de su herencia, en una lucha para salvar un pasado; «el poder de la danza está en el espíritu, en el corazón. Tenés que sentir golpe por golpe. Como el latido del corazón» (2013: 47). En las palabras de Leila Guerriero,

el premio [...] no consiste en dinero, ni en un viaje, ni en una cosa, ni en un auto, sino en una copa sencilla firmada por un artesano local. Pero el verdadero premio de Laborde – el premio en el que piensan todos- es todo lo que no se ve: el prestigio y la reverencia, la consagración y el respeto, el realce y la honra de ser uno de los mejores entre los pocos capaces de bailar esa danza asesina. [...] Un campeón de Laborde es un eterno semidiós (2013: 22).

En el escenario —«que, por el respeto que impone, [lleva] muchos aspirantes [a] renunci[ar] minutos antes de subir» (2013: 23)—, nadie «tiene que dar[se] cuenta de lo que [le] pasa» (2013: 92). Sin embargo, mientras que Rodolfo le explicaba a Leila Guerriero que «[l]a idea es que [como malambista] no dejes que la gente te levante, sino que vos levantes a la gente» (2013: 92), las últimas palabras del campeón en las tablas subrayan, otra vez, el agradecimiento de la comunidad y de lo que ofrece: «Gracias a ustedes, pueblo de Laborde, por hacerme sentir un rey. Por haberme dado tanto. Por haberme ayudado a ser lo que soy» (2013: 144). Los aspirantes entran en el personaje del gaucho, «m[uestran] cara de gaucho» (2013: 55) se transforman para su lucha, pero nunca abandonan su sensibilidad «auténtica»: Rodolfo, quien atiende un niño que le ofrece «un rosario» que era «de [su] abuela» (2013: 114), también parece, escribe Guerriero, «invencible y tremendamente frágil» (2013: 71)¹⁹.

Una historia sencilla introduce un «eterno semidiós» (2013: 22) que se siente «agigant[arse]» (2013: 56) en el escenario; un malambista que «en la madera no s[iente] dolor» (2013: 56); un bailarín que lucha para ganar, aunque sabe que «la cúspide [es] el fin» (2013: 22), pues —a través de un pacto tácito— acepta que el baile consagrador sea «uno de los

¹⁹ Encontramos otro ejemplo de esta sensibilidad cuando Leila Guerriero escribe que «conserva el poema que le escribió el director de cultura de Guatraché cuando lo vio zapatear por primera vez, y todavía le emociona» (Guerriero, 2013: 86).

últimos malambos de su vida» (2013: 22)²⁰. Pese a que Rodolfo González Alcántara sabe que el anuncio de su nombre como ganador del Festival del Malambo marca el final de un fragmento significativo de su vida, piensa ante todo en «abrazar el subcampeón, a Sebastián Sayago» (2013: 136). Más llamativo es que le confiesa más tarde a Leila Guerriero que —para que todo tenga «un final perfecto» (2013: 140)— espera que el año próximo «Sebastián Sayago se llevar[á] el título de campeón» (2013: 140). En pocas palabras, para presentar los colores de su cultura, los malambistas entregan literalmente su corazón en el escenario y, después de «ha[ber] recibido a lo largo del año [que sigue su victoria] el cariño de todo el país [...] se despide[n] bailando» (2013: 143), abrazando la herencia que dejan: «Laborde me dio todo y hoy se lleva todo» (2013: 144) afirma Rodolfo González Alcántara en las últimas páginas de su historia de malambista, y de *Una historia sencilla*.

4.1. El Festival Nacional de Malambo y su definición

El ojo y la pluma de Guerriero nos transmiten lo que descubrimos en la página web oficial del festival; la imagen de un festival «donde el malambo conserva su forma más pura» (2013: 14). La página describe su festival como

una manifestación cultural auténtica y popular. Éste es nuestro valor identitario y es vital que sigamos encontrando el mejor camino de permanencia y trascendencia. De nosotros depende que las futuras generaciones sigan descubriendo la esencia pura de nuestra danza y nuestra música. Esencia que los llevará definitivamente a la construcción de un «ser argentino» mucho más digno y plantado en sus propias «raíces» (*Festival del Malambo*, «Valor identitario»).

Hemos subrayado —cuando tratábamos de entender la discreta distinción entre periodismo y crónica—, la característica informativa de ambos oficios, y no cabe duda de que Leila Guerriero logra juntar información y prosa literaria y, más aún, poética. Aparecen las características del Festival en su prosa, a saber, la autenticidad, el honor, el respeto de la tradición, y más temas que escoge para unir historias en *Una historia sencilla*.

Asimismo, leemos que Guerriero les pregunta varias veces a los concurrentes que no lograron ser campeones si sienten «celos» por otro campeón, y la respuesta es siempre la misma: se alegran de su victoria. El orgullo desmesurado tampoco parece existir; a pesar de que la «Argentina toda» no conoce Laborde²¹, el Festival celebra su intimidad y llama a la

²⁰ «Alrededor de las cinco y media de la mañana [...] se conocen los resultados en todas las categorías. El último en darse a conocer es el nombre del campeón. Un hombre que, en el mismo momento en que recibe su corona, es aniquilado» (Guerriero, 2013: 18).

²¹ «Es una más de miles ciudades del interior cuyo nombre no resulta familiar al resto de los habitantes del país. Una ciudad como hay tantas, en una zona agrícola como hay otras» (Guerriero, 2013: 10).

unidad, honrando cada nación representada: «Baila el malambo/ Argentina siente que su pueblo está vivo/ Laborde está llamando a fiesta, el malambo nacional [...] Por la Argentina toda!» [...] aunque la Argentina toda no se entere» (Guerriero, 2013: 33)²². Lo esencial para los malambistas y los miembros del festival es su cultura, ya que

con ella que los individuos componen la sociedad, participan y contribuyen al bien de la colectividad. Son las manifestaciones culturales quienes apuntan y perfilan las características de una comunidad. La cultura popular es aquella creada por las personas y que sigue apoyándose en una concepción del mundo mucho específica, pero tradicional para sus creadores. Por eso trasciende...y no es negociable (2013: 33).

Por tanto, la unión de las palabras clave de las definiciones del Festival, a saber, la importancia de una «esencia que los llevará [los malambistas] definitivamente a la construcción de un “ser argentino” [...] plantado en sus propias “raíces”», la innegociable tradición, tal como el innegable valor unitario de la comunidad de Laborde trascienden en las observaciones de Leila Guerriero:

Han leído [los malambistas] devotamente libros como el *Martin Fierro*, *Don Segundo Sombra* o *Juan Moreira*: epítomes de la tradición y el mundo gaucho. [...] Les dan importancia a palabras como respeto, tradición, patria, bandera. Aspiran a tener, sobre el escenario, pero también debajo, los atributos que se suponen atributos gauchos – austeridad, coraje, altivez, sinceridad, franqueza- y, ser rudos y fuertes para enfrentar los golpes (2013: 44).

En efecto, la fuerza que genera una herencia, tal como su ternura, a saber, estos elementos que trascienden en la prosa en *Una historia sencilla* son el reflejo de los valores mismos del Festival Nacional del Malambo y, tal vez, de la autenticidad buscada en el periodismo narrativo.

4.2. Leila Guerriero y el Festival de Laborde

Leila Guerriero confiesa al inicio de su obra que «[n]unca había escuchado hablar de Laborde, pero desde que le[yó] ese magma dramático que formaban las palabras cuerpo de elite, campeones, héroes deportivos en torno a una danza folklórica y un ignoto pueblo de la pampa no pude dejar de pensar. ¿En qué? En ir a ver, supongo» (2013: 11).

Es después de esta primera impresión y de unas investigaciones que le permitieron conocer que el malambo es «un baile que, con el acompañamiento de una guitarra y un bombo, era un desafío entre gauchos que intentaban superarse en resistencia y destreza»

²² «Laborde remarca la valorización de lo tradicional de cada provincia, y en un intercambio de culturas regionales y tradicionales, se destaca por la calidad de expresión en las danzas que se observan» (*Festival del malambo*, «valor identitario»).

(2013: 11-12) que «fue a ese pueblo [Laborde] con la idea —siempre— de contar la historia del festival y tratar de entender por qué esa gente quería hacer tamaña cosa: alzarse para sucumbir» (2013: 23), es decir, ganar para dejar de bailar.

Nos cuenta, pues, su acercamiento a esa cultura al inicio de su obra, su descubrimiento de una tradición que no conocía:

El lunes 5 de enero del año 2009 el suplemento de espectáculos del diario argentino *La Nación* publicaba un artículo firmado por el periodista Gabriel Plaza. Se titulaba “Los atletas del folklore ya están listos” [...]. Nunca había escuchado hablar de Laborde, pero desde que leí ese magma dramático que formaban las palabras *cuerpo de elite, campeones, héroes deportivos* en torno a una danza folklórica y un ignoto pueblo de la pampa no pude dejar de pensar. ¿En qué? En ir a ver, supongo (2013: 11).

Revela también que ver «el primer malambo mayor en competencia fue como recibir una embestida» (2013: 35) y que no dejaba de «pregunta[rse] cómo es posible [...] que [alguien] marcha, feliz, a ser un inmolado» (2013: 95). Sin embargo, «la primera vez que v[í]o a Rodolfo González Alcántara» (2013: 51), no solamente la «dej[ó] muda» (2013: 51), sino que también enmudeció su primer oficio, el de «contar la historia del festival» (2013: 23): «Y ése fue el momento exacto en que esta historia empezó a ser definitivamente otra cosa. Una historia difícil. La historia de un hombre común» (2013: 51).

Como resultado de estos meses compartidos, una complicidad entre el malambista y la crónista se teje como la complicidad de dos personajes de ficción. Así pues, Guerriero se «sient[e] tocada por algo parecido al privilegio» (2013: 130) cuando se convierte no solo en la observadora de lo que relata, sino en actriz de esta historia; es ella quien acompaña a Roldolfo a su última competencia²³. Por tanto, la experiencia de Leila Guerriero refleja —tal como el baile de los malambista— un pasado, un camino y un final. A través de su prosa — y de su camino desde una investigación sobre un festival, a un descubrimiento sensible y humano de una tradición— ofrece los valores de un Festival Nacional desconocido. Es en las páginas finales que la simbiosis entre el baile y las palabras, las miradas y los latidos del malambista y de la cronista opera; después de haber ganado, «Rodolfo [la] mira, sonrío, cierra el puño y lo levanta en señal de triunfo. [Ella], sin pensarlo, respond[e] con el mismo gesto» (2013: 145).

²³ «Lo llevaré yo. Yo. ¿Empiezo, quizás, a entender algo?» (Guerriero, 2013: 130).

Lina Bouzelboudjen (2022): «Una historia sencilla, singular y universal: una lucha compartida entre palabras y malambo», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 52-74.

5. Conclusión

Tienen veintiuno, veintidós, veintitrés años. Aspiran a tener, sobre el escenario, pero también debajo, los atributos que se suponen atributos de gauchos – austeridad, coraje, altivez, sinceridad, franqueza – y ser rudos y fuertes para enfrentar los golpes. Que siempre son, como ya fueron, muchos²⁴.

La obra de Leila Guerriero, *Una historia sencilla*, es un espejo con reflejos múltiples. Tal como las palabras reflejan varias realidades, cada vez propias a la persona que las articula y a su experiencia, el texto ofrece la mirada de su autora al mismo tiempo que abre un espacio para el retrato de las entidades que participan en lo que ella transcribe. La cronista argentina marca su papel con la honra que impone el escenario de Laborde desde 1966, convierte bailes efímeros en palabras impresas, ofrece su pluma a las voces de los protagonistas del Festival del Malambo y, finalmente, nos confía su propia experiencia:

escribí [*Una historia sencilla*] en primera persona porque había una enorme cantidad de reflexiones. Me producía conflicto la figura de Rodolfo González Alcántara, arriba podía ser una especie de león o animal salvaje y abajo era un tipo más común. Para explicitar ese conflicto, incluso a la hora de contar su historia, era necesario escribirlo en primera persona. También era importante cómo había sido mi encontronazo con la historia. Fui a contar una historia y terminé contando otra, que es la historia de un hombre en un concurso de baile, no del concurso (Guerriero *apud* Lobo, 2013).

La precisión de su escritura no solo le permite evidenciar una tradición, sus rituales y los pasos de los malambistas, sino que también le permite mostrar la oscilación que rige nuestras percepciones e interpretaciones. Mientras su escritura es precisa cuando describe el baile y las mudanzas, en el momento de presentar a una persona y su temperamento o de relatar una nueva realidad, la escritura deja lugar a su vacilación:

El periodismo narrativo es un oficio modesto, hecho por seres lo suficientemente humildes como para saber que nunca podrán entender el mundo, lo suficientemente tozudos como para insistir en sus intentos, y lo suficientemente soberbios como para creer que esos intentos los interesarán a todos (Guerriero, 2014: 42).

Si su primer oficio era el de documentar el Festival del Malambo, su trayectoria cambia hacia la escritura de una crónica sobre el Festival. A continuación, las palabras de *Una historia sencilla* siguen el «coraje, [la] altivez, sinceridad [y] franqueza» (Guerriero, 2013: 44) de los bailadores protagonistas de la crónica. El final de la obra vuelve a afirmar lo que el título y las primeras páginas sugieren, a saber, que toda realidad sensible es inestable y no arbitraria; la Historia es también historia, lo común y sencillo puede ser preciso, difícil, y universal. Tras

²⁴ GUERRIERO, Leila (2013), *Una historia sencilla*, Barcelona, Anagrama, págs. 44, 62, 67-68.

un texto informativo y poético, los últimos párrafos reproducen el punto de cierre, el golpe final del malambo y del camino de Rodolfo González Alcántara cuando se convierte en el nuevo campeón del Festival: «Yo no lo vi llorar, pero lloraba» (Guerrero, 2013: 146), concluye la cronista.

«Un periodista narrativo», afirma Leila Guerrero, «es un gran arquitecto de la prosa, pero es, sobre todo, alguien que tiene algo para decir» (Guerrero, 2014: 49). La escritora, en *Una historia sencilla*, las palabras ‘las conquistó viviéndolas’, parafraseando a Borges. Tal como el Festival del malambo «sig[ue] encontrando el mejor camino de permanencia y trascendencia» (*Festival del malambo*, «Valor identitario»), la cronista permite que su pluma afirme y vacile para hallar la forma más íntegra de contar un «recorte de la vida [...] necesario [y que] ayuda a entender» (Guerrero, 2014: 69) lo que no solemos ver y conocer. Es a través de una obra donde trascienden las trayectorias propias de un *yo* testigo y de sus protagonistas que Leila Guerrero logra transformar con el lenguaje —un objeto humano, compartido y manejado por un ser humano— una realidad singular en una realidad más bien universal; una historia de perseverancia movida por la herencia cultural, la pasión y la esperanza. En *Una historia sencilla*, una crónica fragmentada en la cual se mezclan la precisión de la observación y la subjetividad de la interpretación, Leila Guerrero reproduce su lucha para entender y contar su encuentro con una nueva realidad, y aquella de un bailaror caminando hacia su última competencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BONANO, Mariana (2020), Las crónicas de Leila Guerrero y las modulaciones de la voz. Mirada, subjetividad y autoficción», *Perífrasis*, 11, 22, pp. 100-111.
- BORGES, Jorge Luis (2018), «Prólogo» (*El oro de los tigres*), en *Poesía completa*, Barcelona, Debolsillo.
- CENTRO VIRTUAL CERVANTES, «Características de la noticia periodística», *DictadiRed*, en [\[https://cvc.cervantes.es/aula/didactired/anteriores/octubre_12/22102012_03.htm\]](https://cvc.cervantes.es/aula/didactired/anteriores/octubre_12/22102012_03.htm) (28.05.2022).
- DIAZ PARDO, Felipe (2019), *La literatura universal en 100 preguntas*, Madrid, Nowtilus.
- FERNÁNDEZ JIMÉNEZ, Antonio (2019), «El músculo de la mirada: Leila Guerrero y su periodismo narrativo», *Actas del XVI Congreso Internacional AsHisCom*, Universidad de Santiago de Compostela, pp. 349-359.
- Festival del Malambo*, en [\[http://www.festivaldelmalambo.com.ar/\]](http://www.festivaldelmalambo.com.ar/) (29.05.2022).
- GARCÍA, VICTORIA (2021), «Crítica y no ficción. Notas para repensar el género en tiempos de “posverdad”», *Recial*, XIII, 20, pp. 195-211.
- GUERRIERO, Leila (2019), *Frutos extraños, crónicas reunidas 2001- 2008*, Madrid, Alfaguara.

- GUERRIERO, Leila (2014), *Zona de obras*, Madrid, Círculo de Tiza.
- GUERRIERO, Leila (2013), *Una historia sencilla*, Barcelona, Anagrama.
- HERRSCHER, Roberto (2021), «Nuevos caminos del periodismo narrativo en el siglo XXI: Poesía teatro, descripción y la voz potente de las cosas», *Textos híbridos*, 8, 1, pp. 143-179.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío (2012), «Collage sobre la crónica latinoamericana del siglo veintiuno», en *Antología de crónica latinoamericana actual*, ed. de Darío Jaramillo Agudelo, Barcelona, Penguin Random House, pp. 11-50.
- LOBO, Ramón (2013), «Leila Guerriero: “El periodismo objetivo es la gran mentira del universo, todo es subjetivo”» [en línea]. *JotDown*, en [<https://www.jotdown.es/2013/11/leila-guerriero-el-periodismo-objetivo-es-la-gran-mentira-del-universo-todo-es-subjetivo/>] (15.01.2022).
- LÓPEZ ABREU, Andrea (2017), *La crónica de Leila Guerriero, una escritura desde los márgenes*, trabajo de fin de grado dirigido por Benigno León Felipe, Tenerife, Universidad de La Laguna.
- MIDANA, Sogía N. (2016), *La crónica narrativa latinoamericana como género híbrido. Los modos de construir la voz propia: el caso de Leila Guerriero*, tesina de grado dirigida por prof. Rubén Biselli, Buenos Aires, Universidad Nacional de Rosario.
- MORENO, Fidel (2018), «“Incluso en la no ficción, se quiere decir algo sobre uno mismo”. Conversación con Leila Guerriero», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 31, pp. 31-35.
- PAULAU-SAMPIO, Dolors (2019), «Las identidades de la crónica: hibridez, polisemia y ecos histórico en un género entre la literatura y el periodismo», *Palabra Clave*, 21, pp. 191-218.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (2020), *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, Madrid: EDAF.
- PUERTA MOLINA, Andrés Alexander (2018), «La crónica, una tradición periodística y literaria latinoamericana», *Historia y comunicación social*, 23, pp. 213-229.
- VENTURA, Laura (2018), *La crónica en América Latina: Los murmullos de la intrahistoria*, tesis doctoral dirigida por prof. Selena Millares, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.

LA BRUJA ANDINA COMO MOTOR DE LA SEXUALIDAD Y FEMINIDAD EN EL CUENTO «LAS VOLADORAS» (2020) DE MÓNICA OJEDA

SARA BOLOGNESI Y ALENA BUKHALOVSKAYA

sabolo01@ucm.es / alenbukh@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Resumen: El presente artículo propone un acercamiento al relato «Las voladoras», que abre la homónima colección de cuentos (Páginas de Espuma, 2020) de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), atendiendo a los paisajes enmarcados dentro del género del gótico andino y a la configuración del relato desde el punto de vista de lo fantástico. En concreto, se pretende analizar la figura de la voladora, célebre bruja que puebla los mitos de la Cordillera de los Andes, la cual establece un vínculo profundo con la protagonista del cuento, quien realiza su tránsito a la adultez a través del contacto con el cuerpo de esta criatura. La expresión de la feminidad y sexualidad de ambas se configura como disidente y transgresora, de manera que escapa de la inteligibilidad heteropatriarcal, encarnada en la figura ambivalente de los padres de la joven.

Palabras clave: *Las voladoras*, Mónica Ojeda, Gótico andino, Fantástico, Bruja.

Abstract: This article proposes an approach to the story «Las voladoras», which opens the homonymous collection of short stories (Páginas de Espuma, 2020) by the Ecuadorian writer Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988), focusing on the landscapes framed within the Andean Gothic genre and the configuration of the story from the point of view of the fantastic one. Specifically, this work analyses the figure of the «voladora», the famous witch that populates the myths of the Andes Mountains, which establishes a deep bond with the protagonist of the story, who makes her transition to adulthood through contact with the body of this creature. The expression of femininity and sexuality of both is configured as dissident and transgressive, so that it escapes the heteropatriarchal intelligibility, embodied in the ambivalent figure of the girl's parents.

Keywords: *Las voladoras*, Mónica Ojeda, Andean Gothic, Fantastic, Witch.

1. Introducción

La presente investigación propone un análisis del cuento «Las voladoras», el relato que encabeza la homónima colección de cuentos (Páginas de Espuma, 2020), de la escritora ecuatoriana Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988). Su construcción se fundamenta sobre los rasgos temáticos y estilísticos del gótico andino, un subgénero del gótico latinoamericano que busca reivindicar lo local, concretamente el paisaje, la cosmogonía y el misticismo de la zona de la Cordillera de los Andes. A través de la fauna y la flora de este territorio, así como de las creencias ancestrales que subyacen en las tramas de los cuentos, se abre un universo híbrido, donde lo humano se funde con lo animal y lo mágico se confunde con lo real. La atmósfera de este escenario, plagado de las violencias, los temores y los horrores que las mujeres latinoamericanas se ven obligadas a experimentar diariamente, constituye una de las muestras más representativas de esta subcategoría genérica.

Así pues, con el propósito de llevar a cabo un aporte a dichas investigaciones, en este trabajo se considera oportuno retomar las características de dos géneros que se manifiestan con frecuencia dentro de la literatura contemporánea escrita a manos de mujeres, lo fantástico y el gótico, los cuales no solo vertebran la colección de relatos ojediana, sino también una amplia lista de textos latinoamericanos. Por consiguiente, se ha realizado un recorrido a través de renombrados teóricos del tema, como Howard Philips Lovecraft, Tzvetan Todorov y David Roas, entre otros, con el fin de vislumbrar los rasgos principales de lo fantástico y cómo la incertidumbre constituye su eje central.

Al contrario de este género, el cual ha sido ampliamente estudiado y sigue llamando la atención de múltiples investigadores, se abre un panorama bien distinto con respecto al gótico latinoamericano. Tradicionalmente considerado como un género marginal dentro del continente, en efecto, el gótico cuenta con un escaso número de trabajos y, en el caso específico del gótico andino, apenas se ha teorizado en torno a sus aspectos, si bien hoy en día se encuentra en el punto de mira de la crítica literaria y el mercado editorial. Por consiguiente, se han retomado las hipótesis de Elton Honores, Álvaro Alemán y la propia Mónica Ojeda en torno a este fenómeno literario que acoge las características geográficas y los personajes del folclore andino, con el objetivo de subrayar que el mito prehispánico deviene el motor de las obras del gótico contemporáneo. Finalmente, se ahondará en los rasgos de una de las figuras que pueblan dichos mitos, en concreto, la bruja, encarnada en la

voladora, quien se convierte en el núcleo duro del relato ojediano. Este ser, en efecto, propicia el paso de la infancia a la adultez de la protagonista mediante el contacto con su cuerpo, sumergiéndola en una realidad alternativa, cargada de un inquietante misticismo.

2. Breve acercamiento a la trayectoria literaria de Mónica Ojeda

Galardonada con el Premio ALBA Narrativa (2014) y el Premio Nacional de Poesía Desembarco (2015), Mónica Ojeda (Guayaquil, 1988) forma parte de la lista Bogotá 39-2017, donde se selecciona a los 39 autores latinoamericanos menores de 40 años más talentosos de la década, así como de la lista Granta del año 2021, en la que se incluye a los 25 escritores menores de 35 años más prometedores en lengua española. Tras el éxito que recibieron las novelas *La desfiguración Silva* (Fondo Cultural del ALBA, 2014), reeditada en 2017 por la editorial Cadáver Exquisito, y, en particular, *Nefando* (Candaya, 2016) y *Mandíbula* (Candaya, 2018), así como el poemario *El ciclo de las piedras* (Rastro de la Iguana, 2015), Ojeda publicó su primera colección de cuentos, *Las voladoras*, en el año 2020, editada por Páginas de Espuma. El mismo año, salió a la luz el segundo poemario de la autora, *Historia de la leche*, publicado por Severo Editorial en Ecuador y nuevamente por Candaya en España.

Los textos de la ecuatoriana se vertebran sobre la violencia, la cual impregna todos los ámbitos de la vida de sus personajes, especialmente el familiar y doméstico, y permea las relaciones interpersonales que, de acuerdo con el imaginario colectivo, se sustentan sobre el cariño, la confianza y el cuidado, como las entre progenitores e hijos, hermanos y amigos. Asimismo, la violencia establece estrechos vínculos con la esfera sexual y corporal, las pulsiones más íntimas y los deseos perversos de un individuo, donde el llanto se mezcla con el orgasmo, el espanto con el instinto, así como con el mal, los traumas infantiles y las consecuencias físicas y psicológicas que se expanden hasta la adultez. Cabe aquí señalar que las obras de Mónica Ojeda suelen ser protagonizadas por niñas, adolescentes y mujeres, cuyos roles oscilan entre el de víctimas y victimarias, de manera que sus tramas se desarrollan dentro de un universo femenino, salvaje y horriblemente humano, que consigue subrayar que los antitéticos binomios vida-muerte, amor-odio y placer-dolor no solo se alimentan el uno del otro, sino que representan el espejo de su contrapartida.

Todos estos elementos se configuran como los ejes temáticos de los ocho relatos que constituyen *Las voladoras*, cuyas historias están protagonizadas por seres femeninos

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

animalizados y caracterizados por un erotismo desbordante («Las voladoras»); una adolescente apasionada de la sangre que auxilia a su abuela en la realización de abortos clandestinos («Sangre coagulada»); un infanticidio-femicidio que afecta a una mujer que pasará de recoger la cabeza de su vecina a perder la suya propia («Cabeza voladora»); una joven obsesionada con la dentadura de su padre enfermo («Caninos»); dos gemelas, de las que una es sordomuda, que abrazan la violencia del sonido y destapan un pasado familiar traumático («*Slasher*»); una mujer que se suicida tirándose de una montaña durante una excursión con sus presuntas amigas («Soroche»); dos hermanas incestuosas que descubren el placer sexual en el medio de un paisaje andino apocalíptico («Terremoto»); y un chamán que intenta revivir a su hija a través de un conjuro («El mundo de arriba y el mundo de abajo»).

A diferencia de las novelas y los poemarios publicados por la escritora, la presente colección de relatos se configura como una obra híbrida, en la que conviven lo fantástico y el gótico, géneros que beben del folclore andino, tanto de sus personajes como de sus paisajes, con el fin de crear una atmósfera inquietante, evidenciando la existencia de un orden alternativo que escapa al dominio de la razón. Por ello, en *Las voladoras* lo real se confunde con lo irreal, lo celeste con lo terrenal, lo animal con lo humano y lo familiar con lo extraño, de modo que las fronteras que separan estos binomios son eliminadas, abriendo la puerta al mestizaje tanto genérico como temático.

3. El mito primigenio como motor del miedo contemporáneo: lo fantástico y el gótico

De acuerdo con Howard Phillips Lovecraft, el miedo es una de las emociones más antiguas y poderosas de la humanidad, porque se encuentra relacionado con lo desconocido y los sustentos primitivos de la vida, que alimentan el folclore popular y los rituales religiosos (1999: 6-7). En ese terreno de lo ignoto es donde surge un temor primigenio y genuino, dado que insinúa la existencia de una fuerza desconocida, capaz de derrotar las leyes presuntamente inmutables de la razón, lo cual genera una atmósfera de ansiedad, que Lovecraft considera definitoria para la literatura de terror cósmico (1999: 12). Por su parte, Sigmund Freud trata de definir la literatura fantástica mediante el término *unheimlich*, situando su efecto aterrador en la irrupción de lo extraño dentro de un entorno familiar (1919: 6).

En la misma línea, Louis Vax afirma que el arte de lo fantástico debe introducir terrores imaginarios, ya sea de monstruos populares o modernos, en el seno del mundo real, ubicándose así en un contexto verídico para el lector, porque el miedo procede de la

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

incertidumbre que cuestiona la estabilidad de la realidad, lo cual resulta inaceptable para la razón (1965: 6). Por todo ello, Roger Caillois concluye que lo sobrenatural encarna una ruptura de la coherencia universal, dado que más allá de la razón, habita lo desconocido e incomprensible y es ahí donde el género fantástico hunde sus raíces, causando una sensación de inestabilidad e incertidumbre en el lector (1970: 11). Por último, Tzvetan Todorov define lo fantástico como una ambigüedad entre la explicación real y la imaginaria de un fenómeno sobrenatural que irrumpe en un contexto de lo más familiar y ordinario (1981: 23).

Así pues, los estudios clásicos sobre lo fantástico sitúan la definición del género en la irrupción de lo desconocido, lo extraño y lo irracional en un mundo reconocible, sistematizado por la ciencia o las creencias religiosas canónicas, lo cual causa inquietud y miedo en el lector. Sin embargo, esta caracterización deposita el sentido del género en la interpretación del receptor y en su capacidad de sufrir temor o extrañeza ante el texto, lo que la vuelve inestable. Ante esta incertidumbre tradicional, Teodosio Fernández apunta que puede solucionarse si la definición de lo fantástico se fundamenta sobre la causa de la ambigüedad y no sobre el efecto que esta produce en el personaje o el lector, en consecuencia, propone relacionarla «con la irrupción en el relato de cualquier elemento que se resiste a una interpretación razonable» (2001: 285). En suma, para que el efecto de lo fantástico pueda darse es necesaria «una alteración de lo reconocible, del orden o desorden familiares. Basta con la sospecha de que otro orden secreto (u otro desorden) puede poner en peligro la precaria estabilidad de nuestra visión del mundo» (Fernández, 2001: 296-297).

En la misma línea, David Roas afirma que lo fantástico establece un diálogo entre la realidad y un orden alternativo, con el fin de subvertir y transgredir la «razón homogeneizadora que organiza nuestra percepción del mundo y de nosotros mismos» (2016: 7), de forma que actualiza el género y lo relaciona con las corrientes filosóficas contemporáneas. En consecuencia, lo fantástico actual trata de establecer una antítesis entre el otro frente al sujeto, el monstruo frente a la norma, lo marginal frente a lo hegemónico, abandonando el binomio tradicional que distinguía lo natural de lo sobrenatural. Estas antítesis modernas —al igual que los fantasmas, los vampiros y otras criaturas de antaño— encarnan la expresión de los miedos y los deseos más profundos del ser humano, relegados a un plano de lo ininteligible y lo abyecto. En suma, lo fantástico se convierte en un prisma para observar más allá de la realidad cotidiana y vislumbrar lo siniestro que se esconde tras ella, así la familiaridad es transgredida, dejando solo los posos de lo extraño y un sentimiento

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

de inquietud. Asimismo, el monstruo fantástico se despoja de su carga moral de portador del mal, para adquirir un poder político de subversión del límite racionalista de la sociedad circundante, de modo que comienza a explorar, de acuerdo con Rosalba Campra, «las posibilidades de lo no dicho» (*apud* Snauwaert, 2020: 153).

En última instancia, lo fantástico establece un diálogo problemático entre dos sistemas de representación extratextuales: el concepto de *realidad* y el de *literatura*, por lo que debe representar los códigos culturales de un momento histórico concreto, aunque sea para cuestionarlos (Campra, 2001: 154). Así pues, dichos órdenes no luchan por ocupar un lugar, sino que lo subrepticio se superpone al mundo dado, eliminando toda posibilidad de regresar a la normalidad, causando así incertidumbre e incomodidad en el lector (Campra, 2001: 160). Por lo tanto, no se trata de crear una historia realista, que refleje el mundo extratextual, sino una atmósfera verídica donde lo extraño no puede tener cabida natural y, por ello, su aparición transgrede los códigos de lo que el propio texto establece como real.

Si bien es cierto que muchos teóricos literarios y escritores sitúan el origen de lo fantástico en la novela gótica del siglo XIX, entre ellos, el propio Lovecraft (1999), junto con Todorov (1981) y Caillois (1970), fueron los mismos quienes, además, se empeñaron en establecer diferencias irreconciliables entre el género fantástico y el gótico, las cuales, en líneas generales, se pueden resumir en el afán por la verosimilitud en el primero, frente al imperio de la imaginación en el segundo. Sin embargo, hoy en día, este límite se difumina, ya que lo fantástico deja de estar necesariamente ligado a la realidad extratextual, sino que remite a una representación concreta de un orden reconocible como cotidiano, pero que, al mismo tiempo, se constituye como artificial, real tan solo dentro del propio texto, recurriendo así a la imaginación.

Por su parte, tradicionalmente, el gótico se vincula más bien a las atmósferas y los paisajes, los cuales constituyen el «núcleo de suspenso y ansiedad demoníaca» (Lovecraft, 1999: 17) de las obras que se inscriben en dicho género, de manera que se encuentran protagonizadas por antiguos castillos, catacumbas recónditas y rincones oscuros atravesados por espectros y sombras amenazantes. Al recurrir a estos espacios manidos de la literatura europea y norteamericana, se ha considerado un género menor en el continente suramericano, por lo que Borges, Bioy Casares y Ocampo, en su *Antología de la literatura fantástica*, definen sus rasgos esenciales como una representación de «la páfida raza de castillos teutónicos, abandonados a una decrepitud en telarañas, en tormentas, en cadenas,

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

en mal gusto» (1977: 4). En definitiva, el gótico se interpreta como un producto colonialista que huye de la realidad, por lo que se denomina frívolo y exhibicionista (Ordiz Alonso-Collada, 2014: 129).

Sin embargo, Inés Ordiz Alonso-Collado reivindica precisamente la necesidad de superar el eurocentrismo atribuido al gótico, con el fin de llevar a cabo una apropiación de este género, fuera de sus orígenes, de forma que se hace urgente que los autores defiendan la existencia de una cultura latinoamericana, distinta de los moldes europeos, que encuentre su razón de ser en el mestizaje y la narración autóctona, la cual había sido silenciada por la imposición del discurso hegemónico occidental (2014: 130). Así pues, hoy en día, los lugares inquietantes y fantasmagóricos, que formaban el andamiaje de dichos textos, se ven sustituidos por pueblos, metrópolis y valles típicos de América Latina, los cuales se erigen como el medio para reflexionar sobre los miedos contemporáneos mediante tópicos del terror y distopías (Madrid, 2021), esto es, adquieren un sentido político, en tanto que pretenden mostrar la inestabilidad y la extrañeza que se esconde tras lo cotidiano.

A pesar de la necesaria reivindicación de lo primigenio y autóctono, la literatura contemporánea se comprende solo desde un proceso de hibridación cultural y genérica, así el gótico evoluciona hacia una expresión en la cual el uso del terror se convierte en una vía para reflejar las distintas realidades sociales conflictivas y violentas: «de esta manera, las narraciones góticas latinoamericanas pasan a ser locales y globales al mismo tiempo, ya que se proyectan hacia la propia nación y sus rasgos definitorios a la vez que son resultado de una era de movimientos internacionales e influencias cruzadas» (Ordiz Alonso-Collada, 2014: 134). En definitiva, en la narrativa contemporánea, la tradicional distinción entre el gótico y lo fantástico pierde su sentido hermenéutico y taxológico, ya que pueden convivir en un mismo texto, porque ambos pretenden cuestionar una interpretación unívoca de la realidad, con el propósito de evidenciar la violencia de la unilateralidad de la norma.

Así pues, la hibridez entre estos dos géneros que exploran lo desconocido, lo siniestro, lo monstruoso y lo abyecto hace que sus relatos se pueblen de entes exocanónicos, terroríficos y perturbadores, provenientes no solo de la imaginación, sino también del folclore, la leyenda y la mitología. Estos monstruos primitivos adquieren un doble carácter, aterrador y político, en tanto que se erigen como seres procedentes del más allá del velo de la razón y, además, devienen criaturas sacrílegas. En esta línea, Elton Honores señala que al miedo del mundo prehispánico se le impuso una creencia religiosa y fanática procedente del

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

continente europeo, que trató de aniquilar su cultura, incluyendo los temores y monstruos originarios de los territorios andinos, quienes se vieron sustituidos por demonios e infiernos cristianos (*apud* Snauwaert, 2020: 154). De esta forma, las creencias y costumbres originarias de los grupos indígenas andinos fueron relegadas al terreno de lo sacrílego, cargándose de un valor simbólico aún más terrorífico, ya que se vincularon a lo bárbaro y salvaje y, por tanto, se convirtieron en una amenaza para el orden del poder (Snauwaert, 2020: 155).

Las figuras mitológicas andinas, aún hoy, refuerzan el miedo histórico a lo otro, a lo reprimido, dando lugar a un terror concreto que Elton Honores denomina «fantástico andinizado» (*apud* Snauwaert, 2020: 154). A su vez, es Álvaro Alemán quien crea el término «gótico andino» para referirse a una literatura que acoge al monstruo, procedente de la historia o el folclore de la zona andina, no solo como personaje, sino como parte de un estilo textual en sí mismo, en el cual se crea una atmósfera y paisaje en descomposición, que representan el deterioro de un mundo ligado a un contexto sociopolítico concreto (2017). Así pues, Honores y Alemán coinciden en que el territorio andino, ya sea por su paisaje o folclore, encarna un espacio prolífico para la aparición del monstruo prehispánico, el cual se encuentra acogido por la narrativa de terror contemporánea, especialmente escrita por mujeres¹. Este fenómeno, bien se denomine «fantástico andinizado», bien se etiquete como «gótico andino», es evidente que aún se halla por definir.

Publicaciones más recientes, como las de Claudia Salazar Jiménez y Anna Boccuti, retoman las teorías de los autores anteriormente mencionados, pues especifican la importancia de los paisajes andinos y las manifestaciones del pasado mítico prehispánico en las obras latinoamericanas del siglo XXI, aunque aportan un nuevo matiz mediante la

¹ Paloma Cruz Sotomayor opta por clasificar algunas de las obras de las narradoras latinoamericanas que hoy en día están revolucionando el panorama literario nacional e internacional a partir de su protagonista indiscutible: el miedo. Así pues, entre numerosos textos y autoras asociadas al término «gótico», Cruz Sotomayor selecciona la colección de cuentos *Las cosas que perdimos en el fuego* (Anagrama, 2016) de la argentina Mariana Enríquez como representante del miedo a la locura, donde las mujeres pierden o piensan perder su juicio. En cuanto al miedo ante un lugar extraño, *Para comerte mejor* (Aristas Martínez, 2020) de la boliviana Giovanna Rivero se erige como una muestra de los terrores que surgen al habitar territorios relacionados con los ancestros y muertos; mientras que *Las voladoras* de Mónica Ojeda mejor encarna el miedo al paisaje y los mitos de un espacio geográfico concreto. Por su parte, los cuentos que constituyen *Pelea de gallos* (Páginas de Espuma, 2020) de la ecuatoriana María Fernanda Ampuero relatan el miedo a normalizar la violencia y el abuso contra las mujeres. Samanta Schweblin, con su *Distancia de rescate* (Random House, 2020), incorpora el miedo al cuerpo monstruoso y el deseo perverso; así como *Nuestro mundo muerto* (Eterna Cadencia, 2017) de la boliviana Liliana Colanzi explora el miedo al poder, el control dictatorial y sus mecanismos de sumisión social. Por último, nuevamente se menciona a Enríquez con respecto a los miedos heredados en *Nuestra parte de noche* (Anagrama, 2019), donde la violencia y la paranoia perviven a través de las generaciones (2021).

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

incorporación de un componente femenino —o, más precisamente, un monstruo femenino—, cuyo rol busca denunciar las desigualdades y la violencia de género a través de su abyección ética y estética. De esta manera, Salazar Jiménez apunta que el gótico andino coincide con «una suerte de remezcla de los elementos del gótico clásico con mitos de la cosmovisión andina, enfocado en el desarrollo de historias con personajes femeninos» (2021: 11), quienes ocupan un lugar excéntrico, olvidado y repudiados por la sociedad (2021: 6). En cambio, Boccuti subraya la fusión entre los elementos propios de lo fantástico con los del gótico, así como el protagonismo de las criaturas fantásticas locales que pueblan el folclore y el imaginario indígena, aunque reivindica la fuerte presencia de una monstruosidad femenina, que consigue subvertir su condición de mujer sumisa con el fin de derrumbar la estabilidad del sistema patriarcal (2022: 134).

No obstante, este término ha comenzado a llamar la atención del universo académico a partir de la publicación de *Las voladoras*, obra que ha sido definida por su propia autora como una muestra del gótico andino o, mejor, de lo que Ojeda entiende por este término: «En *Las voladoras* me propuse hacer un libro de cuentos sobre lo que para mí sería el “Gótico Andino”» (Ojeda, 2021). La escritora ecuatoriana, en efecto, apunta que retomó la definición de Álvaro Alemán y la reinterpretó, asociándola a un miedo específico de la zona de los Andes ecuatorianos, generado por la hostilidad de la fauna y la flora de dicho lugar y de los terrores colectivos que empapan las mitologías, las creencias populares y las narraciones orales de la Cordillera. Así pues, los páramos, volcanes y pueblos andinos no solo se erigen como los escenarios de múltiples violencias y experiencias místicas, sino también como los protagonistas de las propias tramas, es decir, la localización y conformación geográficas no representan un mero adorno de la narración, sino que devienen la clave para comprender su argumento.

Al mismo tiempo, el mito prehispánico se torna en el motor del gótico latinoamericano en los textos contemporáneos, puesto que encarna arquetipos de un pensamiento humano colectivo, conectado con lo telúrico y la naturaleza, que se actualizan para abrirse a las inquietudes y los significados contemporáneos (Calvo Díaz, 2018: 348). De este modo, la literatura de terror se apropia como eje central de la simbología procedente de la mitología prehispánica y amerindia, con el fin de generar una visión exocanónica de la realidad circundante, empleando referencias de la tradición oral y el imaginario colectivo. En suma, se produce una conjunción entre lo primigenio y lo contemporáneo, que bebe de la

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

mitología precolonial y se convierte en una prolífica materia literaria que encaja en el cauce del cuestionamiento, la transgresión y la inquietud de lo fantástico y lo gótico (Calvo Díaz, 2018: 351).

En consecuencia, el mito que originariamente se manifestaba como un relato tranquilizador, que pretendía explicar la realidad, sufre una recategorización dentro de lo fantástico y el gótico, alejándose de lo cómodo y lo preestablecido, desequilibrando el marco conceptual de la realidad construido por la razón, de modo que el espacio y los personajes mitológicos se vuelven una causa de lo siniestro, representando aquella alteridad desconocida, abyecta y silenciada. En esta línea, siguiendo a Elton Honores, la narrativa de lo mítico precolombino puede devenir terrorífica (*apud* Calvo Díaz, 2018: 352), precisamente por simbolizar una otredad ininteligible para el discurso represivo de la hegemonía europeizante y por devenir una amenaza espeluznante a la estabilidad del orden impuesto. Así, el miedo contemporáneo confluye con la leyenda popular, de la cual no solo toma las atmósferas y los paisajes, sino también a los monstruosos, como es el caso de la bruja, que posee un interés especial para la presente investigación.

4. El estigma de la bruja: la voladora andina

El término *bruja* remite a una realidad polisémica, que, en el continente latinoamericano, no posee una configuración negativa, sino que hace referencia a una mujer herborista, curandera y sacerdotisa al servicio de los dioses locales, que puebla las religiones y mitologías precolombinas. Así, de acuerdo con Irene Silverblatt, el concepto de *brujería* se desconocía en las sociedades andinas, porque tradicionalmente muchas mujeres eran conecedoras de hierbas y plantas e incluso eran adivinas (*apud* Federici, 2010: 306). Sin embargo, «todo cambió con la llegada de los españoles, éstos trajeron consigo su bagaje de creencias misóginas y reestructuraron la economía y el poder político en favor de los hombres» (Federici, 2010: 305). De esta manera, las mujeres fueron denigradas a una condición de sirvientas, susceptibles de sufrir raptos y violaciones a manos de los conquistadores españoles, bajo el pretexto de la religión cristiana, que las demonizó y consideró *brujas*, sobre todo, a las que se resistieron y participaron en las revueltas anticoloniales o siguieron practicando sus antiguas religiones.

En suma, la racionalización cristiana acusó a las curanderas de seres malignos y perversos, que practicaban aquelarres y cuyo poder sobrenatural provenía de realizar pactos

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

con el Diablo (Ventura, 2018: 24). No obstante, la tradición cristiana les atribuyó en particular una sexualidad desbordada y una pasión carnal atípica, vinculadas a la realización de todo tipo de actividades que atentaran contra la naturaleza humana, como sacrificios sanguinarios de infantes, orgias, incestos, actos de sadismo y masoquismo, entre otros (Romero Sánchez, 2013: 2). De esta manera, la bruja llega a simbolizar una fuerza destructora que amenaza constantemente con derrumbar al hombre, que encarna la muerte, la enfermedad, el dolor, las trampas del deseo, la voluptuosidad y la concupiscencia (Romero Sánchez, 2013: 4).

Sin embargo, la represión colonial no logró aislar a las mujeres, quienes siguieron formando parte de la vida social, cultivando sus tradiciones y creencias ancestrales, aunque su culto sí tuvo que ser llevado a la clandestinidad, reforzando así no solo el temor ligado a su figura, sino también su relación con la naturaleza, los bosques y las montañas, que se convirtieron en sus lugares sagrados (Federici, 2010: 307). Precisamente, en los bosques nace el ser legendario que protagoniza el cuento de Mónica Ojeda: esta criatura es la voladora, quien se configura como una de las figuras más populares de la provincia ecuatoriana de Carchi y, más precisamente, del pueblo de Mira, entre cuyos habitantes se ha transmitido oralmente la historia de este ente, recorriendo numerosas generaciones hasta la contemporaneidad, nutriéndose de nuevas facetas y variantes.

Este ser se presenta como llamativo por el misterio que lo rodea, por los rumores y los silencios que lo acompañan y por despertar en los habitantes de la Cordillera de los Andes fascinación y curiosidad, pero, al mismo tiempo, miedo y angustia, porque, si bien la voladora pertenece al mundo de la irrealidad, el imaginario colectivo andino la considera como una parte integrante de su vida. A diferencia de las brujas tradicionales, las voladoras no vuelan en escobas, sino que se presentan como mujeres mensajeras que durante la noche gozan de poderes extraordinarios: «cuando las voladoras alzan el vuelo, su cuerpo sutil abandona la piel de la esposa, la vecina, la madre, rompe los lazos de lo real, se proyecta hacia lo insondable, maniobra con el infinito» (Pico, 2010: 8). Asimismo, esta figura mantiene relaciones extramatrimoniales y sabe manejar las plantas, en particular, con fines curativos. En cuanto a su aspecto, se caracteriza por su pelo largo y oscuro, lleva una vestidura blanca, se coloca ungüentos en sus axilas y recita conjuros con el fin de volar.

En conclusión, con el paso del tiempo, la imagen de la bruja ha ido enriqueciéndose con las creencias primigenias de distintas culturas y los clichés modernos, adquiriendo así una importancia esencial en el imaginario contemporáneo, donde ha sido despojada de su

parafernalia moralista y ha devenido un símbolo de la masacre sufrida por las mujeres a causa de la violencia heteropatriarcal y, al mismo tiempo, de su resistencia y subversión desde la clandestinidad. La bruja deviene, pues, un monstruo que representa el fracaso de la categorización sistémica de lo femenino, a pesar de haber sido tradicionalmente condenada a habitar un espacio liminar, reducido a su cuerpo, la tierra y la noche, donde se torna en una criatura abyecta y mestiza, híbrida de animal y bosque, que expresa sin límites su sexualidad y feminidad.

Si bien es cierto que el mito de la bruja es la metáfora de la misoginia y la alteridad, que se origina en un afán por controlar a las mujeres, quienes aún hoy siguen cargando con la estigmatización que recibieron históricamente por la «caza de brujas», su figura, desde el destierro lejos de la sociedad, paradójicamente, deviene pura potencia política para la desobediencia. En definitiva, la bruja no se ajusta a ninguna definición sociocultural concreta, porque en su cuerpo confluyen las razas, los géneros, las clases y las culturas, anulándose a través del aglutinamiento. Y precisamente por este carácter mestizo, terrorífico y subversivo la bruja es acogida por los relatos góticos y fantásticos, que pretenden mostrar el lado silenciado y perverso de la cotidianidad de la vida femenina.

5. «Las voladoras»: la urdimbre de una metamorfosis inquietante desde la infancia hacia la madurez

El relato «Las voladoras» se abre con una llamada al silencio omitida, procedente de un interlocutor ausente, al cual la anónima narradora responde con las preguntas: «¿Bajar la voz? ¿Por qué tendría que hacerlo?» (Ojeda, 2020: 11). La protagonista, pues, rechaza la imposición de callar, porque ni teme ni se avergüenza de su relato: siente, en cambio, que son «otros» los que consideran que debe «achicar» su voz, la cual se hunde en la tierra como «un topo que descende» (Ojeda, 2020: 11), sumergiendo al lector en un ambiente de secretismo y oscurantismo y recordando una atmósfera de confesión religiosa. Asimismo, se intuye que el oyente silencioso del cuento es un adulto en posición de poder, posiblemente un hombre vinculado a la Iglesia, porque la joven lo trata con respeto; busca explicarle qué relación hay entre los miembros de su familia y las voladoras; se refiere constantemente a un Dios propio y, por último, le pide que comunique su cuento «a la congregación», término utilizado normalmente para referirse a un grupo de personas que comparten la misma fe (Ojeda, 2020: 14).

Para captar su atención, la protagonista lo interpela con interrogaciones para las que no espera recibir una contestación, como «¿sabe?» (Ojeda, 2020: 12) y «¿entiende?» (Ojeda, 2020: 14), u otras más complejas, que ya contienen una respuesta: «¿Sabe usted que el sonido que hacen las abejas es la vibración de Dios?» (Ojeda, 2020: 13). El silencio que rodea al confesor impulsa al lector a dirigir su atención exclusivamente hacia la voz de la joven, con el fin de adentrarse en sus emociones, experiencias y pensamientos. La omisión de la palabra de un personaje no resulta nueva dentro del universo ojediano, ya que también el anónimo entrevistador de *Nefando* se erige como un mero hilo conductor de las distintas entrevistas e historias que componen la novela, las cuales, sin embargo, son contadas por sus protagonistas, así como el psicoanalista de uno de los personajes principales de *Mandíbula* se configura como un ente fantasmal, puesto que las contestaciones que proporciona a su paciente quedan silenciadas a través de espacios blancos.

Ante la imposición de callar, por lo tanto, la protagonista eleva su voz afirmando que quiere asemejarse a los entes celestes, como las nubes, los globos y, en particular, las voladoras. Desde el principio del relato, la joven no solo se muestra atraída por estas entidades, sino que parece conocerlas en profundidad y entablar con ellas una conexión especial, ya que reconoce y espera su llegada, anunciada por las explosiones de los globos que su madre coloca para ahuyentarlas. Por el contrario, el entorno cercano de la niña experimenta rechazo y rabia contra las voladoras, «mamá les grita mucho: les lanza zapatos, les lanza tenedores», mientras su padre les arroja las herraduras de los caballos (Ojeda, 2020: 11), violencias ante las cuales la protagonista se compadece, afirmando que ha «llorado mucho por esto» (Ojeda, 2020: 11). Sin embargo, con el tiempo, comienza a tener miedo de su propio llanto, dado que le aterroriza que las abejas se prendan de sus pestañas, al igual que lo hacen con las voladoras, quienes les dan de beber sus lágrimas, tal y como aparece en los sueños de la niña (Ojeda, 2020: 12).

Ella, además, sostiene que relata la verdad y lo demuestra a través de la expresión de su rostro, de esa lengua «que no tiene palabras sino gestos. La que es materia, que se escucha y se toca» (Ojeda, 2020: 12). Acto seguido, pasa a describir a la voladora que irrumpe en su habitación a través de la ventana, quien es definida en primer lugar como una mujer anormal, con un único ojo «como los cíclopes» (Ojeda, 2020: 12), del cual llora lágrimas no de emoción, sino de enfermedad. Por su parte, el pelaje es corvino, como el cabello de la niña.

En los sueños de esta, la bruja tiene en su lomo «un paisaje y una tumba. Tiene montañas y un muerto al que llora» (Ojeda, 2020: 12), es decir, la voladora encarna la vida salvaje, la naturaleza de las montañas, la libertad de los bosques, la violencia de los volcanes y, al mismo tiempo, la muerte, que se asume como una etapa más de la vida liminar, porque la acepta como parte de sí misma, sin la pretensión de negarla o aplazarla, porque la enfermedad, la vejez y la muerte son propias de la existencia de los organismos vivos.

De este modo, la voladora escapa del canon de belleza femenina, ya que se configura como un ente animalizado por su pelaje, olor y falta de palabra, sustituida por el llanto, jadeo y zumbido. Asimismo, rompe con el concepto tradicional de la feminidad, puesto que no es la contracara del hombre, en tanto que no se presenta como una mujer dócil ni sumisa, sino que se erige como un ser capaz de expresarse a través del lenguaje del cuerpo, sus fluidos y gestos exacerbados, reivindicando su sensualidad y sus lazos con la naturaleza más salvaje.

La carencia de lengua es la característica de la voladora que más odia la madre de la protagonista, porque le causa terror por la incomprensibilidad del silencio que esta trae consigo, «y es que ella mira a mamá con su único ojo sin hablar» (Ojeda, 2020: 13). En cambio, la niña sí logra comunicarse con la voladora, mediante una lengua ancestral que los adultos no comprenden, procedente de las profundidades de la montaña, que se manifiesta como el hogar de la criatura: este lugar es «un templo de sonidos terribles, de ruidos de pieles, uñas, picos, colas, cuernos, lenguas, agujones...» y, a la vez, deviene la guarida de las abuelas, madres e hijas extraviadas (Ojeda, 2020: 13). Así pues, el monte es el espacio de los seres monstruosos, expulsados de la sociedad, que desarrollan su propio lenguaje, inteligible solo para ellos.

En suma, la voladora se configura como un ser anómalo, en palabras de Michel Foucault, en tanto que transgrede los límites de lo humano acercándose a lo animal, deviniendo una mixtura de dos especies y formas, «transgresión, por consiguiente, de los límites naturales, transgresión de las clasificaciones, transgresión del marco» (*apud* Mancilla Troncoso, 2017: 201). De esta manera, su cuerpo animalizado se convierte en un corte sobre la frontera de lo propio, ya que se abre a otras posibilidades que se encuentran más allá del marco normativo de la representación hegemónica de la mujer. A través de su animalidad, corporalidad, feminidad y sexualidad exuberantes, la voladora simboliza no solo la disidencia contra lo normativo, sino también el despertar sexual y el deseo hacia lo salvaje, los cuales quedan encarnados en sus atributos más erotizados, como el olor a vulva y sándalo y sus

axilas como panales, plagadas de abejas, chorreando miel, símbolos del placer y el deseo sexual, además, de la conexión con la espiritualidad y la divinidad.

Es más, la voladora trae consigo el zumbido de esas abejas, que para la niña encarna la vibración de Dios, que, aunque se escriba con mayúscula en el relato, se aleja de la divinidad cristiana, acercándose a un Dios pagano de la naturaleza, habitante de las montañas; tan profundo y peligroso como un bosque, capaz de enloquecer a los animales domesticados: «papá dice que es porque el-Dios-que-está-en-todo despierta en el corazón del animal» (Ojeda, 2020: 13). Sin embargo, este Dios también parece remitir a un deseo sexual desbocado, representa la fuerza «que empuja hacia el bosque metafórico de la sensualidad abyecta a los seres humanos» (Boccuti, 2022: 142) y a los animales, debido a que precisamente los caballos y el padre mismo pierden el juicio no solo con la presencia de la voladora, sino también con la primera sangre de la niña, esto es, con su paso a la edad fértil, el ensanchamiento de sus caderas y el crecimiento de su pecho.

Además, la voladora carece de identidad porque su ser es múltiple: en ella confluyen las categorías de mujer, pájaro y bosque; vida, placer y muerte; cuerpo, miel y abejas, de manera que deviene la imagen de lo abominable y lo enigmático, «es temida y admirada» (Pico, 2010: 43). Por tanto, el comportamiento que asumen los progenitores de la joven con la voladora se muestra opuesto al lazo que entablan la niña y la criatura. En efecto, el padre y la madre rechazan con violencia la presencia de la bruja dentro de la casa, porque les causa temor, ya que trae consigo el bosque y el zumbido de la divinidad, mientras que la protagonista abre las ventanas para dejar que entren la voladora y el susurro de la noche y de los árboles, aunque al mismo tiempo le da escalofríos «el negro fondo de sus oraciones» (Ojeda, 2020: 12). Sin embargo, la de los padres es tan solo una pose fingida, ya que ambos se sienten atraídos sin remedio por su cuerpo, aunque se avergüenzan de reconocer este deseo, puesto que escapa a los límites morales y socioculturales que determinan los roles correspondientes a un padre y una madre.

La actitud de los adultos ante la voladora, por lo tanto, se explica porque ella encarna lo abyecto, aquello que repugna, pero de lo cual, al mismo tiempo, resulta imposible separarse, dado que causa una irresistible atracción (Kristeva, 2006: 11). Es más, lo abyecto no se ajusta a ningún esquema previo, de manera que la llegada de la bruja, con su absoluta y pura naturaleza, rompe la concepción tradicional del hogar, como un espacio cerrado de seguridad, armonía y protección, y perturba a todos los miembros de la familia, haciendo que

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

sus conductas se vuelvan ambiguas e inquietantes. El personaje que menos comprende la tensión familiar que trepa las paredes domésticas y el comportamiento extraño de los adultos causados por la intrusión de la voladora es precisamente la niña, quien «no entendi[e] por qué mamá la odia y a la vez la observa con las mejillas rojas y calientes. No entendi[e] por qué a papá se le tensa el pantalón» (Ojeda, 2020: 13).

Así pues, la voladora despierta en ambos progenitores un irrefrenable deseo sexual, el cual se hace mucho más evidente en la figura paterna, mientras que el sentimiento de la madre se presenta extremadamente complejo, ya que experimenta a la vez odio y amor: «hace que papá se manche los pantalones y que mamá cierre muy fuerte las piernas» (Ojeda, 2020: 14). Este deseo parece remitir cuando la voladora abandona el hogar, con la primera sangre de la joven, ante lo cual la madre trata de mostrarse contenta, aunque por las noches sufre y «en las madrugadas regaba leche en el suelo de la cocina que luego lamía con toda su sed» (Ojeda, 2020: 14), llevando su anhelo al límite de la exasperación. Tal es este que la mujer ansía convertirse en una voladora, por ello, sube al tejado de la casa en la oscuridad, reproduciendo los gestos propios de esta criatura, pero, al final, su intento queda truncado por la imposición de su rol de madre domesticada, profundamente arraigado en su interior: «con las axilas como un panal. Volaba unos metros. Caía desnuda sobre la hierba» (Ojeda, 2020: 14).

La hechicera regresa, después de una semana, para llorar sobre los pezones de la niña, los cuales «grandes y oscuros como los rezos de los árboles, despertaron», de este modo abandona su infancia, «porque un ser así trae el futuro» (Ojeda, 2020: 14). Tras unos meses, el cuerpo de la joven comienza a ensancharse, enloqueciendo a los caballos y haciendo que las cabras se durmieran, al igual que ocurre ante la presencia de la voladora. Una vez más, el comportamiento de toda la familia muta: la adultez de la muchacha implica la excitación sexual del padre —«a papá le turbaba que yo durmiera con el zumbido de las abejas. Sudaba. Se tocaba debajo de los pantalones» (Ojeda, 2020: 14)—, quien anhela abandonar el hogar para perderse en la montaña, como los caballos embravecidos. A su vez, la madre se corta el cabello, para enterrarlo bajo el manzano más antiguo del bosque, renunciando así a su sexualidad y feminidad, ante el deseo de su pareja hacia su propia prole.

Finalmente, la narradora deviene un ser en contacto con la naturaleza y afirma amar a la voladora, así como a su pelaje y lágrimas, puesto que experimenta una metamorfosis que la convierte en una bruja, asumiendo la feminidad de su cuerpo, el tamaño de sus caderas, su

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

voz y vello. Por las noches, por lo tanto, sube al tejado con los brazos abiertos y las axilas untadas en miel para probar el aire, adoptando la misma pose que las voladoras de la montaña. A raíz de este cambio, el entorno de la joven reacciona frente a ella de la misma forma que ante la bruja, a la que acoge entre sus piernas para dormir, «porque un cuerpo necesita a otro cuerpo, sobre todo en la oscuridad» (Ojeda, 2020: 12), mientras su padre sigue mirando la montaña con anhelo. Si bien el culmen de la conversión se produce con la madurez de la protagonista, la autora deja ciertos indicios a lo largo de todo el relato que relacionan a la niña con la voladora: esta primera le pide al cura que la mire a la cara para descubrir la verdad, en el momento en el que cuenta que la bruja tiene un solo ojo; su pelo es igual de negro que el pelaje de esta criatura; teme que sus lágrimas puedan atraer a las abejas y, sobre todo, se siente enormemente cautivada por la profundidad y oscuridad del bosque, que se configura como una «extrañeza imaginaria y amenaza real, [que] nos llama y termina por sumergirnos» (Kristeva, 2006: 11).

El relato concluye con la joven negándose a bajar la voz, lo que remite a su inicio: «Yo no me avergüenzo del tamaño de mis caderas. No bajo la voz. No le tengo miedo al pelaje. Subo al tejado con las axilas húmedas y abro los brazos al viento» (Ojeda, 2020: 15). Por ende, la estructura del cuento es circular, lo cual subraya que el punto de vista de la narradora no cambia desde el comienzo de la trama hasta su cierre, de modo que la protagonista se empodera de sus palabras y su cuerpo, sintiéndose orgullosa y libre por el devenir que ha tomado su historia. La referencia a la voz alta de la joven subraya no solo la oralidad del cuento, sino también su nuevo estatus de mujer (Boccuti, 2022: 139), en tanto que ha adquirido y asumido las expresiones de su sexualidad y feminidad.

Por último, el cuento ojadiano deja en el lector un sentimiento de incertidumbre e inquietud, porque permite llevar a cabo más de una lectura; de este modo, abre un resquicio por el cual se cuele la duda de que la voladora no sea un ser mitológico que irrumpe en la vida de la protagonista ni una metáfora de su madurez, sino más bien un mecanismo de autodefensa, en el cual la niña crea un monstruo para poder afrontar los abusos que sufre a manos de su propio padre. Así, la criatura andina es transfigurada en el símbolo de una violencia real, ejercida por un progenitor que, poseído por un deseo sexual perturbado y atroz, viola a su propia hija, quien fantasea, mientras tanto, con un ser libre que habita las montañas, cuya madre se avergüenza y, al mismo tiempo, teme los actos de su esposo. Si bien es cierto que el presente estudio se ha centrado en la explicación gótico-fantástica del

relato, es precisamente la ambigüedad lo que lo sitúa en el terreno de lo fantástico, el cual debe ser capaz de generar en el lector cierta incomodidad proveniente de la imposibilidad de decantarse por la interpretación realista o la mágica, consecuencia de la aparición de un orden otro que no encaja en la explicación natural del mundo.

En conclusión, en las zonas tenebrosas de la realidad es donde reside el monstruo gótico y el entramado fantástico, al acecho de aquellos resquicios por los que se cuela aquello que el ser humano no logra entender o explicar, con el fin de sumergirlo en ese misterio y mostrar que la razón desconoce gran parte del mundo circundante. Esta incógnita simboliza el orden incomprensible que trae consigo la voladora, su naturaleza salvaje, irracional e incontrolable, que invade el hogar, aterroriza y atrae irremediablemente a los adultos, mientras la niña la acoge en su lecho, entre sus caderas, que se ensanchan con su llegada. Ese orden transmutado rompe con la inocencia supuestamente propia de la infancia, de manera que el misterio de la voladora encarna el paso de la joven hacia la adultez.

6. Conclusiones

En definitiva, el presente estudio pretende llevar a cabo un acercamiento al «gótico andino», término acuñado por Álvaro Alemán y tomado prestado por Mónica Ojeda, cuya voz no solo se erige como una de las más poderosas de la literatura latinoamericana contemporánea, sino que deviene la precursora actual de dicha clasificación, ya que es a través de su primera colección de cuentos, *Las voladoras*, que esta etiqueta adopta un perfil concreto.

En otras palabras, la obra ojedian, constituida por ocho historias perturbadoras, proporciona las características estilísticas y temáticas que distinguen este subgénero, el cual se muestra protagonizado por un profundo terror, que queda enmarcado en una zona geográfica concreta, esto es, la Cordillera de los Andes ecuatorianos, donde se desata todo tipo de violencia. Esta presenta un carácter especialmente natural y familiar, puesto que las manifestaciones del cosmos propias de tal territorio —terremotos, erupciones volcánicas, majestosas montañas, noches lúgubres, cóndores amenazadores, etcétera— se hacen aterradoras y las relaciones que se establecen dentro de un mismo seno familiar se ven marcadas por la ambigüedad, por el amor y la admiración y, a la vez, el odio y el rechazo.

Entre los cuentos que configuran *Las voladoras* se ha considerado necesario seleccionar el homónimo relato que abre la obra de Mónica Ojeda, debido a que mediante su argumento y sus personajes representa una de las tramas que mejor encarnan los rasgos

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

del gótico andino. En efecto, el paso de la infancia a la madurez de la anónima protagonista, argumento alrededor del cual se sustenta el cuento, queda marcado por la violenta irrupción de una voladora dentro del ambiente doméstico de la joven. Esta criatura híbrida, tanto mujer como animal, trae consigo una corporalidad abyecta y sexualidad inquietante, que derrumba el equilibrio familiar de la narradora, puesto que despierta un sentimiento ambiguo en su madre, donde la repugnancia convive con el deseo, y provoca la excitación paterna. Sin embargo, el lazo más importante del cuento es el que la voladora entabla con la joven, la cual, finalmente, adopta las actitudes y características de esta figura perteneciente al folclore andino, convirtiéndose en una criatura del bosque y la noche.

De esta manera, «Las voladoras» no solo presenta los rasgos del gótico andino, sino que abre una vía de interpretación desde el género de lo fantástico, en tanto que admite una interpretación sobrenatural de la historia, que es por la que se ha optado en este trabajo, y otra de carácter real, pero no menos perturbadora. La inestabilidad que causa dicho binomio remite a la definición que ofrece Todorov en torno al propio género, según la cual lo fantástico reside precisamente en esta ambigüedad, generando un misterio que supone un enriquecimiento del sentido del relato, porque, de acuerdo con Ojeda, «el misterio es un rezo que se impone» (Ojeda, 2020: 15). En definitiva, la literatura de lo insólito, ya sea gótica o fantástica, adquiere un nuevo significado en la medida en que se carga de un sentido político, ya que pretende revelar que tras el velo de la razón se esconde una oscuridad en la que habitan el monstruo, extraño, desconocido y abyecto, quien se opone a la norma hegemónica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEMÁN, Álvaro (2017), «Una muestra del gótico andino. *Sangre en las manos* de Laura Pérez de Oleas Zambrano», *Revista. Casa de la cultura ecuatoriana*, pp. 247-255.
- BIOY CASARES, Adolfo, BORGES, Jorge Luis y OCAMPO, Silvina (1977), *Antología de la literatura fantástica*, Barcelona, Hispano Americana (EDHASA).
- BOCCUTI, Anna (2022), «“Espero que lo entienda: un ser así trae el futuro”. Monstruosidad y género en los cuentos de Mónica Ojeda y Solange Rodríguez Pappe», *América sin Nombre*, 26, pp. 129-151.
- CAILLOIS, Roger (1970), *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Barcelona, Editorial Sudamericana (EDHASA).
- CALVO DÍAZ, Karen Alejandra (2018), «Demonios latinos: el mito prehispánico indígena como motivador gótico en el relato contemporáneo mejicano», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, VI, 2, pp. 345-366.

- CAMPRA, Rosalba (2001), «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 153-192.
- CRUZ SOTOMAYOR, Paloma (2021), «Gótico latinoamericano», *La Vanguardia*, <https://www.lavanguardia.com/cultura/20211016/7789624/gotico-latinoamericano.html>.
- FEDERICI, Silvia (2010), *Caliban y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficante de sueños.
- FERNÁNDEZ, Teodosio (2001), «Lo real maravilloso de América y la literatura fantástica», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Madrid, Arco Libros, pp. 283-297.
- FREUD, Sigmund (1976), *Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras*, en *Sigmund Freud. Obras completas*, XVIII, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (2010), *El horror sobrenatural en la literatura. Y otros escritos teóricos y autobiográficos*, Madrid, Valdemar.
- MADRID, Carlos (2021), «Raíces y desinencias del nuevo gótico latinoamericano», *El Salto*, 4 de julio de 2021, <https://www.elsaltodiario.com/literatura/raices-y-desinencias-del-nuevo-gotico-latinoamericano>.
- MANCILLA TRONCOSO, Juan Manuel (2017), «Enfermedad y monstruosidad en *Sangre en el ojo* de Lina Meruane», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 10, pp. 197-215.
- OJEDA, Mónica (2018), «Sodomizar la escritura», *Babelia. El País*, 30 de junio de 2018, https://elpais.com/cultura/2018/06/28/babelia/1530201263_968588.html.
- OJEDA, Mónica (2020), *Las voladoras*, Madrid, Páginas de Espuma.
- OJEDA, Mónica (2021), «La dama del gótico andino», entrevista por Pablo Díaz Mareghi, *Cuaderno WHR*, 3 de diciembre de 2021, <https://cuadernowhr.com/2021/03/12/la-dama-del-gotico-andino/>.
- ORDIZ ALONSO-COLLADA, Inés (2014), *Manifestaciones ficcionales del terror. El gótico contemporáneo de las Américas*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Cristina Garrigós González, Universidad de León, Departamento de Filología Moderna.
- PICO, Amaranta (2010), *Las “voladoras” de Mira. Trayecto de interpretación literaria a partir de la memoria oral*, Trabajo de Fin de Máster dirigido por el Dr. Vicente Eduardo Robalino Caicedo, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- ROAS, David (2016), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- ROMERO SÁNCHEZ, Tania (2013), «La sexualidad y los estereotipos de la bruja», Ponencia presentada en el I Coloquio de Magia, Brujería y Herejía en la Nueva España (siglos XVI-XIX), Escuela Nacional de Antropología e Historia, 19 y 20 de agosto de 2013, pp. 1-14.
- SALAZAR JIMÉNEZ, Claudia (2021), «Otros cuerpos, otras miradas: Formas de la violencia de género en *Montacerdos* de Cronwell Jara (1981) y “Sangre coagulada” de Mónica Ojeda (2020)», *Cuadernos del CILHA*, 34, pp. 1-16.
- SNAUWAERT, Erwin (2020), «Lo “fantástico andinizado”: de la mitología andina a lo fantástico en *El Ekeko* de Jorge Eduardo Benavides», *Caligrama*, 25, 1, pp. 151-164.
- TODOROV, Tzvetan (2005), *Introducción a la literatura fantástica*, Silvia Delpy (trad.), México D.F., Ediciones Cayaocán.

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

VAX, Louis (1963), *Arte y literatura fantásticas*, Juan Merino (trad.), Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires.

VENTURA, María Virginia (2018), *Las brujas y la religión en la literatura gótica contemporánea*, Trabajo de Fin de Máster dirigido por Dr. Daniel Gustavo Teobaldi, Universidad Católica de Córdoba.

Sara Bolognesi y Alena Bukhalovskaya (2022): «La bruja andina como motor de la sexualidad y feminidad en el cuento “Las voladoras” (2020) de Mónica Ojeda», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 75-95.

**UNA CARTOGRAFÍA DISIDENTE. LA CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO
POÉTICO EN *ANTOLOGÍA Y POEMAS DEL SUBURBIO* DE GLORIA
FUERTES¹**

DAVID GARCÍA PONCE

davidgponce@gmail.com

UNIVERSIDAD DE HUELVA

Resumen: La popularidad de Gloria Fuertes en la literatura infantil ha eclipsado su obra poética para adultos. Esta última es el resultado de diferentes influencias estéticas, además de una visión particular del mundo, forjada, entre otras facetas, por el peso de la memoria, su religiosidad y el compromiso social. La imbricación de estas vertientes perfila el espacio poético de una buena parte de la obra de la autora. Con esta cala interpretativa nos proponemos analizar *Antología y Poemas del suburbio* (1954) y comprobar cómo el espacio es un vector que vehicula el ideario, tan personal como heterodoxo, de la poeta madrileña.

Palabras clave: Espacio Poético, Poesía Social, Posguerra, Postismo, Suburbio.

Abstract: Gloria Fuertes's popularity in children's literature has overshadowed her poetry for adults. The latter is the result of different aesthetic influences, and her particular vision of the world, which is forged, among other facets, by the weight of her memories, her religiosity and her social commitment. The overlapping of these aspects outlines the poetic space of a good part of the author's work. With this interpretative approach, we intend to analyze *Antología y Poemas del suburbio* (1954) and prove that space is a vector that conveys the personal and heterodox ideology of the Madrid poet.

Keywords: Poetic Space, Spanish Postwar, Postismo, Social Realism, Outskirts

¹ El presente artículo se integra en la producción del grupo de investigación consolidado «Patrimonio y Artes Visuales» HUM068 perteneciente al Sistema Científico de la Comunidad de Andalucía.

La imagen poética surge en nuestra conciencia desde el corazón; el alma desde nuestra humanidad.

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

1. Introducción

En el poemario de Gloria Fuertes (1917-1998) publicado en 1980 bajo el título de *Historias de Gloria*, se incluye el poema breve «Cuando me sonrieron los chavales de las chabolas» (2004: 84) cuyo primer verso repite las mismas palabras del título. Además de una intercalación de sonidos y de una muestra de lenguaje sencillo, la poeta madrileña deja constancia de su especial sensibilidad por los espacios suburbanos y del modo enternecedor que emplea para abordarlos en su poesía. Tanto este tema como esta retórica encuentran sus raíces en los primeros poemarios publicados en la década de los cincuenta; en particular en *Antología y poemas de suburbio* (1954). Su vinculación biográfica, por un lado, y el ímpetu por vehicular en su poesía un ideario político y social, por otro, hacen de este locus, un terreno fértil donde desarrollar su actitud disidente.

2. El suburbio en la literatura española

La representación de los espacios suburbanos corre en paralelo a la configuración de una literatura urbana en todos los géneros literarios, pero no es hasta el siglo XIX cuando este tipo de escritura plantea la ciudad como un ente poliédrico donde no faltan las contradicciones de orden urbanístico, social y cultural. Los literatos ensanchan la lente que recoge la compleja realidad urbana y ello permite que los barrios marginales de la ciudad adquieran entidad propia en la literatura, a través de sus descripciones tan minuciosas como críticas. La lucha de este colectivo configura una nueva poética urbana fundamentada en un discurso contra-hegemónico y que además contempla: la ciudad bella y la fea, y la urbe organizada frente a la caótica. Para obtener una representación literaria más profunda, el escritor suprime el carácter alegórico de los personajes por un estudio psicológico de estos.

Este magisterio adquiere un calado relevante entre los escritores realistas y naturalistas, sin olvidar a los miembros de la Generación del 98. Entre estos, destaca Pío Baroja (1872-1956) por su inclusión de las desigualdades urbanas en toda su complejidad: «la realidad sociopolítica, el paisaje urbano y una multitud de vidas sombrías, baldías, extraviadas en un universo indiferente al dolor, y aplastadas por la maquinación de la injusticia social» (Bello Vázquez, 1990: 10). Baroja se inspira en barrios madrileños como La Injurias o Las

David García Poce (2022): «Una cartografía disidente. La construcción del espacio poético en *Antología y poemas del suburbio* de Gloria Fuertes», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 96-113.

Cambroneras que ya aparecían en algunas novelas de Galdós, incluso de Blasco Ibáñez. Este polifacético autor sostenía la opinión que «el escritor no puede mantenerse al margen de la realidad social» (Estruch, 1988: 19). La impronta del autor donostiarra se ve reflejada en la literatura del medio siglo, y de un modo especial en la configuración del espacio suburbial en los primeros poemarios de Gloria Fuertes.

El interés de la poeta por el suburbio no es un caso aislado en la literatura del medio siglo pues otros géneros narrativos hacen de estos espacios materia literaria, y se puede decir que esta representación espacial constituye una deuda de la literatura de los cincuenta con la novela decimonónica. Los autores del novecientos atribuían las desigualdades de la periferia urbana a cuestiones políticas y sociales. Sin embargo, los autores del medio siglo añaden a estos factores el lastre de la Guerra Civil. Por consiguiente, las corrientes realistas de los cincuenta conciben el espacio urbano como:

inseparable de las circunstancias de una España pobremente industrializada, cuyas ciudades están recibiendo numerosos emigrantes del campo [...]. La poesía, igual que la novela o el cine, se centra en la ciudad como el punto de radicación de los conflictos de una sociedad que vive contradicciones y dificultades difíciles de resolver, como las derivadas del choque entre la industrialización incipiente y la adhesión vital a unas formas rurales que a lo largo de los sesenta comenzarían a quedar inexorablemente atrás (Prieto de Paula, 1999: 181).

Si a ello añadimos la férrea censura a que la que se ven sometida los medios de comunicación y la dudosa fiabilidad de algunas fuentes históricas, comprobamos como determinadas lacras sociales solo se representan a través de la literatura, con lo que a esta se le puede atribuir un valor testimonial. Autores como Carmen Martín Gaité y Juan Goytisolo, entre otros, se han encargado de reivindicar el valor documental de las fuentes literarias². En esta línea, los investigadores Felman y Laub consideran que para que la obra se considere un testimonio el autor debe haber hecho el proceso de «reinscribir» la historia para ser leída conjuntamente como fuente histórica, política y social (1992: 25-26). En el caso concreto del suburbio puede ser considerado como una suerte de palimpsesto formado por diferentes variables. Es el caso de la poeta que nos ocupa cuyo espacio suburbial es el resultado de una

² En unas jornadas conmemorativas de Ignacio Aldecoa en 1994, celebradas en la Fundación March de Madrid, Carmen Martín Gaité, miembro del grupo de novelistas el medio siglo, decía:

Quien quiera conocer la realidad de las ciudades debe acudir a la cantera del cuento» (2006: 108), una afirmación que guarda consonancia con la de Goytisolo en *El furción de cola* cuando dice: «Los novelistas españoles responden a esa carencia de sus lectores trazando un cuadro lo más justo y equitativo posible de la realidad que contemplan. De este modo la novela cumple con una realidad testimonial que en Francia corresponde a la prensa, y el futuro historiador de la sociedad española deberá apelar a ella si quiere reconstruir la vida cotidiana del país a través de la espesa cortina de humo y silencios de nuestros diarios (1976: 34).

David García Poce (2022): «Una cartografía disidente. La construcción del espacio poético en *Antología y poemas del suburbio* de Gloria Fuertes», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 96-113.

memoria personal que determina una sensibilidad particular, su actitud disidente y una retórica propia.

3. Poemas desde el suburbio

Gloria Fuertes nació en el popular barrio de Lavapiés (Madrid), uno de los más pobres de la capital, en el seno de una familia de clase trabajadora que se enfrenta al drama de la Guerra Civil y a las adversidades de la larga noche de la Posguerra. Desde su niñez muestra interés por la poesía, que en aquella época suponía trasgredir las costumbres anquilosadas de la educación femenina. Sus recuerdos de infancia y juventud están salpicados por las atrocidades de la contienda bélica como bien queda reflejado en el poema «Nota biográfica», el primero de *Antología y poemas del suburbio* (1996: 41):

A los nueve años me pilló un carro.
Y a los catorce me pilló la guerra. 10
A los quince se murió mi madre, se fue cuando más falta me hacía.
Aprendí a regatear en las tiendas.
Y a ir a los pueblos por zanahorias.
Por entonces empecé con los amores,
-no digo nombres-, 15
gracias a eso, pude sobrellevar
mi juventud de barrio.
Quise ir a la guerra, para pararla,
Pero me detuvieron a mitad del camino.

La poeta que quiso detener la guerra emplea un mensaje antibelicista; su arma, como iremos comprobando, será la poesía. Fuertes recita sus versos entre los más desfavorecidos y se traslada en moto a los barrios de tradición obrera que crecieron vertiginosamente durante el éxodo rural de la Posguerra. Resulta obvio entender que esta era una práctica mal vista en una señorita de la época. Por esta y otras razones, su trabajo como poeta y su particular modo de vivirlo hacen de Gloria Fuertes una poeta heterodoxa.

Sus primeros poemarios, en especial *Antología y poemas del suburbio* (1954), transcurren en un entorno urbano marginal que son sus espacios de infancia y juventud. En definitiva, la autora convierte el extrarradio en materia poética. Esta *flâneuse*³ encuentra en los espacios marginales un trasunto de su ideario e inquietudes y que a todas luces mantiene

³ Empleamos el término *flâneuse* no como forma la femenina de *flâneur*. Este no tiene una perspectiva de género y aquel no se circunscribe los paseos urbanos que más tarde quedarán reflejados en la escritura, sino que además es una reivindicación de la mujer es el espacio público y explora la relación del sujeto femenino con el contexto. Y [...] no está mediada por un yo masculino” (Iglesia, 2019: 118-119)

David García Poce (2022): «Una cartografía disidente. La construcción del espacio poético en *Antología y poemas del suburbio* de Gloria Fuertes», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 96-113.

concomitancias con el realismo social en cuanto que «Denuncia las desigualdades e injusticias sociales. El interés se centra en los colectivos más castigados: pasan a primer plano los obreros, campesinos mineros, habitantes de los suburbios...» (Pedraza y Rodríguez, 1981: 163).

Hasta la década de los cincuenta, los arrabales de la ciudad habían sido espacios poco transitados en la poesía española. La ciudad como materia poética en las letras españolas viene de la mano de los poetas modernistas que anhelan reflejar una urbe armónica e ideal. Más tarde las Vanguardias mostraran los avances de esta. Esta visión, sin embargo, queda disipada con la Guerra civil, pues una vez transcurrida la contienda bélica, la ciudad en la poesía se convierte en metáfora de desolación y sus versos dejan testimonio e inventario de los espacios que han quedado devastados. Este es el contexto y la materia poética de Gloria Fuertes en *Antología y poemas del suburbio* pero con una estética propia y una renovación poética que nos proponemos analizar en el presente ensayo.

Gloria Fuertes conocía por experiencia la vida de las áreas más deprimentes de la ciudad, dígase suburbio, arrabal o extrarradio. Desde sus incipientes pasos literarios manifiesta una preocupación por las condiciones de vida de esos barrios así como de las dificultades a las que se enfrentan sus moradores; los estamentos más bajos de la población, víctimas de desigualdades sociales e ignorados por las instituciones. La razón principal de estas diferencias se debía a que el régimen franquista consideraba estos espacios como focos desestabilizadores del orden impuesto, en particular los barrios donde alojaban el proletariado recién instalado en las grandes capitales. Este olvido intencionado se extiende al ámbito de la cultura que, a través de las normas restrictivas de la censura, prohibía cualquier intento de desenmascarar las pésimas condiciones de vida de las periferias urbanas. Este veto afectaba tanto al cine como a la literatura

Gloria Fuertes, fuertemente sensibilizada con esta situación, sortea la censura publicando sus obras en el extranjero o, cuando lo hace en España, empleando técnicas disuasorias para distraer a un censor no entendido. En palabras de Reyes Vila-Belda «la poeta expone en sus versos el sufrimiento de esa colectividad, cumpliendo con la obligación moral de reconocer las atrocidades cometidas contra las víctimas, despojadas de su voz y sus derechos» (2017: 127) y Verónica Leuci añade que la poeta madrileña construye los espacios suburbanos «con textos muy narrativizados y coloquiales que construyen fragmentos, a manera de instantáneas, en las que se extractan con un detalle casi naturalista personajes, tipos y situaciones de las esferas más bajas del universo social» (2013: 195), con lo que resulta

David García Poce (2022): «Una cartografía disidente. La construcción del espacio poético en *Antología y poemas del suburbio* de Gloria Fuertes», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 96-113.

evidente entender que tras estos poemas late una intención de denuncia llevada a cabo sin ningún tipo de maniqueísmo, pero no exenta de ironía.

Esta inquietud poética de la autora engarza con buena parte de las características y propósitos de la poesía social de los años cincuenta. Por tanto, Fuentes se une a la nómina de literatos que reflejan en su escritura una sensibilidad dirigida a las injusticias sociales y una actitud disidente frente a las imposiciones que obstaculizan un cambio.

Esta poesía, situada ideológicamente en el bando de los perdedores, supera los presupuestos de la poesía existencial. Según el poeta Blas de Otero (1916-1979), la poesía social «exige del autor una palabra que conecte lo personal con lo ajeno; y, desde luego, orientada a la superación de la tragedia humana, no abismada en lo negativo» (Prieto de Paula, 2021: 313). Los poetas de este grupo tienen en común una voluntad manifiesta de transformar el mundo y «el relativo desleimiento de la propia idea de “sujeto” individual en una naturaleza colectiva» (2021: 321). En definitiva, pretenden «hacer sentir la injusticia de unos hechos a través de unos poemas» (Prieto de Paula, 1982: 52).

También estos poetas buscan en el espacio urbano un lugar donde plantear las injusticias y expresar sus problemas existenciales, aunque después cada uno aborde un diálogo diferente con la ciudad. La propia naturaleza intimista del género favoreció que, en ocasiones, el mensaje disidente quedase diluido ante los ojos de los censores. Si bien Gloria Fuertes nunca reconoció tener influencias literarias⁴, los estudios críticos más recientes la sitúan entre los representantes más importantes de la poesía social española⁵. Sus poemas se pueden considerar netamente urbanos y se dirigen «a todo ser que sufre y goza en el asfalto» (Fuertes, 1996: 31).

Una vez descrito el interés de la autora por los suburbios y el objetivo que pretende con su representación, analizamos a continuación algunos ejemplos concretos con el propósito de profundizar en el estudio de este espacio y en su dimensión significativa.

⁴ En el prólogo de *Obras incompletas* de 1975, la poeta reconoce lo siguiente:

Quando empecé a escribir, niña-adolescente, como no había leído nada, mi primera poesía no tenía influencias. Empecé a escribir como hablaba, así nació mi propio estilo, mi personal lenguaje. Necesitaba decir lo que sentía, sin preocuparme de cómo decirlo. Quería comunicar el fondo, no me importaba la forma, tenía prisa. Aunque después como es lógico, leí y leo poetas, a mí no hay quien me influya, así que, como en 1934, sigo siendo huérfana e independiente (Fuertes, 1996: 28-29).

⁵ En el presente estudio nos hemos centrado principalmente en los trabajos de Elena Castro, Verónica Leuci y Reyes Vila-Belda.

4. Poemas de verso libre

Los poemas de Gloria Fuertes de *Antología y poemas del suburbio* son el resultado de una renovación poética y de una apertura temática. Nos ha parecido oportuno englobarlos bajo el membrete de «Poemas de verso libre» por ser esta una de las características comunes y un rasgo que contribuye a la renovación estilística. En efecto, Gloria Fuertes había adquirido del postismo la ruptura del sistema lógico que lo traslada a la poesía social como rebelión a la estructura rítmica que había dominado el panorama poético en los cuarenta. Asimismo, el verso libre aporta una apertura creativa en un contexto de fuerte resistencia social.

Gloria Fuertes publicó en 1950 *Isla ignorada*, un poemario en la estela de la poesía existencial y en abril de 1954 *Antología y poemas del suburbio* cuyo título apela al espacio poético construido por la poeta⁶. El poemario está dividido en dos secciones: la primera consta de veintitrés, mientras que la segunda lo componen nueve poemas. Ambas partes definen la concepción de suburbio que tiene la autora. Para evitar problemas con la censura⁷, vio la luz en el número 134 de la colección *Lírica hispana* en Caracas (Venezuela)⁸. En uno de los poemas, titulado con este sustantivo, la autora dice lo siguiente (1996: 55):

POEMA

¿Que no soy mística porque canto en el suburbio?
Y canto el suburbio porque en él veo a Cristo.
No soy mística porque siempre me río
y siempre me río... qué me importa lo mío?
Yo no puedo pararme en la flor, 5
me paro en los hombres que lloran al sol.
Nadie sabe lo lírico que es,
un mendigo que pide de pie.
Nadie sabe sentir al Señor.

⁶ Reyes Vila-Belda interpreta el título de la obra como la unión, a través de una conjunción copulativa, de dos maneras diferentes de abordar la poesía: la culta, recogida en una antología, y la de raigambre popular que hace mención a la segunda parte del título.

⁷ En la década de 1950 la poeta tuvo desencuentros con la censura. Esta cuestión está perfectamente abordada por la investigadora Reyes Vila-Belda (véase bibliografía). No obstante, frente a algunas informaciones incorrectas, cabe matizar que Gloria Fuertes hizo un viaje a Venezuela cuando tenía treinta años y entabló amistad con la propietaria de la editorial. El poemario forma parte de un conjunto de obras de autores españoles e hispanoamericanos. En España, se publicó por primera vez en la antología titulada *Obras incompletas* de la editorial Cátedra en 1975. En el año 2004, la editorial Torremozas publicó dos poemarios: *Poemas del suburbio* y *Todo asusta*.

⁸ Revista fundada en 1943 en Caracas por Connie Lobell (Consuelo López Bello), a la que se sumó cinco años después Jean Aristeguieta. Se publicaron casi trescientos números en sus veintitrés años de existencia. Esta revista fomentó con sus publicaciones los vínculos entre autores hispanoamericanos y españoles.

Cantando la aguja, la mina, la hoz.
Yo me hundo en lo espiritual
haciendo un poema en el arrabal.
En lo oscuro me alumbra la vida
que lo místico mío es reír.

10

El contenido del poema puede considerarse como una declaración de intenciones, en cuanto que la poeta se posiciona ante un modo concreto de concebir la poesía. También puede ser interpretado como un manifiesto, en el sentido ideológico del término, pues contiene los pilares de su ideario, no diremos político, pero sí social. En estos versos la autora parte de un supuesto metapoético⁹, en el sentido que la propia actividad poética constituye uno de los temas del poema. Asimismo, Gloria Fuertes reivindica el humor cuando dice: «que lo místico mío es reír» (v. 14) como vía de acercamiento al drama al cual se enfrenta y, como veremos en otros casos, se convertirá en una práctica recurrente. Por otro lado, la autora se presenta como una mujer creyente, pero discrepa de determinadas acciones de la iglesia, entre ellas el olvido a las áreas marginales de la ciudad. En el segundo verso del poema anterior dice «Y canto el suburbio porque en él veo a Cristo» (v.2). El Dios de Gloria Fuertes no se concibe como una divinidad ni mística ni lejana, sino que lo inserta en situaciones cotidianas, allí donde es necesaria su presencia. Dialoga con él en sus versos; es más, le cuestiona y le discute determinadas acciones de la humanidad que no tienen cabida en su pensamiento. Estos diálogos los inserta en el suburbio, un espacio que da juego a esta dialéctica. Por tanto, su religiosidad difiere de la de una mujer de su época. De igual modo, en «Nota biográfica» (1996: 41), Gloria Fuertes nos hace partícipes de su fe; más heterodoxa que tradicional. En el poema «Oración» (1996: 47) muestra que Dios está con los más desfavorecidos: «que te sienta en la púa del pino, en el torso azul del obrero, / en la niña que borda curvada» (vv. 2-4), «Padre nuestro que estás en la escuela de gratis, / y en el verdulero, / y en el que pasa hambre» (vv. 18-20) aunque le advierte «Padre nuestro que estás en la tierra, / donde tienes tu gloria y tu infierno» (vv. 14-15). En «Un hombre pregunta» (1996: 46), Fuertes se refiere una vez más a la omnipresencia de Dios con los desfavorecidos: «es verdad que está en todas partes, pero hay que verle / sin preguntar que dónde está como si fuera mineral o planta»

⁹ El poeta español y también crítico literario Guillermo Camero definió la metapoésía como «el discurso poético cuyo asunto, o uno de cuyos asuntos, es el hecho mismo de escribir poesía y la relación entre autor, texto y público. Con otras palabras, un metapoema es un poema que tiene dos niveles discursivos paralelos. En el primero, se trata de lo que habitualmente entendemos por poema. En el segundo, que discurre paralelamente al primero, y entremezclado con él, el poema reflexiona sobre su propia naturaleza, su origen, condicionamientos y demás circunstancias» (1988: 23-30).

David García Poce (2022): «Una cartografía disidente. La construcción del espacio poético en *Antología y poemas del suburbio* de Gloria Fuertes», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 96-113.

(vv. 11-12), mientras una voz interior dice: «suele estar en el suburbio a altas horas de la madrugada, / en el hospital y en la casa enrejada» (vv. 38-39).

Uno de los recursos empleados en literatura para describir los suburbios es la de establecer una línea fronteriza que puede ser imaginaria o real, de tal modo que estos espacios quedan desplazados de los centros urbanos y consecuentemente se acentúan las diferencias entre centro y periferia. Es precisamente en este umbral donde se solían ubicar los mercados ambulantes.

El poema «*Puesto del Rastro*» (Fuertes, 1996: 66-67) define un mercado de objetos antiguos en un lugar alejado del centro de Madrid. La poeta plantea este lugar como un punto de encuentro entre residentes de arrabales, la gente que vivía de la venta ambulante y personas que se desplazan a la zona para las compras. El poema presenta en el primer verso un guion que indica que los versos sucesivos reproducen un lenguaje oral por parte del yo poético, desordenado para presentar los objetos puestos a la venta:

—Hornillos eléctricos brocados bombillas
discos de Beethoven sifones de seltz
tengo lamparitas de todos los precios,
ropa usada vendo en buen uso ropa
trajes de torero objetos de nácar, 5
miniaturas pieles libros y abanicos.
Braseros, navajas, morteros, pinturas.
Pienso para pájaros, huevos de avestruz.
Incunables tengo gusanos de seda
hay cunas de niño y gafas de sol. 10
Esta bicicleta aunque está oxidada es de buena marca.

El efecto de oralidad se consigue con el empleo de hipérbatos con la musicalidad, y, pariren menor medida, con el empleo del verso libre. Con estas técnicas la autora crea una atmósfera dinámica en un fresco realista. Asimismo, el poema cuenta con referencias metaliterarias:

Y vean la sección de libros y novelas,
la revista francesa con tomos de Verlaine,
con figuras posturas y paisajes humanos.
Cervantes Calderón el Óscar y Papini
son muy buenos autores a duro nada más.

Nos podemos preguntar dónde empieza y dónde acaba el suburbio de Gloria Fuertes, pero lo cierto es que la poeta construye un espacio sin coordenadas concretas que consiste en una representación imaginaria construida a través de una selección arbitraria de escenas,

en las cuales la autora proyecta una crítica social: hambre, desigualdad, el mundo del hampa, el olvido institucional, etc.

El mercado se puede considerar como un espacio límite tanto social como geográfico. Sobre esta cuestión Serrano Asenjo, basándose en la teoría de la liminaridad¹⁰, sostiene que este lugar reúne todas las características para ser considerado como zona limítrofe en el sentido físico y simbólico y esto último es susceptible de convertirse en materia literaria (2016: 1099).

El poema «Las flacas mujeres» (Fuertes, 1996: 67) se observa cómo los primeros versos (vv. 1-5) ofrecen un fresco social de un barrio humilde cualquiera:

Las flacas mujeres de los metalúrgicos
Siguen pariendo en casa o en el tranvía.
Los niños van algunos a las Escuelas Municipales,
Y se aprenden los ríos porque es cosa que gusta.
Las niñas van a las monjas que enseñan sus labores y a rezar. 5

La estampa pone de relevancia las desigualdades sociales entre las mujeres obligadas a dar a luz en casa, frente a las otras que pueden acudir a hospitales. Tampoco todos los niños frecuentan la escuela, y aquellos que lo hacen, reciben una educación diferente en función del sexo, un hecho que la autora critica con el empleo de la ironía. Asimismo, una vez más, se plantea el concepto de límite en el suburbio con los versos siguientes: «De la ciudad se va borrando poco a poco la huella de los morteros / ¡Han pasado tantos meses!». (vv. 6-7). En el poema se plantean dos niveles espaciales diferentes: el punto distante donde el yo poético divisa la ciudad y el otro espacio que es Madrid donde aún quedan rastros de los efectos de la guerra. Esta imagen evoca los recuerdos de la contienda bélica y encontramos otra prueba más de cómo la memoria configura un espacio. Esos mismos versos retratan el espíritu antibelicista de la poeta.

Al respecto, cabe señalar que la separación de algunos barrios suburbanos del centro de la ciudad y la percepción de ello en puntos panorámicos es una imagen literaria recurrente. En el espacio intermedio entre ambos puntos se hallan los descampados frecuentemente representados en producciones cinematográficas sobre esta temática.

En la mayor parte del poemario, los espacios, sean o no suburbanos, guardan una vinculación biográfica con la autora, pero existen excepciones. El poema «Los mendigos del

¹⁰ La liminaridad, cuyo investigador principal es René Dietrich, tiene como objeto principal el análisis de las regiones limítrofes. El investigador define a estas como lugares de encuentro entre el centro y el margen y que que suponen un alto potencial para la creación y la crítica social.

David García Poce (2022): «Una cartografía disidente. La construcción del espacio poético en *Antología y poemas del suburbio* de Gloria Fuertes», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 96-113.

Sena» (1996: 55) representa la supervivencia de los indigentes en «la ciudad de la luz». En los versos que dicen: «Comen pan mojado en el Sena. / Se afeitan sin jabón mirándose a allí mismos» (vv. 4-5), la poeta contrapone la simbología del río asociada a la riqueza patrimonial con la de albergue de indigentes. En cierto modo, este contraste sirve a la poeta de provocación para despertar una crítica. Más adelante dice: «y ni siquiera tienen ideas de izquierdas» (v. 9). Con este verso la autora manifiesta, como hizo en otras muchas ocasiones, su carácter apolítico. Sus ideas persiguen la paz y la justicia social y concibe la poesía como vehículo de actuación; por lo menos, de trasmisión de valores, hasta el punto de que años después llegó a afirmar que «Los políticos deberían empezar por hacer poesía y muchas cosas no pasarían»¹¹.

El poema remite a otro elemento importante en la configuración espacial como son los personajes que pueblan los suburbios y que demuestra la empatía de la poeta hacia los sectores más marginados y los más vulnerables. En este poema se proyecta una visión hacia los mendigos, los cuales carecen de descripciones detalladas pero la delicadeza de la poeta permite subrayar algunas de sus cualidades y despertar la sensibilidad en el lector. Este colectivo se vio afectado por la Ley de Vagos y Maleantes de 1954 según la cual homosexuales y mendigos eran considerados delincuentes. La vinculación entre ambos colectivos carece de fundamento lógico, pero parece despertar en la poeta la necesidad de arropar con sus versos al colectivo homosexual. Esta observación por parte de algunos estudiosos y los dos últimos versos de poema «Llegamos a lo más sorprendente / también hay mendigas» (vv. 10-11) han servido de base para analizar el poema desde una perspectiva de género. De entrada, la ambivalencia del término del último verso deja muestra de la reivindicación que hace la autora hacia la mujer y que se remonta a los inicios de su trayectoria poética. Entre muchas cuestiones, una de las que más criticó fue la dificultad de una mujer para escribir y abrirse campo en la literatura. Además, Elena Castro, desde esta misma perspectiva, sostiene que Gloria Fuertes parodia sobre el discurso del poema y lo adapta a sus propósitos (2011: 67). Esta autora sostiene que Fuertes muestra su sensibilidad hacia la comunidad homosexual, como colectivo marginado, afirmando que «Hay muchos» (v.1), «los hay de todas las edades» (v.6) y, retomando de nuevo el verso «ni siquiera tienen ideas de izquierdas» (v.9) para indicar que este colectivo se encuentra en todos los estratos de la sociedad y en cualquier ideología

¹¹ El 27 de octubre de 2012, el programa de televisión *La mitad invisible* emitió el documental *Autobiografía: Gloria Fuertes*. La emisión intercala testimonios de la autora. En uno de ellos afirma la frase en cuestión. Disponible en red: www.youtube.com/watch?v=xPbnFdAIjWY

política. En esta línea, el tono irónico empleado para decir «También hay mendigas» (v.11), bien podría hacer alusión a la comunidad de lesbianas, invisibilizada por el régimen franquista.

Gloria Fuertes presta mayor atención a la presencia humana en sus poemas que no a la descripción de paisajes. La galería de personajes le permite crear la atmósfera que la poeta necesita para transmitir sus impresiones y a la vez configurar el espacio suburbial: desde la clase obrera a maleantes, pasando por buscavidas, mendigos, otros personajes de mal vivir, sin olvidar a los niños. Por ende, no encontramos un poema de Gloria Fuertes sin la impronta de los seres humanos. Los lugares en literatura se emplean para propósitos simbólicos, por tanto, el carácter de un lugar se forma por la actividad humana que se desarrolle (Lutwack, 1984: 31), estos dotan al poema de sentido y al espacio de vida.

En relación con esta última cuestión, nos encontramos el poema «Pobre de nacimiento» (Fuertes, 1996: 65-66) donde una vez más se aborda el tema de la pobreza en los suburbios, la cual se percibe con una serie de desigualdades sociales reflejadas en unas condiciones de vida precarias. Entre las cuestiones que el poema aborda, una es la vivienda, un tema estrechamente ligado a la proliferación de barrios suburbanos que crecieron con la autoconstrucción de los emigrantes:

Señorito, Dé una limosna al mendigo, Que el hombre que le pide no le quita nada Señorito. Que bastante desgracia tengo con no querer trabajar,	5
Señorito, Déjele una limosna a este pobrecito. Mire qué facilidades le doy para que sea caritativo. Señorito deme una perra Que tengo tres mujeres sin poderlo ganar.	10
Tenga lástima o compasión, Lo que se da no se pierde. Soy pobre de solemnidad según este recibo José García, para servirle, sin domicilio. Los guardias me apuntaron, para darme una casa con grifo.	15
[...] Almas caritativas como la suya es lo que necesita la patria Señorito.	

En este poema la poeta recurre a la técnica del monólogo dramático a través del cual «la voz es otorgada a nuevos hablantes que impiden de modo manifiesto la identificación entre el “yo” y el poeta» (Leuci, 2013:188-189). Encontramos un emisor que no es la poeta

David García Poce (2022): «Una cartografía disidente. La construcción del espacio poético en *Antología y poemas del suburbio* de Gloria Fuertes», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 96-113.

sino José García, un mendigo que increpa a un interlocutor explícito: el señorito. Cuando el hablante dice: «que bastante desgracia tengo con no querer trabajar», Fuertes emplea un juego irónico que consiste en reproducir el convencimiento de la clase burguesa de que los mendigos no trabajaban porque no era esa su voluntad. En el plano formal, la anáfora con el sustantivo «señorito» aporta ritmo al poema y equilibra los versos largos con los cortos. Otro recurso destacable es el empleo de la ironía, puesta en boca de José García. El sujeto poético asume la responsabilidad de no tener algo tan fundamental como es el empleo «Que bastante desgracias tengo con no querer trabajar» (v. 5) y exime de responsabilidades al señorito en los dos últimos versos: «almas caricativas como la suya es lo que necesita la patria, / señorito.» (vv. 21-22).

En este poema, como en otros, es remarcable la presencia del humor. En la representación poética de los espacios suburbiales se aprecia «una voz social que brega por los necesitados, en contra de las injusticias, desde una enunciación demarcados ribetes populares y humorísticos» (Leuci, 2017 p. 18). Esta misma investigadora afirma que tras la Guerra Civil «se desarrolla una línea poética propensa al humor con toques surrealistas que los postistas contribuyeron en buena medida» (2016,47). La filiación al mundo de la imaginación abre un camino a la autora que le permite explorar diferentes posibilidades desde el humor. En esta línea, aparece un uso frecuente de la ironía que permite sortear con sutilezas temas comprometidos y de este modo da a entender lo que de otro modo no se puede decir. Gloria Fuertes encuentra en el humor y en la ironía dos recursos capitales para proyectar en su obra poética su crítica social a través de los espacios suburbiales. Se puede decir que la poeta madrileña forma una ligazón estrecha entre humor y poesía que se representa de modos diferentes: desde los juegos fónicos hasta el empleo de la parodia de determinados temas.

Por tanto, las diferentes técnicas humorísticas permiten a la autora, por un lado, mostrar un tono desenfadado ante determinadas situaciones y, por otro quitar dramatismo a los temas del poema. Con respecto a lo primero, Bioy Casares sostiene que con esa técnica «[se] interpone primero una distancia entre el autor y la situación y después entre la situación y el lector» (1989: 8) y también desplaza el tono desgarrado y contestatario propio de la poesía social. En cuanto a la segunda cuestión, Payeràs advierte que la autora consigue restar dramatismo a temas graves, como parte de una manera singular de observar el mundo, destacando que todo —aun lo más terrible— tiene su lado risible (2003: 91). En suma, Gloria Fuertes ironiza sobre los problemas reflejados en sus poemarios y tiene la habilidad de

representar las lacras sociales con un agudo sentido del humor. El empleo de este último y el uso de materiales sensoriales por influencia del postismo¹² son algunas de las características presentes en *Antología y poemas del suburbio*. Este grupo vanguardista, liderado por Carlos Edmundo de Ory (1923-2010), pretende recuperar algunos preceptos vanguardistas, en especial del surrealismo, y, en el campo de la poesía, se propone llegar adonde otros lenguajes poéticos no alcanzaban. Gloria Fuertes participó en las tertulias del grupo. Sin embargo, no existe un consenso sobre la adhesión de la autora en este grupo¹³.

El poema «Niño con ganglios» (Fuertes, 1996: 62-63) plantea dos elementos muy presentes en la configuración del suburbio de Gloria Fuertes: una es la creación de una atmósfera determinada para crear un espacio y la otra es la memoria. La primera la crea a través de la sensación de miseria y de la descripción de elementos que remiten al estado de salud del niño y a la falta de recursos: «Tosía y dormía debajo del hueco, / tenía tres bultos debajo del codo» (vv. 3-4). La poeta provoca una sensación de lástima a través de imágenes repulsivas que conmueven al lector hasta el final del poema: «las moscas picaban sus pies planos» (v. 8) o «el niño con ganglios tosió en la cazuela» (v. 13). En lo que respecta a la memoria, no hay un recuerdo detallado, sino que diferentes coordenadas remiten a la barbarie de la Guerra Civil: «Tenía a su padre ahí en el Dueso¹⁴» (v.2). También sobrecoge el poema titulado «El mendigo de los ojos» (Fuertes, 1996: 63), pero esta vez está contrarrestado con la ternura que muestra la autora:

Una vez a la semana
Llamaba con su palo a mi puerta.
—Soy el pobre de los jueves
Yo, si estaba haciendo algo interesante,
Le mandaba a la gloria para que Dios se lo diera
y si no, yo misma, le acercaba el pan de mi cena
a los higos de mi desayuno
El pobre de los jueves llevaba un zapato y una zapatilla,
Una bufanda con piojo,

5

¹² Sobre esta cuestión Fanny Rubio considera que los postistas, por influencia de los simbolistas, otorgan un valor primordial a la música, ya que estos la consideraban como el principio de todo. En este sentido, Gloria Fuertes tiene en común la búsqueda de la musicalidad en los poemas. (Cfr. Rubio y Falcó, 1981).

¹³ Fanny Rubio encuentra la influencia de los postistas en la obra de Gloria Fuertes en el hecho de despojar a la poesía de sentido trágico y, en ambos casos de devolver la alegría perdida (Cfr. Rubio y Falcó, 1981), mientras que el investigador y poeta Amador Palacios, sostiene que la autora era postista más por espíritu que por estética. No niega el impulso poético de este grupo, pero señala que la poesía de Fuentes no encaja con el armazón teórico del movimiento postista. El lenguaje coloquial y cotidiano de la autora difiere del empleado por el grupo. (cfr. Palacios, 2010).

¹⁴ Centro penitenciario ubicado en el barrio del Dueso en el municipio de Santoña (Cantabria) que tuvo un destacado papel durante la guerra civil española y la dictadura franquista, acogiendo presos a destacados políticos, militares y personajes públicos.

Una bufanda llena de barro	10
Unos dedos llenos de mataduras,	
Un saco lleno de papeles,	
Un aliento lleno de vino,	
Una medalla del Perpetuo Socorro	
Y un eczema	15

La autora se muestra crítica con la miseria de la población más desfavorecida, a la vez que se manifiesta compasiva con quienes la padecen. Este es el caso del poema «La arrepentida» (Fuertes, 1996: 64-65) en el cual la poeta se apiada de una mujer que ha ejercido la prostitución y se confiesa por ello: «Me acuso, / De no haberme ganado la vida con las manos» (vv. 2-3) y más adelante declara: «Socorro a las sirvientas y a los pobres del barrio no les llevo gran cosa.» (v. 14). El punto de vista de la «pecadora» hace referencia a las actividades llevadas a cabo en los barrios pobres como son los voluntariados, trabajos colectivos o recogida de limosnas para enviarlas a esos barrios. Pero esta acción no disipa la crítica que proyecta Gloria Fuertes en su poemario, sino que ella reprocha que no haya acciones efectivas para combatir la pobreza y las diferencias de clases. En definitiva, la poeta ve en el suburbio un escenario donde conviven la ayuda caritativa de unos y la hipocresía de otros.

Acabaremos el recorrido del poemario con «No perdamos el tiempo» (Fuertes, 1996: 45-46):

¿Qué importancia tiene todo esto,
mientras haya en mi barrio una mesa sin patas,
un niño sin zapatos o un contable tosiendo,
un banquete de cáscaras,
un concierto de perros,
una ópera de sarna...

Gloria Fuertes acude a un juego lingüístico. Contrapone términos creando la oposición lujo y miseria. Una dualidad que ella rechaza y que pugna por combatirla a través de sus versos.

5. Consideraciones finales

El presente ensayo partía del supuesto que la representación de los espacios suburbanos. Con el estudio de la construcción del espacio suburbial, creemos aportar una visión más amplia de la poeta madrileña, no circunscrita únicamente a la su producción literaria infantil y a sus colaboraciones televisivas en la década de los setenta y de los ochenta. Cabe destacar al respecto que aquellos versos y fragmentos de la «poeta de los niños» contenían entre líneas buena parte del ideario —crítica social, feminismo, pacifismo, soledad,

etc.— que atesora su obra poética para adultos, la cual tiene sus orígenes en la década de 1950.

Centrados en esta década, hemos comprobado con la lectura y análisis de diferentes poemas cómo el suburbio adquiere una carga significativa en la obra de Gloria Fuertes. Sus influencias literarias oscilan entre la erudición, la influencia de las corrientes poéticas con las que se relaciona y, principalmente, por la consecución de un estilo propio sin parangones. Pero el arrabal de Gloria Fuertes no está construido ni con topónimos ni con referencias espaciales concretas, sino que es el resultado de un palimpsesto que se debe descifrar. En efecto, la poeta construye el espacio a través de atmósferas y de la performatividad del elenco de personajes que dan voz a los problemas de una época de miseria, de desigualdades y de represión, bien sea política o cultural.

Entre los mecanismos literarios que emplea la poeta nos parece relevante señalar la importancia del humor y la ironía en unas escenas urbanas donde la risa parece no tener espacio. Como hemos señalado en las páginas anteriores, el humor permite despojar a la escena de dramatismo y permitir, a través de la sonrisa un acercamiento del lector. Todo ello evita que el poema transmita demagogia y que se identifique una intencionalidad clara por parte del autor. Será el lector quien emita su propio juicio de valor.

Por último y tras el análisis de los poemas propuestos, se observa que hablar de suburbio supone, de una parte, desenmascarar determinadas lacras sociales ocultadas por la dictadura, por otra, relacionar diversas cuestiones tales como la inmigración, condiciones de vida, el hambre, la educación, etc. Es decir, el suburbio que plantea Gloria Fuertes sale de los límites espaciales de un barrio concreto, sino que tiene una función de sinécdoque¹⁵.

No hemos profundizado en la presencia del postismo, sino que hemos cotejado puntos de vista contrastados sobre su adhesión. No obstante, consideramos que el magisterio del este grupo vanguardista aporta a la autora soluciones técnicas para presentar en los poemas una crítica social con un estilo propio. Por tanto, la influencia de este grupo se percibe en los juegos sensoriales, los juegos del lenguaje y el empleo del humor como anteriormente destacábamos.

¹⁵ Algunos autores usan indistintamente el término sinécdoque con el de metonimia. En este caso, optamos por lo primero ya que el sustantivo “Suburbio” consiste en un término singular que designa una idea plural: los espacios desfavorecidos de la realidad en sentido general. Si se tratase de una metonimia, el término «suburbio» se emplearía para sustituir las áreas marginales de la ciudad, pero a nuestro juicio, exige una acotación espacial.

Aunque por cuestiones de espacio no hemos limitado a la década de los cincuenta, todo parece indicar que su empatía e interés por los espacios suburbanos esté presente en su obra posterior. Por ello, consideramos que el estudio de la construcción del espacio poético en la obra de Gloria Fuertes puede ser una cala interpretativa para posteriores investigaciones.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACEREDA, ALBERTO (1999), «Autobiografía y sentido en el mundo poético de Gloria Fuertes», *Letras Femeninas*, vol. 25, pp. 155-172. Michigan State. University Press.
- BELLO VÁZQUEZ, Félix (1990), «El pensamiento social y político de Pío Baroja», Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- CANO BALLESTA, Juan (1981), *Literatura y tecnología*, Madrid: Ed. Orígenes.
- CARNERO, GUILLERMO (1988), «La corte de los poetas», en *Revista de Occidente*, 1983. De: Pedro Provencio, *Poéticas españolas contemporáneas*, Hiperión, Madrid, 1988.
- CASTRO, Elena (2011), «Lesbian identity: (dis)appearing Act in Gloria Fuertes», en *In Her Word: Critical Studies on Gloria Fuertes*, Bucknell University Press, 63-76.
- CERTEAU, M. de (1990), *L'invention du quotidien*, I. Arts de faire, París: Gallimard.
- ESTRUCH, Joan (1988), *La busca. Guía de lectura*, Madrid, Alhambra.
- FELMAN, S., & LAUB, D. (1992), «Testimony: Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history», Taylor & Frances/Routledge.
- FUERTES, Gloria (2011) [1980], *Historias de Gloria*, Madrid, Cátedra.
- FUERTES, Gloria (2006) [1995], *Mujer de verso en pecho*, Madrid, Cátedra.
- FUERTES, Gloria (1996), *Obras incompletas*, Ed. de la autora. Madrid: Ed. Cátedra.
- GOYTISOLO, Juan (1976), *El furgón de cola*, Barcelona: Ed. Seix Barral.
- IGLESIA, Anna M^a (2019), *La revolución de las flâneuses*, Gerona: Ed. WunderKammer.
- LEUCI, Veronica (2016), «Humor y poesía: travesías teóricas y voces poéticas», *Asociación Internacional de Profesores e Investigadores de la Poesía; Poéticas*, *Revista de Estudios Literarios*; III; 3; 12-2016; 31-57.
- LEUCI, Verónica (2013), «Voces e historias en la escena poética de Gloria Fuertes», *CELEHIDS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 1(26), 183-202. Disponible en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/894/924>
- LUIS, Leopoldo de (1982), *Poesía social, española contemporánea: antología (1939-1968)*, Madrid: Ed. Júcar.
- LUTWACK, L. (1984), *The Role of Place in Literature*, Syracuse: Syracuse UP.
- MARTÍ MONTERDE, A. (2018), *La ciudad y la memoria moral de los espacios*, *Debats*, *Revista de cultura, poder y sociedad*, 132(2), 43-50.

MARTÍN-CASAMITJANA, Rosa M^a (1996), *El humor en la poesía española de vanguardia*, Madrid, Ed. Gredos.

MARTÍN GAITE, Carmen (2006), *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*, Barcelona, Ed. Siruela.

PALACIOS LÓPEZ, Amador (2010), «Gloria Fuertes y el postismo», Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/ gloria-fuertes-y-el-postismo/>. Consultado el 11/01/22.

PAYERAS GRAU, María (2003), *El linaje de Eva. Tres escritoras españolas de postguerra: Ángela Figuera, Celia Viñas y Gloria Fuertes*, Madrid, Sial.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B y Rodríguez Cáceres, Milagros (1981), *Manual de literatura española*, Navarra, Ed. Cénlit.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (2021), *La poesía española de la II República a la Transición*, Alicante: Universidad de Alicante.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1999), «La "construcción de la ciudad" en la poesía española desde la guerra civil al medio siglo en Rovira Soler, José Carlos», *Escrituras de la ciudad*, Madrid: Palas Atenea, pp. 159-193.

RUBIO, Fanny y FALCÓ, José Luis (Eds.) (1981), *Poesía española contemporánea. Historia y antología (1939-1980)*, Madrid, Alhambra.

SERRANO ASENJO, Enrique (2016), «Materiales para escribir un espacio límite: el Rastro siglo XX, desde José Martínez Ruiz a Francisco Umbral», *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 1097-1117.

VILA-BELDA, Reyes (2017), *Gloria Fuertes: poesía contra el silencio. Literatura, censura y mercado editorial (1954-1962)*, Madrid, Ed. Iberoamericana.

David García Poce (2022): «Una cartografía disidente. La construcción del espacio poético en *Antología y poemas del suburbio* de Gloria Fuertes», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 96-113.

CUERPO INÚTIL Y DES-IDENTIDAD COMO RÉGIMEN DE ESCRITURA EN LEOPOLDO MARÍA PANERO. UNA LECTURA ATRAVESADA POR ANTONIN ARTAUD

JÚLIA MONTE ORDOÑO

julia.monor@gmail.com

UNIVERSITAT DE BARCELONA, UNIVERSITÉ PARIS 8

Resumen: En este artículo se analiza la operación de marginalización y desconfiguración de la identidad (masculina) en los poemas y los textos en prosa de Leopoldo María Panero. En primer lugar, se plantea la inmoralidad y la violencia como gesto nihilista nietzscheano que permite un señalamiento de un margen. En segundo lugar, se lee la desestabilización de la identidad como voluntad de mantenerse en una identidad marginalizada. Y finalmente, se analiza especialmente el tratamiento del cuerpo en sus diferentes facetas siempre en oposición y resistencia al discurso identitario y psiquiátrico entendido como ley. Igual como la desconfiguración del cuerpo afectará inevitablemente al planteamiento del poema, este trabajo sigue la propuesta intertextual desestabilizadora de Panero y es un análisis atravesado por la lectura de Antonin Artaud.

Palabras clave: Poesía, Cuerpo, Resto, Identidad, Locura.

Abstract: This article analyses the operation of marginalization and desconfiguration of masculine identity in the poems and texts in prose by Leopoldo María Panero. First of all, the immorality and violence present in Panero's poems is considered as a nihilist gesture that allows to point a margin. Secondly, the identity destabilization is proposed as a will of maintaining oneself in a marginal identity. And finally, it is specially analyzed the treatment of the body and its different traits always in opposition and resistance to an identitary and psychiatric discourse established as a law. In the same way as the body's desconfiguration will inevitably affect the poem's approach, this work follows the Panero's destabilizing intertextual proposal, and is traversed also by the reading of Antonin Artaud.

Keywords: Poetry, Body, Remainder, Identity, Insanity.

1. Mapa para un desempoderamiento

En el poema «Requiem», Leopoldo María Panero escribe: «Como una mujer al fondo del recuerdo/ yo soy un hombre muerto al que llaman Pertur» (Panero, 2010: 291). Este fragmento solo puede funcionar dentro del binarismo histórico hombre-mujer. Me refiero aquí a la identidad masculina históricamente patriarcal, cerrada y dominante que se opone a otra identidad, llamada femenina, y que se encuentra también históricamente ligada a una inferioridad y a una invisibilización. No se puede decir que Panero sea feminista, porque no lo es. Sin embargo, sí que sería justo e interesante señalar cómo en sus poemas aparece a veces –sería paradójico hablar de un método en la escritura paneriana– una operación de desconfiguración de la identidad masculina a partir de un desempoderamiento y un acercamiento a la muerte y a la ruina del sujeto Hombre. En esta operación des-identitaria masculina, entonces, es lógica la voluntad de acercamiento de «una mujer al fondo del recuerdo» y «un hombre muerto» y loco; esto es: marginado. La identidad marginalizada es, precisamente, la posición que defiende Leopoldo María Panero a lo largo de su obra poética. El objetivo del presente trabajo es mostrar el proceso de desestabilización de la identidad (masculina) en la poesía paneriana a partir del imaginario desplegado en su poesía y del régimen de escritura que se desprende de ella. Así pues, entendiendo como Panero la escritura como una parte que alguna vez perteneció a sí mismo, subyugando pues sus poemas a la misma violencia identitaria, el análisis que se propone aquí no podría hacerse de otra manera que intertextualmente: a partir de las lecturas que también atraviesan y se regurgitan en los poemas y demás escritos panerianos. Así, dada la relación que se establece entre la desestabilización identitaria con la violencia en un sentido nihilista por un lado y respecto a la resistencia a la usurpación de los cuerpos por parte de un sistema psiquiátrico y social por el otro, se analizarán los poemas panerianos atravesados por las interlecturas del pensamiento nietzscheano y de Antonin Artaud.

2. Lo inmoral y la violencia como operación nihilista

Es evidente que los poemas de Leopoldo María Panero siguen una estética de la violencia y de la muerte, tal como Túa Blesa ya señala en el prólogo a *Poesía completa (1970-2000)*: «como si de un programa de destrucción se tratara, es un discurso de la violencia; más, una celebración de la violencia, que impregna todos los estratos textuales.» (2004: 9). Esta

violencia aparece no solamente en los temas tratados y en la imaginería que aparece sin cesar: de muerte, violación, canibalismo o tortura, sino que también se relaciona con la forma de cortar los versos despiadadamente, en la intertextualidad que irrumpe en sus textos y en la manera de versionar y *per-versionarse* sin tregua. De hecho, para el poeta, la escritura se opone a la vida¹, y, por tanto se acerca a la muerte (Panero, 1987: 124). Pero esta violencia que parece que lo impregne todo no es meramente estética, sino que a la manera nietzscheana es una operación política y epistemológica. Tal como menciona Joaquín Ruano en su ensayo sobre la violencia activa en Panero, se trata de una escritura que «desde el lenguaje literario, utiliza la inmoralidad para hacer política» (2013:105) y para poner en tela de juicio a la noción de moral que quiere imponer el sistema como única interpretación válida. Así, desde esta perspectiva, se encuentra un punto de convergencia con Nietzsche:

La moral es únicamente una interpretación (*Ausdeutung*) de ciertos fenómenos, dicho de una manera más precisa, una interpretación equivocada (*Misdeutung*). El juicio moral, lo mismo que el juicio religioso corresponde a un nivel de ignorancia en el que todavía falta el concepto de lo real, la distinción entre lo real y lo imaginario: de tal manera que, en ese nivel, la palabra «verdad» designa simplemente cosas que hoy nosotros llamamos «imaginaciones» (2005: 77).

El mismo Panero retoma estos conceptos para enunciar su régimen escritural-violento. Se trata de desatar a los instintos que han sido tachados por esa idea falsa de moral. En palabras del poeta, tal como aparece en el prefacio de *El último hombre* (1983):

Solo por cuanto el mal es una subversión del orden o el diablo es la subversión del logos, una subversión nada monarquiana, ni tampoco dualista, sino partidaria de esa *Aufhebung* del bien y del mal, que está en Nietzsche, cuya revolución era vivir lo que se piensa y pensar lo que se vive, siendo así esa *reductio ad hominem* lo que nos lleva a presentar al superhombre (2004: 508-509).

El poema (o el arte) aparece en ambos autores como un espacio de liberación donde no hay límites, donde se pueden reivindicar los instintos del hombre que ha sido desnaturalizado por el poder. Hay una apuesta por la *transvalorización de los valores*, en palabras de Nietzsche:

Necesitamos una crítica de los valores morales, hay que poner alguna vez en entredicho el valor mismo de estos valores [...] la moral como consecuencia, como síntoma, como máscara, como tartufería, como malentendido; pero también la moral como causa, como medicina, como estímulo, como freno, como veneno (1986: 32).

¹ Precisamente, Túa Blesa (2019) en un excelente ensayo analiza la configuración de la identidad de Leopoldo María Panero como poeta póstumo.

La inmoralidad en Panero, siguiendo la lectura nietzscheana, sirve pues para desenmascarar la mentira, la mentira hecha ley, de romper todos sus valores. Por ello, encontramos en sus poemas una imaginaria extraída de aquello que no entra dentro de la moralidad, aparecen escenas de asesinato o violación, como en el poema «PROYECTO DE UN BESO», donde se insiste en el verso «Te mataré mañana» (Panero, 2004: 300) o la misma celebración del incesto:

Bello es el incesto
Hay torneos de lanzas y juegos
y el vino promete su derrame
para alegrar la unión
de los esposos.
Se decapitará a dos niños para saber si es buena
la sangre, y si así augura
una feliz unión para los siglos.
Cándido, hermoso es el incesto.
Madre e hijo se ofrecen sus dos ramos
de lirios blancos y de orquídeas, y en la boca
llevan ya el beso para desposarlo.
Y en la noche
de bodas, invitado
viene también el cielo: lluvia
y truenos
y los rayos, y el mundo entero convertido en lodo
para celebrar la unión
de los esposos (2004: 243).

Lo cierto es que en esta inmoralidad, lo que se busca es una destrucción del régimen de verdad de la moral. De la misma manera, también la falta de sentido es una violencia hacia el propio poema como verdad, el sentido del poema que lo enlazaría a la verdad queda desbaratado:

Cuando el sentido, ese anciano que te hablaba
en horas de soledad, se muere
entonces
miras a la mujer amada como a un viejo,
y lloras.
Y queda
huérfano el poema, sin padre ni madre,
y lo odias,
aborreces al hijo colgando
como un aborto entre las piernas, balanceándose allí
como hilo que cuelga o telaraña [...] (2004: 213-214).

La escritura que busca salir de esa ley-verdad muestra que también hay otra escritura posible, también hay un lugar de no-verdad: «Para ubicarse en un territorio no afectado por la Verdad, y en donde cualquier verdad es posible: «este es el llamado *nonsense* o “sinsentido” de un Carroll o de un Lear.» (Panero, 2014 :65)². Estas operaciones se entienden dentro de una violencia a la ley-moral, ya que la destruyen como unidad, multiplicando, retrabajando y reversionando la no-verdad en un proceso en línea con el pensamiento nihilista completo, es decir, sin dejar que ninguna otra realidad ocupe el lugar de esa ley destruida.

3. Identidad-hombre, la máscara rota

A partir de este planteamiento nihilista, la escritura de Panero se adentra, en realidad, a la destrucción de la propia identidad: «Libres ya de cualquier responsabilidad para con un sentido obligatorio de la existencia nos podemos reír allí, incluso, de la propia identidad, o de la derrota o del fracaso» (Panero, 2014 :65). Aparece, en efecto, la máscara que tapa el rostro, la máscara del Hombre, que el poeta quiere romper: «Temed al hombre de la máscara rota/ porque no es» (Panero, 2000:42). La máscara rota es pues la evidencia de no-existencia, de no-identidad como sujeto-hombre que tiene la voluntad de escapar del nombramiento de la ley. De hecho, para Panero, la máscara empezará desde el propio nombre, como se afirma en alguno de sus poemas: «el hombre que a sí mismo le daba el nombre de alguien» (Panero, 2004:213-214), «Y me vi luego, más tarde/ mucho más allá del demasiado tarde,/ en una esquina desolada de/ alguna ciudad invernal, mendigando/ a los transeúntes una palabra que dijera/ algo de mí, un nombre con que vestirme» (Panero, 2004:157-158). Porque desde el momento de ser nombrado, el ser es tapado. Se trata de lo que Nietzsche llamaba «simulacros». Hay que partir, entonces, del *como si*, para destruir, autodestruirse: «El animal es tan solo una hipótesis del hombre, lo mismo que la “naturaleza” o el paisaje.» (Panero, 1990:160); el hombre aparece como un simulacro, en forma de hipótesis que se puede refutar. En realidad, la destrucción de la identidad-hombre no es fácil de destruir, las vestiduras de hombre están hechas de la propia piel: «los hombres estaban desnudos y las vestiduras eran los hombres.» (Panero, 2004:169-171), o como un parecido, el reflejo que insiste en algo que no es: «hombre soy que parezco un hombre» (Panero, 2000:86).

² Para profundizar sobre la recepción de Lewis Carroll en Leopoldo María Panero, es recomendable leer a Trueba Mira (2018).

Hay que buscar, pues, la ruptura violenta, buscar una muerte, para que algo nazca, la no-identidad-hombre, la identidad-marginalizada –entendiendo aquí, «marginalizada» como la identidad al margen de la categoría, que se resiste a ser reconocida por la categoría Hombre, que busca la escapatoria–: «Me parece importante desembarazarse del todo, de la unidad, de cualquier fuerza-una y absoluto [...] se tiene que volar en pedazos todo» (Nietzsche, 1998: 7[62]). Antonin Artaud, –autor primordial en Panero, con el que a veces hasta busca confundirse–, también defiende esa crueldad activa, que sirve para crear algo que no existe, que todavía no es o no quiere ser designado: «Si je me tue ce ne sera pas pour me détruire, mais pour me reconstituer, le suicide ne sera pour moi qu'un moyen de me reconquérir violemment, de faire brutalement irruption dans mon être» (Artaud, 1925).

La no-identidad, la identidad del margen, se presenta como identidad abierta al otro: «Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, /et moi» (Artaud, 1973:77), porque el otro entra también en la configuración de uno mismo. Sin embargo, en Panero también se quiere desconfigurar esta filiación, es el poeta que cita y reversiona a Winnie The Pooh, a Alicia en el País de las Maravillas o a Pound. En el que la intertextualidad y el plagio no se diferencian de la escritura ni, por ende, de la no-identidad³.

Así, en los poemas panerianos se trabaja la destrucción y la muerte como posibilidad de algo nuevo. Se trata de llegar a la muerte para que, de las cenizas, pueda resurgir algo: «Ah pájaro del odio/ ave sin pico de la muerte/ ave que nace, no de frente de Zeus/ sino del mayor de los monstruos:/ el desastre.» (Panero, 2000: 97), «muerto de muchas cabezas hambrientas de los vivos/ te esperamos ave, ave nacida/de la cabeza que explotó al crepúsculo» (Panero, 2004:151-152). Porque para Panero, toda literatura es palimpsesto y todo sentido proviene de un sentido previo. Esta idea que no es en ningún caso nueva en la literatura, es interesante sin embargo porque en Panero enlaza directamente con la desconfiguración de la identidad y con el proceso de destrucción que emprende. Por una parte, tal como señala Blesa (2019: 414-418), Panero hace un uso constante de referencias y citas mediante la fórmula «X *dixit* + circunstancia extravagante» de manera que la referencia «va de la mano de la burla o el escarnio». Si bien es verdad que Panero afirma en numerosas ocasiones su voluntad de darse autoridad mediante las continuas citas y referencias que abren

³ Ya se ha analizado el régimen escritural intertextual de Leopoldo María Panero, por ejemplo, en Rodríguez de Arce (2009) y en Martín (2014).

sus textos (Blesa, 2019: 414), en la lectura que se plantea en este trabajo, la intertextualidad, la reescritura y las citas se configuran en Panero sobre todo como una apuesta por la destrucción del autor como figura de autoridad. Ya que más bien crean el efecto de desautorizarlo todo, desapropiando a la cita de su poder de autoridad.

Al mismo tiempo, Panero se autoreferencia y pervierte sus propios poemas, como se puede leer por ejemplo en las tres versiones del poema «Haikú (variable)»: «Yo soy sólo mi perfil./ Cuando la nieve cae, de mi rostro/ nada se ve.»; «Yo soy sólo mi perfil/ Cuando la nieve cae de mi rostro/ nada se ve.»; tercera variante: «Cuando la Nieve caiga/ no estaré ya.» (Panero, 2004:173-174). Así, se genera también una autodestrucción de manera que su propia identidad como escritor y el propio poema quedan también desacreditados. En las reelaboraciones de Panero, tanto de textos propios como de textos de otros autores en las referencias falseadas o en sus traducciones, se ha hablado de la necesidad de desenmascaramiento activo de Nietzsche. En palabras de Rodríguez de Arce: «Panero manifiesta de forma inequívoca su constante necesidad de ser *voz en el otro y alteridad en su ¿propia? Voz*» (2009:32). Lo que está haciendo, en realidad, es negar un único sentido, huyendo siempre del valor absoluto⁴. De hecho, cualquier palabra con ápice de término tendrá que ser desarticulada. De esto también escribió, precisamente, Artaud: «Tous les termes que je choisis pour penser sont pour moi des TERMES au sens propre du mot, de véritables terminaisons, des aboutissants de mes. Mentales, de tous les états que j'ai fait subir à ma pensée. [...] Je suis vraiment paralysé par mes termes, par une suite de terminaisons.» (Artaud, 1973:102). El propio poema por tanto se identifica, también, con una especie de muerte. Por esta razón, la palabra incluso por el propio Panero tiene que volver a ser escrita, plagiada, maltratada, otra vez, para no fijar como una máscara al ser.

Por otra parte, es evidente que para Artaud —y para Panero— la violencia que ejerce el lenguaje como cierre violento tiene que ver con sus Mentales. Precisamente, el asesinato poético se configura como defensa de la propia vida marginal, de la propia individualidad que ha querido ser negada por el discurso del poder y sus máscaras. Panero expresa en su libro *Aviso a los civilizados* justamente una percepción de su propia existencia como algo negado, tachado como error por el discurso médico: «No hay ya otro hombre que el hombre

⁴ Blesa (2019) plantea por esta razón que Panero entronca prematuramente en España con el pensamiento posestructuralista francés.

del cogito *–cogito ergo sum–* es por ello que este ‘otro’ hombre que no piensa, no existe» (Panero, 1990:54). Así, Panero se sitúa en ese lugar de la no-existencia, y desde ese lugar escribe: «El vacío del que nace la literatura no es un vacío existencial, no es una carencia de algo, es una carencia de todo. Es una carencia de existencia.» (Panero, 1987:124). De ese intento de aniquilación de la propia individualidad por el discurso del poder, pues, nace la poesía, pero no como un intento de superación de esa aniquilación para poder ser aceptados en ese discurso racional, sino como vindicación de esa existencia en el margen. Por eso, Panero quiere mantenerse en esa no-existencia y hace de ello un grito de guerra:

Sí, somos negros: creemos, extendemos el «Mau-Mau». No con diagnósticos, sino con gritos de guerra. El homo normalis nada puede, ya que es tan solo el esclavo de su apariencia. [...] Nunca cedamos en nuestra pretensión no ya de una nueva sociedad, sino de una nueva humanidad. Que sigan hablando, ya no importa. Que sigan excluyendo, nosotros haremos de la uniformidad de esa exclusión, la garantía de una diferente universalidad (Panero, 1990: 86).

Panero escribe, pues, para dar existencia a su propio no-ser. Dando lugar al poema como paradoja, como existencia de la no-existencia: «Bello es el pájaro del acabamiento/ el pájaro en la rueda/ el silencio en que insisto/ sin saber todavía/ si yo existo» (Panero, 2000:92), «Temed al hombre de la máscara rota/ porque no es» (Panero, 2000:42). De hecho, la no-existencia también se establece a nivel escritural, con el régimen de la intertextualidad, el reversionamiento e incluso el plagio.

En las cartas a Jacques Rivière, Artaud empieza a profundizar en su pensamiento a través de la escritura y Maurice Blanchot (1994) se da cuenta de que el autor no busca pulir su escritura o mejorar su estilo, él quiere llegar a expresar su propio pensamiento. Un pensamiento que, igual que el pensamiento de Panero, ya se presenta desde un primer momento como algo que no puede ser abarcado por el lenguaje o el discurso racional. Artaud quiere, precisamente, mantenerse en ese lugar tal como expresa en la carta del 5 de junio de 1923:

Ces tournés, ces expressions mal venues que vous me reprochez, je les ai senties et acceptées. Rappelez-vous: je ne les ai pas contestées. Elles proviennent de l'incertitude profonde de ma pensée. Bien hereux quand cette incertitude n'est pas remplacée par l'inexistence absolue dont je souffre quelque fois (Artaud, 1973: 20-21).

Continuamente, tanto Artaud como Panero, manifestarán su deseo de posicionarse en un lugar distinto que no pueda ser reabsorbido por el discurso de la ley.

En esta misma línea, las obras tanto de Artaud como de Panero no querrán tampoco considerarse como propiamente obras; algo que podría ser trabajado e interpretado dentro de una racionalidad, sino que serán otra cosa; serán sus propios restos, serán como excremento o cadáver, algo que se niegue a ser acogido por ese decir racional: «Lo que habéis tomado por mis obras no eran más que los desperdicios de mí mismo» (Artaud, 2002:28); «mosca que te nutres de mí mismo/ y cuyo cadáver/ es el poema» (Panero, 2000:80). De la misma manera, para Panero también el poema será como un cuerpo extraño, algo que no encuentre una forma definitiva, que se niegue a la versión final o a La interpretación, y propiciando, muchas veces el malentendido a través de múltiples interpretaciones paradójicas de sus propios escritos.

De esta manera, hay un rechazo del yo-escritor e inevitablemente también, de la figura del crítico como figura que intenta apropiarse de esos textos que se niegan a ser interpretados: «Les gens qui sortent du vague pour essayer de préciser quoi que ce soit de ce qui se passe dans leur pensée, sont des cochons.» (Artaud, 1973:106). Veamos ahora, el fragmento de la introducción a *Teoría*:

Quieres saber tan sólo de esa ficción que se creó por intermedio de otro, esa entidad llamada «autor» que te sirve para digerirme, esa imaginación pobre («Leopoldo María Panero») que ahora devoran unos perros. [...] Dejad ahora que esa legión de hormigas pasee su imbécil laboriosidad por encima de la máscara caída en el asfalto (Panero, 2004:77-78).

Panero considera a sus críticos como hormigas cómplices del borrado de su propio ser como individualidad, que crean al yo autor como ficción y lo fijan. Por eso, Panero, en su exploración del no-ser, también debe encargarse de descubrir y tirar la máscara que lo esconde en el asfalto.

4. Desestabilizar el cuerpo-poema: dolor, arrugas y semen seco

Finalmente, tanto Artaud como Panero quieren posicionarse en un lugar que no pueda ser objeto de representación, y ambos, en parte también debido a su relación con la enfermedad mental, explorarán el propio cuerpo y lo desestabilizarán como resistencia contra la institución psiquiátrica. Así, el dolor se presenta como una certeza que escapa de la autopercepción, y por lo tanto es apto como salida del decir racional. Tal como señala Blanchot (1994), el dolor aparece en Artaud como centro de su pensamiento, como única prueba de la que puede partir: «à savoir, que, plus encore que de la mort, je suis le maître de ma douleur.» (Artaud, 1973:69). Ese dolor que está encarnado en el cuerpo –en esa

exterioridad también indecible e inmoral— : «Cette douleur plantée en moi comme un coin, au centre de ma réalité la plus pure, à cet emplacement de la sensibilité où les deux mondes du corps et de l'esprit se rejoignent» (Artaud, 1973: 120); «Localisé probablement à la peau, mais senti comme la suppression radicale d'un membre, et ne présentant plus au cerveau que des images de membres filiformes et cotonneux, des images de membres lointains et pas à leur place. Une espèce de rupture intérieure de la correspondance de tous les nerfs.» (Artaud, 1973: 63).

Panero también vindica el dolor como única certeza posible:

Una Ciencia del Dolor como la única
sabiduría posible en la Zona Clausurada. [...] contoneándome y hablando solo, sin ver
que llevo una mujer sobre mi espalda
con las uñas clavadas en mis hombros
y mordiéndome el cuello ebria de mi sangre (Panero, 2004:156).

Sin embargo, el dolor también es problemático, se presenta como un decir no decible por ese lenguaje racional: «Todo el brillo de las palabras no puede vencer al dolor. Porque el dolor es un lugar que escapa por excelencia al decir: quiero decir al decir abstracto, al decir de la ley o razón.» (Panero, 1990: 141). Siguiendo al propio Panero, el dolor también carece, pues, de existencia. Puede que el cuerpo, como el poema, se manifieste como un lugar donde el dolor no decible, no existente, pueda ser explorado. Para Artaud el dolor también ha sido o quiere ser, apropiado por otro. Tal como lo expresa en la «Lettre à Monsieur le législateur», donde cuestiona la ley sobre los estupefacientes y critica la voluntad de apropiación del dolor por parte de la medicina. Pero el dolor puede reapropiarse precisamente porque tiene lugar en el propio cuerpo y porque escapa precisamente al decir racional. Así, a través del cuerpo, se lleva a cabo una reapropiación del dolor y de la propia existencia: «Soy un hombre por mis manos y por mis pies, mi vientre, mi corazón de carne, mi estómago cuyos nudos me acercan a la putrefacción de la vida. /Lo que habéis tomado por mis obras no eran más que los desperdicios de mí mismo» (Artaud, 2002:28). De esta manera, tanto Artaud como Panero exploran y matizan un cuerpo que aparece sobre todo como problemático.

Son pertinentes aquí las palabras de Valeriano Bozal en su ensayo sobre los retratos dibujados por Artaud: «Se equivocará aquel que piense en tal exterioridad como plenitud y complacencia, pues si algo tiene como propio es su tendencia a desaparecer, su resistencia a

la representación.» (2004:51). Precisamente, Panero se muestra consciente del problema de la representación que plantea el cuerpo: «El mundo del cuerpo está prohibido. El mundo del cuerpo llega a un abismo que no tiene nada que ver con el cuerpo como ente objetivo [...] esa mitad que se esconde en la gestualidad concreta.» (Panero, 1987:125); se trata de un cuerpo que no es alcanzable: «antítesis entre cuerpo expresivo y cuerpo objetivo o anatómico» (Panero, 1993: 104). Se trata, pues, de mantenerse en el abismo, en lo irrepresentable, en la crueldad, en la sexualidad, en la relación imposible, en el alcance imposible del otro, que es también imposibilidad de llegar a uno mismo, en el incesto, en el aborto, en el feto extraño.

En *Para acabar con el juicio de dios*, Artaud muestra cómo el cuerpo aparece como única certeza que es capaz de percibir ese dolor irrepresentable:

[...] en cambio hay una cosa
que significa algo,
una sola cosa
que debe significar algo,
y que siento
porque quiere
SALIR:
la presencia
de mi dolor
de cuerpo,
la presencia
amenazadora
infatigable
de mi cuerpo (Artaud, 1975:26).

Y cómo ese mismo cuerpo es ordenado y categorizado por un sistema que busca la síntesis, la unidad. Ese sistema «racional» quiere apropiarse de ese cuerpo y objetivarlo, producirlo:

[...] ayer me enteré/ de una de las prácticas oficiales más impresionantes de las es-/cuelas públicas americanas y que sin duda hacen que ese/ país se crea a la cabeza del progreso./ Parece que entre los exámenes o pruebas que debe so-/portar un niño que entra por primera vez a una escuela/ pública, se verifica la llamada prueba del líquido seminal/ o del esperma/ que consistiría en pedirle al pequeño recién llegado un poco/ de su esperma para introducirlo en un frasco/ y conservarlo así preparado para cualquier tentativa de fe-/cundación artificial que pudiera llevarse a cabo en el futuro (Artaud, 1975:11).

Nietzsche también se da cuenta de que el cuerpo ha sido apropiado y manipulado, y sospecha ya que ese cuerpo es en realidad indecible, debe escaparse de todo discurso: «Cualquiera que sea el discurso dominante, el de la Razón, el de la ciencia o el del

Inconsciente, lo que se somete a la exclusión y a la represión es siempre lo mismo: el cuerpo. Pero ¿no está excluido de todo discurso?» (Dumoulié, 1996:141). Ese cuerpo que ha sido manipulado, entonces, es diferente del cuerpo que es inseparable del dolor, de la autopercepción y que quiere ser inútil e irrepresentable: «[...] porque no hay nada más inútil que un órgano./ Cuando ustedes le hayan hecho un cuerpo sin/ órganos lo habrán liberado de todos sus auto-/matismos y lo habrán devuelto a/ su verdadera libertad.» (Artaud, 1975:31). El cuerpo sin órganos de Artaud tiene que diferenciarse del *organismo*. Se trata de un cuerpo que es un «pèse-nerfs», que contiene y es dolor, sufre. Que no es organismo porque escapa de la categorización ordenada, no tiene un sentido. «El cuerpo es el cuerpo. Está solo. Y no tiene necesidad de organismos. El cuerpo nunca es un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo» (Deleuze y Guattari, 1947:163; citado en Zuleta, 2012:4). Artaud, con el cuerpo sin órganos, utiliza una paradoja y quiere romper con la organización que se establece en el cuerpo. Apuesta por una des-organización del cuerpo, que implica su destrucción para que sea posible otro cuerpo, re-apropiado.

En este sentido, en los poemas de Panero también se ve una voluntad de desorganización del cuerpo, donde se deja explícita una lectura de Artaud:

[...] a la noción de un espíritu artaudiano, de un bello Pesa-nervios, más allá de cualquier reificación del espíritu, llámese este *mente o aparato psíquico*, que son nociones derivadas de la máquina médica.

Contra lo que tal máquina opina, ni siquiera el cuerpo es objetivo.

El cuerpo es también un *hacerse*, un cuerpo subjetivo o fenomenológico, y tras de la gestualidad amañada del sujeto está la payasada del loco, inventora de la única posible identidad. Ésta es aquella en la que el hombre ríe de sí mismo, y baila fuera de lugar y de espacio, en ese terreno de la locura que fuera hasta hoy terreno de nadie (Panero, 2014:160).

Sin embargo, en Panero, se trata de separar los miembros del cuerpo, de apostar por una castración, una decapitación, una separación violenta de cualquier ápice de organización o de unidad que le aportaba un sentido: «y la mano/ que sobresalía de la tumba: cabeza/ separada del cuerpo, tronco inútil» (Panero, 2004:101). Hay ahí una distancia del propio cuerpo que busca un «extrañamiento» que es mencionado por el propio autor en alguna ocasión (por ejemplo: Panero, 2004: 287).

Así, el cuerpo se presenta en los poemas panerianos como algo extraño, que se deforma continuamente, que se ensancha, que molesta, que es siempre demasiado grande o un pellejo: «como mi barriga/ llena de cerveza que sube y que baja/sobre la acera, al compás

de mis pasos: elefante/ mirando al suelo, grasa de ballena, rostro/ reflejado en las risas de los hombres.» (Panero, 2004: 341), «Recorro el mar con grandes piernas/ son dos piernas, mas de pronto/ descubro al lado una tercera: mía no es,/ luego es de Olana, que me espía,/ ya no sé qué hacer sin esos ojos/ que allí en el frío me vigilan;/ mi figurón tiembla y vacila/ no sé quién soy ya sin la Espía» (Panero, 2004: 215), «La vieja a la sombra susurra/"no tengo dientes, soy vieja" [...] / le digo "soy vieja y nada"/ márame porque mi cuerpo/ desnudo ya no es figura [...] / el torpor de mi carne arrugada/ dice mi única verdad» (Panero, 2000:47-53).

Asimismo, hay una apuesta por esos restos de cuerpo que generan un extrañamiento. El cuerpo tiene un sentido si es unitario, pero en el escupir, en el excremento, en la eyaculación algo pasa, esa fragmentación crea una desnaturalización: «Semen sobre la piedra. Que nada fecunde, sino quede/ allí escrito y se borre al leerlo.» (Panero, 2004:165), «se aleja/ por el jardín sin nombre y lleva/ en la espalda una mancha de semen seco.» (Panero, 2004:167). No es un resto que pueda ser apropiado ya. Como el cuerpo sin órganos, es aquello no productivo, estéril, eso que no se puede engendrar. Panero se posiciona así en un rechazo del cuerpo útil, produciendo y señalando lo inservible del cuerpo como resistencia política: «nadie podría jamás sospechar que conservas esa/ belleza demente de la infancia, ese furor contra lo útil de tu/cuerpo.» (Panero, 2004: 145).

La propia palabra se escupe o cae de la boca como un resto del cuerpo, que ya no tiene sentido:

Y ella
al marcharse me dijo –movió
los labios sin hablar y se oyó
que decía: «se han roto,
se han roto todas las personas del verbo.» (Panero, 2004:167).
Tú,
la palabra que cae de mi boca,[...]
una mujer en el tembladeral-, perdida
como tu sombra allá, entre sus cuerpos,
en la habitación, fija
allá en un extremo, mientras hablan sin
tocar jamás el nudo de sus bocas. Palabra
impura y *apostiz*, cortadle
la lengua al que algo
innecesario diga, empezar, empezar [...]
los hombres estaban desnudos y las vestiduras eran los hombres (Panero,
2004:169-171).

Es interesante cómo la palabra como «resto» entronca precisamente también con la política escritural que lleva a cabo Panero, en la que toda escritura es traducción, todo poema es versión, toda literatura es referencia, en definitiva, «resto».

El cuerpo llega incluso a desnaturalizarse por completo, ya no es solo el cuerpo-hombre, son los cuerpos como máscaras que se resisten a romperse. La desnudez deja de ser verdad. Y esta relación con el propio cuerpo tiene que ver, inevitablemente, con una imposibilidad de llegar al otro. La relación con el otro también se problematiza a través de las relaciones desde los cuerpos-máscara:

Y ella está allá: en la espera,
y no es a ti a quien ama, sino que
es un Otro, amantes, el que usa
voces y cuerpos vuestros –el que os ha
de abandonar. Feto negro que
se interpone entre vuestros dos
cuerpos y hace
siempre imposible la cópula– (Panero, 2004:166).
Y alguien
ella tal vez pasó su mano sobre
el feto con suavidad
que no le tocó. Y se aleja –ahora,
al acercarse, vivir es alejarse-
se aleja
por el jardín sin nombre y lleva
en la espalda una mancha de semen seco.
O hay dirección en la huida: ¿sabes
supiste acaso adónde
se dirigían sus ojos cuando
te miraba? (Panero, 2004:166).

La mujer queda reducida a «alguien», a la identidad insegura, a un «tal vez», la cópula se revela como un imposible entre los cuerpos que escapan de la identidad. Aquí, el uso de la segunda persona aumenta esta ambigüedad, como identidad vacía, como cáscara que puede actualizarse con cada lectura, como categoría insegura. Se trata, pues, tal como planteaba Nietzsche, de explorar la alienación, de mantenerse en el abismo entre el ser y el no ser. Desde lo que es más exterior: el cuerpo y el otro. Es interesante, en este punto, tratar los retratos de Artaud desde el análisis de la mirada que propone Valeriano Bozal: se trata de rostros dibujados como interrogantes, como enigmas «pero también un miedo, y quizá miedo a las eventuales respuestas que preguntas como éstas pueden suscitar. El resultado se aventura siempre en el horizonte de la perplejidad» (Bozal, 2004:40). Se trata de dibujar la imperfección

del rostro, que cambia constantemente a través del tiempo (en la misma dirección Bozal menciona a los retratos de Giacometti). En este sentido, recordamos algunas líneas de Panero donde el rostro aparece desdibujado, alienado en el hacerse, en la metamorfosis que no puede descifrarse:

Me asomo al pozo y veo, en la copa un rostro
grotesco de algún monstruo
[...] extranjero en el mundo, un extraño en su cuerpo
una interrogación tan sólo que se mira sin duda
con certeza, perdida al fondo de ese vaso (Panero, 2004:254).

Cara a cara
no descifran el misterio
y el espejo no es sino
como si sólo la ruina
acariciase la ruina (Panero, 2000:24).

Se trata de una mirada que interroga y se interroga. No llega nunca al reconocimiento, porque el rostro, la piel, es permanentemente surcada por el tiempo, envejeciendo: «Yo soy sólo mi perfil./ Cuando la nieve cae, de mi rostro/ nada se ve.» (Panero, 2004:173), «y un pájaro me devora, en el rincón del castigo/ donde tiemblo de ver mis manos/ y el viento graba en mi carne» (Panero, 1998: 33). Se trata del rostro haciéndose, tal como los retratos de Artaud se resistían a fijar una imagen, y se mantenían en ese abismo del tiempo. ¿Dónde nos lleva entonces ese cuerpo? Nos lleva a un pozo que continúa siendo inalcanzable. A través de la interioridad ficticia y la exterioridad alienante, se llega a lo que Nietzsche llamaba el abismo: «Las llaves de una puerta que no se abrirá nunca» (Panero, 2004: 90); «Estas flores son cadenas/ y yo habito en las cadenas/ y las cadenas son la nada/ y la nada es la roca/ de la que no hay retorno/ (mas si no se ha vuelto es porque tampoco/nunca se ha ido)» (Panero, 2004:88).

Se trata, pues, de un rostro que sólo puede ser percibido en su muerte, y por lo tanto se presenta como inalcanzable, sabiendo de él, siempre, como de algo extraño, distanciado de sí mismo:

Solos tú y yo, e irremediabilmente
unidos por la muerte: torturados aún por
fantasmas que dejamos con torpeza
arañarnos el cuerpo y luchar por los despojos
del sudario, pero ambos muertos, y seguros
de nuestra muerte; dejando al espectro proseguir en vano
con el turbio negocio de los datos: mudo,

el cuerpo, ese impostor en el retrato, y los dos siguiendo
ese otro juego del alma que ya a nada responde,
que lucha por su sombra en el espejo-solos[...]
solos los dos y unidos por el frío
que apenas roza brillante envoltura
solos los dos en esta pausa[...]
«amó» dijiste autorizado por la muerte
porque sabías de ti como una tercera persona[...]
¿en qué perspectiva
-dime- acoger la muerte?
en la mesa de disección (Panero, 2004:149-150).

Le ventre évoque la chirurgie et la Morgue, le chantier, la place publique et la table
d'opération. Le corps du ventre semble fait de granit, ou de marbre, ou de plâtre, mais d'un
plâtre durcifié.

[...] L'accès de la montagne est interdit. La montagne a bien sa place dans l'âme. Elle est
l'horizon d'une quelque chose qui recule sans cesse (Artaud, 1973: 65).

Tanto Panero como Artaud escriben para explorar su propia existencia, que quiere ser tachada por el discurso de la ley. Escriben como resistencia a ese discurso en tanto que verdad. Y en esa escritura que resiste encontrarán la piedra o la montaña como ruinas que los mantienen en ese lugar de identidad-abismo, que habita en el margen-poema.

Panero, o Panero (Artaud), parte del dolor que escapa de otro discurso-verdad, de la apropiación psiquiátrica, y se reapropia de él a través del cuerpo –un cuerpo que no quiere pertenecer a ningún poder–. Es ahí donde se da un punto de inflexión, en el que surge el cuerpo sin órganos de Artaud y la recreación del extrañamiento y de la desmembración en Panero. Ambos luchan contra una racionalidad como valor absoluto para llegar a un abismo que sienten los acerca un poco más al margen al que son expulsados. Así, los poemas de Panero configuran también otro régimen de escritura-lectura, donde el cuerpo, el poema, se hace margen o resto inservible, como un no-lugar, donde la propia existencia –existencia entendida como nada, como desastre, ruina– puede escribirse, reescribirse, destrozarse y ren(h)acerse sin llegar nunca al fondo del caer expulsado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin (2002), *El pesa-nervios*, Madrid: Visor.
- ARTAUD, Antonin (1975), *Para terminar con el juicio de dios y otros poemas*, Trad. María Irene Bordaberry y Adolfo Vargas, Buenos Aires: Caldén.
- ARTAUD, Antonin (1973), *L'ombilic des limbes; précédé de Correspondance avec Jacques Rivière; et suivi de Le Pèse-nerfs; fragments d'un Journal d'enfer; L'Art et la mort; textes de la période surréaliste*. Paris: Gallimard.

- ARTAUD, Antonin (1925), «Sur le suicide», *Le disque vert*. 4ème série, n° 1.
- BLANCHOT, Maurice (1994), «Blanchot sobre Artaud», *Zona Erógena*, 17, Recuperado el 3 de noviembre de 2018 de: <http://www.educ.ar>.
- BLESA, Túa (2019), *Leopoldo María Panero poeta póstumo*, Madrid: Visor.
- BLESA, Túa (2004), «La destruction fut ma Beatrice», Prólogo en Panero, Leopoldo María, *Poesía completa (1970-2000)*, Madrid: Visor, 7-16.
- BOZAL, Valeriano (2004), *El tiempo del estupor*, Madrid: Siruela.
- DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix (1972), *L'Anti-OEdipe. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit.
- DUMOULIÉ, Camille (1996), *Nietzsche y Artaud. Por una ética de la crueldad*, México: Siglo veintiuno editores.
- FRANCOS, Aitor (2014), «Metamorfosis de lo mismo», *Quimera: Revista de literatura*, n. 372, 29-32.
- MARTÍN, Rubén (2014), «Terror, Kitsch y palimpsesto en la poética de Leopoldo María Panero», *Quimera: Revista de literatura*, n. 372, 20-25.
- NIETZSCHE, Friedrich (2005), *Crepúsculo de los ídolos*, Trad. Andrés Sánchez, Madrid: Alianza.
- NIETZSCHE, Friedrich (1998), *El nihilismo: escritos póstumos*, Trad. Andrés Sánchez, Madrid: Península.
- NIETZSCHE, Friedrich (1986), *La genealogía de la moral*, Trad. Andrés Sánchez, Madrid: Alianza.
- PANERO, Leopoldo María (2014), *Prosas encontradas*. Ed. Fernando Antón, Madrid: Visor.
- PANERO, Leopoldo María (2004), *Poesía completa (1970-2000)*, Ed. Túa Blesa, Madrid: Visor.
- PANERO, Leopoldo María (2000), *Teoría del miedo*, Tarragona: Igitur.
- PANERO, Leopoldo María (1998), *Guarida de un animal que no existe*, Madrid: Visor.
- PANERO, Leopoldo María (1993), *Y la luz no es nuestra*, Madrid: Libertarias.
- PANERO, Leopoldo María (1987), «L.M.P.: La literatura como alternativa a la vida», *Turia*, 6-7.
- RODRÍGUEZ DE ARCE, Ignacio (2009), «Poética de la intertextualidad en Leopoldo María Panero», *Ogigia*, 6, 27-37.
- RUANO, Joaquín (2013), «De la crueldad activa: lecturas de Nietzsche en la obra de Leopoldo María Panero», *Aisthesis*, n. 54, 103-121.
- TRUEBA MIRA, Virginia (2018), «La recepción de Lewis Carroll en las letras españolas: el caso Leopoldo María Panero.», *Bulletin Hispanique*, 120 (2), 679-694.
- VOLPI, Franco. (2007). *El nihilismo*. Madrid: Siruela.
- ZULETA, Virginia E. (2012). «Escribir con Artaud: aproximaciones deleuzianas». *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*. Universidad Nacional de La Plata. Extraído el 3 de noviembre de 2018 de <http://citclot.fahce.unlp.edu.ar/viii-congreso>

CRISIS, DETERMINISMO, HEDONISMO Y DROGAS: UN ANÁLISIS DE *AL FINAL SIEMPRE GANAN LOS MONSTRUOS*

RAFAEL HUETE TABERNERO

rafaelhuete1@gmail.com

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

Resumen: *Al final siempre ganan los monstruos*, primera novela publicada del escritor granadino Juan Manuel López, Juarma, ha sido una de las novedades editoriales que más impacto ha causado en 2021. La progresiva destrucción física y moral de cuatro amigos sirve al autor para narrar una realidad difícil y en ocasiones olvidada, pero presente en nuestra sociedad. En este sentido, aunque no es la primera obra que tiene como contexto general la crisis económica que estalló en 2008 y se ha prolongado a lo largo de la década siguiente, sí trata temas incómodos cuyo mero retrato literario resulta, en cierta medida, heterodoxo. Así, en este artículo realizaré un análisis temático de la novela centrándome en los aspectos que conforman el eje vertebrador de su trama: la crisis económica y generacional, la falta de expectativas, una sensación de determinismo y fatalidad arraigada en cada uno de los personajes, y la adicción a las drogas, así como sus consecuencias, tanto físicas como emocionales.

Palabras clave: Novela social, Crisis, Drogas, Determinismo.

Abstract: *Al final siempre ganan los monstruos*, the first published novel by Granada-born writer Juan Manuel López, Juarma is one of the publishing novelties which has caused the most impact in 2021. The author uses the progressive physical and moral destruction of four friends to narrate a difficult and sometimes forgotten reality despite its presence in our society. In this regard, it is not the first novel that chooses the economic crisis that broke out in 2008 and has lasted throughout the following decade as its general context. However, it does deal with certain uncomfortable issues whose mere literary depiction appears, to a certain extent, as unorthodox. Thus, in this article, I will analyse the themes of the novel focusing on the elements which make up the backbone of its plot: an economic and generational crisis, the lack of expectations, a sense of determinism and fatality ingrained in each of its characters, and drug addiction as well as its consequences, both physical and emotional.

Keywords: Social novel, Crisis, Drugs, Determinism.

1. Introducción

En el año 1993 el escritor escocés Irvine Welsh publicó *Trainspotting*, retrato de un grupo de jóvenes cuyo único pensamiento era la fiesta, la música, la heroína, el alcohol, el fútbol y la estética *punk*. Unos personajes que sufren en carne propia la crisis de los años del «thatcherismo» y sus políticas económicas devastadoras en Escocia¹, sin una motivación de futuro más allá de cómo pasar el día presente, el siguiente chute de «jaco» o la próxima pinta de cerveza. Una existencia marcada por el dolor y la incertidumbre, por la imposibilidad de escapar de su jaula física y emocional. Sin expectativas laborales ni responsabilidades, la droga se convertirá en el motor principal y destructor de sus vidas. Una historia autodestructiva sin concesiones.

En el año 2021, Juarma, un escritor granadino conocido en el mundo del cómic *underground*, publica su primera novela, *Al final siempre ganan los monstruos*, retrato de un grupo de jóvenes cuyo mundo gira en torno a las drogas, la fiesta, el alcohol y la *Playstation*. Unos personajes nacidos en los ochenta y que ya están en la treintena, que han sufrido la crisis de 2008 y sus consecuencias, arrastradas hasta el presente. Personajes militantes en un nihilismo fruto de la falta de fe en un sistema en el que ellos no encajan, donde la droga y sus adicciones son la única vía de escape y autojustificación en un presente difícil y un futuro sin expectativas. Una historia de degradación física y moral.

Más allá de estos parecidos temáticos –con las especificidades propias de la época, lugar y carácter–, tanto los personajes y sus motivaciones como el empleo de una jerga concreta para referirse a las drogas o su consumo, además del uso de palabras y expresiones propias de la zona de procedencia de los protagonistas, son algunos de los puntos en común que poseen ambas obras. Algunos lectores y críticos se han hecho eco de estas semejanzas y la han comparado con la obra de Welsh y su posterior película. «*Trainspotting* en un pueblo de Graná. Una novela que podrían haber escrito Irvine Welsh o Santa Teresa de Jesús.

¹ Irvine Welsh's oeuvre cannot be approached without referring to two historical facts that have deeply influenced his own writing and Scottish literature as a whole at the closing stages of the 20th century. The first is the failed referendum on the devolution of the Scottish Parliament in 1979. The second consists in Margaret Thatcher's rule as Prime Minister of the United Kingdom from 1979 to 1990. [...] As Britain relied heavily on State-sponsored or national companies for its economy, the consequence of such new directions for workers was dire. It could not be worse for Scotland, a country economically based on industrial activities (García Dos Santos, 2021: 482-483).

Psicótropa, dinamitera, localista y hasta la polla de tó», señala la escritora Cristina Morales en la faja promocional que acompaña al libro.

A pesar de ser una novela atípica y singular, o quizá precisamente por ello, *Al final siempre ganan los monstruos* ha disfrutado por el momento de una recepción inicial extensiva y mayoritariamente positiva. Además del prestigio de ser publicada bajo un sello como Blackie Books, los medios escritos y programas televisivos y radiofónicos se han hecho eco de la obra y han reseñado su lanzamiento a través de críticas o entrevistas con el autor; incluso ha aparecido en alguna de las listas de mejores libros del año. A ello se ha unido la ola de comentarios favorables por parte de usuarios de redes sociales, a las que el nacimiento de esta novela debe mucho. Juan Manuel López, Juarma, viñetista y autor de tebeos y fanzines, además de jornalero, obrero y camarero, decidió abrir un club de lectura en *Facebook* en el año 2017 en el que publicaba, sobre la marcha, textos para los miembros de este grupo. Ante el éxito de la iniciativa, decidió dar forma de novela a estas tramas independientes que desembocaron en la historia de *Al final siempre ganan los monstruos*.

A grandes rasgos, la obra narra las peripecias de un grupo de amigos treintañeros del pueblo de Villa de la Fuente, cuyo mundo gira en torno a la música, los videojuegos, el alcohol y, sobre todo, las drogas, auténtico eje vertebrador y elemento presente en todos los momentos de su vida. Una vida marcada por la adicción, la falta de responsabilidades, expectativas y motivaciones, derivadas de diversos condicionantes sociales, personales o laborales que actúan a modo de desencadenante trágico para los protagonistas. Lolo es un tipo violento, marcado física y mentalmente por las drogas; Liendres es una persona simple de buenas intenciones; Jony solo piensa en hacer dinero con la droga; Dani es el guapo y seductor del grupo, con un buen trabajo y estabilidad económica; y Juanillo, un cuarentón perturbado y degradado física y mentalmente.

Así, en este trabajo, tras realizar una contextualización genérica de la novela y un breve retrato de los personajes, me centraré en los temas que componen el marco argumental en el que se desarrolla la novela.

2. Un relato costumbrista

En la actualidad existe interés en retratar la realidad social del mundo de la droga o a protagonistas que viven en los márgenes, tanto físicos como emocionales, por parte de diferentes campos artísticos. En el mundo de la música, es oportuno referirse a la vuelta —

si es que alguna vez se fue— de la temática de barrio y la realidad de la periferia en el rap o el *trap*, o en cierto cine español, que recupera el interés en retratar la vida en barrios y pueblos y su gente (Aranda Millán, 2021). Y, si echamos la vista atrás, surge un paralelismo entre las historias de los personajes de *Al final siempre ganan los monstruos* y los protagonistas del cine quinqu² de finales de los setenta y primeros ochenta, sobre todo en lo referente al mundo de la drogadicción y la delincuencia. Salvando las distancias y los condicionantes de aquellos jóvenes respecto a los protagonistas de la novela, en los dos casos tenemos retratos sociales de gente que se ve abocada a vivir en los márgenes por su adicción, donde el determinismo social y la fatalidad van de la mano, y donde el amor es la única luz y vía posible de escape de esa realidad (Alonso, 2019).

Ciñéndonos al mundo literario, hay que destacar una serie de novelas donde la drogadicción forma parte del relato de manera directa o indirecta, como parte de los recuerdos de infancia del protagonista o como componente determinante en la actualidad (Galindo, 2020). Así, tenemos el caso de uno de los hermanos de la protagonista de *Mejor la ausencia* (2017) de Edurne Portela, situada durante en el *boom* del consumo de heroína de los años ochenta. La misma droga y periodo convulso aparecen representados en *Malaberba* (2019) de Manuel Jabois, pero en Galicia y a través de memorias infantiles. Y otro ejemplo sería *Todo arde* (2020) de Nuria Barrios, donde la representación se realiza mediante la ayuda de una familia para superar la adicción. En todas estas novelas la droga, de una u otra forma, se presenta como circunstancia y consecuencia de un problema social más de fondo, al igual que ocurre con la obra de Juarma.

En este sentido, pese a la tesis de que en la novela contemporánea encuadrada bajo el marbete de la posmodernidad «la protesta y el grito se convierten progresivamente en previsible —gesto automático más que original y sorprendente» y «el shock se ha sistematizado» (Navajas, 2016: 52), en el caso de *Al final siempre ganan los monstruos*, el intento de sorprender o interpelar al lector se consigue mediante algunas de las características y los parámetros que configuran los rasgos principales de la novela posmoderna actual, más allá del propio impacto que produce la descripción ficcionada de una dura realidad social. En

² El equivalente al cine quinqu en literatura en aquellos años quedó insertado dentro de la novela policiaca —a excepción de obras como *A salto de mata* (1981) de José Antonio Gabriel y Galán—, pero estas novelas negras, aunque reflejaban el mundo del lumpen y la delincuencia, tomaban como protagonista al detective y no a los propios jóvenes marginales.

este caso, me quiero centrar en la «pluralidad de tendencias» (De Castro y Montejo, 1990: 15) surgidas en la literatura española desde el año 1975 y, más concretamente, a la combinación de diferentes géneros y elementos dentro de la propia novela, y que alejan a este libro de una definición o categorización genérica monolítica.

En un primer momento, y si tomamos un referente cercano en el tiempo, podemos ver en la obra ciertos paralelismos y detalles con características y aspectos del realismo sucio de los primeros años noventa, «una tendencia deudora del realismo sucio americano, caracterizada por el lenguaje jergal y la actitud nihilista» (Langa Pizarro, 2004: 87) que mostraba a unos jóvenes pertenecientes a la «Generación X»³. Aunque más allá de estas coincidencias y de compartir un componente de “novela generacional” —mucho más restringido en el caso de aquellas al ámbito urbano— esta promoción de escritores surgió fruto de la «fiebre del triunfo hegemónico de una posmodernidad que podríamos calificar de jamesoniana (en tanto directamente vinculable al capitalismo tardío)» (Pozuelo Yvancos, 2017: 352) pero que, por su efimeridad derivada de su falta de plasmación de la realidad social de los jóvenes —a quienes realmente iban dirigidas estas novelas—, desapareció a favor de un intento y «recuperación que hoy vive la novela crítica» (Pozuelo Yvancos, 2017: 352) y de la novela social, en la que podríamos incluir *Al final siempre ganan los monstruos*.

En este sentido, estamos ante un relato de corte social en tanto refleja una problemática de componente comunitario, aunque «aborda la cuestión social desde un punto de vista más directamente relacionado con el ámbito y experiencia del autor implícito. Ofrece un retrato colectivo de los coetáneos de la misma edad que el autor» (Holloway, 1999: 128). Dentro de esta categoría principal, la obra se presenta, principalmente, como un relato costumbrista de cinco personajes enganchados a la droga, que se sirve de otros géneros como la novela negra y la conocida como «novela de la crisis» para retratar esa realidad.

Asimismo, entre las tendencias o géneros que alcanzan su mayor difusión dentro de la literatura posmoderna, *Al final siempre ganan los monstruos* se puede leer como una novela negra o un «thriller» narrativo. Para considerarla así, es necesario desligarnos en cierta forma de la percepción clásica de género policiaco, pues en este caso no tenemos a un detective capaz de descubrir un asesinato mediante su sagacidad o pericia en la resolución de crímenes.

³ Este concepto de «Generación X» hace referencia a aquel grupo demográfico que nació entre finales de los 60 y principios de los 80, y que en los años 90 se encontraban entre los quince y treinta años.

Como ya sucede en las últimas décadas en España, la novela negra «presenta un enfoque desplazado del tradicional relato detectivesco alcanzando la necesaria evolución de esta narrativa hacia la diversificación propia del contexto cultural postmoderno» (González del Pozo, 2011: 21), donde este tipo de novela «lleva a cabo la función de ser la crónica del tiempo presente» (De Castro y Montejo, 1990: 58), utilizado como instrumento de observación social y crítica cultural (Colmeiro, 2015: 15), y en la que dentro de la trama se insertan temas como «la conflictividad laboral y social de amplios sectores urbanos» (1990: 58), que sirven para ennoblecer y prestigiar a este subgénero literario «cuando asume el reto de cuestionar las bases de la sociedad occidental así como el de desenmascarar sus carencias morales» (Cuadrado, 2010: 216).

El relato de Juarma posee estas características generales de lo que sería la novela negra española posmoderna, aunque es cierto que la trama negra o policial queda supeditada y relegada dentro de la narración al tema principal. Por eso, considerar a esta novela como policiaca sería desacertado o, cuanto menos, sería una descripción no demasiado completa. La trama criminal viene determinada por la circunstancia social, en este caso la adicción y consumo de drogas, pero ese consumo de drogas viene determinado por un contexto social concreto: la crisis económica que se arrastra desde el año 2008.

Esta situación de crisis económica de la última década «ha comenzado a reflejarse con mucha fuerza en la novela que se publica en estos años» (Pozuelo Yvancos, 2017: 351), cuyas muestras se ha decidido agrupar, de una manera más comercial que académica, bajo el marbete de «novela de la crisis», ya que este tipo de relatos «reflejan el convencimiento de los jóvenes en España de que la crisis económica global de 2008-12 ha dejado huellas profundas en la sociedad española cuyos efectos todavía se pueden percibir hoy en día» (Bezhanova, 2020: 205); aunque para algunos estudiosos como David Becerra Mayor (2013): «más allá de esta etiqueta no hay nada.[...] Nada se dice en esas novelas [sobre el hecho de] que en esos años anteriores a la crisis ya estaban en marcha todos los procesos [...] de precarización del valor del trabajo».

Las consecuencias de la crisis son evidentes a lo largo del desarrollo de la novela y en determinados pasajes y situaciones se tornará decisiva. Pero no será el único desencadenante de la bajada a los infiernos del grupo de amigos protagonista. La falta de expectativas en un futuro diferente, la enfermedad mental, la avaricia y el dinero, y los problemas para relacionarse con su entorno, se ven potenciados por el uso y abuso de sustancias

estupefacientes, necesario ya no solo como mero consumo lúdico, sino como única vía de escape que convierte esta historia determinista en una espiral de mentiras, autojustificaciones, delincuencia y muerte.

3. Una novela de personajes

Al final siempre ganan los monstruos es una novela coral, donde la polifonía de voces va configurando el relato a través de monólogos. Estamos, pues, ante una narración de tipo autodiegética y testimonial, donde los diferentes narradores son los protagonistas de su propio relato y, a la vez, son testigos de la historia del resto de personajes. Así, por un lado, tenemos al grupo de cuatro amigos, —Lolo, Liendres, Jony y Dani—, al que se une Juanillo, algo mayor que ellos, y otros seis personajes que los acompañan —María, Vanessa, Lorena, Antoñica, Candela y Jose. Los cinco primeros son los protagonistas de la historia, los que cuentan sus experiencias en el mundo de la droga.

Lolo es el narrador de dos de las secciones del libro. Es un personaje marcado por las drogas, tanto física como mentalmente. Un personaje impulsivo y agresivo, que no duda en usar la violencia y dar «palos» para conseguir el dinero que le permita costear su adicción. Paralelo al consumo de estupefacientes, Lolo desarrolla brotes psicóticos y esquizofrenia, lo que le provoca alucinaciones y pesadillas y lo encierra en una rutina donde pasa «todo el día en la calle, bebiendo con unos y con otros y poniéndome hasta el culo porque no quiero volver a dormir nunca» (Juarma, 2021: 7).

El Liendres da su testimonio a lo largo de tres capítulos. Es un tipo simple, con buenas intenciones, de lenguaje coloquial, con un uso excesivo del «pues» —que en ocasiones queda demasiado impostado y artificioso dentro del relato—, enganchado a la droga, a las relaciones fugaces a través de *Tinder* (aunque confíe en encontrar el “amor bonito”), a la *Playstation*, y creyente en el lema latino *carpe diem* (43). Por su parte, en los tres capítulos que narra, Jony se presenta como el suministrador de droga del grupo. Estudió Filosofía, pero acabó trabajando en la obra con su tío y, ante la falta de trabajo tras la crisis, decidió montar su propio negocio de tráfico de droga. Es el personaje que muestra más claramente los efectos de la crisis y la precariedad dentro del relato (2021: 84).

Juanillo también es el encargado de contar la historia al lector a lo largo de tres capítulos. Es el cuarentón del grupo y, aunque no estudió con ellos en el colegio, se unió a la pandilla en la adolescencia. Hijo de la crisis, sin estudios ni ingresos fijos o un empleo estable,

se ve abocado a dar tumbos entre trabajos precarios. Obsesionado con las películas de artes marciales y Rambo, es el personaje más maltratado por su adicción, el que recibe todos los golpes y que, además, esconde un oscuro secreto que provocará el rechazo y el repudio de sus amigos.

Dani es, probablemente, el más diferente al resto de amigos. Protagonista a lo largo de tres capítulos, es el encargado de ser también el narrador del demoledor epílogo. Descrito en algunos pasajes por otros personajes como alguien guapo y seductor, de clase media, estudió Económicas y en la actualidad es director de una sucursal bancaria. Al igual que el resto del grupo, cae en el consumo de drogas. Pese a las recomendaciones familiares para que cambie de amigos y de estilo de vida, reconoce que «siempre soy consciente de que tienen razón, pero qué le vamos a hacer. No puedo dejar de meterme cocaína. Es lo que más me gusta» (2021: 96).

El resto de personajes aparecen para dar el contrapunto a los principales. Mientras Jose será el encargado de desvelar un importante hecho del pasado (y presente) de Juanillo, son los personajes femeninos los que aparecen como última tabla de salvación. María es la novia de Lolo y, en el capítulo en el que interviene, informa al lector de las idas y venidas de su relación con todos los problemas que acarrearón por culpa de su adicción a las drogas, aunque también se convierte en su encubridora de algunos delitos que él comete para conseguir dinero: «No creía que fuese capaz de ser tan monstruo y tan mentiroso. Pero vaya si lo era. [...] pero tenía miedo de que Lolo acabara en la cárcel por lo de la anciana y por los antecedentes que ya tenía por sus jaleos, así que me callé y no se lo conté a nadie» (2021: 32).

Algo parecido a lo que ocurre en la relación de Vanessa con Jony, al que deja tras el asalto a su casa para robar las plantas de marihuana que este guarda. Es consciente de que no va a cambiar «por mucho que me mienta o intente tranquilizarme, sé que de esta vida ni quiere ni puede salir. Porque está ganando mucho dinero y no va a renunciar a eso por mí» (2021, 73). Aunque ella también es consumidora, se presenta como una profesora que «solo» consume drogas, en su caso MDMA, de modo recreativo.

Lorena, Candela y Antoñica aparecen en la vida de los otros tres protagonistas como «ángeles salvadores», como clavos a los que agarrarse para salir del mundo de la drogadicción, la oportunidad de su redención y comenzar una nueva vida. Lorena y Candela aparecen en la vida de Liendres y Dani, respectivamente, cuando estos deciden dar un paso adelante y desintoxicarse y labrar un futuro libre de drogas junto a ellas. En el caso de Antoñica, su

figura será la que intente «conducir» por la buena senda a Juanillo. Lo que conocemos de ella es a través de lo que él cuenta. Las tres esperan que a través del amor ellos cambien de vida y puedan salir de esa espiral autodestructiva en la que están inmersos. Las tres fracasarán en su intento.

4. Una generación marcada por la crisis

La novela tiene un componente político enfocado desde un punto de vista ácrata, sin intencionalidad explícita, pero que flota a lo largo de todo el relato. Puede percibirse en los personajes resignados y desencantados que marcan el prototipo del hombre posmoderno, sin más perspectiva que el presente, interesados en un consumismo placentero basado en las drogas y la fiesta, sin grandes compromisos sociales o políticos más allá del propio bienestar personal y donde la única opinión tenida en cuenta es la de los amigos que son como ellos, en un proceso donde «el narcisismo (es) consecuencia y manifestación miniaturizada del proceso de personalización, símbolo del paso del individualismo limitado al individualismo total» (Lipovetsky, 2003: 12). Todo ello con la crisis económica como telón de fondo.

Aunque ya había indicios en los años precedentes, será en 2008 —más concretamente con el colapso de la empresa de servicios financieros Lehmann Brothers—, cuando se marca el inicio de la crisis económica cuyas consecuencias se han arrastrado a lo largo de toda la década de 2010 en España. En este sentido, *Al final siempre ganan los monstruos* es una novela que muestra esta realidad poscrisis. Aunque los sociólogos determinan que las mayores dificultades tras la crisis del 2008 y la posterior recesión económica la sufrieron los nacidos 1985-1995, puesto que, tal y como explican Ariane Aumaitre y Jorge Galindo (2020: 5): «la generación que nació entre 1985 y 1995 está teniendo el dudoso privilegio de ser la única en el último siglo que pasará por dos Grandes Recesiones en su periodo de formación e incorporación al mercado laboral». Nuestros protagonistas, a pesar de nacer en torno al año 82 también se ven afectados por esta situación en su presente laboral y, sobre todo, en su futuro.

También es cierto que no a todos los personajes les afecta de la misma manera e incluso podríamos decir que uno de ellos forma parte de ese conglomerado de «responsables de la crisis». Dani es el director de una sucursal bancaria pero no se cuestiona el papel de la banca a lo largo de la crisis y realiza una diferencia entre los bancos y lo que él llama el «sistema», como si ambas entidades no se retroalimentaran entre sí al formar parte de la

misma red capitalista, o como si los bancos no hubieran participado también del colapso económico posterior. Y al realizar esta diferencia, él —persona de clase obrera, trabajador de un banco— se incluye dentro de ese conglomerado al hablar en primera persona del plural, asumiendo explícitamente una responsabilidad de la que no es consciente:

Antes la gente de los bancos estábamos bien vistos. Ahora todo el mundo nos odia por culpa de la prensa y los políticos, porque a alguien le tenían que echar la culpa de la crisis. A mí me hace gracia, como si yo tuviese la culpa del puto funcionamiento de este sistema y de este mundo tan asqueroso. Siempre se me ha dado bien tratar con los clientes. Ser guapo, simpático y sociable te facilita muchas cosas (2021: 97).

El caso contrario sería el de Juanillo, sin trabajo ni pareja, que se pasa los días en los bares «bebiendo con unos y con otros y metiéndome coca, que es lo que más me gusta hacer en el mundo» (2021: 14); o el de Jony, el ejemplo de lo que supuso en España la crisis de 2008 que afectó de manera decisiva al sector inmobiliario y la construcción. Lo que se dio en llamar la “burbuja inmobiliaria” fue la consecuencia del «fomento del urbanismo neoliberal y especulación del suelo, incentivación del endeudamiento privado para ampliar artificialmente la demanda inmobiliaria o prácticas corruptas» (Górgolas, 2019: 164) que se llevó a cabo durante la década entre 1997 y 2007.

Aunque estudió la carrera de Filosofía, Jony no tenía ninguna intención de trabajar en nada relacionado con esos estudios. Él quería ir a la universidad «porque me daba la posibilidad de salir del pueblo, tener una experiencia distinta, conocer gente y hacer mis negocios» (Juarma, 2021: 81). Hay que tener en cuenta que, en estos años, trabajar en la construcción era un objetivo para muchos jóvenes que veían en este sector una posibilidad de inserción laboral: «entre 2000 y 2008, el periodo previo a la crisis, se produjo un aumento considerable de la emancipación juvenil en el contexto de un elevado crecimiento económico y de una mejoría en el mercado de trabajo» (Santos Ortega y Martín Martín, 2012: 97). La albañilería fue además una vía rápida de ganar dinero pronto sin necesidad de cursar estudios superiores en un país donde «el 31% de los jóvenes no termina la Educación Secundaria Obligatoria, según un informe de la Comisión Europea» (Basteiro y Flotats, 2011). Por lo tanto, a pesar de tener estudios superiores, Jony decide que su futuro está en la obra, con su tío, que a su vez le sirve como coartada para sus negocios como camello. Hasta que llega la crisis: «todo iba bien hasta que la puta crisis lo jodió todo y tuve que dar otro salto y jugármela más con los trapicheos porque me hacía falta el dinero» (2021: 84).

También es el personaje que más directamente habla del contexto de crisis económica y social. Es el único alegato por parte de uno de los protagonistas que trata de forma explícita algunos de los mantras o frases hechas sobre la cultura del esfuerzo y la meritocracia, y apuesta por el pragmatismo de conseguir dinero como única forma de cambiar la situación:

Que no te cuenten patrañas, que no te bombardeen la cabeza con frases motivacionales o de superación personal. El puto dinero es lo que decide qué va a ser tu vida. Trabajar mucho no te sirve para nada. No puedes cambiar las cosas ni aspirar a tener un presente o un futuro digno si no tienes dinero. No puedes salir del agujero donde estás con sueños e ilusiones, con esfuerzo y trabajo. Eso es un cuento. Siempre he tenido que buscarme la vida para tener dinero. Por eso empecé a trapichear. Porque necesitaba el puto dinero. Y con dinero todo es más fácil. Si alguien te dice lo contrario, miente (2021: 82).

Sin embargo, es Juanillo quien los iguala y deja claro que, aunque unos tengan estudios y él, por ejemplo, no, al final todos son iguales: «siempre han ido de sobrados, de listillos porque han estudiado en la ciudad y tienen buenos trabajos y se creen algo, van de importantes, de lumbreras y son en el fondo como tú y como yo. Unos tiraos» (2021: 122).

Es decir, que más allá del contexto económico y social, hay dos elementos fundamentales que los igualan y unen: su falta de expectativas y motivaciones futuras, envueltas o justificadas en un cierto determinismo social, y su adicción compulsiva a las drogas.

5. Entre la falta de expectativas y el determinismo

Derivada de esa situación de crisis o de sentimiento de no encajar en lo establecido, surge una actitud apática o de desidia ante la vida y, sobre todo, una forma de ver el futuro como algo que no existe, porque lo importante es el día a día y disfrutar de él, ya sea con 16 años o con 36. A pesar de eso, todos ellos, en un momento u otro, en cierta manera sí muestran algún interés en el futuro cuando hablan del amor.

El verdadero sueño de Liendres es el de encontrar el amor. Tras hablar del uso de aplicaciones como *Tinder* y tener relaciones fugaces y esporádicas, narra lo que supone para él conocer a una chica tras un intento de desintoxicación: «Sobre todo pues mi churri. Que me ha cambiado pues la cabeza, como si le das a un botón de reset. Pues ahora esa es mi vida. Mi vida de tranquilis» (2021: 223). Lo mismo le pasa a Lolo, cuyos únicos pensamientos más allá de la droga están relacionados con María y con un futuro juntos: «algunas tardes paseaba con Puqui, por las calles donde María y yo íbamos agarrados de la mano, soñando con un futuro que se sustentaba en nosotros dos y en el amor que nos sentíamos» (2021: 30).

A Dani le ocurre algo similar cuando reconoce que: «me gustaría alguna vez formar una familia y sentar un poco la cabeza. Me gustan mucho la juerga y las sustancias y a veces me desmadro demasiado» (2021: 98), aunque justifica ese «desmadre» en su falta de confianza en las personas y en el futuro: «cuanto más escuchaba a otros adictos, más me convencía de que mi problema no eran las drogas, sino mi falta de confianza en las personas, en el futuro» (2021: 250). Mientras que Juanillo, debido a que se han descubierto sus abusos a menores, solo piensa en un porvenir en el que quitarse «de en medio, porque tengo tantas cosas dentro, tanta culpa, que me gustaría sacarme todo eso de mi cabeza de una puta vez. Y más pelotazos. Y venga rayas. Y la rabia. Y la pena» (2021: 123).

Porque, al final, esta es una novela sobre la falta de confianza en el futuro, sobre todo cuando dicho futuro es peligroso y no presenta certidumbres, y surge la necesidad de vivir en un continuo presente, aunque sea a base de «analgésicos» o paliativos en forma de droga. La urgencia de llenar los vacíos que sienten en el alma, como reconoce Dani. Porque, como apunta Lipovetsky (2003: 51): «cuando el futuro se presenta amenazador e incierto, queda la retirada sobre el presente, al que no cesamos de proteger, arreglar y reciclar en una juventud infinita».

Ese horizonte, además, está configurado por una especie de final fatal presente a lo largo de todo el libro. Desde su propio título se puede intuir que el destino, el futuro de ese grupo de amigos está marcado y va a ser imposible cambiarlo. Aunque la crisis, la precariedad, la falta de expectativas y el consumo de drogas son causas obvias de su declive, pudiera parecer que, hicieran lo que hicieran, su desenlace ya estaba marcado por condicionantes ambientales y personales de los que no pueden escapar y, también, de los que no quieren escapar porque les resulta más fácil la autocompasión que la voluntad de cambio. En este sentido, esta obra enlaza con las tesis que Clarín expuso en sus artículos en *La Diana* sobre el naturalismo y el determinismo:

La vida se compone de influencias físicas y morales combinadas ya por tan compleja manera, que no pasa de ser una abstracción fácil, pero falsa, el dividir en dos el mundo, diciendo: de un lado están las influencias naturales; del otro la acción propia, personal del carácter en el individuo. No es así la realidad, no debe ser así la novela. A más del elemento natural y sus fuerzas, a más del carácter en el individuo, existe la resultante del mundo moral social, que también es un ambiente que influye y se ve influido a todas horas por la acción natural pura, por la acción natural combinada con anteriores fuerzas, compuestas, recibidas y asimiladas de largo tiempo, y por la acción del carácter de los individuos (Martínez Torrón, 1982: 275).

En el caso de la novela que nos ocupa, el determinismo ambiental y la influencia del mundo moral social adquiere un papel importante. Por un lado, destaca el escenario. Villa de la Fuente es un pueblo típico de gente que trabaja en el campo o en la construcción, con personas «amables y encantadoras, humildes y trabajadoras [...]». También hay personas dañinas, paletas, con la lengua muy larga y una existencia soporífera que pretenden llenar malmetiendo contra la existencia de los demás» (2021: 71). Un lugar como cualquier otro, pero que para estos personajes constituye un ancla de la que no pueden soltarse, y a la que vuelven una y otra vez.

En este espacio también surgen los condicionantes personales y familiares de los protagonistas. En el caso de Dani y el Liendres sí se puede decir que provienen de familias estructuradas, pero no sucede así con el resto de personajes. Dos de ellos (Lolo y Jony) provienen de familias donde el padre los maltrataba de pequeños: «[cuando] mi padre llegaba alcoholizado a casa la tomaba conmigo [Jony]» (2021: 62); otro de ellos —Juanillo—, no menciona en ningún momento a su padre, pero sí habla de la figura de su madre, sufridora de la azarosa vida que ha llevado su hijo (2021: 197): «Mamá, perdóname. Ya no te voy a dar más enrritaciones. Espero que podamos vernos en el cielo, cuando pague todas las cosas malas que hecho. Gracias por haberme cuidado tanto». También en el caso de Jose, amigo de Dani y víctima de abusos en la infancia por parte de Juanillo, estamos ante el caso de un personaje cuyo padre era un borracho desequilibrado.

No obstante, si hay un hecho o encuentro determinante que les sirve como explicación a su falta de referentes familiares, este se encuentra en su infancia. Nuestros protagonistas —últimos años ochenta y primeros noventa— se cruzan con Fernandito, «un esqueleto andante con apenas treinta y cinco años, aunque parece que tuviese setenta» (2021: 60), un hombre que iba «a pillar heroína al polígono [...] hasta que su madre le sacó un bonobús para que pudiera drogarse y no se quedase tirado en la ciudad. O que una vez atracó un estanco y le puso al estanquero un cuchillo en el cuello» (2021: 58-59). Es decir, el retrato que se tiene en el imaginario colectivo de la figura del heroinómano de esos años: drogas, delincuencia y muerte.

Paradójicamente, esta figura se convertirá en el «amigo» y referente de estos muchachos. Reconocen la influencia en sus vidas de Fernandito y confiesan (2021: 62-63): «nosotros lo idealizábamos tanto porque el resto de adultos que teníamos alrededor eran una basura [...] Fernandito era el único con el que podíamos hablar esas cosas, por las que nos

castigaban y pegaban una y otra vez». Esta relación con Fernandito acaba cuando los padres de los cuatro protagonistas se enteran de esta amistad y «los cuatro machotes (los padres) salieron corriendo detrás de Fernandito para pegarle» (2021: 61); además, Fernandito era un pretexto maravilloso al que culpar de todas las tonterías que hacíamos, como fumar o aburrirnos en clase» (2021: 61).

Pese a la importancia de los factores señalados, más allá de esa sensación de fatalidad y determinismo en el descenso a los infiernos de los protagonistas, la droga es el pegamento y nexo de unión definitivo entre los personajes de *Al final siempre ganan los monstruos*.

6. Drogas: del hedonismo a la victoria de los monstruos

Analizar en este punto la problemática de las drogas en la sociedad y sus efectos excedería las pretensiones y objetivos de este artículo, pero sí quiero centrarme en dos ángulos de estudio relevantes para abordar la presencia de la droga en el relato. Por un lado, las implicaciones del consumo de drogas y su relación con los problemas mentales de uno de los protagonistas y, por otro lado, la problemática social del consumo de drogas en cada uno de los personajes, que abarca desde la necesidad de escapar de una realidad apática y triste, hasta el puro placer del consumo, del subidón y emoción que procuran sustancias como la cocaína en contraste con una visión apática de la existencia: «It is possible that to face this void many citizens resort to taking different substances, whether legal or illegal» (Blasco-Fontecilla, 2018: 4).

El libro comienza con el testimonio de Lolo, el único personaje que no se dirige al lector en sus parlamentos, sino que interpela a Dani. En él, entre raya y raya de coca en los lavabos del bar, confiesa que en los últimos tiempos ve alucinaciones y tiene unas pesadillas terroríficas. No está diagnosticado de ningún trastorno mental porque no quiere ir al médico, ya que, según él, resultaría “vergonzoso”. «Ya sabes que tengo antecedentes penales por agresiones y otras movidas, que he acabado un montón de veces en Urgencias, y solo me faltaría ir una mañana a decirle que veo lucecitas» (2021: 4). Además de su historial violento, se une el tabú y la vergüenza que siempre ha rodeado las enfermedades mentales, su comunicación y reconocimiento (Molina, 2021).

A pesar de ello, más adelante Liendres apunta que lo que en realidad sufría Lolo, aunque nadie quisiera admitirlo (ni el afectado, ni su hermana, ni tampoco María), eran «brotos psicóticos y esquizofrenia. Porque lo que tenía mi Lolo pues era esquizofrenia. Así

se llama eso aquí y en mi pueblo y en el de al lado» (Juarma, 2021: 43). A este respecto, un brote psicótico es una ruptura de la percepción de la realidad por parte del enfermo y, algunos estudios refieren la incidencia o agravamiento de esta patología unida al consumo de sustancias estupefacientes, especialmente aquellas en el uso de drogas alucinatorias: «la principal característica del brote psicótico inducido por tóxicos es la presencia de alucinaciones e ideas delirantes» (Infante Reyes, 2018).

Por otro lado, resulta necesario señalar que no todos los problemas derivados del consumo de drogas se deben a una situación laboral concreta o a un cierto determinismo ambiental o predisposición vital hacia esta práctica. El puro placer, más allá de la búsqueda de la evasión, de sentir la euforia de meterse un par de «lonchas», también forma parte de su modo de vida. Un narcisismo hedonista centrado en los placeres inmediatos y efímeros, sin pensar más allá (Juarma, 2021: 43): «en plan vamos a disfrutar el momento. La vida se acaba. Vuelca otro *pollo*, Liendres. *Carpe diem*, como dicen los ingleses». Se trata también del puro placer de hacer dinero con dichas sustancias, más allá de su consumo: «nuestra empresa crecía, manejábamos mucho dinero recién estrenada nuestra mayoría de edad y nosotros éramos cada vez más golosos» (2021: 85). Es decir, todos ellos con perfiles y actitudes que encajan en la definición de «narciso a medida» de Lipovetsky (2003: 50).

En última instancia están los problemas sociales derivados del consumo de drogas. El drogadicto se ha visto tradicionalmente como alguien marginado, un elemento sospechoso y nocivo al que ignorar y excluir de la sociedad por incómodo para la tranquilidad del colectivo, víctima y verdugo propicio al que culpar de otros males sociales e, incluso, un estorbo desagradable dentro del espacio urbano, donde se crea «una construcción social referencial bajo el estigma de drogadicto o toxicómano, que es siempre arbitraria, cultural y totalizadora» (Rubio Arribas, 2001).

En la novela del autor granadino, la impresión del toxicómano es diferente según su posición, lugar en la comunidad y exposición pública del consumo. Por un lado, está el personaje de Dani. Guapo, amable, con un buen trabajo, es visto como un miembro funcional más dentro de la sociedad, que consume drogas y es un yonqui, pero trabaja, no «molesta» y mantiene un aspecto impoluto: «me puedo pasar un fin de semana de fiesta en una rave, en la puta Fiesta del Dragón, por ejemplo, pero llega el lunes, me pongo uno de mis trajes, me echo dos litros de colirio en los ojos y vuelvo a ser eficiente, perfeccionista y encantador» (Juarma, 2021: 97). Por otro lado, Fernandito es un toxicómano molesto para la

comunidad. Al ser de familia pobre y por su aspecto desastrado, es visto como un estorbo: «para todos los demás no era más que un yonquí, un mentiroso y un mangante» (2021: 58); alguien a quien culpar de la entrada de la droga en el pueblo y al que intentan prenderle fuego tras un hurto.

Otro aspecto social es el de la propia relación entre los amigos y cómo se ha fraguado y continuado esa relación desde que se conocen:

A pesar de que los adolescentes no consideran ser influidos socialmente para consumir alcohol y/o drogas por los amigos y que tampoco señalan tener problemas sociales causados por el uso de dichas sustancias, los análisis correlacionales confirman una asociación entre la influencia social y el consumo de alcohol y/o drogas. Esto pudiera ser debido a que la adolescencia es una etapa de mayor influencia social, en comparación a otras etapas del desarrollo, debido a que los adolescentes están buscando una identidad y emancipación del núcleo familiar, por lo cual encuentran en los amigos el principal refugio y apoyo (Herrera-Chávez, 2018: 70).

Así, a medida que avanza, el lector encuentra que su amistad se basa únicamente en un aspecto: drogarse juntos desde que eran adolescentes (Juarma, 2021: 102): «porque en el fondo de mi corazón lo único que siento es que yo no he construido mi entorno ni he elegido a mis amistades: todas esas elecciones las ha hecho la cocaína». Los protagonistas no muestran puntos en común más allá que el de juntarse para jugar a la videoconsola o ir de fiesta, pero siempre y cuando haya cocaína de por medio. La droga es el pegamento que los une porque, como señala Dani:

Siempre habíamos presumido de ser amigos, de estar siempre los unos por los otros. Pero todo era una fachada en la que nos escondíamos para meternos coca y olvidarnos de nuestras responsabilidades. Habíamos construido un entorno a nuestra medida para consumir cocaína. Eso es lo que nos había quedado. La razón por la que seguíamos juntos. Todos escondíamos secretos y le temo mucho a los míos (2021: 188).

De los cinco amigos, Liendres y Dani son las dos últimas voces de la novela, tras pasar por un proceso de rehabilitación y desintoxicación. Mientras que el primero mantiene que él está rehabilitado y que consume, pero de forma esporádica, quitándole importancia y sintiendo que él puede controlar esa situación: «De la farlopa me he quitado más o menos. [...] Pues en las fiestas del pueblo o en Navidad, o en un bautizo. Pues me encarta y pillo un poco» (2021: 222). El segundo también cuenta su experiencia tras pasar por centros de desintoxicación y cómo ha sido ese proceso, empezando por «borrar del teléfono los números de todos los camellos. Voy a dejar esto, me cueste lo que me cueste. Mira Lolo cómo ha acabado. Ya no somos niños y se nos ha ido de las manos» (2021: 126). Y en los

dos casos esta recuperación se construye a través del amor de Lorena y Candela, respectivamente.

7. *Al final siempre ganan los monstruos*

Con un final de redención por parte del Liendres y Dani la novela hubiera tenido un cierre positivo y esperanzador. Pero ese hipotético final queda demolido en el epílogo desolador a cargo de uno de los personajes. Dani es la voz de la realidad, la que habla sin tapujos. Reconoce abiertamente que ha engañado a todo el mundo y que en realidad no está desintoxicado, que una vez más miente a su entorno sobre el consumo:

para todo el mundo estoy viviendo mi final feliz. Pero ni de puta coña. Todos a mi alrededor no cuentan con una cosa: soy un mentiroso. Sé manipular a los demás. Mostrarles lo que ellos esperan ver de mí. Construir una fachada de mentiras que siempre se tiene en pie. Adaptarme para encajar en la idea que sobre mí se han montado los otros. Siempre he sido un mentiroso. Ese ha sido mi estilo (2021: 247).

Incluso cuando forma una familia con su mujer e hijo, que era una de sus expectativas a pesar del consumo de drogas, entiende que, en el fondo, eso no es lo que quiere: «me siento vacío e inútil, sin expectativas o motivación alguna. No quería esta vida. Solo me apetecía pasarlo bien, no tener muchas responsabilidades y ya está» (2021: 258). Además, se siente en deuda con Candela, la persona que confió en él durante ese proceso a pesar de sus reticencias y que empieza a hartarse de él. Y al final, no le importa acabar una y otra vez en el hospital por problemas derivados del consumo. Se siente un perdedor, alguien sin escapatoria porque no tiene fuerzas ni ganas para salir del pozo: «mi vida es una mentira. Ojalá algún día sea capaz de matarme. No me motiva nada. Hace mucho tiempo que me he rendido» (2021: 262). Dani es el personaje que más claro tiene que «al final siempre ganan los monstruos que escondemos dentro» (2021: 248).

8. Conclusión

Al final siempre ganan los monstruos, la primera novela del escritor granadino Juarma, ha sido una de las revelaciones editoriales del año 2021. Narrada a través de los monólogos por parte de sus personajes, dibuja un paisaje no siempre aceptado, pero siempre incómodo. En este sentido, funciona como un artefacto literario que muestra cómo los condicionantes ambientales, circunstanciales, sociales y personales llevan a un grupo de personajes a caer en una espiral de autodestrucción y degradación física y moral. Sin embargo, este descenso a los

infiernos se encuentra dentro de un marco concreto. En un contexto de crisis económica que comenzó en 2008 y cuyos efectos se han arrastrado hasta bien entrada la segunda década del siglo XXI, el autor aborda tres temas fundamentales: la falta de expectativas en el futuro derivada de la precariedad laboral y la nula confianza en un sistema que no proporciona un futuro estable; el hedonismo propio de la concepción posmoderna del consumo rápido, de vivir el presente y del individualismo narcisista sin pensar en sus consecuencias; y, unido a estos dos asuntos, el consumo continuado de sustancias estupefacientes para escapar de esa realidad o como mero momento de placer. Así, se dibuja un horizonte donde al final siempre ganan los monstruos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Guillermo (2019), «Historia negra del cine quinquí: la reivindicación de un género que no dejó supervivientes», *El País*, 11 de febrero de 2019 https://elpais.com/elpais/2019/02/06/icon/1549449208_098050.html (05/01/2022).
- ARANDA MILLÁN, Germán, (2021) «Las verdaderas ‘chavalas’ y otras voces de la periferia: “el barrio está de moda, pero la pobreza es la misma”», *eldiario.es*, 30 de octubre de 2021, https://www.eldiario.es/catalunya/verdaderas-chavalas-vozes-periferia-barrio-moda-pobreza_1_8442033.html (04/01/2022).
- AUMAITRE, Ariane y GALINDO, Jorge (2020), «La generación de la doble crisis. Inseguridad económica y actitudes políticas en el Sur de Europa», *ESADE-FNS* https://itemsweb.esade.edu/research/EsadeEcPol_FNF_Generacion_Doble_Crisis.pdf (11/01/2022).
- BASTEIRO, D, y FLOTATS, A (2011), «El auge del ladrillo disparó el fracaso escolar en España», *público.es*, 1 de febrero de 2011, <https://www.publico.es/espana/auge-del-ladrillo-disparo-fracaso.html> (11/01/2022).
- BECERRA MAYOR, David (2013), “La llamada novela de la crisis es un canto nostálgico a la vida anterior a la caída de Lehmann Brothers”, *eldiario.es*, 23 de octubre de 2013, https://www.eldiario.es/quehacemos/literatura-novelas-de-la-crisis_132_5847625.html (11/01/2022).
- BEZHANOVA, Olga (2020), «La novela de la crisis. La trayectoria del género», *Estudios culturales hispánicos*, 1, pp. 205-219.
- BLASCO-FONTECILLA, Hilario (2018), «Postmodernity, addictive societies, cannabis and suicidal behaviour: Towards a brave new world?», *Adicciones*, vol. 30, n° 1, pp. 3-8.
- COLECTIVO QUÉ HACEMOS (2013), “La llamada novela de la crisis es un canto nostálgico a la vida anterior a la caída de Lehmann Brothers”, *eldiario.es*, 23 de octubre de 2013, https://www.eldiario.es/quehacemos/literatura-novelas-de-la-crisis_132_5847625.html (11/01/2022).
- COLMEIRO, José (2015), «Novela policíaca, novela política», *Lectora*, 21, pp. 15-29.

- CUADRADO, Agustín (2010), «La novela negra como vehículo de crítica social: una lectura espacial de *Los mares del sur*, de Manuel Vázquez Montalbán», *Letras hispanas: Revista de literatura y cultura*, Vol. 7, N°1, pp. 199-218.
- DE CASTRO, Isabel y MONTEJO, Lucía (1990), *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*, Madrid, UNED.
- GALINDO, Juan Carlos (2020), «La vuelta del yonki a la literatura», *El País*, 25 de febrero de 2020, https://elpais.com/cultura/2020/02/20/actualidad/1582194318_018501.html (04/01/2022).
- GARCÍA DOS-SANTOS NETO, Amaury (2021), «Glue, the Trainspotting novels and transition from working-class solidarity to neoliberal entrepreneurship», *Ilha do desterro*, Vol 74, n° 1, pp. 481-498.
- GONZÁLEZ DEL POZO, Jorge (2011), «Drogas y novelas policíacas: el género negro como vehículo de articulación de una problemática social», *OGIGLA*, pp. 18-32.
- GÓRGOLAS, Pedro (2019), «La burbuja inmobiliaria de la “década prodigiosa” en España (1997-2007): políticas neoliberales, consecuencias territoriales e inmunodeficiencia social. Reflexiones para evitar su reproducción», *Eure (Santiago)*, Vol. 45, n°136, pp. 163-182.
- HERRERA-CHÁVEZ, Kanek Jessica et all. (2018), «Ambiente familiar e influencia social asociados al consumo de drogas ilegales y alcohol en adolescentes», *Revista de Educación y Desarrollo*, n.º 46, pp. 61-71.
- HOLLOWAY, Vance R. (1999), *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos.
- INFANTE REYES, David et all. (2018), «El consumo de tóxicos puede desencadenar el primer brote psicótico», *II Congreso Virtual Internacional de Psicología*, s.p.
- JUARMA (2021), *Al final siempre ganan los monstruos*, Barcelona, Blackie Books.
- LACASA, Blanca (2021), «Juarma: “La dinámica del esfuerzo como fórmula mágica es mentira”», *elpais.com*, 1 de junio de 2021, <https://elpais.com/icon/cultura/2021-06-01/juarma-la-dinamica-del-esfuerzo-como-formula-magica-es-mentira.html> (02/01/2022).
- LANGAPIZARRO, Mar (2000), *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999)*, Alicante, Universidad de Alicante.
- LIPOVETSKY, Gilles (2003), *La era del vacío*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego (1982), «El naturalismo de *La Regenta*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 380, pp. 257-297.
- MOLINA, Vicente (2021), El tabú y el estigma de las enfermedades mentales, *theconversation.com*, 16 de septiembre de 2021, <https://theconversation.com/el-tabu-y-el-estigma-de-las-enfermedades-mentales-166441> (19/01/2022).
- NAVAJAS, Gonzalo (2016), *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*, Barcelona, Calambur editorial.
- POZUELO-YVANCOS, José María (2017), *Novela española del siglo XXI*, Madrid, Cátedra.
- RUBIO-ARRIBAS, Francisco Javier (2001), «Proceso de construcción de un estigma: la exclusión social de la drogadicción», *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, n.º 4, s.p.

SANTOS ORTEGA, Antonio y MARTÍN MARTÍN, Paz, (2012), «La juventud española en tiempos de crisis. Paro, vidas precarias y acción colectivo», *Sociología del trabajo*, n.º 75, pp. 93-110.

Rafael Huete Tabernero (2022): «Crisis, determinismo, hedonismo y drogas: un análisis de *Al final siempre ganan los monstruos*», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 131-150.

LITERATURA, DICTADURA Y OBSESIÓN EN *CARTAS DE AMOR A STALIN* DE JUAN MAYORGA

JESSICA DE MATTEIS

jes.dematteis@gmail.com

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE

Resumen: Este artículo propone un análisis sobre las estrategias dramáticas empleadas para abordar el tema de la libertad artística en relación con el poder dictatorial en la pieza dramática *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga. El autor presenta este tema a través de la reinterpretación de la historia del escritor ruso Mijaíl Bulgákov, quien personifica la necesidad del arte de ser libre, y la de Iósif Stalin, dictador soviético que aniquila sus derechos. La lectura propuesta por el escritor madrileño es original y atractiva. La obra se basa, de hecho, en la real condición vivida por Bulgákov, el cual escribe algunas cartas a Stalin para poder recuperar su libertad artística. Esta situación de partida se traslada seguidamente a un plan imaginario y surrealista, donde se muestra una especie de enamoramiento del escritor hacia el dictador, quien se revelará como la metafórica representación del diablo.

Palabras clave: Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*, Dictadura, Censura, Obsesión.

Abstract: This article analyzes the dramaturgical strategies used to approach the theme of artistic freedom in relation to dictatorial power in the dramatic piece «Letters of love to Stalin» by Juan Mayorga. The author presents this theme through the reinterpretation of the correspondence between Russian writer Mikhail Bulgakov, who personifies the need for art to be free, and Joseph Stalin, a Soviet dictator who annihilates his rights. The reading proposed by the Madrid writer is original and attractive. The work is based, in fact, on the real conditions in which Bulgakov lived when he wrote some letters to Stalin to reclaim his artistic freedom. This situation transforms itself into an imaginary and unrealistic plan, in which the writer's infatuation with the dictator, the metaphorical representation of the devil, will be revealed.

Keywords: Juan Mayorga, *Cartas de amor a Stalin*, Dictatorship, Censorship, Obses.

1. *Cartas de amor a Stalin*

Juan Mayorga (Madrid, 1965), en su pieza dramática *Cartas de amor a Stalin* (2016)¹, trata la historia del escritor censurado Mijaíl Bulgákov y del dictador Iósif Stalin, con el propósito de reflexionar acerca de la relación entre arte y poder. En opinión de Puchades (2002: 409), la elección de abordar este tema se debe a un episodio biográfico del autor que se remonta a 1997. En aquel año hubo un cambio de gobierno tras las elecciones generales de 1996 en las que ganó el Partido Popular (PP), sustituyendo, después de catorce años de gobierno, al Partido Socialista Obrero Español (PSOE) e implicando entonces el paso al poder de un partido de centroizquierda a uno situado entre la centroderecha y la derecha con orígenes franquistas². Con el cambio de gobierno fue rechazada la puesta en escena de su obra *El jardín quemado*, donde se mencionan acontecimientos relacionados con la Guerra Civil³, en el teatro María Guerrero, sede del Centro Dramático Nacional, a pesar de que la representación hubiera sido anteriormente recomendada por el mismo comité de lectura del CDN.

Esta anécdota recuerda la situación vivida por Bulgákov, el protagonista de la obra *Cartas de amor a Stalin*, quien sufre una dura censura por parte del gobierno estalinista, por lo cual los teatros, que antaño ponían en escena y sostenían sus obras, dejaron de hacerlo. La elección de abordar un contexto lejano del español se podría explicar históricamente por el «Pacto del silencio» o «Pacto del olvido» que se acordó tácitamente a nivel político y propugnó el olvido de las injusticias sufridas por las víctimas de la dictadura franquista y es anterior a la legislación de 2007. Este pacto político influyó también en el arte. A este propósito, a pesar de que *Cartas de amor a Stalin* es de 1999⁴ y, por lo tanto, han pasado muchos años de la dictadura a su escritura, hay que considerar que las repercusiones del franquismo siguieron permaneciendo en España también durante la transición a la democracia —desde 1975 hasta

¹ Se remite aquí a la edición consultada, es decir, la última. La primera edición de la obra fue publicada en 1999: Mayorga, Juan (1999), «Cartas de amor a Stalin», *Primer Acto*, 280, pp. 65-88. Para el análisis que este trabajo propone, también se ha consultado el material paratextual de la edición de 2000 publicado en *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9, pp. 211-257.

² El Partido Popular fue fundado en el 1989, sobre las cenizas de su antepasado Alianza Popular, el principal partido de la derecha postfranquista.

³ Esta obra se ambienta a finales de los años setenta en España, durante el periodo de la Transición. El protagonista es un joven especializado en psiquiatría, quien sospecha que en el jardín de un hospital psiquiátrico han sido fusilados y sepultados doce intelectuales republicanos durante la Guerra Civil y presume entonces arrojar luz sobre el pasado para descubrir la verdad.

⁴ Se estrenó por primera vez el 8 de septiembre de 1999 en el Teatro «María Guerrero» del Centro Dramático Nacional de Madrid.

1982— y en las siguientes décadas⁵. *Cartas de amor a Stalin* recurre entonces al filtro de un contexto extranacional para universalizar temas dolorosos para la historia de la humanidad como la violencia, la opresión y la guerra.

Es entonces fundamental encuadrar el autor y su obra en este contexto para entender la matriz de su gran interés hacia la representación de la memoria histórico-política y las temáticas de violencia, de la búsqueda de la verdad y justicia que desarrolla en sus dramas.

2. La relación entre el artista y el poder

El protagonista de *Cartas de amor a Stalin* está inspirado en Mijaíl Bulgákov (Kiev, 1891- Moscú, 1940), escritor y dramaturgo renombrado en Rusia hasta que el estalinismo se impuso y le quitó su prestigio prohibiendo todas sus obras⁶. Esta situación causa una profunda turbación y desesperación en el escritor, que no acepta someterse a la cruel violencia infligida por el régimen. Por esta razón, decide dirigirse directamente a Stalin y pedirle que se le devuelva su libertad artística o, por lo menos, que le deje expatriarse con su mujer para seguir con su actividad de escritor en el extranjero. Bulgákov envía numerosas cartas al dic-

⁵ Después de la muerte del dictador Francisco Franco, el paso de la dictadura a la democracia fue gradual para evitar que los elementos franquistas reaccionaran con un Golpe o que estallara una nueva guerra civil. Para permitir la transición, el rey Juan Carlos de Borbón (quien fue designado sucesor al poder por Franco en 1969, respetando la Ley de sucesión en la jefatura del Estado aprobada en 1947) y el primer ministro designado por él en 1976, Adolfo Suárez, tuvieron que evitar que las víctimas del franquismo, una vez establecida la democracia, exigieran una compensación como reparación por la violencia sufrida. En 1977 fue promulgada la Ley de Amnistía. Esta ley es el emblema del espíritu de pacificación de la transición puesto que preveía la renuncia a la condena de los actos delictuosos del franquismo para permitir el paso de un Estado autoritario a uno democrático. Se intentó recrear un clima de concordia y reconciliación entre vencedores y vencidos de la Guerra Civil, pero las repercusiones derivadas de la ausencia de un ajuste de cuentas con un pasado tan doloroso y dramático se perpetuaron durante mucho tiempo. Hacia finales de siglo, reapareció la necesidad de recuperar la memoria histórica y condenar los crímenes del franquismo. Se percibió más que nunca la urgencia de hacer justicia y conmemorar a los oprimidos por el régimen franquista y en el debate público se volvió siempre más presente el tema del derecho a la memoria y a la verdad histórica. En el año 2000 nació oficialmente la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica seguida en 2007 por la Ley de Memoria Histórica, que permitió el comienzo de un proceso —que todavía no se considera finalizado— de recuperación oficial del pasado y de condena del franquismo.

⁶ En 1926 fue víctima de los primeros registros domiciliarios que llevaron al secuestro de algunos manuscritos y documentos. A partir de 1929 fueron prohibidos los textos que había escrito hasta entonces, tanto como para que el mismo Bulgákov lo definiera como «el año de mi aniquilamiento como escritor». En 1930 sus piezas desaparecieron de los teatros soviéticos, la crítica se volvió cada vez más fuerte en su contra, sus obras fueron censuradas y las revistas que publicaban sus cuentos y sus piezas fueron cerradas. Bulgákov empezó entonces vivir en un terrible tormento que lo llevó a escribir algunas cartas a Stalin y al gobierno soviético —que son la inspiración del texto teatral— y a quemar algunos de sus textos, como las primeras redacciones de *El Maestro* y *Margarita*. El protagonista de esta última obra, el Maestro, vive la misma turbación interior del autor; de hecho, el clima de censura y el acoso lo llevan a la locura y a quemar su novela.

tador, en la angustiada búsqueda de aprobación, por parte de un hombre a quien odia terriblemente, para obtener la libertad. Bulgákov se convierte entonces en un «escritor para un sólo lector» (2000: 1), que no puede escribir para otras personas fuera del dictador.

Bulgákov, la esposa del escritor, para ayudarlo en la redacción y estimularle a encontrar las palabras adecuadas para convencer al dictador, imita a Stalin en los gestos y en la entonación, simulando sus posibles reacciones a las cartas de Bulgákov con el fin de estimular al marido a encontrar las palabras más aptas que escribir para convencer a Stalin de sus razones. Sin embargo, la falta de respuesta a las cartas causa una nueva turbación al escritor.

La situación se complica aún más cuando Bulgákov recibe una llamada por parte de Stalin en persona⁷, la cual se interrumpe de repente precisamente cuando los dos estaban a punto de citarse. Esto provoca un nuevo calvario para el protagonista, que espera de manera obsesiva recibir otra llamada por parte del tirano para seguir con la conversación. La exasperante espera lo lleva irremediablemente a la locura y a imaginarse recibiendo una visita del dictador, quien, inicialmente, lo ayuda en la redacción de las cartas sugiriéndole los tonos que ha de adoptar, para, en un segundo momento, empezar a dictarle las frases que tiene que escribir, y, finalmente, sustituirle físicamente, sentándose en su escritorio y anotando los pensamientos del mismo Bulgákov.

Bulgákov representa la puerta de entrada del dictador en la mente del marido a través de su pantomima que permite el primer encuentro dialéctico entre arte y poder, activando un mecanismo metateatral. Este último se produce a través de un «pacto» ratificado por Bulgákov y su mujer bajo sugerencia de esta. El acuerdo establece que la mujer adopte el papel de actriz, imitando a Stalin, para ayudar al marido a imaginar las posibles respuestas del dictador a sus palabras:

BULGÁKOVA.—[...] Si eso te ayuda, puedo... Imaginar que soy Stalin y reaccionar como él reaccionaría ante tu carta. Puedo ponerme en su lugar. [...] Usa tu imaginación. Imagina que soy Stalin. [...]

BULGÁKOV.— Está bien, juguemos un rato. Supongamos que eres Stalin (Mayorga, 2016: 133, 134).

El escritor empieza entonces a tener un desdoblamiento de su propia mente, creando en su imaginación la imagen del dictador hasta tener alucinaciones sobre la presencia real de Stalin en su casa. A través de la imaginación de Bulgákov, Stalin se convierte en un mero

⁷ La llamada que cuenta Juan Mayorga está inspirada a una conversación telefónica realmente ocurrida a la que Elena Sergeevna Bulgakova, la tercera mujer de Bulgákov, refirió por escrito el 18 de abril de 1930.

interlocutor del escritor (Gutiérrez Carbajo, 2016: 72-73). El personaje de Bulgákov oscila entre la lucidez y el delirio, por ende, la acción se desarrolla paralelamente en dos planos: el de la «realidad», constituido por los diálogos entre Bulgákov y su mujer, y el de la «irrealidad» constituido por las conversaciones entre Bulgákov y Stalin, que se desarrollan en la imaginación del escritor. El teatro se configura, entonces, como un lugar de tensión entre lo abstracto y lo concreto. La acción dramática se presenta a través del filtro de la mirada de Bulgákov y no a través de una óptica objetiva externa, como si todo lo que pasa en la mente de Bulgákov fuera real. Este mecanismo, basado en la perspectiva sensorial interna que reproduce el punto de vista de Bulgákov, permite engendrar la ambigüedad inicial sobre la presencia real de Stalin. Mayorga juega con la ambigüedad de su figura, haciéndolo de manera que el espectador dude de su existencia. Inicialmente, el personaje parece ser «real» pero, siguiendo con la representación, es evidente que es fruto de las alucinaciones de Bulgákov y que solo Bulgákov puede verle, como se subraya en una acotación de la sexta escena: «(Silencio. BULGÁKOV se comporta como si viese y oyese a alguien a quien sólo él oye y ve.)» (Mayorga, 2016: 153).

Bulgákov representa al artista perseguido por el poder. Es un escritor independiente, que no trata con el régimen para obtener éxito, cree en la libertad artística, hasta que la dictadura se la coarta. A pesar de la determinación del escritor de no renunciar a la independencia de su arte, Stalin consigue tomar pie en su vida, usando al mismo tiempo técnicas de terror y seducción para atormentar al escritor hasta tener el control total sobre la mente de Bulgákov, quien se queda atrapado en un torbellino paranoico y autodestructivo provocado por los poderosos métodos manipuladores del poder. El protagonista intenta resistirse a la violencia impuesta por el régimen para salvaguardar la independencia creadora de su arte, puesto que la literatura para él no es solo un medio de subsistencia económica, sino que es también su mayor pasión y no puede sobrevivir sin esta. El escritor anhela recuperar su propia libertad artística, en su patria o en el extranjero. Se imagina que, en el caso de que consiguiera convencer al poder para sostenerle, podría arreglar la situación y realizar su sueño: recuperar la posibilidad de producir su propio arte, como se deduce ya a partir de la primera carta que escribe a Stalin:

BULGÁKOV.— (Leyendo.) «Estimado camarada: [...] mis cuatro obras teatrales se encuentran prohibidas. La edición de mis relatos ha sido prohibida, igual que han sido prohibidos mis ensayos. [...] No tengo ánimos para vivir en un país en el que no puedo ni representar ni publicar mis obras. Me dirijo a usted para pedirle que se me devuelva mi libertad como escritor [...]» (Mayorga, 2016: 130).

Por consiguiente, se dedica totalmente a albergar esta esperanza, a la que se aferra con todas sus fuerzas hasta convertirla en un tormento mental, y se imagina hablando con Stalin en persona. El personaje imaginario de Stalin se introduce en la mente del escritor y evoluciona paralelamente a las frustraciones de Bulgákov hasta convertirse en una entidad independiente, adquiriendo vida propia y adoptando el papel del dictador «real», quien quiere someter Bulgákov a las voluntades del régimen y convertirlo en cantor del estalinismo: STALIN.— «Por una vez, ¿podrás tragarte con tu estúpido orgullo? ¿Serás capaz de fingir una pizca de arrepentimiento? ¿De disimular tus ideas? ¿Podrás escribirle algo así como: “Le aseguro, camarada, que en el futuro seré su más leal compañero de viaje”?» (Mayorga, 2016, 185).

En lo que se refiere a las técnicas de seducción, Stalin adula al escritor afirmando, por ejemplo, ser su espectador más fiel en la novena escena: «STALIN.— Qué injusto eres. Sabes que soy tu más fiel espectador. He visto quince veces *Los días de los Turbín*, ocho veces *El apartamento de Zoika*. Puedo recitar escenas enteras de tus obras» (Mayorga, 2016: 181).

Con respecto a las técnicas de terror, el dictador usa amenazas, más o menos veladas, para imponerse sobre la voluntad del escritor, como en la escena sexta, donde, ante la petición implorante de Bulgákov de poder expatriarse, Stalin contesta: «¿Ha pensado que la puerta podría cerrarse bruscamente a sus espaldas? No poder regresar, ¿no sería para usted una desgracia mucho peor que la prohibición de sus obras?» (Mayorga, 2016: 155).

A pesar de la relación que se establece entre él y Stalin, Bulgákov nunca aceptará que el poder le encadene, ni renunciará a su propia libertad. Nunca se doblegará ante la voluntad del dictador de convertirlo en un cantor del régimen. De hecho, cuando en la penúltima escena de la obra Stalin le pregunta eso a un Bulgákov ya destruido por la obsesión hacia él: «¿Por nada del mundo escribirás una obra que haga feliz a Stalin? (Pausa. Bulgákov niega.) ¿Ni siquiera por ella lo harás?» (Mayorga, 2016: 183), el escritor no contesta, pues la respuesta está implícita: Bulgákov nunca se rendiría ante este requerimiento por nada del mundo. Incluso la mujer en esta escena, con tal de terminar su vejación, sugiere al marido rendirse a la voluntad del régimen, pero el marido no se rendirá ni siquiera en este caso:

STALIN.— «Sabes escribir mentiras. Escribe las mentiras que Stalin quiere oír».

BULGÁKOV.— (A su mujer.) No.

STALIN.— «Inténtalo, por favor»

BULGÁKOV.— (A su mujer.) No sería capaz, aunque lo intentase con todas mis fuerzas (Mayorga, 2016: 185)⁸.

3. Amor y obsesión

En la *Nota previa del autor* presente en la edición del año 2000, Mayorga anticipa que la relación de convivencia y mutua necesidad que se establece entre ellos engendra una dependencia parecida a la amorosa: «Cartas de amor a Stalin [...] es una meditación sobre la necesidad que tiene el artista de ser amado por el poder, necesidad tan fuerte como la que el poder tiene de ser amado por el artista» (Mayorga, 2000: 1). El núcleo amoroso se introduce a partir del título que alude al género epistolar de las «cartas de amor» (Katona, 2017: 144); sin embargo, el hecho de que el destinatario de estas cartas sea Stalin hace que el título se vuelva impactante y despiste, engendrando un irónico efecto de distanciamiento en el lector.

En contextos políticos no democráticos los artistas tienen a menudo la necesidad del apoyo de la autoridad para poder tener éxito en la sociedad. Ante este propósito, buscan la aprobación aun estando en desacuerdo con las ideologías impuestas. Al mismo tiempo, el poder necesita ser elogiado para estimular el consentimiento popular. En la obra, Bulgákov odia a Stalin, sin embargo, al mismo tiempo, anhela su reconocimiento para que se le reconozca y restituya su propia libertad artística, o que, por lo menos, se le permita expatriarse. Intenta entonces «halagarlo» escribiendo una carta ideal que le permita obtener el favor del dictador. También Stalin anhela el reconocimiento de Bulgákov: lo quiere, de hecho, como escritor oficial del régimen; por esta razón le impide partir al extranjero, además de no concederle la puesta en escena de sus obras. Sin embargo, hacer que Bulgákov reniegue de sus principios no es una tarea fácil, por lo cual el tirano tendrá que servirse de métodos de seducción muy sutiles que no hagan sentir al artista que está siendo repudiado por el poder, sino que es amado y admirado por ese poder, con el fin de obtener su consentimiento y hacerlo un escritor del régimen. Por ejemplo, en la séptima escena lo tienta ofreciéndole edificar una estatua a él, dedicada en Moscú: «STALIN.— [...] Te gustaría entrar en la lista de Lenin? Todavía hay sitio en Moscú para una estatua de Mijaíl Bulgákov. [...] ¿Qué tal una estatua de Mijaíl Bulgákov en el bulevar?» (Mayorga, 2016: 162).

⁸ En esta escena las palabras de Bulgákov son entre comillas a través del personaje de Stalin, para representar a la fusión de los dos en la mente del escritor.

Es interesante la elección de abordar la relación entre arte y poder a través de una óptica amorosa. Esta clave de lectura no es solo metafórica, sino que se representa en la obra a través de verdaderos comportamientos típicos de una relación amorosa adoptados por el dictador y el escritor, trazando una ironía punzante en la pieza. Tiene cabida, por ejemplo, en el tema de los celos: por un lado, Stalin en la séptima escena revela sus celos de Bulgákov, incluso hablando mal de ella, por la molestia que le produce el hecho de que el artista la nombre constantemente: «STALIN.— ¿Por qué siempre has de mencionar a esa mujer? [...] ¿De verdad crees que te ayudará tenerla a tu lado? No parece el tipo de mujer que ayuda a vivir a un hombre» (Mayorga, 2016: 185).

Por otro lado, en cambio, Bulgákov está celoso de Zamiatin a causa del gran interés que en la quinta escena el dictador revela hacia la carta de este último respecto de la suya propia:

Viendo el interés de Stalin por la carta de Zamiatin, Bulgákov empieza a leerle la que él estaba escribiendo: «Muy estimado Iósif Vissariónovich: Como le decía ayer, en todas mis obras la crítica ha encontrado una intención diabólica. [...]». Las voces de Bulgákov y de su mujer se confunden, impidiendo entender la totalidad de ambas cartas. Bulgákov calla cuando comprende que Stalin está más interesado en la de Zamiatin (Mayorga, 2016: 148).

Zamiatin, desde este punto de vista, se representa, de hecho, como el antagonista amoroso de Bulgákov, no solo con respecto a Stalin, sino también a Bulgákov, que al final elegirá huir con él, abandonando a su marido. De manera antitética en relación con el protagonista, tanto Stalin como Bulgákov describen a Zamiatin como un hombre que siempre sabe lo que quiere y lo expresa claramente, y es por esta razón por lo que consigue los objetivos que Bulgákov no logra alcanzar, como se pone de manifiesto, por ejemplo, en la octava escena, a través de las palabras de Stalin:

STALIN.— No te desanimes. Encontrarás las palabras justas. Zamiatin lo consiguió. [...] Encontró las palabras adecuadas. También tú lo conseguirás.
BULGÁKOV.— Durante años, Zamiatin compartió conmigo el papel de diablo. Pero, con unas pocas palabras, cambió su suerte. ¿Cuál ha sido mi error?
STALIN.— Zamiatin me escribió una carta muy clara. Su deseo era claro. Sabía lo que quería [...] (Mayorga, 2016: 175).

Desde el primer momento, es evidente que la relación que se establece entre arte y poder es asimétrica: Bulgákov busca desesperadamente que Stalin lo ame, pero este no le corresponde. La relación entre el artista y el dictador está descompensada, puesto que, en definitiva, Stalin se encuentra en una situación de poder sobre Bulgákov.

Como se ha argumentado, el personaje del dictador no entra en la escena de inmediato, pero está presente desde el principio a través de una imitación de Bulgákova, que gesticula como él y simula sus posibles reacciones a las palabras del marido con el fin de incitarlo a producir la carta perfecta que le permita convencer a Stalin de sus razones. En un segundo momento, a partir de la quinta escena, aparecerá físicamente un «Stalin imaginario» con quien el protagonista tiene que convivir en su turbación interior. La figura imaginaria de Stalin a partir de la escena siguiente entablará una conversación con Bulgákov, mostrándose amigable con él, mientras que el escritor se desahoga con el dictador por los daños que le ha causado la censura y le confía su frustración hacia la situación en que se encuentra. A pesar de que en algunos momentos la conversación se enciende y se acalora, dando vida a un choque de opiniones, el tono es prevalentemente amistoso.

Hacia el final de la obra los dos se hacen cada vez más íntimos y Stalin adopta cada vez más las características de un amante cuando, por ejemplo, pronuncia frases asociables a contextos amorosos, como «Estoy cambiando, Misha, tú me has hecho cambiar. [...]No dejo de pensar en ti» (Mayorga, 2016: 191) y se comportará de manera protectora y celosa con respecto al escritor, hasta llegar, en un momento sucesivo, a sustituir a Bulgákova en la vida de Bulgákov y a apoderarse de la independencia intelectual del letrado. Este acontecimiento causará la desesperación de la mujer que, después de haber intentado de todas formas salvar a su marido, decidirá irse de Rusia sin él. El alejamiento entre la mujer y el marido aumenta cuanto más se acerca el escritor a Stalin, pues este se interpone entre los dos contendientes no solo metafóricamente, sino también físicamente, como especifica en una didascalia de la sexta escena donde «Stalin se sitúa entre él y ella» (Mayorga, 2016: 158). Esta última anticipa la ruptura entre los dos a causa de su intromisión hasta el paroxismo final de la última escena, cuando la mujer, ya lista para irse, entra en la habitación de Bulgákov y recoge un manuscrito suyo para llevárselo consigo, pero no dirige al marido ni siquiera un saludo. El gesto de recoger un manuscrito no estaba presente en la primera edición de la obra, pero, después del estreno, Mayorga notó que Magüi Mira, la actriz que interpretaba el papel de la Bulgákova, antes de salir definitivamente de escena, como estaba indicado por el autor, recogió el último manuscrito de Bulgákov. Mayorga, viendo este gesto, decidió incorporarlo en la acotación final, para representar la fidelidad de la mujer al espíritu del marido: ella abandona el cuerpo del marido, pero no a su alma (Blanco, 2014). El hecho de que la mujer recoja precisamente un manuscrito antes de irse es central en la configuración del personaje de Bulgákova, que

abandona el cuerpo ya vacío de su marido, devorado por su obsesión hacia Stalin, pero trae consigo el manuscrito, metáfora del espíritu de Bulgákov. A pesar de todo, de hecho, la mujer no acabará de amarle (Blanco, 2014).

De esta manera el poder ha logrado invadir no solo la vida pública del escritor, sino también la privada: la casa, la esfera emotiva, hasta su mente (Katona, 2016: 122). A este propósito, cabe reflexionar sobre la construcción de los espacios de la obra, que contribuyen en la configuración de la obsesión de Bulgákov. Las diez breves escenas de las que consta la obra se desarrollan todas en la casa del escritor Bulgákov y de su mujer Bulgáкова. Este espacio aparece como un lugar claustrofóbico donde el escritor se aliena y se aísla cada vez más perdiendo todo contacto con la realidad externa. La descripción del decorado se limita a la presencia del escritorio de Bulgákov y al espacio circunstante, donde el escritor se confina. El hecho de que este lugar sea el único que se representa escénicamente tiene el fin de evidenciar la inmovilidad mental de Bulgákov, además de la física.

Otro espacio presente, pero meramente aludido, es el umbral de la puerta de la casa de Bulgákov. Es un espacio contiguo y latente, puesto que desde este se oye al personaje de Zamiatin llamando a la puerta, pero este lugar no se pone en escena. Es un ambiente que se configura como parte de un espacio más amplio que se extiende más allá de los límites del espacio escenográfico y es visible para los personajes, pero invisible para el público. También hay espacios ausentes, tal y como los define García Barrientos, se trata de espacios meramente narrativos o verbales, donde se desarrollan acciones de las que hablan los personajes, pero que no se representan en escena, como la calle, el Comité de los asuntos extranjeros, el Teatro de Stanislavsky y el mercado negro. En esta obra, la función de los espacios externos respecto a la casa de los Bulgákov es denotativa: representan el mundo de la realidad de la que el personaje principal se aleja cada vez más confinándose en su casa. Por lo contrario, el espacio visible, es decir, el contiguo al escritorio de Bulgákov, representa metafóricamente la mente del escritor y tiene una función connotativa. Es el espacio de la locura y de la proyección de su imaginación y está habitado por Stalin, quien se apodera de la mente del escritor irrumpiendo en este espacio.

4. La heterodoxia soviética

Cartas de amor a Stalin cuenta la historia del escritor ruso Mijaíl Bulgákov, que vive en el tormento a causa de la censura que lo ha privado de su libertad artística. Esta situación

trágica atañe, sin embargo, a todos los intelectuales que vivieron en Unión Soviética durante el régimen dictatorial estaliniano, que controlaba rígidamente la cultura, sobre todo en los años treinta, cuando el Comité Central del Partido Comunista ordenó la disolución de todas las asociaciones literarias⁹. A este propósito, es importante notar que, para enriquecer la reflexión sobre el tema de la relación entre el artista y el poder en *Cartas de amor a Stalin*, esta se extiende a todos los literatos que vivieron en la Unión Soviética. El autor alude, de hecho, a numerosos escritores que tuvieron un trágico final a causa de las represiones estalinistas, con el fin de presentar al público el cuadro completo que definía la situación del arte en la URSS¹⁰. Por ejemplo, en la segunda escena, el personaje de Bulgáкова recuerda algunas de las personalidades literarias importantes del periodo que tuvieron un fin dramático, como Maiakovski, que se suicidó y su amigo Zamiatin¹¹, que tenía una relación complicada con el régimen¹². Enseguida, Bulgáкова, reproduciendo las palabras del dictador, afirma: «Si no quiere acabar como ellos, debería replantearse el modo en que está conduciendo su vida» (Mayorga, 2016: 139). Con esto se evidencia que los escritores que vivían durante el estalinismo tenían dos posibilidades: apoyarlo o acabar trágicamente. El discurso de Bulgáкова muestra hasta qué punto el poder puede condicionar la mente de las personas; de hecho, Bulgákov escribe ansiosamente algunas cartas para reclamar su propia libertad, pero termina escribiendo lo que

⁹ En agosto de 1934 se instaló el Primer Congreso Nacional de Escritores Soviéticos, donde se ratificó que el único órgano permitido era la «Unión de los escritores» del cual tenían que formar parte todos los literatos bajo el control directo del ministerio de la cultura. Durante este congreso se impuso como único método de escritura el del «realismo socialista», por el cual «la representación artística de la realidad tiene que ser tomada en su desarrollo revolucionario, lo que es necesario para formar a los trabajadores en el espíritu del socialismo»; por consiguiente, las únicas obras admitidas eran las finalizadas a su exaltación, mientras que las obras que no se conformaban con estas características, eran prohibidas. Muchos escritores no renunciaron, sin embargo, a escribir sus propias obras libremente y sin limitaciones de ningún tipo, no obstante, tenían que esconderlas para no arriesgar consecuencias como, por ejemplo, la detención. Por ende, las obras que no se sometieron a las imposiciones del régimen constituían un peligro por los autores, en consecuencia, se tenían que esconder y no se publicaban, sino «в стол», es decir, «para el cajón del escritorio», para sí mismos y no para el público. Empezó el periodo de la así llamada «época de bronce» de la literatura rusa: terminó la época de las vanguardias y nació la de la literatura no oficial, de los escritores que no se rendían a las imposiciones para salvaguardar la propia libertad artística.

¹⁰ De hecho, durante la dictadura de Stalin los escritores que se oponían declaradamente al régimen tenían siempre un destino trágico: o se les callaba, o conseguían emigrar, o se les mataba, o les enviaba a los campos de concentración o, en algunos casos, se suicidaban.

¹¹ Evgueni Ivánovich Zamiatin (Lebedián, gobernación de Tambov, 1884 — París 1937) fue un gran escritor ruso, célebre por sus obras de carácter satírico y por su obra maestra, la novela *Nosotros* (1921).

¹² En la segunda escena de la edición del año 2000, publicada en la revista *Signa*, la pareja también recuerda a Pilniak, que fue fusilado; a Sóbol, viejo amigo de Bulgákov, que igualmente se suicidó, y a Esenin, quien, después de haber sido ingresado en un hospital psiquiátrico, fue encontrado ahorcado con raras señales de violencia en el cuerpo. Sin embargo, la alusión a estos tres artistas desaparece en la última edición, de 2016.

le dicta Stalin y, si bien proclamará su independencia creadora hasta el final, como última instancia siempre será Stalin quien tiene el control y dirige sus acciones, como un titiritero.

5. La intertextualidad

Otra técnica de la cual se sirve Mayorga para abordar el tema de la relación entre artista y poder es la intertextualidad.

La referencia intertextual principal de *Cartas de amor a Stalin* es *Cartas a Stalin*, una recopilación de las cartas que los escritores rusos Mijaíl Bulgákov y Evgueni Zamiatin dirigieron al dictador soviético, que contiene también el ensayo «Tengo miedo» y dos autobiografías de Zamiatin. En el artículo «El poder como lo sueña el impotente», Juan Mayorga afirma haber encontrado este libro, que despertó en él tal curiosidad hacia estas dos personalidades históricas como para decidir teatralizarlas (1999: 41). Reescribió entonces la historia extrapolada de *Cartas a Stalin* inspirándose en las cartas escritas por Bulgákov y Zamiatin, a los textos de Zamiatin y a las notas de Víctor Gallego, editor de la recogida y traductor de las cartas del ruso al español. A este propósito, cabe subrayar que el largo monólogo de Stalin que ocupa toda la última escena de la obra se caracteriza por citas textuales del famoso ensayo de Zamiatin «Tengo miedo», publicado en 1921. En él, se analiza la situación de la literatura en Unión Soviética que, según el autor, no debe doblegarse ante el servilismo del régimen, porque no solo no sería auténtica, sino que también estaría destinada a desaparecer. En la obra de Mayorga, retomando las palabras de Zamiatin, el personaje de Stalin afirma que:

Los artistas rusos estáis acostumbrados a pasar hambre. La razón de vuestro silencio no es la falta de pan, sino una mucho más profunda. El arte no pueden hacerlo leales funcionarios, sino herejes¹³ peligrosos como tú. Si un escritor intenta ser leal, hará una literatura con la que mañana envolveremos la pastilla de jabón (Mayorga, 2016: 190).

El monólogo pronunciado por Stalin reproduce, en realidad, los pensamientos del escritor, según el cual la verdadera literatura es aquella que es libre, que nace del ardor del genio creativo, rebelde y a contracorriente, y no aquella que un día se lee y el día siguiente se olvida, como la que impone el régimen. Además, hacia el final del monólogo afirma que: «No

¹³ El término «hereje» no se utiliza con acepción religiosa, sino con acepción de «heterodoxo», es decir, de quien tiene una opinión diferente por respecto a la común en la sociedad en la que vive. Este término es crucial en su ideología: Zamiatin ya lo había utilizado en su ensayo «завтра», es decir, «mañana» de 1919 donde dice: «el Cristo hereje, el hereje Copérnico, el hereje Tolstoi» para citar aquellas personalidades que tenían una opinión diferente por respecto a los demás y que cambiaron la manera de ver las cosas. Además, su obra maestra «мы», es decir, «nosotros», abarca estos discursos. Esta novela fue publicada en el tamizdat («publicado afuera, en el extranjero») en 1924 en inglés y tan peligroso como para ser publicado en Unión Soviética solamente en el año 1988, cuando desapareció la censura.

habrá verdadero arte mientras el pueblo sea un niño cuya inocencia hay que proteger» (Mayorga, 2016: 192), otra evidente cita del ensayo de Zamiatin. Ésta se refiere al gobierno que ve al pueblo ruso como un inocente al que hay que proteger del arte libre, que tiene el poder de animar el pueblo a rebelarse contra la dictadura. Por lo tanto, incluso cuando la censura dictatorial se imponga sobre el arte, no podrá existir el arte «verdadero». También se retoman del ensayo de Zamiatin las referencias a Maiakovski; a la censura de obras políticamente inocuas como *El obrero Slovotekov* de Gorki; al miedo a que el único futuro de la literatura rusa sea su pasado y a los artistas que «saben cuándo levantar la bandera roja y cuándo esconderla; cuándo cantar loas al zar y cuándo a la hoz y al martillo» (Mayorga, 2016: 190). Esta cita se refiere a los artistas que se adaptan a la situación social, escribiendo literatura por provecho y no por mero amor al arte: son los escritores que sobreviven en la Unión Soviética, que el régimen ensalza pero que producen una literatura efímera. En la obra se cuestiona el hecho de que ellos tengan talento y Stalin afirma que el pueblo necesita de artistas verdaderos, como Bulgákov: son las palabras que el escritor quisiera escuchar, e imagina que pronuncie el dictador. De esta manera, se hace de nuevo hincapié en la obsesión por el apoyo del poder y el desdoblamiento mental del escritor. Las reflexiones de Zamiatin se adaptarían con más lógica a un discurso de Bulgákov, pero Juan Mayorga juega de manera muy sutil con la intertextualidad, desplazando las palabras de Zamiatin para atribuirles al dictador, cuyo régimen se critica en las mismas palabras que pronuncia, de manera tan desconcertante como para producir un «desplazamiento productivo en el espectador» (Caballero, Del Moral y Mayorga, 2001: 8), que tiene la finalidad de abrir la historia a nuevos planos de lectura que arrojen luz sobre la realidad. Este desplazamiento de citas es productivo porque genera un mecanismo de distanciamiento.

Al espectador le perturbará, de hecho, la falta de relación entre lo que el dictador representa y lo que afirma, por tanto, se verá estimulado a contemplar el pasado en una óptica nueva, capaz de enriquecer paradójicamente también la visión del presente vivido.

Otras reminiscencias literarias que constelan la pieza de Mayorga son tomadas por algunas obras de Mijaíl Bulgakov, como *La Guardia Blanca*, *La isla púrpura*, *Los días de los Turbín*, *El apartamento de Zoia*, *Corazón de perro*, que se cita en la segunda, novena y décima escena¹⁴ y, sobre todo, su obra maestra *El maestro y Margarita*, escrita —y más veces revisada— entre

¹⁴ «¡Dimitri, los obreros están ensuciando con sus botazas el mármol de la escalera! ¡¿Quién ha quitado la alfombra?! ¡¿Es que Marx prohíbe cubrir con alfombras las escaleras...?!» (Mayorga, 2016: 137, 181, 182, 189).

1928 y 1940, pero, por razones de censura, publicada póstumamente por primera vez en 1967.

Mayorga, en la *Nota previa del autor* presente en la edición de 2000 del texto, al listar los tres personajes de la obra, anticipa que uno de ellos es el diablo que aparece en el escenario junto a un hombre y a una mujer (Mayorga, 2000: 1). A este propósito, cabe mencionar que una historia de amor que se desarrolla entre un hombre, una mujer y el diablo remite a la gran novela de Bulgákov. El dramaturgo no explicita qué personaje está relacionado con la figura del diablo, pero, a lo largo de la obra, el espectador intuye que se trata de Stalin. La representación de Stalin como demonio ocurre particularmente a partir de la sexta escena, donde Bulgákov, dirigiéndose al marido, afirma: «Me da miedo dejarte solo. Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa» (Mayorga, 2016: 167). La última parte de esta aserción será repetida mecánicamente por el marido cinco veces, como si estuviera en un estado hipnótico. Al espectador, ya consciente del hecho de que la figura de Stalin no es real sino imaginaria, le será entonces desvelada la real identidad del dictador: un demonio suelto por la casa y por la mente del escritor. Al final de la sexta escena hasta la novena, la palabra «diablo» y diferentes términos relacionados con ella se repiten muchas veces, incluso a través de modismos como «¿Qué demonios pasa con este teléfono?» (Mayorga, 2016: 172) o «Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa» (Mayorga, 2016:167), frase reiterada más veces por Bulgákov y por la Bulgákov. La técnica de remarcar la presencia de demonios a través de la continua repetición de términos y frases hechas relacionadas con el campo semántico de lo demoníaco es una característica probablemente inspirada a *El Maestro y Margarita*, novela en la que el diablo tiene un papel central¹⁵. Además, en la novena escena de *Cartas de amor a Stalin*, Bulgákov, aludiendo a su «obra sobre el diablo» (Mayorga, 2016: 182), afirma que unos policías registraron su casa y se llevaron el manuscrito; por tanto, tiene miedo de que lo hayan quemado. Stalin contesta que es imposible, puesto que «los libros no arden» (Mayorga, 2016: 183). Esta cita, tomada de *El Maestro y Margarita*, ha entrado en la historia de la literatura rusa. En la novela de Bulgákov es Vóland, el diablo, quien dice al maestro: «los manuscritos no

¹⁵ Como se infiere a partir del epígrafe de la obra, tomado del Fausto de Goethe: «—Aun así, dime quién eres. —Una parte de aquella fuerza que siempre quiere el mal y que siempre practica el bien.» (Bulgákov, 2017: 13). Esta frase pretende definir la naturaleza del diablo presente en la obra de Bulgákov: a pesar de que cumpla una cadena de acciones espantosas y provoque una serie de acontecimientos que parecen, en un primer momento, maléficos, su intención es obrar el bien, puesto que sus acciones permiten desvelar engaños e hipocresías de la sociedad moscovita. Las verdaderas «diabluras» se demostrarán ser realizadas por los hombres.

arden» (Bulgákov, 2017: 366). Esta es una de las citas más conocidas de la obra de Bulgákov por ser emblemática del destino de toda la literatura no oficial en Unión Soviética: los manuscritos no se publican, se esconden, retiran, queman, pero luego vuelven. Se produce una lucha por parte de los escritores para mantener con vida las propias obras, las aprenden de memoria por miedo a que les embarguen. Esta es la vida de toda la literatura no oficial, del «samizdat», es decir, «autopublicado», son los manuscritos no autorizados o no autorizables para la imprenta que circulaban de mano en mano. Se trata de una frase central en *El Maestro y Margarita* porque atañe a toda la historia vivida por el personaje del Maestro, que es un escritor perseguido por el régimen que quema su manuscrito para librarse de los problemas que le acarreó. Además, su importancia se relaciona también con las vicisitudes de todos los escritores soviéticos, que vivían con el miedo, escondiendo las propias obras que a menudo acababan quemadas o requisadas, pero luego, gracias a una «lucha por la memoria», los escritores que aprendían de memoria y volvían a escribirlas, las obras «volvían a la vida».

6. Un teatro que cuestiona

Para entender mejor cómo Juan Mayorga aborda la temática de la relación entre artista y poder, es útil partir de una entrevista suya del 23 de septiembre de 1999 realizada por John P. Gabriele. En esta, el autor declara la existencia de un tema que es transversal en todas sus obras: la indignación por la violencia y, en particular, la implícita y la psicológica, que a veces es aún peor que la física. La violencia de Stalin contra Bulgákov pretende aniquilar su identidad, aun sin matarlo. Mayorga afirma: «La violencia es intentar matar a otro, pero no a través de la muerte física, sino a través de algo que pueda ser mucho más perverso, que es la muerte moral, la humillación, la aniquilación moral de algún ser humano» (Gabriele, 2000: 1097).

En la obra, Bulgákov muere de una «muerte moral» causada por la imposibilidad de escribir y publicar sus obras. En la segunda escena, de hecho, declara que para él «el no poder escribir es lo mismo que ser enterrado vivo» (Mayorga, 2016: 138). Mayorga construye sus personajes poniéndose a favor de la libertad del arte y del artista contra la censura, que es un tema central en la obra. Como afirma el mismo Mayorga en diferentes ocasiones, su objetivo es el de plantear interrogantes al público, cuestionando sus prejuicios, estimulando a cada espectador a dar su propia respuesta y estimulando a los espectadores a posicionarse en pri-

mera persona y no el de proporcionar soluciones establecidas *a priori* por el autor o de confirmar los convencimientos previos de quienes asistan a la representación. Como afirma en la entrevista por John P. Gabriele (2000: 1098) y en la de Ruth Vilar y Salva Artesero (2010), su anhelo como escritor en el crear una obra como *Cartas de amor a Stalin* es el de producir en el espectador un enriquecimiento de su propia experiencia y un cambio de vida después de la visión del espectáculo, gracias a los personajes, con los cuales se ha identificado, y a sus emociones.

El objetivo de Juan Mayorga al abordar este tema tan importante es hacer que, al final de la representación, cada espectador reflexione sobre el papel del artista dentro de la sociedad y su relación entre arte, poder y censura. En la opinión del autor, la censura caracteriza, de manera más o menos evidente, también aquellas sociedades lejanas del clima restrictivo de la dictadura estalinista y afirma que: «Incluso en sociedades mucho menos herméticas que la estalinista la relación del escritor con el poder está cargada de contradicciones y de autoengaños, y una y otra vez aparecen fenómenos de censura más o menos sutil y de autocensura más o menos consciente» (Gutiérrez Carbajo, 2016: 74).

Para Mayorga, invitar al público a reflexionar sobre temáticas de esta clase es posible porque el teatro histórico es parte de la memoria y de la conciencia y siempre es un acto político (Mayorga, 2015: 8). Por ende, al escribir un drama, no se puede prescindir del propio posicionamiento ideológico por respecto a la sociedad; por consiguiente, la escritura representa una responsabilidad para cada escritor. Estos pensamientos destacan también en la obra a través de las palabras de Bulgákov: «¿Es usted apolítico? ¿De verdad cree que se puede ser neutral?» (Mayorga, 2016: 136). A pesar de que esta última reproduzca una historia real, es enriquecida por el dramaturgo al incorporar lo irreal, que representa los miedos de Bulgákov, por quien Mayorga toma partido. De hecho, contando la historia del escritor, como hombre atormentado por el diabólico régimen, suscita en el espectador comprensión hacia él, con la intención de reivindicar no solo la libertad del arte, sino también la libertad en sí. En la opinión del dramaturgo, en el teatro histórico, la manera en que desde el presente se evoca el pasado depende de los miedos y deseos del presente mismo. La visión del pasado está, entonces, determinada por el propio presente, por tanto, el teatro histórico evoca tres momentos: el representado, el tiempo en el que se escribió la obra y el tiempo en que se pone en escena (Mayorga, 2015: 5). A través de la historia de Bulgákov y las cartas que el escritor

real escribió a Stalin, Mayorga no solo recupera la época de Bulgákov, sino también su momento histórico. De hecho, las temáticas que aborda Juan Mayorga reflejan las problemáticas relativas a la España de los años noventa que presentan los séquitos de la difícil transición a la democracia: el objetivo es el de producir en el espectador una reflexión sobre el presente que siente las bases para un futuro donde no se repitan los mismos errores que se ha cometido en el pasado.

7. Conclusiones

En *Cartas de amor a Stalin* Juan Mayorga reinterpreta la historia del escritor ruso Mijaíl Bulgákov para desarrollar la temática universal y siempre actual de la relación entre arte y poder. Su escritura está orientada a estimular al espectador a una reflexión crítica del pasado y, en consecuencia, de su responsabilidad hacia el presente.

Las estrategias dramáticas empleadas para abordar críticamente el tema de la relación entre libertad artística y poder dictatorial son varias. Estas últimas se relacionan especialmente con el uso de la perspectiva sensorial interna que lleva irremediabilmente al espectador a entrar en el torbellino obsesivo vivido por el protagonista. Este mecanismo desvela al espectador que no existe combate más revelador que aquel que tenemos con nosotros mismos: con nuestros miedos y nuestros deseos. El conflicto que nace de la frustración de Bulgákov lo lleva a desdoblar su mente, para convencer de sus razones al hombre que más odia al mundo. Sin embargo, el protagonista acaba víctima de su propia construcción mental. De hecho, el personaje imaginario de Stalin se impone como entidad independiente que alterna técnicas de terror y seducción para atormentar al artista hasta controlar su mente. Otra manera de hacer hincapié en el desdoblamiento mental del escritor es el original manejo de la intertextualidad, mediante el cual citas contradictorias permiten abrir la historia a nuevas lecturas. Además, alusiones y citas relevadoras de *El Maestro y Margarita* contribuyen en la configuración de Stalin como demonio, recurso que es, a su vez, determinante en el planteamiento crítico de la obra.

En conclusión, la manera de abarcar la relación entre arte y poder permite dramatizar el conflicto obsesivo que se produce entre enemigos tan íntimos como para necesitarse. La situación llega a sus extremos cuando se establece entre los dos una dependencia parecida a la amorosa, de manera que el poder no solo invade la vida pública del escritor, sino también la privada. A pesar de su determinación de no renunciar a su independencia creadora, nada

puede contra su más fiel enemigo. De todos modos, el escritor guardará el silencio, pero no se rendirá.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLANCO, Raquel (2014), «Juan Mayorga: “La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos”», Jot Down Cultural Magazine.
- BULGÁKOV, Mijaíl (2017), *El Maestro y Margarita*, Caracas, Fundación Editorial El perro y la rana.
- BULGÁKOV, Mijaíl; ZAMIATIN, Evgueni (1991), *Cartas a Stalin*, traducción de Víctor Gallego, Madrid, Mondadori.
- CABALLERO, Ernesto, DEL MORAL, Ignacio y MAYORGA, Juan (2001), «Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad», *Las puertas del drama*, 7, pp.4-9.
- GABRIELE, John P. (2000), «Entrevista con Juan Mayorga», *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 25, No. 3, pp. 1095-1103.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2001), *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, SINTESIS.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2016), «Introducción», en J. Mayorga (ed.), *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, Barcelona, Castalia, pp. 7-78. 41.
- KATONA, Eszter (2017), «El teatro de la memoria: cinco dramas contra el olvido», *BEOIBERÍSTICA*, Revista de Estudios Ibéricos, Latinoamericanos y Comparativos, Vol. 1, No. 1, pp.133-146.
- KATONA, Eszter (2016), «Libertad artística y autoritarismo. De “El sueño de la razón” de Buero Vallejo a “Cartas de amor a Stalin” de Mayorga», *Cuadernos AISPI*, Estudios de lenguas y literaturas hispánicas. 7, pp. 109-124.
- MAYORGA, Juan (2016), *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, Barcelona, Castalia.
- MAYORGA, Juan (2016), *Cartas de amor a Stalin. La paz perpetua*, ed. F. G. Carbajo, Barcelona, Castalia.
- MAYORGA, Juan (2015), «El dramaturgo como historiador», *Postmetropolis Editorial*, Colección Post 2, pp. 1-11.
- MAYORGA, Juan (2000), «Cartas de amor a Stalin», *Signa: revista de la Asociación Española de Semiótica*, 9 pp. 211-257.
- MAYORGA, Juan (1999), «El poder como lo sueña el impotente», *Las puertas del drama*, 0, p. 41.
- PUCHADES, Xavier (2002), «Juan Mayorga, Cartas de amor a Stalin», *Diablotexto: Revista de crítica literaria*, 6, pp. 407-411.
- VILAR, Ruth y ARTESERO, Salva (2010), «Conversación con Juan Mayorga», *Pausa*, No. 32.

***UN TEATRO ANÓMALO. ORTODOXIAS Y HETERODOXIAS
TEATRALES BAJO EL FRANQUISMO (2021), DIEGO SANTOS SÁNCHEZ
(ED.), MADRID/FRANKFURT, IBEROAMERICANA-VERVUERT***

MARÍA DEL ROCÍO SIMÓN MORA

marsim03@ucm.es

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Como señala Diego Santos Sánchez, el teatro franquista fue anómalo en tanto que se desvió de la estética precedente y se vio subyugado a la «aplicación de las categorías de ortodoxia y heterodoxia» (Santos Sánchez, 2021: 22), parámetros que serán abordados de múltiples formas en los distintos estudios que componen *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo* (2021). En la introducción del volumen, el editor realiza una panorámica sobre la producción teatral franquista y determina las bases y obstáculos sobre los cuales se va a construir. Así, Santos Sánchez señala que la censura afectará al sistema literario en todo su conjunto, pero que lo hará de manera más férrea en el ámbito teatral, debido al carácter híbrido o plural de esta disciplina.

En este sentido, Todorov ha estudiado ampliamente la importancia del control de la información en países que están o han estado bajo un régimen dictatorial: «Debido a que los regímenes totalitarios conciben el control de la información como una prioridad, sus enemigos, a su vez, se emplean a fondo para llevar esa política al fracaso» (1995: 13). Esta política informativa se traducirá en censura y ortodoxia, pero también en heterodoxia y subversión, por lo que encontraremos el debate entre el posibilismo e imposibilismo, la

autocensura, la escritura desde el exilio y la conformación de un canon en base a los intereses del régimen.

En el artículo que abre el apartado «Poéticas», Javier Huerta Calvo desgrana las contradicciones del proyecto teatral del franquismo mediante el análisis de diversas figuras vinculadas al Teatro Español Universitario. De este modo, señala cómo algunos autores que estaban dentro de las filas falangistas tenían, sin embargo, un acercamiento vanguardista al hecho teatral, combinando así un pensamiento ortodoxo con una práctica heterodoxa. Por otra parte, establece un vínculo entre La Barraca como el «espejo en el que se mire el Teatro Universitario del franquismo» (Huerta Calvo, 2021: 47) a través del concepto de *misión*, que alude a la dimensión social del teatro, y lo que es lo mismo: su capacidad de difusión de ideas. Este teatro de masas se contrapondría a la concepción de la vanguardia de la creación como algo destinado a las minorías.

A su vez, Juan Manuel Escudero Baztán muestra en su estudio la versión íntegra de «Razón y ser de la dramática futura» de Torrente Ballester, un texto que ilustra ideas fundacionales del nuevo teatro que propone el régimen. Este será un material clave para comprender la anomalía del teatro desde su concepción, pasando por su producción hasta su recepción, ya que da cuenta de la gran contradicción del proyecto teatral franquista: la imposibilidad de mezclar la idea del progreso con la estética tradicional.

Los procedimientos estéticos y teatrales pueden tener un vínculo (contradictorio o no) con el contenido político y argumental de las obras. Verónica Azcue incide en la relevancia de una parte de la producción del teatro franquista donde se abordaban de manera directa los conflictos éticos y morales que supuso la Guerra Civil. Para ello, la autora analiza las obras *Antígona*, de José María Pemán, y *La muralla*, de Joaquín Calvo Sotelo, desde el marco de las teorías sobre el género de la tragedia. Así, Azcue expone los procedimientos utilizados en escena para plantear ciertas contradicciones morales del bando de los vencedores en relación con «la memoria de la guerra y la imposición violenta de la dictadura franquista» (Azcue, 2021: 104).

Asimismo, Anne Laure Feuillastre estudia la crítica social y las estrategias para esquivar la censura en el Nuevo Teatro surgido a finales de los años 60 a partir de los parámetros del tiempo, el espacio y los personajes, trazando así una línea estética que cruza un conjunto de creaciones muy heterogéneo. De este modo, la autora destacará la importancia de la mayor o menor distancia entre la obra y su referente: es decir, cuanto más

se aleje una obra de la situación específica de España, más universalizante será su crítica y más facilidades tendrá para no ser censurada.

A modo de cierre de estas «Poéticas», María Serrano Aguilar estudia la recepción del teatro ceremonial por parte de la censura franquista, centrándose en diversas obras de Miguel Romero Esteo y Luis Riaza. De esta forma, explica cómo leían las obras estos censores y plantea la necesidad de analizar la representación de estas para poder aprehender su sentido completo, lo que se vincula a las teorías del teatro posdramático. En este sentido, destaca cómo los censores relacionaban esta estética ceremonial con lo grotesco y su calificación como carentes de argumento e irrespetuosas con respecto a la religión cristiana. Estas obras reproducían, en muchos casos, ritos procedentes de estas creencias, lo que suponía una subversión frente a la institución, una blasfemia. Con todo esto, destaca la arbitrariedad de la recepción de estas obras en la medida en que su censura estaba determinada por la mayor o menor formación de los censores, así como por su capacidad para interpretar la obra.

El apartado «Censuras», el segundo de este volumen, se centra en la producción teatral del franquismo poniendo el foco aún más cerca del aparato censor. En primer lugar, el trabajo de Alba Gómez García se centra en la representación de la homosexualidad femenina en el marco del teatro comercial. Así, plantea la cuestión del posibilismo e imposibilismo como un parámetro más para entender la producción de las obras, en la medida en que una puesta en escena de la homosexualidad femenina de forma explícita conllevaría una censura total. Asimismo, señala que la homosexualidad femenina de la época va a ser invisibilizada, ya que no se concibe el deseo femenino sin la presencia de un hombre, lo cual es relevante para entender cómo se configuran estos sujetos dentro del espacio teatral. Con todo esto, la autora destaca la influencia sartriana a través del uso de la dialéctica del amor y el odio en la obra *¿Odio?* de Rafael Rosillo, así como la importancia del existencialismo, que va en contra del pensamiento y discurso del régimen. De este modo, Gómez García realiza una revisión de la censura económica y mediática que ha sufrido esta obra, que podría ser uno de los motivos por los cuales no ingresó en el canon teatral. Finalmente, la autora propone que *¿Odio?* se adecúa a los procedimientos de cierto posibilismo, cuyo objetivo era hacer llegar a un público más grande una obra que, no solo exponía prácticas escénicas menos tradicionales, sino que ilustraba a una mujer disidente por su orientación sexual.

Del mismo modo, Francesc Foguet i Boreu realiza una panorámica del teatro de Llorenç Villalonga y, para ello, analiza los expedientes de censura del autor. Así, destaca la «arbitrariedad de los criterios» (2021: 182) por parte del aparato censor, algo que también señalaba María Serrano Aguilar en cuanto a la recepción del teatro ceremonial. En definitiva, la falta de formación o la mirada sesgada de ciertos censores determinará la exclusión de gran parte de la producción teatral de este período debido a la incomprensión o interpretación errónea de estas piezas. Del mismo modo, el autor no solo trata la censura textual sino también la de la representación, que fue incluso más exigente.

A su vez, Giuseppina Notaro estudia la trayectoria del autor Agustín Gómez-Arcos bajo la represión de la censura a través de las obras *Diálogos de la herejía* y *Queridos míos, es preciso contaros ciertas cosas*. Esta investigadora vinculará la producción de Gómez-Arcos con la cuestión del exilio. En este sentido, la autora destaca que la censura provocará un cambio de identidad en el autor, que pasa de ser dramaturgo en español a novelista en francés: si el autor no logra insertarse en el régimen, su identidad nacional se verá desterritorializada. Por otra parte, el carácter subversivo y la denuncia social que caracterizan la producción teatral de este dramaturgo se ven relacionados en este estudio con su condición de exiliado, la cual provocaría una necesidad de rebelión. Por último, cabe destacar la idea de que el bilingüismo en la obra del dramaturgo puede constituirse como un acto de rebelión y de construcción de una identidad disidente.

Por último, Maša Kmet centra su trabajo en las repercusiones de la censura franquista en el ámbito del teatro no profesional y, para ello, utiliza el ejemplo del grupo Pequeño Teatro Dido. En general, la censura afectó más a los grupos no profesionales que al teatro comercial. Por ello, destaca la importancia de tener en cuenta los distintos parámetros en los que actúa la censura, como la censura económica, ya que de la falta de recursos para el montaje de una obra teatral también se deduce una estructura de poder subyacente. Con todo esto, Kmet aborda los distintos tipos de agrupaciones no profesionales: el teatro independiente, el teatro de cámara y ensayo, el teatro experimental, el teatro universitario, etc. Asimismo, analiza de cerca los mecanismos que operaban dentro del aparato censor para arrojar luz sobre su funcionamiento y las múltiples variantes de la censura, como la censura performativa. Por último, la autora realiza una panorámica de los casos de censura o representación del grupo Pequeño Teatro Dido, al que considera un ejemplo de resistencia frente a la represión que el régimen realizaba en el ámbito de la cultura.

En el tercer apartado «Fronteras», se exponen las relaciones entre el panorama teatral español del franquismo y las dramaturgias extranjeras. En este sentido, el trabajo de Raquel Merino Álvarez estudia la presencia de la dramaturgia irlandesa en la cultura teatral de la España franquista. Para ello, realiza un desglose de la abundante inclusión de dramaturgos irlandeses en la escena española, la cual provocará que estos autores pasen a formar parte de la cultura escénica del país. Figuras como Beckett, Shaw, Synge y O'Casey, entre otras, serán clave para entender gran parte de la producción escénica española durante el régimen de Franco y la Transición, y su huella podrá rastrearse aún en la actualidad. Mediante los archivos de censura, la autora irá dando cuenta de la presencia de estos autores.

Del mismo modo, Cristina Bravo Rozas analiza la configuración del teatro hispanoamericano en Madrid en relación con la evolución política y cultural del régimen, y el vínculo entre España e Hispanoamérica. El reencuentro con Hispanoamérica tiene una intención política: el deseo de recuperar el discurso del antiguo imperio. Con todo esto, Bravo Rozas realiza una panorámica entre los años 40 y los 70 en la que se observa el aumento y desarrollo de la presencia del teatro hispanoamericano en Madrid. La autora señalará una progresión del teatro hispanoamericano representado en territorio español en la que se observa inicialmente una estética más cercana a la comedia y el folclore¹ hasta desembocar en un teatro más independiente y experimental.

Cristina Gómez-Baggethun analiza las distintas figuras que trabajaron el teatro de Ibsen en TVE, centrándose en los casos de *Peer Gynt* y *Un enemigo del pueblo*. Lo más relevante de estas producciones es el hecho de que fueron realizadas tanto por personas más cercanas al Partido Comunista de España o a la lucha feminista, como por aquellas que colaboraban con la censura franquista. Esto da cuenta, una vez más, de las mezclas producidas entre la heterodoxia y la ortodoxia en el ámbito del teatro franquista.

Finalmente, el cuarto y último apartado, titulado «Exilios», despliega tres trabajos que estudian las implicaciones del exilio en la escritura y representación del teatro. En primer lugar, Noelia García García analiza la construcción de personajes femeninos dentro de la obra de Max Aub, centrándose especialmente en las obras que el propio dramaturgo denomina *mayores*. A través de los conceptos de *ángel del hogar* y *mujer moderna*, la investigadora

¹ Como señala la autora: «el teatro procedente de la América hispana se considera mero entretenimiento» (Bravo Rozas, 2021: 275).

despliega dos «despertares» (2021: 338) en las obras *La vida conyugal* y *Morir por cerrar los ojos*, y una figura reivindicativa en *El rapto de Europa*. Así, Fernando Larraz se centra en el vínculo entre el teatro y la política informativa sobre el exilio. Para ello, utiliza las obras *Callados como muertos*, de José María Pemán, y *Murió hace quince años*, de José Antonio Giménez-Arnau como muestras de la representación del exiliado. El autor apunta que el exilio republicano era uno de los temas más complicados de abordar para la «democracia orgánica» (Larraz, 2021: 362) propuesta por Franco. Por ello, estudia el desarrollo de los discursos en torno a la figura del exiliado a lo largo del período franquista, lo que entronca con el trabajo de Berta Muñoz Cáliz que da fin a *Un teatro anómalo*.

Esta autora realiza un estudio de la presencia del teatro del exilio en el archivo del Centro de Documentación Teatral del INAEM y cómo las prácticas de registro y documentación han ido evolucionando desde el período franquista a la actualidad, pasando por la Transición. Esto es relevante en tanto que se plantea que la ausencia de documentos sobre el teatro del exilio supone una invisibilización de parte de la memoria colectiva, por lo que reivindica la necesidad de recuperar este corpus perdido, con el fin de tener una mirada holística de lo que fue el teatro del franquismo.

En definitiva, la enorme capacidad de influencia del teatro, debido a su carácter colectivo, provocó una mayor vigilancia sobre el mismo: tanto la España rebelde como la dictatorial entenderán que el teatro es una herramienta para la difusión de la ideología y, por ello, su carácter colectivo del teatro determinará así su producción, recepción y censura. En este sentido, el dualismo entre los conceptos de *heterodoxia* y *ortodoxia* se vuelve relevante en tanto que, si bien estos dos polos de la cultura se necesitarán para coexistir, mantendrán una tensión entre sí que generará una producción teatral variada y, por consiguiente, anómala.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- SANTOS SÁNCHEZ, Diego (2021): *Un teatro anómalo. Ortodoxias y heterodoxias teatrales bajo el franquismo*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *Los abusos de la memoria*, Barcelona: Ediciones Paidós.

***CENSURADA (UN DEBATE MORTAL)*, RAFAEL NEGRETE-PORTILLO,
MADRID, EDICIONES IRREVERENTES, 2021, 98 PÁGINAS**

VÍCTOR HUERTAS MARTÍN

victor.huertas@uv.es

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En nuestro panorama cultural, muchos productos (algunos, los teatrales) se nos presentan como actos de «provocación». Muchas veces, por suerte, así se presentan con razón. Pero no son pocas las ocasiones en que estas «provocaciones» se limitan a reafirmar al espectador en sus creencias, envueltas en un lazo del color que más se adecúa al dogma de turno. Y por más que estos dogmas se manufacturen con un toque «canalla» siguiendo los dictámenes del mercado, notamos un sutil olor a capilla decimonónica cuando en el teatro o el cine se simplifica el concepto de *política* para convertir lo que de otro modo sería el encuentro entre ciudadanos libres en escuela de ortodoxia, sujeta a las fluctuaciones de «lo que vende», que, en pausas entre sermones, algunos artistas reconocen como su credo principal.

No está la cosa tan grave como para desesperarse. Al ciudadano (no tanto al consumidor) le queda, por suerte, la opción de distinguir el teatro que *invita* a pensar del teatro que *prescribe* qué debemos pensar. Según la RAE, documento al que alude con frecuencia nuestro autor Rafael Negrete-Portillo, el adjetivo *provocador* define aquello «que provoca, incita, estimula o excita», o bien «que trata de promover actos radicales, reacciones y revueltas». Pero ¿qué revuelta puede llevar a cabo el teatro cuando el teatro mismo depende del mercado y de las subvenciones?

En *Censurada (Un debate mortal)*, el autor en nota a pie de página interpela al lector: «No me “censure”, por favor» (2021: 34). La censura, un mal, real o imaginario, se denuncia en la profesión artística y en muchos más ámbitos de la vida. *Censurada* ahonda en esto a través del debate sobre la eutanasia, pretexto para la discusión sobre la libertad del individuo.

Es bien conocida en Negrete-Portillo, como sugiere Athenea Mata en el prólogo del libro, la combinación de «emoción irracional» y «raciocinio emocional» (2021: 5) que en cada una de sus obras insiste en la necesidad del ser de resistir las censuras de todos los colores. Esta obra pinta una libertad, en contraste con un estado de alienación, que no ignora, eso sí, su relación con el poder, fuera del cual no existimos.

En un juego teatral, Leo, personaje alrededor del cual giran los conflictos de la pieza, responde a las preguntas de Alfa y Beta, el policía malo y el policía bueno, respectivamente. Esto ocurre en la antesala de lo que parece ser un tribunal público. Dicha antesala es denominada «espacio apodíptico» en las didascalias. Este espacio se define en *Crítica a la Razón Pura* de Immanuel Kant como aquel entorno donde se expresa el máximo grado de certeza, donde los hechos se constatan en su forma más incuestionable. Alfa y Beta obligan a Leo a reconstruir las circunstancias de los fallecimientos de su hermana, Fayna, una profesional sanitaria retirada de su cargo, y de su madre, Zoe. La propia Leo reconoce su estupor y son sus explicaciones sobre los hechos que anteceden al interrogatorio las que le hacen comprender cómo ha llegado hasta ahí. Alfa y Beta entran en el juego teatral para encarnar a Zoe y Fayna respectivamente.

Negrete-Portillo subdivide el espacio diegético y, cada cierto tiempo, nos hace mirar atrás, hacia el «espacio asertórico». Este espacio es, también según Kant, aquel en el que se formulan saberes reales, si bien subjetivos. Podríamos decir que dicho espacio se corresponde, en esta obra, con el de la obra de teatro enmarcada, donde asistimos en directo a los hechos. Estas analepsis nos permiten ir contrastando lo que acontece en el espacio apodíptico con lo que sucede en el espacio asertórico.

Esta reconstrucción está marcada por el intercambio de roles. Dicho intercambio se da entre los personajes de la obra enmarcada con el objetivo de que las tres mujeres— la madre y las dos hermanas— jueguen a ponerse en la piel del otro. Mediante la técnica del «psicodrama» la madre juega el papel de su hija, que se ha hecho ilegalmente con los productos para autoinmolarse. Estos intercambios se suceden de forma que obligan al lector

al ejercicio de comprender el juego metateatral, que en este caso se eleva al cuadrado mediante los intercambios de papeles.

Debemos agradecer a Negrete-Portillo que, lejos de distraernos con digresiones sobre los viajes interiores que cada cual realizará durante el encierro de 2020, sitúe a las tres mujeres de vuelta con respecto al mismo. Ya han pasado meses encerradas en casa; ya se han amado y odiado, como dicen. Mientras juegan al *Stop* y se entretienen en sus quehaceres cotidianos, surge la necesidad de decidir acerca de la posible muerte de Leo. Pero si esta debe morir, no puede alcanzar este objetivo a solas. Necesita la ayuda de sus compañeras de encierro para llevar a cabo este acto. Esta diatriba nos sitúa ante un ineludible encuentro con el hecho de que no somos libres sin el otro. Pues, para que la libertad sea operativa, debemos gozar de ella dentro del restrictivo marco de la familia, de las instituciones y, en última instancia, de la justicia.

Quizás inspirado por lecturas de Althusser y Foucault, Negrete-Portillo presenta estas entidades (familia, instituciones, justicia) como espacios diferenciados, los cuales los seres humanos, como se sugiere en la obra, deseamos ver en relación de continuidad. Deseamos encontrar en unos las satisfacciones que nos aportarían los otros, siendo nuestra propia satisfacción la suma de atribuciones que obtenemos del conjunto. Pero, como se deja ver en la obra, el día a día hace esta satisfacción tan cargada de obstáculos que al menos puede parecer inalcanzable. El texto no elude, por otra parte, que, por más que al personaje principal le cueste creerlo, sus acciones impactan en la vida de quienes le rodean. Si la decisión sobre la propia vida (o sobre la propia muerte) no escapa a los terrenos jurídico, científico y familiar, la antesala del tribunal resulta pertinente como espacio para esta trama.

Cabe identificar entre las fuentes dramáticas de Negrete-Portillo una base pirandelliana y una asimilación del trabajo de Jean Genet. Aquí y allá podríamos distinguir trazos del corpus de lectura y de la extensa carrera teatral del autor. Si bien que el metateatro es moneda corriente en la dramaturgia contemporánea no es noticia, el uso que se hace de este recurso despierta interés, ya que sitúa el autor la trama en lo que, metafóricamente, podríamos considerar el espacio entre bambalinas. En este los personajes son actores preparados para salir a escena y reconstruyen en sus mentes ciertos hechos de sus vidas o de las vidas de sus personajes para ejecutar un trabajo que sintetice ese palimpsesto de experiencias en una historia bien armada. Qué palabras elegimos y cómo las expresamos no

es, como Alfa y Beta recuerdan, baladí. Al personaje-actor Leo se le juzga y se le prepara para salir a escena, presumiblemente hacia el espacio «problemático» de Kant al cual Negrete-Portillo se refiere también en su anexo final.

El espacio problemático es aquel lugar donde se producen acontecimientos que transforman la experiencia. Dicho espacio podemos, en coherencia con la metáfora teatral propuesta, asociarlo al lugar de encuentro del actor con el público, momento durante el cual el intérprete puede bien sufrir las consecuencias de su deficiente preparación o, por el contrario, dominar la escena, conectado física, emocional e intelectualmente con la audiencia, gozando de una libertad basada, paradójicamente, en la dependencia con respecto a dicha audiencia.

Hace Negrete-Portillo uso de su conocimiento de la práctica escénica como actor, director y escritor. Convierte los sistemas de gestión de la ansiedad y el pánico escénicos en potentes herramientas creativas. Su humor negro, irreverente y transgresor, que ya se aprecia abundantemente en obras como *Parestesia (La lucha empieza en el interior)*, se convierte en un arma defensiva ante el juicio de evaluadores externos. Este humor fluye a través del marco diegético y de las notas a pie de página.

Si bien Foucault y Barthes condenaron al autor a muerte (en sentido figurado), el autor de *Censurada* gana la partida de ajedrez a la muerte mostrándose ante el lector creando un umbral entre lo real y lo ficticio. Con la ironía que caracteriza a sus personajes, trata de calmar los ánimos ante posibles exaltaciones de algún imaginario espectador dado a ofenderse porque alguien ha respirado en un tono inapropiado, o quizás (¡Matemos a la bestia!) ha reído cuando se representaba algún suceso de gravedad en un momento álgido de la obra.

No obstante, insistiremos: ¿a santo de qué la protesta contra la censura?, ¿no estará el autor viendo gigantes allá donde solo hay molinos de viento?, ¿es esto un alarde paranoide, un deseo reprimido de seguir ofendiendo con humor negro y alusiones a la pornografía? Poniéndose a sí mismo en los paratextos, sin duda, el autor asume el riesgo de que esta sea una interpretación posible.

Pero, entre muchas fosas que no se abrían en su momento (ya que los presupuestos, al parecer, no daban para ello), queda por abrir en esta España de *Vuelva usted mañana* la fosa de las garantías del bienestar social. Abrir esta fosa, que es lo que hace nuestro autor, queda

lejos de ser mera apología del humor ofensivo: ¿cómo nos enfrentamos, durante el día a día, a la cotidiana lucha por lograr los mínimos necesarios para poder avanzar en nuestros sueños? A los encierros producidos por pandemias externas, se suman la carestía de recursos y profesionales, la tiranía de la burocracia, la infradotación en los servicios públicos, el exceso de subterfugio retórico, los interminables procesos kafkianos que agotan la existencia y, por otro lado, el circo ambulante de la política hecha *tweet*.

Mientras el ciudadano, llevado por la vorágine diaria, no sabe, como Leo, dónde está ni dónde se encuentra, la tecnocracia, encarnada en Fayna, es (quizás con buen criterio) exigente con los deberes del otro. Pero este personaje es escurridizamente flexible con respecto al propio cumplimiento con el código deontológico de la función pública. Mientras que la ley viene a ayudar y llevar de la mano al individuo (Beta), a la par que le interroga inquisitorialmente (Alfa), dicho individuo (Leo) encuentra, durante su propio proceso, los mecanismos que le ayudan, mediante el juego teatral, a diferenciar críticamente conceptos como *justicia* y *ley*, que no siempre están (quizás esto ofenda) en sintonía. El juego teatral, de este modo, permite encontrar en el análisis crítico los mecanismos para separar y comprender un entorno donde las luces y sombras de lo punitivo y lo familiar entran en delicada confusión. Y, por tanto, hacen dificultoso el mero hecho de ver.

El metateatro, también entendido, según el cervantista estadounidense William Egginton en *The Theater of Truth* (2010), como teatro a secas, no se limita a, más o menos ingeniosamente, equiparar la vida con el teatro. Sugiere que no encontraremos jamás una verdad prístina tras el velo de las apariencias. La verdad se presentará ante nosotros como una apariencia. Por ello, no podemos vivir de acuerdo con ideales heterodoxos a partir de ignorar las ortodoxias, las cuales pueden incluir el paso obligado por el tribunal semejante al de esta obra. Es posible, no obstante, entender el teatro como herramienta para manejarse con estos códigos impuestos desde fuera y, por ende, aprender a vivir (o a morir, como aquí sucede) con estos.

Por esto, *Censurada*, lejos de tratarse de un alegato paranoide ante el necesario control de las libertades, plantea interrogantes sobre la pertinencia de muchos edictos que limitan nuestros actos, no siempre para empoderarnos sino, en más de una ocasión, para dificultar. Esto dista mucho de ser una defensa de la libertad ilimitada, irresponsable e infantil. Y dista mucho más de ser un alegato a favor de ofender en libertad.

Si existe la protesta desde la risa, la crítica de Negrete-Portillo se realiza desde este posicionamiento. Señala puntos débiles, contradicciones, anquilosamientos y elementos de esclerosis que dificultan que el ciudadano viva en armonía con estos códigos que nos hacen coexistir en paz. Sin recurrir al etiquetado partisano (aunque no obvia el autor referencias a sanedrines regentados por líderes de todos los colores), la eutanasia nos proporciona el asunto para entrar en el meollo del día a día, desde la denuncia y la llamada a la responsabilidad.

Si bien el texto está salpicado de alusiones al panorama político español, no son las problemáticas analizadas reducibles al mismo. En el ámbito global tenemos razones para tener los ojos abiertos ante la gestión de recursos sanitarios y los delicados acuerdos alcanzados entre gobiernos liberales y empresas farmacéuticas, pues en no pocas ocasiones se producen legislaciones que corren parejas con estos acuerdos, los cuales pueden hacer (y hacen) entrar en conflicto la justicia y la ley. Esto se muestra también en el texto ante la protesta de Leo contra la necesidad de comprar medicamentos producidos por farmacéuticas lucradas sin haber tenido en cuenta la precariedad de muchos.

Sin imposturas ni estridencias, pero con la firmeza y viveza que caracterizan la dramaturgia del autor, *Censurada* nos invita, como he sugerido, a buscar en la crítica modos de ser, genuinamente, libres en un mundo donde anhelamos encontrar un sano equilibrio entre ortodoxia y heterodoxia, donde luchamos en un mar de precariedad, con todo el derecho, por nuestro bienestar y el de otros. Nos invita a la carcajada colectiva, un acto (sin duda) incendiariamente provocador, por mucho que cueste creer, en la comedia.

LOS CUERPOS OCUPADOS POR LAS PALABRAS. CRÓNICA DE LOS ENSAYOS DE *EL GOLEM*, DE JUAN MAYORGA

KAMILA ŁAPICKA

k.lapicka@uw.edu.pl

INVESTIGADORA INDEPENDIENTE

Juan Mayorga escribió *El Golem* hace un par de años y reescribió la obra a partir de una intuición que tuvo en los tiempos de la pandemia. En el mes de agosto del 2020 se la pasó a Alfredo Sanzol, el director del Centro Dramático Nacional de Madrid. Sanzol decidió que él mismo dirigiría la pieza cuando descubrió que comenzaba a elegir con más cuidado las palabras al hablar con su niño. La forma en que nos dirigimos a los demás influye en cómo se vuelven. La creencia de Juan Mayorga en el poder de las palabras se confirmó una vez más.

1. El autor de *El Golem* calificó su texto como «un cuento». Durante la presentación del espectáculo en rueda de prensa lo resumió de la siguiente manera: «Una mujer enamorada acepta un trato. A cambio de que su marido siga siendo atendido por el hospital en que recibe tratamiento, ella habrá de memorizar un texto. Ocurre que poco a poco esas palabras que empiezan a ocupar su mente, afectan a sus sueños, a su cuerpo, a su vida»¹. En la primera versión de la pieza, la razón por la que se cuestionaba el tratamiento posterior del hombre era el vencimiento de su seguro. En 2020 fue reemplazada por información de que el gobierno anunció una lista de enfermedades para las cuales ya no se financiará el tratamiento, por lo que la mujer se vio obligada a buscar una alternativa. De esta manera, Mayorga le dio

¹ «Rueda de prensa *El Golem*»: <https://www.youtube.com/watch?v=971pR7M1G90>.

a un problema particular de una pareja una dimensión más amplia, vinculada a toda la comunidad. Esta estrategia —de lo particular a lo universal— es recurrente en su obra. Mayorga hizo este cambio decisivo porque sintió mucha angustia e ira en las calles durante la pandemia. Le conmovía el sentimiento de soledad que experimentaban especialmente las personas mayores, y le aterrizaba la regla de «sálvese quien pueda». Se dio cuenta del poder de encontrar el discurso adecuado para expresar este estado de ánimo social. Su obra, que ya tenía el carácter político, tras reescribirla adquirió una conexión especial con la actualidad de la *polis* dividida, tal y como él percibía la sociedad española en tiempos de pandemia.

Según la leyenda, el Golem fue construido por un rabino de Praga en el siglo XVI para proteger al pueblo judío que estaba en peligro. Era una criatura hecha de barro y animada por palabras mágicas.

Jorge Luis Borges encontró fascinante el tema de ser creado por los cabalistas y lo expresó escribiendo el poema titulado *El Golem*, el cual Juan Mayorga mencionó entre sus inspiraciones. Además, Borges dijo que el Golem era para un rabino lo que un hombre era para Dios, y un poema para un poeta². Hay varias interpretaciones del mito del Golem en el cuento teatral de Juan Mayorga. Una de ellas ve en el Golem «materia muda que obedece». La otra dice que «el Golem no es mudo, porque habla por todos. Es la palabra misma, aunque él no la posea. Nunca muere, pero solo vive cuando el pueblo está en peligro. Nunca duerme porque todo en él es sueño»³.

¿Quién debe ser defendido por el Golem en la contemporaneidad? Le hice esta pregunta a Alfredo Sanzol, quien respondió: «Cada grupo social se siente acosado por el otro grupo y necesita ser defendido. Creo que no hay nadie que no se sienta oprimido. Estamos realmente en unos niveles en los que es necesario reconstruir el pacto social. Todos tenemos que pensar qué tipo de sociedad queremos. Porque se ha ido creando un tipo de discurso social en el que en la cúspide de la pirámide está el dinero. Entonces, si todo se justifica por conseguir un euro más, ¿qué clase de estructura social o de cohesión social es esa?»⁴. La vida misma añadió otro contexto a la obra de Juan Mayorga, relacionándola con los hechos

² «Borges explica y recita El Gólem»: <https://www.youtube.com/watch?v=XY11GZQnzTE>.

³ Juan Mayorga, *El Golem*, Segovia 2022.

⁴ Conversación con Alfredo Sanzol, Teatro María Guerrero, Madrid, 22.02.2022.

ocurridos la noche del estreno fuera de España, pero vamos a tomar este hilo al final del texto.



Ilustración 1 *El Golem*, dir. Alfredo Sanzol. Vicky Luengo (Felicia). Foto: Luz Soria, Centro Dramático Nacional (INAEM)

2. El día 11 de enero de 2022 comenzaron los ensayos. El Centro Dramático Nacional cuenta con dos teatros ubicados en diferentes puntos de Madrid, el Teatro Valle-Inclán en el barrio multiétnico de Lavapiés, donde se puede oler la cocina india a cualquier hora del día o de la noche, y el Teatro María Guerrero, ubicado en pleno centro, cerca de museos famosos. La primera etapa de los ensayos, sin embargo, no tiene lugar en ninguno de ellos, sino en una sala situada en el barrio de Almendrales junto al río Manzanares, habitado en gran parte por inmigrantes de China y Sudamérica.

De martes a sábado, de 9.00 a 14.00 horas, trabajaba allí el equipo de Alfredo Sanzol, y al cabo de un mes se trasladaron al edificio del Teatro María Guerrero para empezar a trabajar en el escenario. En la sala de ensayos me encontré con el elenco compuesto de tres personas: Elena González, que encarnaba el personaje de Salinas, traductora y mano derecha de la dirección del hospital, Elías González, que hacía el papel de Ismael que padece una enfermedad rara, y Vicky Luengo, que interpretaba a su esposa, Felicia, el personaje-eje que está en todas las escenas y sufre una transformación completa.

Todos los actores subrayaron la complejidad del texto de Juan Mayorga, conocido como el autor del teatro de palabra. *El Golem* es un cuento filosófico con elementos de ciencia ficción y thriller. El hospital donde transcurre la acción es un lugar irreal, una especie de enclave -desde el exterior se escuchan los ruidos de los enfrentamientos y la indignación de los ciudadanos- donde trabajan los mejores especialistas y se tratan los casos más difíciles. Sin embargo, no se mencionan los nombres de las enfermedades conocidas, porque en esta institución lo que más importa son las palabras, la forma en la que se escriben, leen y hablan. Uno de los tratamientos terapéuticos está basado en un trabajo literario de los pacientes, que se pueden expresar con total libertad; sus manuscritos se guardan en una biblioteca llamada el Paraíso. Sobre la enfermedad de Ismael se puede decir que le cuesta encontrar las palabras adecuadas y realiza una serie de pruebas para recuperar esta habilidad.



Ilustración 2 *El Golem*, dir. Alfredo Sanzol. Vicky Luengo (Felicia) y Elías González (Ismael). Foto: Luz Soria, Centro Dramático Nacional (INAEM).

Felicia, que a cambio del trato de su esposo accedió a memorizar el contenido de cierto manuscrito (escrito en un idioma extranjero), nota que su forma de caminar y de hablar está cambiando. En sus fatigosos sueños ve escenas brutales e incomprensibles y siente un escalofrío en su interior, como si fuera una figura de barro. Teme que se esté convirtiendo en la copia de seguridad de otra persona. La obra de Juan Mayorga está construida para las lecturas múltiples, por lo tanto el desenlace es ambiguo. Ismael curado sale del hospital, pero Felicia ha sufrido una metamorfosis tan grande que los esposos ya no se reconocerán. El autor del manuscrito resultó ser un paciente ingresado en este hospital hace treinta años. Terriblemente deformado, con identidad desconocida. Entregó sus palabras a Salinas para que las guardase. Al final Felicia las transmite a la multitud que espera. Poco antes la protagonista se pregunta: «Todas esas palabras que recibo de ti, ¿ya eran una copia? ¿Repito

Kamila Lapicka (2022): «Los cuerpos ocupados por las palabras. Crónica de los ensayos de *El Golem*, de Juan Mayorga», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 181-188.

la copia de una copia? ¿Cuándo fueron escritas por primera vez? ¿Cuántos somos? ¿Solo somos un cuerpo?»⁵.

3. La temporada pasada quedé encantada por el espectáculo de Alfredo Sanzol basado en su obra (casi) autobiográfica *El bar que se tragó a todos los españoles*, por lo que me interesó su método de trabajo como director. Los ensayos de *El Golem* demostraron que su estilo se funda en la tranquilidad con un toque de humor. Si tiene comentarios más detallados para alguno de los intérpretes, se le acerca directamente y habla en voz baja para que únicamente el interesado sepa lo que debe corregir. En pocas palabras, Sanzol establece una relación de igualdad con los actores, al mismo tiempo que se responsabiliza de la forma de sus acciones y eso les da una sensación de seguridad y desencadena la creatividad. El mismo director lo describe de la siguiente manera: «Para mí es muy importante que los actores tengan autonomía en la creación de sus personajes porque luego son ellos los que se quedan en el escenario para todas las funciones con el público. Entonces es muy importante construir con ellos un imaginario y que ese imaginario ellos lo puedan defender sin que esté yo. Que mi mirada sirva para construir su mundo, construir el mundo en el que ellos están»⁶. Durante uno de los ensayos se llevó a cabo el siguiente ejercicio: Sanzol pidió a los actores que se explicasen a sí mismos las intenciones de los personajes para comprenderlos mejor. Cuando le pregunté si solía usar métodos similares, respondió: «Sí, a mi me gusta, incluso cuando escribo, hablar con los personajes, que los personajes me escriban cartas, que me hagan regalos, es decir, imaginar que están vivos. Todo esto lo hago porque creo que es una manera de comunicar más directa con el inconsciente creativo y con todo aquello que la parte consciente negaría por mil razones»⁷.

Todos los miembros del equipo artístico de Alfredo Sanzol se conocen bien y entienden sus necesidades. Son profesionales destacados que tienen planificados sus próximos proyectos con mucha antelación. La escenografía y el vestuario fueron diseñados por Alejandro Andújar, artista plástico de formación, fascinado desde sus estudios con el arte conceptual y la obra de Joseph Kosuth. A la hora de crear el vestuario Andújar valora la colaboración con los artesanos (zapateros, sombrereros, sastres) que poco a poco van desapareciendo del mundo teatral español. Sin embargo, en su trabajo, el escenógrafo se aleja

⁵ Juan Mayorga, *El Golem*, Segovia 2022.

⁶ Conversación con Alfredo Sanzol, Teatro María Guerrero, Madrid, 22.02.2022.

⁷ Conversación con Alfredo Sanzol, Teatro María Guerrero, Madrid, 22.02.2022.

ahora del mimetismo para diseñar un espacio alusivo y abstracto que posibilita entradas, salidas, permanencias y relaciones entre actores⁸. Esto se ve claramente en *El Golem*. El espacio escénico está compuesto por los módulos negros que se mueven con facilidad. Cada uno de ellos tiene dos paredes, una puerta y una cama, a las que se añaden opcionalmente mesas y sillas. Las paredes están hechas de gasa, lo que permite un juego con la transparencia: ganan profundidad adicional cuando la luz penetra a través de ellas y se vuelven aparentemente sólidas cuando la iluminación las vuelve opacas. Los espacios de este peculiar hospital se modifican sin parar: la habitación de Ismael se convierte en una cafetería, después en un «cuarto de las lenguas donde Felicia memoriza el manuscrito y finalmente en una biblioteca». Jóvenes actores y bailarines bajo la supervisión coreográfica de Amaya Galeote son los encargados de mover los elementos de la escenografía. El tiempo necesario para realizar un cambio se sincroniza con la duración del fragmento musical que lo acompaña.

Como es sabido, la escenografía transmite un determinado significado simbólico. En este caso, el constante movimiento de los módulos corresponde al estado de ánimo de los personajes, llenos de ansiedad y desorientación. El color negro, inusual en un hospital, evoca una atmósfera siniestra. Las imágenes de luz juegan un papel similar. «La luz te dice que es lo más importante. Lo que tienes que mirar y como. Te crea el estado de ánimo para mirar. Te condiciona la mirada. Sin luz el espacio no existe y tampoco existe la interpretación⁹» – son las palabras de la experimentada diseñadora de iluminación española María Doménech. Habían sido pronunciadas durante la conversación con Pedro Yagüe, quien dirigió las luces de *El Golem*. Yagüe, que es presidente de La Asociación de Autores de Iluminación, ve más útil el papel de su profesión; dice: «Creo que la luz es una parte fundamental del espectáculo, pero lo es igual que la escenografía, el vestuario o la música. Creo que nosotros debemos intentar hacer una iluminación que conviva con las disciplinas que acabo de citar de la mejor forma posible. Una luz por sí sola no funciona¹⁰». Los efectos de iluminación de *El Golem* se consiguen principalmente mediante el uso de luz blanca de estilo expresionista, que es la que más aprecia Yagüe. Confiesa que trabajar en la puesta en escena del texto de Mayorga fue un reto porque Alejandro Andújar diseñó el llamado «espacio imposible», como se califica las escenografías con dificultades (por ejemplo, que contienen

⁸ «Masterclass con Alejandro Andújar»: https://www.youtube.com/watch?v=n6X0_HdXBgc.

⁹ «El público en penumbra, Luz y Teatro»: <https://www.youtube.com/watch?v=3QsVP-mxzzo>.

¹⁰ «El público en penumbra, Luz y Teatro»: <https://www.youtube.com/watch?v=3QsVP-mxzzo>.

habitaciones con techo escénico)¹¹. En tal caso, se debe realizar un trabajo previo con el escenógrafo para que ambos artistas tengan la oportunidad de presentar sus conceptos y obtener la atmósfera deseada por el director. Durante los ensayos en el Teatro María Guerrero Alejandro Andújar con Pedro Yagüe estaban trabajando muy de la mano para crear una atmósfera que tiene que ver con el thriller y con el misterio.



Ilustración 3 *El Golem*, dir. Alfredo Sanzol. Vicky Luengo (Felicia) y Elena González (Salinas). Foto: Luz Soria, Centro Dramático Nacional (INAEM).

4. El día del estreno, el viernes 25 de febrero de 2022, también fue un día de intensos combates en Ucrania, defendiéndose de la invasión rusa. El texto de *El Golem* sonaba sorprendentemente fuerte en este contexto. En el monólogo que cierra la función, Felicia se dirige directamente al público tras una transformación completa. Habla sobre los tiranos que desencadenan las guerras y sobre la dura resistencia. El último fragmento de su soliloquio es el siguiente: «No soy un profeta, solo estoy aquí para contar lo que he visto. Lo que he visto es ira y esperanza. [...] No hay guerra más cruel que la civil, en que cada bando niega la humanidad del enemigo. Ojalá fuese posible evitarla. Pero los tiranos son más crueles que nunca, y mayor que nunca nuestra desesperación. No habrá zonas neutrales en que refugiarse, y quien no combata estará frente a nosotros. [...]. Retroceder ya no es posible, porque no hay casa a la que volver. ¿Quiénes son esos que se atreven a amenazar nuestro orden?, se preguntan los tiranos. No dejaremos que encuentren respuesta. Cuando lleguen a saber quiénes somos, su tiempo ya habrá acabado»¹².

¹¹ Conversación con Pedro Yagüe, Teatro María Guerrero, Madrid, 23.02.2022.

¹² Juan Mayorga, *El Golem*, Segovia 2022.

El lenguaje es una herramienta política, como afirma en diferentes ocasiones Juan Mayorga, y el teatro, que convoca a una comunidad y dialoga con ella, es un arte político¹³.

Gracias al teatro, el espectador puede experimentar la grandeza y la pobreza del lenguaje. Quizá descubra cómo la gente usa las palabras y que las palabras hacen con la gente. También puede analizar el discurso del poder y ver la imperfección de su propio lenguaje lleno de palabrería. La misión política y moral más importante del teatro es hacer que el espectador encuentre su voz y se pregunte cada día – como lo hace el escritor español – si realmente pronuncia sus propias palabras. Durante la rueda de prensa Juan Mayorga dijo: «El Golem es el hombre de barro animado por palabras. [...] Yo soy el cuerpo ocupado por las palabras. No participo de ningún credo, pero las palabras que escuchaba en la misa siguen dentro de mí. Las palabras de mis padres, de mis amigos... También las palabras que quise decir y no me atreví a decir. Todas esas palabras están dentro de mí»¹⁴.



Ilustración 4 *El Golem*, dir. Alfredo Sanzol. Vicky Luengo (Felicia), Elena González (Salinas). Foto: Luz Soria, Centro Dramático Nacional (INAEM).

Texto escrito con el apoyo del Instituto Cervantes de Varsovia

¹³ Juan Mayorga, *Razón del teatro*, [en:] *Elipses*, Segovia 2016.

¹⁴ «Rueda de prensa *El Golem*»: <https://www.youtube.com/watch?v=971pR7M1G90>.

Kamila Lapicka (2022): «Los cuerpos ocupados por las palabras. Crónica de los ensayos de *El Golem*, de Juan Mayorga», *Cuadernos de Aleph*, 15, pp. 181-188.

SONETOS

A CARGO DE LOS ESTUDIANTES DE «COMENTARIO LITERARIO»

CURSO 2021-2022

GRADO EN FILOLOGÍA HISPÁNICA

UNIVERSITAT DE BARCELONA

«Hilos»

A don Luis de Góngora y Argote

Genio, don de Narigón, distinguido
sois, leo en güiquipedia su vigencia,
muy de clérigo, de reina, la audiencia,
y su siglo cela mi tiempo huido.

Libros por el vino, que ahoga, olvido
largo; que la pluma requiere ausencia,
que Nariz tuvo calma, poca urgencia,
y una a una las vidas que no he sido.

Cuán alto miro más me ciega el halo,
en Creta preso, de tu genio ardía,
entre las brasas de mi llanto moras,

pues cuanto escribo ahora siento es malo.
Ser Dédalo y ser rey de esta agua fría,
que nado en vano, ¿mientras tú me lloras?

SERGI CORREDERA

«Calavera con gafas de sol y un cigarrillo»

Te miro y veo mi rostro perdido,
corro hacia el espejo que tengo enfrente,
la que me mira no es nadie decente,
ojos llorosos y pelo teñido.

¿Cómo puedo escapar del sin sentido
que provoca un tic, tac, tic, tac presente?
Y, sin embargo, mi mente está ausente
por todas esas copas que he bebido.

Diablo, no voy a hacer ningún disparate,
tú lávame el alma, sácale brillo,
nunca dejes que el tiempo me maltrate.

Un reloj, la muerte, un escaparate,
unas gafas de sol, un cigarrillo.
Cronos, lejos, susurra ¡Jaque Mate!

CARLA RIERA

«Inminente»

¿Por qué no me dejas que te vacíe?
No hallo mota de polvo que te ensucie,
pero reflejas en espesas nieblas
tantas y tan vacías esperanzas.

¿Que no estás listo para que renuncie?
Dices amar mi tez que te maldice,
pero anegas, mientras por asco tiemblas,
los ojos de la que eterna reflejas.

Te miré cansado, viejo traidor,
pero no tan cansado como yo.
Nuestras lágrimas se coagulaban

en los finos asideros del cuerpo,
pusiste, ¡al fin!, en mi mano un cuchillo
y bien gratos, fuimos libres los dos.

LISSETTE GONZÁLEZ

«Cuando la lluvia empapa el caminar»

Cuando la lluvia empapa el caminar,
y pienso en cómo he llegado perdido,
me encuentro en este estado sin sentido,
que me lleva al abismo al terminar,

más pudiera detener el pensar,
de las horas impías que han comido,
a todo mi ser, que ya se ha fundido,
en hundido deber de trabajar.

Yo aspiro a revelarme deste mal,
y buscar a quien sepa desquitarse
para juntos crear otra verdad.

Yo ya sé cómo evitarán tiznarse,
y así matar la ávida vanidad,
escuchando, el bello sonido ritual.

CHRISTIAN PULGAR