

GLOSAR EL EXOCANON:  
ESCRITURAS INASIBLES EN ESPAÑOL

MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ  
Y MARTA PASCUA CANELO (EDS.)

EDITORIAL



DELIRIO



GLOSAR EL EXOCANON:  
ESCRITURAS INASIBLES  
EN ESPAÑOL

*Director de la colección La Bolgia*

Fernando R. de la Flor

*Consejo Editorial*

Túa Blesa

Rafael Bonilla

Fernando Broncano

Luis Canseco

Daniel Escandell

Amelia Gamoneda

Manuel Lucena

Felipe Núñez

Pedro Serra

Paolo Tanganelli

GLOSAR EL EXOCANON:  
ESCRITURAS INASIBLES EN ESPAÑOL

MANUEL SANTANA HERNÁNDEZ  
MARTA PASCUA CANELO  
(EDS.)



Colección La Bolgia, 19

Primera edición: mayo de 2024

## GLOSAR EL EXOCANON: ESCRITURAS INASIBLES EN ESPAÑOL

Colección La Bolgia, 19

© 2024, Manuel Santana Hernández y Marta Pascua Canelo, de la edición

© 2024, de los textos, sus autores

© 2024, EDITORIAL DELIRIO S.L.U.

[www.delirio.es](http://www.delirio.es) / [info@delirio.es](mailto:info@delirio.es)

Diseño de la colección: FR.F

Impreso en España.

ISBN: 978-84-15739-44-9

Depósito Legal: S 183-2024

Este libro es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033, cuyo IP es Daniel Escandell Montiel (Universidad de Salamanca).



Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o en cualquier otro idioma, sin la autorización expresa de la editorial.

# ÍNDICE

- 9 Prólogo: en busca de asideros críticos para las escrituras inasibles  
Manuel Santana Hernández y Marta Pascua Canelo
- 17 Escribir desde los márgenes: la voz crítica de Carmen Kurtz y su novela *Duerme bajo las aguas* (1955)  
Estefanía Linuesa Torrijos
- 35 Lecturas desafortunadas. La mecánica del poema en “El ombligo del sueño” de Mario Montalbetti  
Helena Pagán Marín
- 51 Historias rotas y mundos fantásticos: un análisis de la locura en *Florescencia y Ruiseñor* de Bárbara Jacobs  
An van Hecke
- 69 “Articuentos-máquinas de guerra”: una lectura poshumana de Juan José Millás  
Natalia Candorcio Rodríguez
- 87 La circulación del signo Bellatin  
Laura Miklós
- 107 “Mujer y mestiza”: revisión del canon literario, taxonomía y educación  
Laura Rozalén Sánchez



# PRÓLOGO: EN BUSCA DE ASIDEROS CRÍTICOS PARA LAS ESCRITURAS INASIBLES<sup>1</sup>

Manuel Santana Hernández (Universidad de Salamanca)

Marta Pascua Canelo (Universidad de Salamanca)

¿Es posible encontrar amarres críticos para enfrentarse a escrituras inasibles? ¿Es posible abordar esas escrituras que escapan de todos los parámetros establecidos por los dispositivos de poder institucionales que administran el (poli)sistema literario? Posible o no, resulta cuando menos una tarea desafiante y arriesgada. Tratar de decir lo indecible, lo desplazado en el régimen de lo común, es tratar de ponerle palabras a todo aquello que se escapa porque no puede no escaparse (Ayete Gil, 2023: 59), toda vez que nos movemos, al asumir este envite, en las aguas turbulentas del fuera de campo (Speranza, 2006); en los márgenes de una escena cultural que no encuentra asideros para lo expulsado, para lo que queda fuera de ella.

Una herramienta útil para transitar esas zonas liminares la ofrecen Deleuze y Guattari cuando teorizan su modelo rizomático (2004: 9-33). A través de esa metáfora, los filósofos proponen un modelo de pensamiento no jerárquico, que dispute la univocidad y la linealidad que han permeado la tradición cultural –y, por tanto, literaria–. El pensamiento rizomático quiebra la jerarquía del pensamiento,

1 Tanto este prólogo como el volumen son resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

celebra la multiplicidad y dota de valor a los territorios invisibilizados. Bajo el rizoma, cualquier punto puede conectarse con cualquier otro, lo cual promueve ensamblajes alternativos y variables. Alude, por tanto, a un interés político por dislocar las categorías que tradicionalmente han jerarquizado el conocimiento. El rizoma entiende el pensamiento como un proceso dinámico; es la reivindicación de un modo de trabajo creativo, dialéctico y no constreñido. Así, fomenta el descentramiento (Deleuze y Guattari, 2004: 13) y propone que el libro desdeñe la metodología tradicional: el texto rizomático desafía la estructura tradicional porque asume que no hay una voz autorial que posea el significado unívoco del texto, sino que quienes acceden al texto definen activamente su significado a través de una constante labor hermenéutica (Braidotti, 2002: 172). De esta manera, el texto rizomático crea un pacto variable y sitúa la responsabilidad de descifrarlo en sus lectores.

La ruptura del sistema jerárquico propugnada por el rizoma se encuentra en la base posterior de la teoría de los polisistemas (Even-Zohar, 1979). Esta teoría asume la existencia de varios (micro)cosmos heterogéneos dentro de un mismo campo y postula que su modelo relacional se basa en solapamientos, intersecciones, atracciones y distanciamientos (Even-Zohar, 1979: 290). La principal ventaja de la teoría polisistémica a la hora de pensar el canon es que permite adoptar una posición no jerárquica ni perspectivista; sin embargo, el funcionamiento de las corrientes inherentes al propio polisistema es complejo, y ello hace necesario un análisis minucioso de dichas fuerzas: no solo se trata de que existan tensiones relacionales entre centro y periferia, norte y sur, hombre y mujer, analógico y digital (Escandell, 2022: 15), sino que estas están mediadas –al menos parcialmente– por el grado de ostentación de los capitales económicos, sociales, culturales y simbólicos identificados por Pierre Bourdieu. Así, cuanto mayor sea el grado de cercanía de un autor con el mercado y con la institución, más próxima resultará su obra a los centros gravitacionales del canon.

Si el rizoma sugiere una antigenealogía (Deleuze y Guattari, 2004: 20) que hace patente la imposibilidad de pensar en un canon monolítico, la consideración de la literatura dentro de la teoría de los polisistemas conduce necesariamente a una obligada reflexión sobre las relaciones entre la multiplicidad de cánones y los agentes—literarios, sociales, políticos, institucionales, de mercado— que intervienen en ellos. Ahora bien, incluso dentro de esa posibilidad, continúa siendo necesario ver y hacer ver que en los polisistemas operan fuerzas de exclusión y repulsión que obligan al reconocimiento de la exocanonidad. No en vano, como bien señala Daniel Escandell, frente a la tensión entre la cultura canónica y no canónica o anticanónica, es en el exocanon donde “se consolida el descentramiento total de los ejes de poder” (2022: 13), porque solo en él tendrá cabida la disolución de aquellas “tensiones entre *anversos* (el discurso regimentado o doctrinario) y *reversos* (la voz disidente, la palabra heterodoxa)” (2018: 9) de las que habló la crítica literaria Nelly Richard en la inauguración del Congreso Internacional de Literatura Femenina Latinoamericana celebrado en 1987 en Santiago de Chile.

La exocanonidad se define como una respuesta conceptual—y epistemológica—capaz de incluir obras y voces que han quedado fuera del canon tradicionalista, pero que pueden llegar a constituirse en referencias por méritos propios y, así, influir en lo hegemónico (Escandell, 2022: 9). Desde ese planteamiento, cabe cuestionar si la respuesta a un canon es otro canon (Escandell, 2022: 19). Frente a este choque de dicotomías, puede defenderse la potencia de lo exocanónico, “aquello que busca definirse en sus propios términos y establecer con ello marcos propios y autónomos, navegando entre lo centrípeto y lo centrífugo” (Escandell, 2022: 19). Quizás sea, entonces, la apropiación de la exocanonidad el único asidero posible para albergar las escrituras y los enfoques críticos que quedan al margen de cualquier órbita gravitacional en torno al canon: esas escrituras y enfoques de los que se ocupa este volumen, los desvíos desde las *líneas de dominancia* hacia los *puntos de fuga* del sistema literario (Richard, 2018: 9). Y

es que, en un entramado necesariamente descentralizado, rizomático y amorfo, cuyas jerarquías son maleables y desmontables, es esencial reconocer que las relaciones entre las obras, los autores, los espacios de poder, se alinean con las formas de asir, entender –y de escribir– el mundo (Escandell, 2022: 20). Tratar, así, de asir los márgenes más inasibles del polisistema literario o de sus clústeres, pasa obligatoriamente por asumir la exocanonidad dentro de la pluralidad de cánones, tal y como sugieren los trabajos reunidos –rizomáticamente– en este volumen. Se trata de seis contribuciones que evidencian una amplitud de miras y una visión poliédrica de todo aquello que queda fuera de los centros y fuerzas de poder que operan en el campo literario.

El volumen se abre con un trabajo sobre la escritora española Carmen Kurtz, fallecida en 1999. Estefanía Linuesa Torrijos contribuye, de este modo, a la labor de recuperación y visibilidad que viene realizando en los últimos años la crítica literaria para otorgar el merecido reconocimiento a la obra de la autora nacida en Barcelona. Asentado en un enfoque que parte de la crítica literaria feminista y que persigue el objetivo de hacer resonar con fuerza las voces de las escritoras españolas del siglo XX, el capítulo analiza la producción narrativa de Carmen Kurtz poniendo el foco en su primera novela, ya integrante del llamado realismo social, *Duerme bajo las aguas*, del año 1955. Pero trasciende, sin embargo, este propósito para alcanzar uno mucho más ambicioso: el de maniobrar con las fuerzas del canon para ensanchar sus límites y hacer de él un espacio también habitable por las narradoras españolas del medio siglo. Reescribir la Historia de la Literatura pasa, como sin duda propone Linuesa Torrijos, por releer desde los ojos del presente las obras hasta ahora marginadas y extraer sus gestos más rebeldes y díscolos, esos que, más allá las razones autoriales, las hicieron obligadas moradoras del exocanon hispánico.

Helena Pagán desarrolla un minucioso análisis sobre la reflexión metapoética que el peruano Montalbetti lleva a cabo en su texto “El ombligo del sueño”. Partiendo

de postulados psicoanalíticos y lacanianos, la autora divide su trabajo en dos mitades: en la primera, repasa velozmente –valga la redundancia– la relación entre automoción, poesía y lenguaje para contextualizar debidamente al autor dentro de las corrientes (est)éticas de las que bebe; en la segunda analiza pormenorizadamente los recorridos del poema objeto de estudio, sus interpretaciones y las reflexiones metapoéticas que Montalbetti ha colocado en él, con la intención no solo de ofrecer una lectura crítica, sino también de mostrar los andamiajes poéticos y (meta)lingüísticos predominantes en la poesía montalbettiana. El estudio de Pagán demuestra que las relaciones entre poesía, lenguaje, automoción y psicoanálisis no solo se han mantenido durante el siglo XX, sino que han evolucionado y han tomado nuevos senderos en la presente centuria.

Siguiendo con las incursiones en la literatura latinoamericana, pero esta vez del lado de la narrativa, An Van Hecke propone un análisis de la novela *Flores y Ruiseñor*, de la escritora mexicana Bárbara Jacobs. Se pregunta, con ella, si es posible percibir la literatura como un acto de locura. De este modo, ofrece una interesante reflexión en el marco de los *mad studies* con la que sienta las bases para el estudio de la novela. Pero no solo los estudios de la locura o el psicoanálisis son relevantes para este análisis, pues la autora acude a su vez a nociones de la teoría literaria como la metaficción o la intertextualidad que son igualmente imprescindibles para acercarse a la obra de Bárbara Jacobs. Se trata, en definitiva, de un texto que por los temas que aborda y por sus mecanismos compositivos no puede ser catalogado más que como exocanónico.

Natalia Candorcio desarrolla una lectura en clave poshumanista de los artífices de Juan José Millás, a través de postulados de autores como Lyotard, Braidotti o Braudillard, entre otros muchos. Su trabajo continúa la línea sobre poshumanismo y escritura millasiana abierta hace años por Ballesteros, pero actualiza tanto la bibliografía crítica empleada como los textos escogidos. Candorcio realiza una aproximación metarrizomática a la escritura millasiana:

no solo la define como un ejemplo preclaro de los postulados esquizoanalíticos de Deleuze y Guattari, sino que la propia autora adopta una postura poliédrica y rizomática en su trabajo, ofreciendo varios ángulos y claves hermenéuticas sobre el autor valenciano. Su trabajo, por tanto, no solo recoge la tradición previa sobre el autor, sino que abre caminos para investigaciones posteriores en este sentido.

Laura Miklós nos introduce con su trabajo en el análisis de una figura autorial y de un proyecto creativo único. No en vano, su objeto de estudio no es una obra ni un autor, sino la proyección de conjunto que ambos disponen al pensar en la figura del escritor mexicano Mario Bellatin. Como demuestra Miklós, el propósito de la obra bellatiniana es el de construir un signo inequívoco y reunir, como el artista total que es, todo su trabajo bajo una misma marca: el signo Bellatin. Bajo este signo la autora engloba su producción creativa, pero también sus entrevistas, colaboraciones y demás intervenciones en la escena cultural, pues de todas ellas deriva la marca bellatiniana. De ahí que la autora se afane en analizar los diversos mecanismos de circulación de su signo y de su obra, no solo en México y Perú, sino también desde una óptica transnacional. Y lo hace no solo desde el diálogo con la crítica especializada en Mario Bellatin, sino también desde la consideración de las propias impresiones del autor, atendiendo especialmente a las reflexiones recogidas en su ensayo inédito *Escribir sin escribir*. Todo ello para confirmar que en el proyecto creativo y autorial del autor hay un objetivo siempre presente: descentrar el canon y el poder para encontrar rutas alternativas a los circuitos institucionales.

Finalmente, Laura Rozalén Sánchez propone en su capítulo repensar la forma patriarcal que el canon literario ha tomado en la tradición, en especial en el ámbito educativo. Su trabajo parte de rastrear el imaginario literario heteropatriarcal e indaga en los motivos que han conducido a la exclusión de las mujeres de los circuitos literarios tradicionales, al tiempo que sugiere una lectura subversiva de la tradición cultural androcéntrica. De esa manera, pretende reevaluar críticamente

qué se recuerda a través del canon, qué se debería recordar, y qué lenguaje o forma de mirar al canon sería positivo establecer, en aras de promover la igualdad de género y reparar la invisibilización histórica de las mujeres. El trabajo de Rozalén detalla en su segunda mitad las conquistas feministas a la hora de repensar el canon desde los estudios culturales, pero también señala que tales hazañas todavía resultan insuficientes para la conformación de nuevos cánones, ya que en muchos casos se han realizado más por exigencias políticas o éticas que por un verdadero compromiso hacia la literatura escrita por mujeres.

Recuperando a Deleuze y Guattari, su propuesta de rizoma va vinculada necesariamente a la de desterritorialización. Es decir, desahuciarse de las coordenadas simbólicas proporcionadas por el poder y asumir unas nuevas. Ese esfuerzo desterritorializador, indudablemente político, también consigna los trabajos aquí reunidos y la intención de los editores. Glosar el exocanon –ese espacio también inasible del del polisistema literario, pero quizás, por ello, el único capaz de asir parcialmente lo expulsado de los núcleos de poder– se convierte, en definitiva, en una propuesta epistemológica subversiva para asumir esas nuevas coordenadas simbólicas contrahegemónicas que nuestro presente demanda y por las que ya apostaron inicialmente el rizoma y los polisistemas. Dejamos a discreción de quienes se aproximen a estas páginas dilucidar si esa intención de desterritorializarse y reterritorializarse resulta (o no) acertada desde esta perspectiva exocanónica. Ello dependerá de sus coordenadas y perspectivas lectoras; es decir, de sus conocimientos situados y sus lugares de enunciación.

## BIBLIOGRAFÍA

AYETE GIL, María. “Contradicciones en eclosión: género, clase y forma en *Yeguas exhaustas*”, *Orillas. Revista d’ispanística*, 2023, 12, pp. 53-71.

BRAIDOTTI, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity, 2002.

DELEUZE, Giles y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2004.

ESCANDELL MONTIEL, Daniel. “Fugas y centros de la altermodernidad: ante la perspectiva de lo exocanónico”. En Escandell Montiel, D. (ed.) *Escrituras hispánicas desde el exocanon*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2022, pp. 7-21.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “Polysystem Theory”, *Poetics today*, 1979, 1 (2), pp. 287-310.

RICHARD, Nelly. *Abismos temporales. Feminismo, estéticas travestis y teoría queer*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018.

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

# ESCRIBIR DESDE LOS MÁRGENES: LA VOZ CRÍTICA DE CARMEN KURTZ Y SU NOVELA *DUERME BAJO LAS AGUAS* (1955)

Estefanía Linuesa Torrijos (Universitat de València)

“El primer deber de una escritora es matar al ángel del hogar”  
Virginia Woolf

## *INTRODUCCIÓN*

¿Cómo podría transformarse nuestra percepción de la literatura si las voces de las escritoras, frecuentemente silenciadas, resonaran con la misma fuerza que las de sus colegas masculinos? Durante milenios, el patriarcado ha promovido un modelo de construcción social arraigado en la desigualdad de género, imponiendo una superioridad masculina en todas las esferas. Por este motivo, se ha relegado a la mujer a roles de madre y esposa, ocasionando una brecha de invisibilidad en la historia. Como resultado, el curso de la historia ha sido escrito con una enorme laguna de ausencias y las escritoras han tenido que lidiar con la falta de reconocimiento de su labor literaria. En este estudio, analizamos el papel de las mujeres escritoras y su representación en el canon literario, enfocándonos en la obra de Carmen Kurtz.

La marginalización de las mujeres en el ámbito literario se evidencia en la configuración del canon literario, en las Historias de la Literatura, y en la edición literaria. Según lo expuesto por Alda Blanco, estas escritoras “han sido marginalizadas o excluidas por la historia literaria” (1989: 9). Es importante tener presente que

el concepto de canon se refiere a la compilación de obras literarias consideradas valiosas y significativas de una época y, por tanto, dignas de ser estudiados. De aquí surge una cuestión ineludible: ¿no existen obras escritas por mujeres que merezcan ser estudiadas? La respuesta es, indiscutiblemente, afirmativa.

En *El Canon occidental*, Harold Bloom propuso una lista de obras y autores “idóneos”, que reúnen las siguientes características comunes: ser de raza blanca, pertenecer a la clase alta y ser de sexo masculino. Es relevante subrayar que esta sección está configurada por una minoría que domina tanto políticamente como culturalmente, lo que refuerza la estrecha relación entre canon y poder.

En las últimas décadas, este canon ha sido objeto de críticas y debates, llevando a críticos y estudiosos a sugerir, como mínimo, una reescritura del mismo para rescatar las obras de las voces silencias de nuestra literatura. Por un lado, hay quienes defienden el canon como núcleo de la cultura occidental; por otro lado, han surgido fuertes críticas a estos ideales como la Escuela del Resentimiento<sup>1</sup> (Sullà, 1998), que critica el canon dominante por permitir la ausencia de colectivos minoritarios, incluyendo a las mujeres.

La crítica feminista y los estudios culturales han jugado un papel fundamental en la denuncia de la marginación de las escritoras y en fomentar una reescritura de la Historia de la Literatura (Servén, 2008). Los estudios feministas se han caracterizado por “la investigación dedicada a descubrir, reeditar y revalorar escritoras y obras perdidas o infravaloradas” (Robinson, 1998: 123)<sup>2</sup>.

1 El término de Escuela del resentimiento fue acuñado por Bloom para referirse, de manera peyorativa, a teorías relacionadas con el marxismo, como la crítica feminista o el postestructuralismo. Este término se utiliza a menudo para referirse a aquellos académicos que buscan modificar el canon occidental incorporando nuevas obras. Además, argumentan que algunas obras, consideradas canónicas, propagan prejuicios sexistas y racistas y, por lo tanto, deberían ser eliminadas del canon.

2 Las primeras autoras feministas que se opusieron al canon literario heteropatriarcal y

Lilian S. Robinson argumentó convincentemente que:

Desde hace más de una década, las estudiosas feministas han llamado la atención sobre el abandono, en apariencia sistemático, de la experiencia de las mujeres en el canon literario, abandono que se manifiesta en la lectura distorsionada de las pocas escritoras reconocidas y en la exclusión de las otras. Además, según el discurso, los autores masculinos, predominantes en el canon, nos muestran al personaje femenino y las relaciones entre los sexos de un modo que refleja y contribuye a la vez a la ideología sexista. (Robinson, 1998: 117)

Robinson propuso dos enfoques para la crítica feminista: uno que reinterpreta la tradición y desafía la ideología sexista y, otro que busca la inclusión en el canon de una literatura escrita por mujeres. Así surge un contra-canon femenino formado por las integrantes que se han excluido durante todas estas décadas.

En este contexto, Carmen Kurtz ha sido una de estas escritoras que, lamentablemente, ha quedado excluida del canon oficialista y ha sido poco estudiada en los análisis críticos en España. El objetivo de este estudio es examinar la voz crítica de Kurtz en su primera novela *Duerme bajo las aguas* (1955), en la que cuestiona las costumbres postbélicas y el papel de la mujer bajo el régimen franquista. A través del personaje de Pilar, la protagonista, examinaremos cómo Kurtz criticó la marginalización de la mujer y cómo la mujer estaba obligada a someterse a las convenciones sociales para obtener aceptación y reconocimiento. Así este estudio aspira a contribuir a los análisis que combinan la censura, los estudios de género y los estudios sobre el canon, con el propósito de dar voz a una

---

conservador fueron Ellen Moers con su obra *Literary Women* (1976), Elaine Showalter, con *A literature of their Own* (1977) o Sandra M. Gilbert y Susan Gubar con *The Madwoman in the Attic* (1979), todas ellas trataron de describir la historia de la literatura de mujeres (Moi, 1988: 64-86).

de las escritoras olvidadas que no forman parte de la memoria cultural de España ni del canon oficialista.

En concreto, nos enfocaremos en destacar la voz de Carmen Kurtz y su universo literario. La visión de Kurtz, junto con la de otras escritoras, permitirá una revisión más equitativa y completa tanto del canon literario como de la historia de la literatura.

### *LA VOZ MARGINADA DE CARMEN KURTZ*

Carmen de Rafael y Marés, nacida en 1911 en Barcelona en el seno de una familia burguesa, adoptó el apellido de su marido Pierre Kurz Klein y añadió una “t” adicional para crear su seudónimo literario, Carmen Kurtz (Sevilla Vallejo y Guzmán Mora, 2019). En 1935, emigró a Francia, donde vivió la II Guerra Mundial y la ocupación nazi, una etapa que propició su desarrollo y descubrimiento personal. A lo largo de su carrera, Kurtz demostró una versatilidad literaria que abarcó varios géneros, desde la novela social hasta la literatura juvenil. Su talento fue reconocido con prestigiosos premios literarios, como el Premio Ciudad de Barcelona en 1954 con la novela *Duerme bajo las aguas* y el premio Planeta en 1956 con su novela *El Desconocido*, la cual gozó de hasta diez ediciones. En 1964, recibió el Premio Lazarillo por *Color de fuego*.

Sin embargo, a pesar de estos logros y la calidad indiscutible de su obra, el reconocimiento de la crítica académica fue esquivo. Su nombre y su obra se mencionan raramente en estudios críticos y antologías literarias de la época, relegándola a los márgenes del canon literario español. Esta omisión resulta evidente en estudios académicos notables como *La novela social española* de Gil Casado (1968), *Novela española de nuestro tiempo. (En busca del pueblo perdido)*, (1970) de Gonzalo Sobejano; *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)* (1972) de Sanz Villanueva e incluso se omite en la *Historia de la novela española*

(1942-1975), también dirigido por Sanz Villanueva, en 1980. Su nombre tampoco figura en algunos estudios enfocados en las voces femeninas de la generación de medio siglo como, por ejemplo, en *Novelistas femeninas de la posguerra española*, una edición a cargo de Janet W. Pérez en 1983. Tampoco aparece su nombre en el ensayo *Mujeres de la posguerra* de Inmaculada de la Fuente publicado en 2017 (Montejo, 2005).

A pesar de que Kurtz es ocasionalmente mencionada en estudios como *La novela española contemporánea (1939-1967)* de Eugenio G. de Nora, la evaluación de su obra suele ser superficial. No fue hasta la década de los 80 cuando Carmen Kurtz empezó a recibir el reconocimiento debido, tanto de Ignacio Soldevila en *La novela desde 1936*, como de la crítica norteamericana (Montejo, 2005). El nombre de Kurtz aparece con más frecuencia en aquellos estudios que buscan revalorizar la obra de las escritoras, como en *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España* publicado en 1995 por Francisca López. En 2005 Raquel Arias Careaga presentó un estudio centrado en la literatura producida por mujeres, *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Aunque no se dedica un apartado específico a Kurtz, sí se realiza una breve pero relevante revisión de su trayectoria literaria.

La exclusión de Carmen Kurtz en el canon literario español pone de manifiesto las limitaciones del mismo, particularmente en el trato a las voces femeninas y a los géneros considerados “menores”, como la literatura juvenil o la novela rosa. Esta exclusión puede ser interpretada como una respuesta adversa a su transgresión de las normas del género literario. El canon, en gran medida definido por la academia y la crítica, tiende a favorecer ciertas voces y géneros en detrimento de otros. La literatura juvenil, por ejemplo, ha sido históricamente marginada debido a su percepción como un género de menor valor literario.

La literatura de Kurtz, marcada por un estilo comprometido con la sociedad de su tiempo, es un testimonio valioso de la evolución social y política de la España de posguerra. Sus personajes bien delineados y frecuentemente complejos

actúan tanto como reflejo, como crítica de la sociedad de su tiempo. Sus temáticas destacadas, como la guerra y sus secuelas, y la injusticia social, reflejan directamente sus experiencias personales durante la Segunda Guerra Mundial y la posterior dictadura franquista en España. La autora aborda estos temas con una voz clara, mostrando un compromiso constante con las causas sociales de su tiempo.

En 1998, la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña homenajeó a la escritora, y la escritora Ana María Moix abogó por la revalorización de la obra de Kurtz y otras autoras de su generación, destacando la necesidad de estudiar en profundidad a esta generación de escritoras talentosas:

Algún día, - sin demorarse demasiado- habría que revalorizar a estas escritoras que publicaron en España en los años cincuenta y sesenta y que, sin pretender que hayan sido marginadas puesto que han sido escritoras de mucho éxito, leídas y queridas por el público, no han sido lo suficientemente estudiadas en su contexto. Es una generación de mujeres a la que no se le ha prestado la atención necesaria. Ahora se habla mucho de la literatura escrita por mujeres pero es que ya en los años cincuenta y setenta había muchas escritoras en España con un gran talento. Considero necesario recuperar para su estudio a estas figuras. (Moix, 1999: 15)

Este es un llamamiento a la reflexión sobre la falta de reconocimiento de las escritoras en el canon literario español, subrayando el sesgo de género y la necesidad de revisión y enmienda en nuestros enfoques hacia la literatura. La obra de Carmen Kurtz, al igual que la de muchas compañeras de generación, merece ser reconsiderada y revalorizada en el canon literario, para corregir los sesgos de género y brindar un reconocimiento equitativo a todos los contribuyentes significativos a la literatura española.

*REBELDÍA, AUTONOMÍA Y GÉNERO:  
UN ANÁLISIS CRÍTICO DE DUERME BAJO LAS AGUAS (1955)*

*Duerme bajo las aguas*, publicada en 1955, se destaca como una obra con marcados rasgos autobiográficos que nos sumerge en la odisea de Pilar, una joven perteneciente a la burguesía barcelonesa quien, anhelando vivir nuevas experiencias, se casa con Enrique y se mudan a Francia, donde vive la II Guerra Mundial. A través de su narrativa, somos testigos de la transformación de Pilar, quien rompe gradual y decisivamente con los estereotipos y expectativas sociales arraigados en su cultura, desafiando los roles de género preestablecidos.

Esta singular joven se revela como una figura insurrecta, desafiando los roles y las tareas tradicionalmente asignadas a las mujeres. Su desobediencia, instigada por la influencia de sus abuelas - mujeres rebeldes e inconformistas en su época - se manifiesta en la exploración de sus propios anhelos intelectuales. La influencia de estas mujeres en su vida y el impacto que han tenido en la construcción de su visión del mundo y de sí misma son clave para entender la personalidad de Pilar.

Por un lado, la abuela materna rechaza las labores tradicionales de las mujeres de su tiempo, como tejer o hacer ganchillo, y opta por actividades más asociadas a la cultura y las artes, como la lectura, la pintura y la música. Este retrato presenta a una mujer culta, inquieta y creativa, que no se conforma con el papel social que se espera de ella. Por otro lado, la abuela paterna, políglota y apasionada de la astronomía, un campo históricamente dominado por hombres, está dispuesta a compartir su conocimiento con sus nietos. Esto evidencia su deseo de educar y transmitir su sabiduría, desafiando la noción de que la educación y la ciencia son ámbitos exclusivamente masculinos<sup>3</sup>. Estos retratos presentados por Kurtz

3 A su abuela materna “no le atraían las labores ni la calceta ni el ganchillo... Leía, pintaba o tocaba el piano” (Kurtz, 1961: 16). La abuela paterna, por su parte, “hablaba varios idiomas a la

cuestionan la visión tradicional de las mujeres como cuidadoras y trabajadoras domésticas.

Un fragmento particularmente ilustrativo nos revela a Pilar cuestionándose a sí misma y reflexionando sobre el rol asignado a la mujer:

¿cómo sería yo de haber tenido las clásicas abuelitas que la gente concibe? Dulces abuelitas de antaño que apenas sabían escribir [...]. Abuelitas negras, con un calcetín inacabable entre los dedos, dale que dale a las agujas... ¿Para qué? (Kurtz, 1961: 17)

Aunque Pilar reconoce y valora la figura de las “abuelitas clásicas”, la protagonista reflexiona sobre el papel tradicional de la mujer en la sociedad, especialmente su relegamiento a las tareas domésticas. Este estereotipo emerge como un espejo que refleja las expectativas y presiones sociales tradicionalmente impuestas a las mujeres. Sin embargo, al final del fragmento Pilar se cuestiona “¿para qué?” Este interrogante se convierte en un desafío, una crítica audaz a la normatividad de género.

Durante su estancia en Londres, la madre superiora la tilda de “chica rebelde”. Esta insumisión innata la distingue y la categoriza como una “chica rara”, un término acuñado por Carmen Martín Gaité para describir a aquellas mujeres que se rebelaban contra los modelos de comportamiento establecidos por el nacionalcatolicismo.

Como una de estas “chicas raras”, Pilar rechaza el ideal reduccionista de la mujer como esposa y madre exclusivamente, y busca su independencia más allá del espacio doméstico. En este sentido, la figura de Pilar se erige como una crítica contundente al estereotipo de la “perfecta casada”. Pilar lucha constante y

---

perfección y no le importaba verter algunos de sus conocimientos sobre sus nietos. Se apasionaba por la astronomía...” (Kurtz, 1961: 17).

activamente contra esta prescripción social y busca liberarse de lo que considera una cárcel moral: la vida conyugal.

El siguiente pasaje expone la lucha interna de la protagonista, Pilar, contra las expectativas socioculturales impuestas en su entorno. Pilar observa la alegría de las otras mujeres en sus tareas domésticas, pero no lo comparte, sino que muestra un rechazo explícito a las tareas domésticas asignadas a las mujeres. Estas labores, aunque aparentemente triviales, son emblemáticas de la subyugación de la mujer en un mundo dominado por los hombres, representando una barrera que limita el pensamiento y el potencial femeninos:

Y no me atreví a contestar: “Pero no me gusta. No me gusta nada. Esta labor es estúpida, improductiva. A fuerza de hablar de cazuelas me olvidé de escuchar mis pensamientos. Estas mujeres son felices, porque están embrutecidas. No quiero embrutecerme. Prefiero sufrir. Sufrir es de todos modos una exteriorización noble de lo que se lleva dentro. Me rebelaré siempre. No te lo digo ahora porque quedan esperanzas, pero cultivaré mi rebelión. Esta vida es una cárcel moral de la cual yo saldría destrozada. El pensamiento de evasión no me abandonará nunca. Te lo prometo”. (Kurtz, 1961: 118)

Al final del fragmento, Pilar promete que “cultivaré mi rebelión”. Este voto de resistencia es una promesa de lucha constante contra la “cárcel moral” de su vida. A través de la metáfora de la cárcel, la autora pone de relieve la opresión y la restricción inherentes al papel de la mujer, y la determinación de Pilar de romper con estas cadenas. Este pasaje presenta una crítica a los roles de género restrictivos, la invisibilidad del trabajo doméstico y las expectativas y presiones sociales que enfrentan las mujeres. Una constante que podemos ver a lo largo del relato, como cuando Pilar se desilusiona con la sumisión de sus amigas a los roles de género convencionales, y aplaude a aquellas que, como Fermina, rechazan el matrimonio por conveniencia y persiguen su independencia.

En la novela, Kurtz también aborda la situación de las mujeres que trabajan fuera del hogar durante tiempos de guerra, que se ven obligadas a asumir roles laborales tradicionalmente masculinos y mantener simultáneamente sus responsabilidades domésticas. Pilar representa a estas mujeres luchadoras, resistiendo a retornar a su vida doméstica prebélica y luchando por preservar su autonomía laboral. La guerra proporcionó una oportunidad única para que las mujeres accedieran a puestos de trabajo anteriormente monopolizados por los hombres.

A través de Pilar, la autora puso de manifiesto la situación que vivieron tantísimas mujeres que tuvieron que luchar para sacar a su familia adelante. Estas mujeres asumieron no solo trabajos en las fábricas -anteriormente desempeñados por sus esposos-, sino que también continuaron con las responsabilidades domésticas que tradicionalmente se les atribuyen, como cocinar y cuidar de los niños. Aunque la novela está ambientada en Francia, el texto presenta un paralelismo con la situación que vivieron las mujeres españolas durante la Guerra Civil, que trabajaron incansablemente para ver cómo sus derechos se esfumaban en 1939, siendo recluidas, de nuevo, entre fogones:

Desde principios de la guerra los conductores fueron reemplazados por mujeres, en su mayor parte mujeres de ex conductores. No soy quién para juzgar el valor de los hombres de Francia durante los años de guerra, pero puedo asegurar que el valor de las mujeres fue grande y merece que se hable de él.

Las que –pongamos por caso– se convirtieron de la noche a la mañana en conductoras de tranvías, tenían a menudo hogar e hijos. Se levantaban temprano y antes de empezar “el trabajo” ya habían hecho lo de siempre: la casa, la comida, el avío de los hijos. Entonces empezaba la jornada de trabajo propiamente dicha. Las cocheras estaban alejadas. Muchas mujeres, como yo, vivían en las afueras. Las más afortunadas hacían los cuatro o cinco kilómetros en bicicleta, con sol achicharrante en verano; con viento y heladas en invierno. Regresaban al hogar y en ese hogar las esperaba: colada, ropa por coser... otra vez todo cuanto una mujer de obrero no puede casi abarcar en un día de trabajo agotador.

Aquellas mujeres ocuparon el sitio del marido, sin desertar del suyo. Se las veía cansadas, serias, algo ceñudas tal vez, pero ¡cuánto las admiré! No cobraron el sueldo del marido ausente porque por el mismo trabajo la mujer cobra menos que el hombre. (Kurtz, 1961: 191)

Esta cita ilustra la valentía y el sacrificio de estas mujeres que asumieron roles laborales exigentes mientras cumplían con sus responsabilidades domésticas. Pilar se alza como un ejemplo de este grupo de mujeres que, a raíz de la oportunidad laboral generada por la guerra, rechazan la conformidad con el papel tradicional de madre y esposa. A su regreso del frente, Enrique, el esposo de Pilar, le insta a que renuncie a su trabajo, a lo que ella responde con una negativa, reflejo de su rechazo a regresar a un papel doméstico que le resulta insatisfactorio:

–Podrías dejar tu trabajo. No veo por qué has de trabajar ahora que he vuelto.

–¡Pero, Enrique!

–Esta chica cocina mal. Creo que tu obligación está en casa.

–No.

Me salió aquel “no” del fondo del alma.

–¿Por qué no? ¿No has hecho el trabajo de casa hasta el momento de la guerra? [...]

–Sí, Enrique. Hice todo el trabajo hasta la guerra. [...] Pero esto se ha terminado. Empezaré por decirte que ese trabajo no me gusta. Que nunca me acostumbraré a él y que lo hice solamente pensando en el día que se terminara.

–Todas, o la mayoría de las francesas, lo hacen.

–Son francesas y yo no lo soy. No encuentro ningún goce en restregar una cazuela, en dar cera al suelo. [...] Soy más sencilla y más complicada al mismo tiempo. (Kurtz, 1961: 209)

En estos dos fragmentos, Carmen Kurtz presenta la situación de la mujer durante y después de la guerra. Aunque – como hemos comentado previamente – la novela

está ambientada en la II Guerra Mundial, sirve como testimonio de la experiencia de las mujeres españolas durante la Guerra Civil y la posterior dictadura franquista. En suma, la autora critica la situación de ama de casa a la vez que reivindica la libertad para trabajar fuera del hogar y el derecho de la mujer de ser independiente. Como expuso Guzmán Mora (2018: 83): “dentro de los límites impuestos por un Estado dictatorial, quiso ir más allá y luchar por la dignidad, los derechos y las obligaciones que las equiparaban al nivel de los hombres”.

La narrativa además presenta una crítica sutil y reflexiva hacia las normativas religiosas. Pilar, junto a su familia, manifiesta una resistencia hacia las tradiciones religiosas eligiendo actividades de ocio, como paseos dominicales y visitas al cine, en lugar de la habitual asistencia a la iglesia. Un ejemplo ilustrativo de esta perspectiva crítica se encuentra en las descripciones de “Filadelfia”, la propiedad de los abuelos de Pilar. La capilla de la finca, más que un espacio de devoción y oración, era utilizada de manera funcional, sirviendo como lugar de almacenamiento para los membrillos de la abuela y los globos y petardos del abuelo, especialmente cuando no había visitas de sacerdotes norteamericanos. Comenta, también, que su abuelo “no gustaba precisamente de pelarse las rodillas con rezos extemporáneos” (Kurtz, 1961: 37). Esta frase manifiesta una marcada desilusión y rechazo hacia las rigurosidades de las prácticas religiosas.

La obra también articula una crítica contundente hacia la rigidez de la moralidad religiosa y la censura ejercida sobre la conducta femenina. Se evidencian escenas en las cuales Pilar desafía abiertamente las expectativas conservadoras de su entorno social. Un caso representativo ocurre durante su estancia en el convento, donde ella relata la escasez de medias en Francia, una consecuencia de la guerra, lo que llevó a las mujeres a optar por mostrar sus piernas al descubierto:

Quando entré en el comedor aquel mediodía de junio, mis compañeras experimentaron un sobresalto de pudor:

Es indecente – decían [...]  
Contemplé las piernas de la mayoría censurante y pude comprobar que todas llevaban medias gruesas [...]. (Kurtz, 1961: 250)

Este tipo de situaciones subrayan la actitud transgresora de Pilar, que se resiste a la conformidad y a la rigidez de la moral dominante. Esta actitud se manifiesta en su rebelión contra las costumbres de una sociedad que intenta limitar su autonomía y su derecho a afirmar su individualidad. En este sentido, Pilar emerge como una figura que desafía las normas, poniendo en tela de juicio la construcción social de la feminidad y la moralidad en el contexto en que se desenvuelve. Además, el desenlace de la novela marca un alejamiento notorio del discurso franquista, y desafía al género que solía ser el predilecto entre los censores: la novela rosa. Este alejamiento del tradicional “final feliz” implica “la deconstrucción de otros mitos” y la “retórica del sacrificio y resignación se manifiesta, en este marco, como la solución más accesible” (López, 1995: 34). Pilar, la protagonista, retorna a España en una circunstancia que puede interpretarse como un sacrificio de su libertad personal. Regresa sin cónyuge, después de haber estado a punto de embarcarse en una relación con Esteban, su casi amante<sup>4</sup>. Contrariamente a lo que ocurre en muchas otras novelas, en *Duerme bajo las aguas* no se cuestiona la noción del amor eterno (López, 1995). El conflicto principal surge cuando la protagonista comprende que “no podría adaptarse a la monotonía de la rutina doméstica francesa” (Kurtz, 1961: 118) y descubre que no está enamorada de Enrique. Este hecho revela una crítica sutil al arquetipo de la mujer en el matrimonio y en la sociedad de la época, mostrando una visión crítica de la construcción social de las

4 Como exponen Sevilla Vallejo y Guzmán Mora: “cuando su marido es llamado a filas, conoce a Esteban, con quien mantiene una relación extramarital. Entre ambos, el encuentro sexual no se produce, ni en un primer momento, ni a lo largo del texto” (2019: 113).

relaciones de género y del papel de la mujer en la sociedad.

En *Duerme bajo las aguas*, Carmen Kurtz articula con destreza un arquetipo femenino que se contrapone decididamente al discurso preponderante del régimen franquista. Mediante su personaje principal, Kurtz no sólo esboza el retrato de una mujer en constante disputa por su independencia y el derecho a configurar su propia identidad, sino que también realiza una aguda y crítica deconstrucción de las normas y convenciones sociales que restringían la libertad y la autonomía femenina en el período histórico en el que se sitúa la novela.

Esta obra literaria, lejos de ser un simple retrato histórico, mantiene una notable pertinencia en el presente, ya que sus temáticas y dilemas resuenan en las actuales luchas por la equidad de género y los derechos de las mujeres. Por lo tanto, *Duerme bajo las aguas* no sólo contribuye a nuestra comprensión del pasado, sino que continúa resonando con las luchas contemporáneas por la igualdad de género y los derechos de las mujeres.

En conclusión, en *Duerme bajo las aguas*, Carmen Kurtz demuestra una perspectiva progresista para su época. A través de la figura de Pilar la autora pone en evidencia las problemáticas asociadas a los roles de género impuestos y la lucha constante de las mujeres por superar las barreras y los estereotipos sociales. El personaje de Pilar, rebelde y transgresor, se presenta como un símbolo de resistencia, ilustrando la posibilidad de romper con los roles y las tareas tradicionalmente asignadas a las mujeres. Al final, Kurtz ofrece un relato que celebra la resistencia, la autonomía y la capacidad de las mujeres para desafiar las convenciones sociales y forjar su propio destino.

## CONCLUSIONES

Si bien durante los casi cuarenta años de dictadura la retórica oficialista se dedicó a consolidar el papel subalterno de la mujer y a idealizarla como “ángel de hogar”,

a lo largo de este estudio hemos demostrado cómo Carmen Kurtz logró tejer una oposición literaria a este modelo de mujer. En *Duerme bajo las aguas*, su primera novela, representó la experiencia de las mujeres en la posguerra y cuestionó la moral del nacionalcatolicismo y el papel de la mujer como “perfecta casada”. El discurso crítico que podemos ver sutilmente en la novela que hemos tratado se mantiene e incluso se intensifica en otras obras de la escritora.

Carmen Kurtz, a través de personajes femeninos, como el caso de Pilar, reivindicó el papel de la mujer como individuo laboralmente activo e independiente, resistiendo las normativas preexistentes y dando voz a aquellas mujeres incomprendidas y silenciadas por la sociedad.

La trama de la novela se desarrolla en torno a esta heroína, que se configura como un símbolo de resistencia. Pilar lucha por tener un lugar en ese mundo que le ha tocado vivir, se niega a resignarse y cualquier amenaza a su libertad despierta en ella “el ansia de rebelar[se]” (Kurtz, 1961: 79). En una época donde la censura delineaba qué debía ser leído, las escritoras de la generación del medio siglo y las “chicas raras” reflejaron las vivencias de muchas mujeres españolas y ofrecieron una voz a quienes se sentían marginadas y excluidas por la sociedad. Estas heroínas desafiaron los cánones de feminidad impuestos, lucharon por sus derechos y su emancipación, demostrando que podían vivir independientemente de los hombres, tal y como expresa Enrique a Pilar: “es realmente una buena lección para los hombres ver que, sin nosotros, también podéis vivir” (Kurtz, 1961: 213).

En definitiva, la narrativa de Carmen Kurtz ocupa un lugar relevante en la corriente del realismo social y, por ende, creemos que su obra literaria es, junto a la de sus compañeras de generación, esencial para entender la literatura de esa época. El estudio de la narrativa de medio siglo queda inconcluso si no se incluyen las voces de las escritoras de la Generación del 50, que aún hoy se mantienen olvidadas y silenciadas. Como hemos planteado, el canon literario español ha demostrado una preocupante tendencia a omitir las voces femeninas y no conven-

cionales, siendo Carmen Kurtz un ejemplo notable de ello. A pesar de su amplia producción literaria, Kurtz ha sido marginada y su significativa contribución a la literatura española ha sido minimizada o directamente ignorada. Este rechazo puede interpretarse como una respuesta a su desafío a las normas de género literarias y a las expectativas convencionales de las escritoras. Es imprescindible, por tanto, reevaluar y dar visibilidad a la obra de Kurtz para desafiar la parcialidad del canon literario y enriquecer nuestra comprensión de la literatura española del siglo XX. Como afirmó Caudet (2009: 50), debemos “reclamar la dignidad del recuerdo” para construir esa memoria colectiva olvidada.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALDECOA, Josefina. *Los niños de la guerra*. Madrid: Ediciones generales Anaya, 1983.
- ARIAS CAREAGA, Raquel. *Escritoras españolas (1939-1975): poesía, novela y teatro*. Madrid: Ediciones Laberinto, 2005.
- BLANCO, Alda. “Introducción”. En Martínez Sierra, María *Una mujer por caminos de España*. Madrid: Castalia, 1989, pp. 7-40.
- CARRASCO DE MIGUEL, Berta. *La mujer española, escritora de su propia experiencia carcelaria*. Western Michigan University, 2011.
- CAUDET, Francisco. “¿Será ya todo silencio?”. *Anales de Literatura Española*, 2009, 21 (Serie monográfica, Núm. 11), pp. 39-66.
- DE LA FUENTE, Inmaculada. *Mujeres de la posguerra*. Madrid: Silex, 2017.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *La novela en el siglo XX*. Madrid: Taurus, 1988.
- FERRERAS, Juan Ignacio. *Tendencias de la novela española actual (1931-1969), seguidas de un catálogo de urgencia de novelas y novelistas de la posguerra española (1936-1970)*. París: Ediciones Hispanoamericanas, 1970.
- GARCÍA DE NORA, Eugenio. *La novela española contemporánea*. Madrid: Gredos, Tomo III, 2ª ed. Ampliada, 1970.
- GUZMÁN MORA, Jesús. “Barcelona y una escritora (semi) olvidada: aproximación y

reivindicación de la narrativa de Carmen Kurtz”. En Beatriz Brito Brito, Jessica Cáliz Montes y José Luis Ruiz Ortega (eds.): *Todos los siglos de la lluvia: el canon en la literatura hispánica*. Sevilla: Renacimiento, 2018, pp. 75-86.

HERMIDA, A. S. Carmen Curtz. *La Estafeta Literaria*, 1959, 178, p. 9. [12 mayo 2023].

KURTZ, Carmen. *Duerme bajo las aguas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1955.

KURTZ, Carmen. *Duerme bajo las aguas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1961.

KURTZ, Carmen. *Duerme bajo las aguas*. Barcelona: Editorial Planeta, 1976.

LÖFQUIST, Eva. *Mujeres que escriben Mujeres que leen. Escrituras y lecturas desde una mirada de género*. Suecia: Löfquist, 2008.

LÓPEZ, Francisca. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos, 1955.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

MARTÍN GAITE, Carmen. *Usos amorosos de la posguerra española*. Madrid: Anagrama, 1994.

MOI, T. *Teoría literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988, pp. 61-97.

MOIX, A. M. “La generosidad de Carmen Kurtz”. *Homenaje a Carmen Kurtz (1911- 1999)*, 1999, ACEC, pp. 13-15. <http://www.acec-web.org/PDF/CUAD/11.PDF> [10 septiembre 2022]

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED, 2010.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. “La narrativa de Carmen Kurtz: compromiso y denuncia de la condición social de la mujer española de posguerra”. *Arbor* CLXXXII, 719, pp. 407-415, 2006.

MONTEJO GURRUCHAGA, Lucía. “Realismo, testimonio y censura en la obra de Carmen Kurtz”. *Cuadernos del Marqués de San Adrián: revista de Humanidades*, 2005, 3, pp.207-229. [https://qinnova.uned.es/archivos\\_publicos/qweb\\_paginas/4469/revista3articulo7.pdf](https://qinnova.uned.es/archivos_publicos/qweb_paginas/4469/revista3articulo7.pdf) [10 septiembre 2022]

PÉREZ, Janet W. *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1983.

POZUELO YVANCOS, José María y ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María. *Teoría del canon y literatura española*. Madrid: Cátedra, 2000.

POZUELO YVANCOS, José María. “Canon e historiografía literaria”. *Mil Seiscientos Dieciséis*, Anuario 2006, XI, pp. 17-28.

ROBINSON, L. S. “Traicionando nuestro texto. Desafíos feministas al canon literario”. En Sullá (comp.) *El canon literario*, Madrid: Arco Libros, 1998, pp. 115-137.

RODRÍGUEZ MORANTA, Inmaculada. “Duerme bajo las aguas (1955), de Carmen Kurtz: entre la autocensura y el asomo de una voz crítica en la posguerra española”. *Lectura y signo: revista de literatura*, 2018, 13, pp. 35-36. <https://doi.org/10.18002/lys.v0i13.5666> [10 septiembre 2022].

SÁNCHEZ REBOREDO, José. *Palabras tachadas. (Retórica contra censura)*. Alicante: Instituto de estudios «Juan Gil-Albert», 1988.

SANTACANA, Carles. “La historia de la edición vista desde el análisis de la cultura y de los intelectuales”. En Fernando Larraz; Josep Mengual y Mireia Sopena (eds.) *Pliegos alzados. La historia de la edición a debate*, Gijón: Trea, 2020, pp. 63-73.

SANZ VILLANUEVA, Santos. *La novela española durante el franquismo*. Madrid: Gredos, 2010.

SERVÉN DÍEZ, Carmen (2008). “Canon literario, educación y escritura femenina”. *Revista OCNOS*, 2008, pp. 7-20.

SEVILLA VALLEJO, Santiago. y GUZMÁN MORA, Jesús. “El estereotipo mutuo: erotismo en la narrativa de Carmen Kurtz”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 2019, 17, pp. 107-124. <https://doi.org/10.24197/sxxi.0.2019.107-124> [12 mayo 2023].

SOBEJANO, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo: en busca del pueblo perdido*. Madrid: Marenostrum, 2005.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. “La novela española actual. Tentativa de entendimiento”, *Revista Hispánica moderna*, 1976, 1-2, pp. 89-108.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *La novela española desde 1936*. Madrid: Alhambra, 1980.

SULLÀ, Enric. “El debate sobre el canon literario”. En Sullà (comp.) *El canon literario*. Madrid: Arco Libros, 1998, pp. 11-34.

# LECTURAS DESAFORTUNADAS. LA MECÁNICA DEL POEMA EN “EL OMBLIGO DEL SUEÑO” DE MARIO MONTALBETTI

Helena Pagán Marín (Universidad de Salamanca)<sup>1</sup>

## INTRODUCCIÓN

Desde los inicios de su trayectoria como lingüista y poeta, Mario Montalbetti (Lima, 1953) detecta que hay algo en el lenguaje que escapa a las teorías de carácter evolutivo (instrumental) y referencial (semántico) que se han dado sobre él. Algo que solo pone de manifiesto el poema, contexto en el que las palabras trascienden sus usos directos y comunicativos, y arman un sentido que no busca una correspondencia exacta en la realidad. Entender y definir ese otro mecanismo generador de conocimiento será, desde el comienzo, la misión de su obra (no solo creativa, también científica como investigador en lingüística formal). Cuenta de ello dan sus primeros artículos e investigaciones, en los que predice y reflexiona algunas ideas fundamentales sobre las posibilidades, límites y aporías del lenguaje que más tarde formarán parte de su teoría poética. Desarrollada con maestría en *El*

1 Este capítulo es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033. Asimismo, forma parte de un trabajo de investigación financiado por el Ministerio de Educación (FPU21/05633). Por otro lado, el título es un guiño a un ejercicio practicado por Montalbetti en su crítica poética. Tal y como revela en el capítulo “Desdichadas lecturas. Sobre “Los reyes rojos” de José María Eguren” (2014, 62-67), el poeta peruano desconfía del poder de la representación a la hora de captar el significado de un poema, de ahí que minimice sus ejercicios hermenéuticos refiriéndose a ellos de esta forma.

*pensamiento del poema* (2020), pero ya esbozada y explorada previamente a lo largo de toda su producción creativa. Así lo advierte el poeta peruano Roger Santiviáñez:

Quando en el número uno de la revista limeña *Hueso Húmero* correspondiente a los meses de abril-junio de 1979, el joven poeta Mario Montalbetti publicó su poema *Quasar / El misterio del sueño concavo* los lectores de poesía peruana quedaron notificados que algo nuevo empezaba a suceder en el ámbito del lenguaje –hasta ese momento instituido– como canon establecido para la expresión poética. (2012a: párr 1)

En esta investigación, ofreceremos una lectura crítica de “El ombligo del sueño” (Montalbetti, 2017: 213), poema perteneciente a *Cinco segundos de horizonte* (2005), y recuperado en *Cualquier hombre es una isla* (2014) como puerta de entrada al volumen de ensayos del autor, con el fin de desplegar los principios estructurales y de formación del significado que para Montalbetti tiene la poesía. Para ello, se establecerá un diálogo entre los dos lenguajes que conforman el poema: el futurista y el filosófico/psicoanalítico. El estudio constará de dos partes: una primera dedicada a esbozar un breve marco teórico sobre las relaciones entre poesía y automoción desarrolladas por la poesía latinoamericana última; y una segunda destinada, propiamente, a ofrecer una lectura hermenéutica del poema que nos ocupa, en la que tendrán especial protagonismo algunos de los postulados teóricos sobre lingüística desarrollados por Jacques Lacan.

*SOBRE POESÍA Y AUTOMOCIÓN EN EL MARCO DE LAS ÚLTIMAS LETRAS HISPANOAMERICANAS:  
MONTALBETTI Y EL PENSAMIENTO FUTURISTA DE SU TIEMPO*

Las relaciones entre automoción y literatura a menudo han venido articuladas por la corriente futurista. Caracterizada por su creador como asalto violento hacia lo

conocido, así como gesto destructor de ideas e instituciones (Marinetti, 1909). Sin embargo, la entrada del movimiento en América Latina a finales de los años 20, como consecuencia de las traducciones del Manifiesto, y los numerosos viajes intercontinentales que realizaron los intelectuales del momento –entre ellos, Marinetti– modifica, con creces, el carácter europeizante de las doctrinas del italiano. El futurismo a lo europeo vira, en América Latina, hacia un futurismo (re)vitalizado. Tan conectado a la máquina como a los elementos –también emotivos– del nuevo paisaje latinoamericano.

Así lo refiere Verónica Cohen (2019), quien, apoyada en la figura del poeta y periodista uruguayo Alfredo Mario Ferreiro, destaca su particular apego a la personificación del lenguaje instrumental de la maquinaria. Para expresar las posibilidades emotivas y de conexión con el territorio que la imagen mecánica, cinética, y motora de la corriente futurista permitió a Ferreiro, Cohen recuerda la dedicatoria que el poeta uruguayo hizo a su mujer en *El hombre que se comió un autobús* (1927): “Tú y yo somos a semejanza de los motores maravillosos”; así como los versos “¡Qué idea de reposo daría un rascacielos / apoyado en el cielo!” (2009: 89), relacionados con el poema que ocupa esta investigación por conjugar las nociones de “transporte”, “maravilla” y “reposo”.

Sin embargo, el entusiasmo poético por la máquina fue algo que Ferreiro compartió con otros adeptos del momento a la corriente futurista, como fueron el argentino Oliverio Girondo o el peruano Alberto Hidalgo, quien se sirvió de la estética futurista en *Panoplia Lírica* (1917), tal y como muestran los poemas “Manifiesto” y “Oda al automóvil” (Mojarro Romero, 2007), y a quien destacamos por afinidades tonales y de origen con Montalbetti. Junto a él, en el contexto de las letras peruanas del momento, es importante destacar *Química del espíritu* (1923), obra de Alberto Hidalgo, y *Polirritmos y otros poemas* (1922-1925), de Juan Parra del Riego, a quienes Miko Lauer dedica un estudio en *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana* (2003).

En la estela de esta praxis futurista americana que busca reunir y congregar las políticas lingüísticas que contiene el lenguaje de la automoción, se sitúa, junto a los poetas citados, Mario Montalbetti. Cuyo interés por la imagen automovilística y el reino léxico de la maquinaria data de sus primeros poemarios, entre los que destacamos *Llantos Elíseos* (2002), *El lenguaje es un revólver para dos* (2005) y *8 cuartetas en contra del caballo de paso peruano* (2008); y en los que encontramos, respectivamente, títulos como: “Vehículos de varo”, sobre automóviles y sueños como medios de expresión metalingüística; “Objeto y fin del poema”, en el que a través de la imagen de un aeroplano preparado para aterrizar dibuja y fundamenta la trayectoria que recorre el poema hasta su significación; y “El ombligo del sueño (2)”, continuación del texto que ocupa este estudio y donde amplía lo expuesto en él, centrándose, esta vez, en la dimensión temporal del poema.

En esta investigación, analizaremos el uso de ambos lenguajes: el automovilístico y el poético-lingüístico en la poesía del peruano, cuya relación con el futurismo literario americano se establece por medio de su profesión como lingüista formal, dando lugar a un uso de la imagen automovilística muy distinta a la contemplada hasta el momento. En su caso, no será el poema veloz y de metáfora motriz el que cante un cambio cultural sin precedentes en el sistema-mundo, sino el que ofrezca una reflexión sobre los mecanismos de funcionamiento del lenguaje. La estética futurista ya no es la excusa para hablar de manera comprometida sobre el contexto cultural americano –lo que, por otra parte, Montalbetti no descuida en su poética, sino para proponer una reflexión de orden metatextual. Este cambio en el uso de las formulaciones futuristas por parte de Montalbetti quizás se deba a la larga trayectoria de un ismo al que José Carlos Mariátegui, uno de los principales promotores de las vanguardias europeas en América Latina, destaca como primera vanguardia en llegar al Perú (1988: 153).

Ahora bien, para efectuar este particular uso del coche y sus metáforas con fines lingüísticos, Montalbetti tiene varios postulados teóricos presentes. Lo deja

entrevé en algunos capítulos del volumen *Cualquier hombre es una isla* (2014), como “El lenguaje como un gran hueco en medio” y especialmente “En defensa del poema como aberración significante”. Donde, sirviéndose del pensamiento de Sigmund Freud, Ferdinand de Saussure y Jacques Lacan, pero sobre todo de Lacan, empieza a esbozar los cimientos de su comprensión lingüística del lenguaje poético. Así, apoyándose de forma general en las relaciones insospechadas entre *Tres ensayos sobre teoría sexual* (1905), de Sigmund Freud, y el *Curso de lingüística general* (1916), de Ferdinand de Saussure; y, de manera particular, en la crítica que el primer Lacan hizo a la ciencia lingüística de Saussure, concretamente a la idea de signo como totalidad cerrada: Montalbetti distingue la función prosística de la poética, problematiza la correspondencia exacta entre la palabra y la realidad, y genera una poética del lenguaje para el lenguaje. “Este es el meollo fundamental de la obra montalbettiana: ser una meta-poética, poesía sobre la poesía, lenguaje sobre el lenguaje” (Santiváñez, 2012b: párr 13). Por lo expuesto, a Montalbetti le debemos la ocasión –no nueva en lo creativo, pues tenemos a Vallejo, pero sí en lo teórico– de pensar el lenguaje sin objeto.

En relación con los pensadores citados, conviene destacar una particularidad que los reúne: todos ellos –salvo Saussure– han aportado reflexiones y pensamientos críticos sobre el lenguaje y sus procesos formativos, pero en ninguno de los casos este ha sido la materia central de su pensamiento. Algo que, en vistas de lo expuesto, podría interesar a Montalbetti es conocer la mirada lingüística de aquellos dedicados, principalmente, a otras ramas del conocimiento relacionadas con él. Acercamiento bidireccional que él mismo practica en sus respectivas labores como lingüista y poeta: «Uso la metalingüística que es el lenguaje para escribir poesía. Cuando hago lingüística trato de demostrar que el lenguaje no existe. Cuando escribo poemas trato de probar que estoy equivocado» (Montalbetti vía Santiváñez, 2012b).

Por último, junto al impacto y la relevancia que presenta en su escritura la tradición intelectual de occidente, no se puede ignorar las confluencias literarias

con su tiempo y entorno. Pues, como bien afirma Santiváñez (2012a), Montalbetti ocupa un lugar destacado en las letras hispanoamericanas. Desde los inicios de su obra creativa, el poeta se aleja de la tónica habitual de los 70, que consistía en extraer lirismo de lo coloquial y fomentar la conversación distendida con el lector: practicada por Antonio Cisneros, así como por el movimiento peruano Hora Zero –fundado por Jorge Pimentel y Juan Ramírez Ruiz–, para trabajar el poema teórico y con él reflexionar sobre las funciones del lenguaje fuera del contexto científico; es decir, gramatical.

En vistas de la profundidad filosófica del asunto, y con el ánimo de presentar un ejercicio hermenéutico que si bien no agote, al menos sí trate de completar todas sus posibilidades, nos serviremos fundamentalmente de los presupuestos teóricos de orden lingüístico y signifiante que ocuparon al poeta peruano en su diálogo con Jacques Lacan. Diálogo que, particularmente en este poema, y como bien trataremos de demostrar a continuación, orquesta su particular sentido.

#### *LA MECÁNICA DEL POEMA EN “EL OMBLIGO DEL SUEÑO” DE MARIO MONTALBETTI*

En *El pensamiento del poema* (2020), el poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti habla del poema como una suerte de vehículo kamikaze que siempre corre en sentido contrario a aquel que le indica el lector; es decir, como el poema que siempre escapa de sus significaciones.

‘El poema piensa’ parece un vehículo que ingresa en una calle de sentido único. A los lados de la vía, la gente le increpa que la dirección es otra y vocifera: el poema siente, el poema hace imágenes, el poema simboliza. Tal vez lo haga (sentir, imaginar, simbolizar), pero aquí me interesa seguirle la pista al vehículo que ingresa en contra del tráfico autorizado. (2020: 19)

Que Montalbetti utilice la idea de vehículo para hablar de poemas no es extraño. Ha llegado a compararlos en más de una ocasión con un automóvil y hasta con un aeroplano. En este sentido, sería fácil servirnos de la reiteración de sus ejemplos para corroborar que, efectivamente, cuando el lingüista peruano habla de vehículos, en realidad está hablando de poemas. Pero cerrar la exégesis de esta pequeña pieza de orfebrería lingüística con una conclusión tan repentina y deliberada significaría, en realidad, dejar sin resolver el asunto central del poema, pues este no va sencillamente de automóviles, sino de que estos funcionan, se mueven, de una manera particular, en un sentido.

Para el abordaje analítico de “El ombligo del sueño” nos serviremos de la definición de “sentido” que ofrece Jacques Lacan y que Montalbetti recupera en numerosas partes de su producción teórico-literaria. Entre ellas, en *Cajas* (2018), donde nos dice: “el sentido [...] indica la dirección de su propia falla” (Montalbetti, 2018: 55). O en el ya citado capítulo “En defensa del poema como aberración significante”, perteneciente a *Cualquier hombre es una isla* (2014). Texto en el que, en una versión más extensa del concepto, llega a definirlo como “una dirección hacia la que un representante apunta sin jamás llegar a su objetivo, pero en cuyo despliegue ordena un cierto conjunto significante, le da dirección e impide que sus miembros se desbanden en una metástasis pueril de formas” (Montalbetti, 2014: 55). Esta definición se repetirá, con variaciones, a lo largo de toda su obra teórica, y a ella nos estaremos refiriendo cada vez que traigamos a colación el concepto en nuestro análisis.

Al enfrentarnos a “El ombligo del sueño”, lo primero que encontramos es un vehículo. Ahora bien, no de cualquier tipo, sino un “pequeño automóvil”. La imagen que se nos presenta al leer esta palabra podría ser más o menos la de un coche prototípico de cuatro ruedas, el cual empleamos para desplazarnos por la ciudad. Pero quizás convenga preguntarse si realmente es ese el automóvil en el

que el poema piensa. El psicoanalista francés Jacques Lacan insiste en la necesidad de leer sin prejuicios y “examinar detalladamente los textos” (1990: 303) a partir de aquello que literalmente dicen: “La Letra es algo que se lee [...] se lee, y literalmente” (Lacan, 2021: 38). A mi juicio, esta es una buena ocasión para seguir sus palabras y considerar la literalidad del término “automóvil” a la luz del poema; para ello, nos ayudaremos de un diccionario.

La Real Academia Española define “automóvil” en los siguientes términos: “Que se mueve por sí mismo. Dicho principalmente de los vehículos que pueden ser guiados para marchar por una vía ordinaria sin necesidad de carriles y llevan un motor, generalmente de combustión interna o eléctrico, que los propulsa” (RAE, n.d., definición 1). ¿Sería esta una definición de automóvil más exacta? O mejor, ¿estaría más cerca del tipo de automóvil en el poema que piensa? Yo sostengo que sí, que leer desde la literalidad del término posibilita un acercamiento hermenéutico distinto, pero, para justificar dicho argumento, apoyaré mi explicación con algunos textos de Montalbetti, así como también de la teoría psicoanalítica.

El poema, como el automóvil de la RAE, se mueve por sí mismo; de hecho, se mueve con independencia del poeta, pero también del lector. En el primer caso, porque su poder de significación escapa a la voluntad autoral, e incluso sobrevive y persiste más allá de esta; en el segundo, porque es incapaz de cerrar su sentido en una sola interpretación. Además, los poemas son vehículos que pueden ser guiados, pero nunca conducidos. Montalbetti es consciente de ello y por eso lo explicita en su poema. Pueden ser guiados a través de una vía ordinaria de significación (significante/significado). Esto quiere decir que los lectores trataremos de frenar su sentido volviéndolo signo; trataremos de “zurcir” (en términos psicoanalíticos) su cadena significante domesticándola con un significado, y de hecho lo haremos (esta lectura del poema es un buen ejemplo) por una ilusión de unidad, por nuestra particular tendencia hacia lo Uno, a la que Lacan se refirió en *El estadio*

*del espejo* (2009) a propósito de las primeras etapas formativas del yo. Pero lo cierto es que no lo lograremos, pues la condición esencial del poema –su razón de ser– es la de moverse infinitamente en torno a un hueco; esto es, a un vacío de significado. En conclusión, si el poema sucede es en la medida en que se resiste a hacer signo.

Por otra parte, y continuando con la definición, el poema no necesita carriles porque su trayectoria no dirige a ningún lugar concreto. Su virtud es la de no llegar, y por eso se mueve por condensación o por desplazamiento<sup>2</sup>; es decir, se mueve a través de metáforas y de metonimias, que son, para Montalbetti, “operaciones cinéticas cuyo discurrir solo se detiene por fuerzas externas” (Mitrovic Pease en Montalbetti, 2014: 11). Junto a lo expuesto, la definición que nos proporciona la RAE también incide en que el motor del automóvil, lo que pone en marcha su manera de significar, es de combustión interna o eléctrico. Lo expuesto por la Real Academia nos permite crear una conexión con una de las metáforas que utiliza Montalbetti para hablar del funcionamiento del poema. A su carácter químico o eléctrico se refiere en uno de sus artículos sobre poética: “En defensa del poema como aberración significativa”, cuando habla de las diferentes relaciones entre las partes que lo componen. Allí, Montalbetti menciona que dentro del poema existen relaciones horizontales entre las palabras que integran un verso, y verticales entre los distintos versos que lo conforman. Y que esa diferencia “refleja aquella otra que existe entre la transmisión de información al interior de una neurona (relaciones eléctricas) y la transmisión de información entre neuronas (relaciones químicas)” (2014: 57). En resumen, cuando Mario Montalbetti nos habla de

2 Es interesante señalar que tanto Freud como Chomsky se refirieron a la condensación y al desplazamiento como los dos procesos básicos de la formación del inconsciente y de la facultad del lenguaje, respectivamente. Esta es, sin duda, una de las convergencias esenciales entre lingüística y análisis. En palabras de Montalbetti: “Los dos mecanismos responsables de las formaciones del inconsciente y del lenguaje son exactamente los mismos” (2014: 227).

pequeño automóvil, en realidad nos está hablando literalmente de ese vehículo que se mueve solo, sin necesidad de carriles, y en un sentido, gracias a relaciones químicas o eléctricas; es decir, nos está hablando de poemas. Ahora bien, no de cualquier poema, sino del poema que se resiste a encallar su sentido, del poema que hace borde.

Si recuperamos el texto poético y continuamos su lectura, sabremos entonces que ese pequeño automóvil<sup>3</sup> (que finalmente no resultó ser tan pequeño) ingresa al Óvalo Gutiérrez y no sale más. El Óvalo Gutiérrez es el centro neurálgico de Lima, una especie de circunvalación entre Miraflores y San Isidro en torno a la cual se construye la metrópoli. Pero también es el Óvalo de Badiou, de cuya representación esquematizada se sirve Montalbetti en *El pensamiento del poema* (2020) para dar una visión gráfica del lenguaje “si pudiésemos dar un paso gigante hacia atrás y verlo por completo delante de nosotros” (2020: 23). Visto así, el lenguaje sería un objeto cerrado con dos bordes, y el lugar que ocuparía el poema en ese óvalo cerrado sería, como el matema, el de un extremo: justo el borde entre lenguaje y no-lenguaje.

El poema ingresaría entonces en ese óvalo cerrado definido por un adentro y un afuera del lenguaje, pero su lugar en la figura sería tangencial, pues este sería el borde. En ese borde que “contiene todo lo que es común a lenguaje y no-lenguaje” (Montalbetti, 2020: 25) se encontraría girando “una vuelta tras otra prendido, como un amante taciturno, del centro del mundo”, tal y como enuncia el poema.

Una vez resuelta la primera parte, podríamos preguntarnos: ¿Es ese centro del mundo el ombligo del sueño? La respuesta a esta pregunta es inoperante, pues lo que interesa al poema no es, en realidad, la anatomía onírica, sino de qué manera

3 A partir de este momento, cada vez que empleemos el término “automóvil” lo haremos para referirnos, en realidad, a un poema.

las palabras convergen para generar su propia lógica. No obstante, servirnos de una de las primeras definiciones que Freud dio del ombligo del sueño tal vez pueda ayudar a nuestra lectura e iluminar su continuación. En *La interpretación de los sueños* (1899), el padre del psicoanálisis define el ombligo del sueño en los siguientes términos:

Aun en los sueños mejor interpretados es preciso a menudo dejar un lugar en sombras, porque en la interpretación se observa que de ahí arranca una madeja de pensamientos oníricos que no se dejan desenredar, pero que tampoco han hecho otras contribuciones al contenido del sueño. Entonces ese es el ombligo del sueño, el lugar en que él se asienta en lo no conocido. Los pensamientos oníricos con que nos topamos a raíz de la interpretación tienen que permanecer sin clausura alguna y desbordar en todas las direcciones dentro de la enmarañada red de nuestro mundo de pensamientos. Y desde un lugar más espeso de ese tejido se eleva luego el deseo del sueño como el hongo de su micelio. (Freud, 1900: 519)

Junto a esta reflexión freudiana, desde el punto de vista de Lacan, el ombligo del sueño se entiende como “un agujero, [...] algo que es el límite del análisis” (Lacan en Pérez Abella y Germani, 2011: 122). En consecuencia, descargado de su carga psicoanalítica –si es que acaso fuese posible– e interpretado en términos metalingüísticos, el ombligo del sueño sería ese punto de indecibilidad que todo discurso contiene y el cual nos revela el carácter limitado de toda interpretación<sup>4</sup>.

El poema gira, prendido de ese centro, y nosotros giramos con él, prendidos de ese mismo vacío que intentamos llenar. Sin embargo, existe un momento en el cual el lector/conductor es consciente de que alcanzar una unidad de significado

4 Para más información, se recomienda consultar “El lenguaje con un gran hueco en el medio”

es una ilusión, pues esta es, en realidad, inexistente. Tal y como refiere Lacan en *El Seminario 21, Los nombres del padre* (1973-1974): “Todos inventamos un truco para llenar el agujero (trou) en lo Real. [...] Uno inventa. Uno inventa lo que puede, por supuesto” (1974: 40). De un momento a otro, la interpretación se enfrenta a su abismo significativo y se nos revela del poema su “energía no domesticada” (Montalbetti, 2014: 58). Esto sucede porque el automóvil se queda sin combustible y, tal y como leemos en “El ombligo del sueño”, alcanza, lentamente, su lugar natural de reposo. Pensemos entonces cuando Lacan dice: “El deseo no nos conduce más que a la mira de la falla donde se muestra que el Uno solo depende de la esencia del significante” (2021: 13).

Que el poema abandone su pulsión, ese “movimiento de repetición incesante alrededor de un hueco que la constituye” (Montalbetti, 2014: 194), no solo justifica su existencia, sino que constituye su razón de ser. Precisamente porque en ese instante entendemos que la única verdad es que no hay verdad, que la única interpretación posible es que no hay interpretación; ya que, por encima de esta, se eleva el goce, definido por Lacan como lo que “está marcado, dominado, por la imposibilidad de establecer como tal, en ninguna parte en lo enunciable, ese único Uno que nos interesa” (2021: 14).

Siempre presuponemos, incluso asumimos, que existe un significado, pero cuando creemos haber dado con su fórmula, se desvanece. Para que una obra de arte sea eso: obra de arte, obra de arte y no utensilio, debe siempre quedar un resto. En alguna ocasión, Lacan ha llegado a decir que “la sustancia pretendidamente objetal [...] es de hecho lo que en el deseo es resto, es decir, su causa, y el sostén de su imposibilidad” (2021: 14). Yo creo que por eso el poema sucede en la tensión entre la materia significativa y el resto imposible de enunciar. Al fin y al cabo, la lucha del lector siempre será centrífuga, pero el poema lo expulsará hacia afuera

---

(Montalbetti, 2014: 93-97).

con la fuerza centrípeta de su giro en torno a un hueco. Esta dinámica permitirá la existencia del resto, así como el discurrir incesante del sentido.

A partir de este momento, en el que cual hemos arribado al centro del circuito y hemos descubierto su carácter de vacío, todo podría resolverse, más o menos, en los términos expuestos. Incluso podría decirse que estamos en las condiciones de afrontar el resto del poema como la “verdadera” lectura que el lingüista peruano quiso dar de su poesía. Ahora bien, antes de dar por cerrada esta exégesis, sería interesante comentar una cuestión del poema casi inadvertida, pero no por ello menos susceptible de decir: por qué ese movimiento, casi neurótico, de “pulsión de langue” poética es una ocasión festiva. Mi reflexión sobre este verso tiene que ver con la idea montalbettiana de poema como “objeto no-serio” que referiré a continuación.

En el artículo señalado previamente a propósito de los mecanismos de cohesión poética: “En defensa del poema como aberración signifiante”, el lingüista peruano comparte una reflexión sobre el desdén que, desde las instituciones públicas, se promueve con relación al poema. Allí, Montalbetti nos explica cómo, frente a la novela, considerada un artefacto serio, el poema es siempre materia de burla. Sin embargo, también advierte en ese carácter cuasifestivo una ocasión para la diferencia, una ocasión que el poema siempre aprovecha para no ceder, para mantenerse único. Precisamente porque la seriedad está inexorablemente ligada con la serialidad. De acuerdo con Montalbetti, “ser serio es ser parte de la serie, ser parte de una continuación esperada, que tiene lugar respecto de lo que vino antes. El poema, por el contrario, parece ser un objeto literalmente fuera-de-serie” (2014: 49). Este juego de palabras había encontrado ya su formulación en *El Seminario 20* de Lacan, donde el psicoanalista francés nos dice que “lo serio [...] no puede ser sino lo serial” (2021: 29). En este sentido, el poema como herramienta epistemológica no-seriada se eleva de nuevo como incapaz de asumir una interpretación a la luz de la serie; es decir, una interpretación acotada, contextual, precisa.

## CONCLUSIONES

Lacan decía que los poetas no sabían lo que decían, pero que sin embargo lo decían antes (1955: 17). Este poema dice muchas cosas. Por una parte, demuestra que las relaciones entre poesía y automoción en el marco de las letras hispanoamericanas no solo han evolucionado, sino que en los últimos tiempos han alcanzado senderos nuevos, como el metatextual. Por otra, nos habla de distintos procesos y particularidades que la poesía, tal y como la entiende Montalbetti, presenta frente a otros géneros, no solo en lo que respecta a cuestiones formales, sino también en su particular forma de armar significados.

Aún con todo, la función de este poema no es decir lo expuesto, tampoco negarlo, ni siquiera sugerir otros significados posibles; quizás porque no fue para eso para lo que fue pensado. Lo único que parece claro, con independencia de las lecturas que de él se ofrezcan, es que su función (y su virtud) es la de permanecer en el eterno sentido, la de girar y girar infinitamente para no devenir signo, para no anclar su cadena significante a un significado tan irreal como imposible. Y es que por Montalbetti sabemos que la promesa de un significado es lo que mantiene en movimiento al poema, pero también que la única verdad es que no hay significado. “Los significados son como los mensajes en las galletas chinas” (2021: 76), dice el poeta; la ilusión que nos mantiene girando en un eterno sentido. Por todo lo expuesto, la única conclusión que podemos extraer de “El ombligo del sueño” es que mientras el poema gire y se transforme, y mientras seamos, en su recorrido, susceptibles de leer el nuestro, habrá poesía. Pues si algo nos enseña Montalbetti es que el poema, como toda obra de arte, se dice en el resto.

## BIBLIOGRAFÍA

- COHEN, Verónica. “Automóviles y locomotoras con aires de potros”. *Index, revista de arte contemporáneo*, 2019, 7, pp. 86-93. <https://doi.org/10.26807/cav.v0i07.231> [20 mayo 2023].
- FREUD, Sigmund. *La interpretación de los sueños*. En. Luis López-Ballesteros y de Torres (trad.). *Obras completas, tomo 2*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1900.
- LACAN, Jacques. *El Seminario, Libro 2, El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica (1954-1955)*. Buenos Aires: Paidós, 1955.
- LACAN, Jacques. *El Seminario, Libro 7, La ética del psicoanálisis (1959-1960)*. Buenos Aires: Paidós, 1990.
- LACAN, Jacques. *El Seminario, Libro 21, De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós, 2005.
- LACAN, Jacques. “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En LACAN, Jacques, *Escritos I*. México: Siglo XXI, 2009, pp. 99-195.
- LACAN, Jacques. *El Seminario, Libro 20, Aun (1972-1973)*. Buenos Aires: Paidós, 2021.
- LAUER, Mirko. *Musa mecánica. Máquinas y poesía en la vanguardia peruana*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 2003.
- MARIÁTEGUI, José Carlos. *El artista y la época* (13ª ed). Lima: Biblioteca Amauta, 1988.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. “El futurismo”, Gómez de la Serna (trad.), *Prometeo: revista social y literaria*, 1909, 2 (6), pp. 65-73.
- MOJARRO ROMERO, Jorge. “Mariátegui y el futurismo italiano”. *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, 2017, 14. <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-18-futurismo.htm> [18 de mayo de 2023].
- MONTALBETTI, Mario. *Cualquier hombre es una isla. Ensayos y pretextos*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MONTALBETTI, Mario. *Lejos de mí decirles. Poesía reunida (1978-2016)*. Cáceres: Ediciones Liliptienses, 2017.
- MONTALBETTI, Mario. *Cajas*. Guadalajara: Libros de la Resistencia, 2018.
- MONTALBETTI, Mario. *El pensamiento del poema*. Barcelona: Kriller71, 2020.
- MONTALBETTI, Mario. *Cabe la forma*. Valencia: Pre-Textos, 2021.
- PÉREZ ABELLA, Alma. y GERMANI, Julia. “El ombligo del sueño en Freud: La respuesta de Lacan a Marcel Ritter”. *3er Congreso Internacional de Investigación*, del 15 al 17 de noviembre

de 2011, Universidad Nacional de La Plata. <https://www.um.es/tonosdigital/znum14/secciones/estudios-18-futurismo.htm> [15 de enero de 2022].

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). “Automóvil”. *Diccionario de la lengua española*. <https://dle.rae.es/autom%C3%B3vil> [15 de diciembre de 2021].

SANTIVÁÑEZ, Roger. “Mario Montalbetti y la nueva poesía peruana”. *Letras s5. Proyecto Patrimonio*, 2012a, <http://letras.mysite.com/rsa270512.html> [5 de mayo de 2023].

SANTIVÁÑEZ, Roger. “El Aporte Revolucionario Mario Montalbetti. La nueva poesía”. *Variedades*, 275, 2012b, [http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002082/El-Aporte Revolucionario-Mario-Montalbetti-La-nueva-poesia](http://www.librosperuanos.com/autores/articulo/00000002082/El-Aporte-Revolucionario-Mario-Montalbetti-La-nueva-poesia) [20 de mayo de 2023].

# HISTORIAS ROTAS Y MUNDOS FANTÁSTICOS: UN ANÁLISIS DE LA LOCURA EN *FLORENCIA Y RUISEÑOR* DE BÁRBARA JACOBS

An Van Hecke (KU Leuven)

## *LITERATURA Y LOCURA*

La relación entre literatura y locura puede ser analizada de diferentes maneras. Shoshana Felman habla, por un lado, de “textos sobre la locura” y, por otro, de “la locura de los textos” o “la locura de la retórica” (Felman, 1978: 347-348, mi traducción). La novela *Florescencia y Ruiseñor* de la escritora mexicana Bárbara Jacobs se presta a ambas perspectivas. Es un texto sobre la locura, tema que ha sido inspiración e incluso objetivo de muchos otros novelistas. Este retorno a lo dionisiaco se ha explicado por el llamado “surgimiento del anti-racionalismo moderno” (Feder, 1980: 203-205). *Florescencia y Ruiseñor* es también una novela que reflexiona sobre la “locura del texto” y que se pregunta si la literatura misma puede ser percibida como un acto de locura.

Tratar de definir la locura no es sencillo, puesto que es un concepto cargado de siglos de suposiciones políticas, religiosas, médicas y personales (Foucault, 1998). Como bien lo señala Lillian Feder en *Madness in Literature*, no puede haber una sola descripción que evoque todas las variedades de pensamientos o conductas raras o anormales que han sido consideradas como locas a lo largo de la historia humana (Feder, 1980: 5). Una posible definición podría ser que la locura es un estado en el que los procesos inconscientes predominan sobre los conscientes a tal grado que determinan ciertas percepciones o reacciones que son consideradas

como confusas o inapropiadas según los estándares actuales del pensamiento lógico (Feder, 1980: 6).

La locura y la literatura siempre han estado muy conectadas puesto que los poetas o los escritores de ficción utilizan estructuras –como el mito, la metáfora, el símbolo– que tercian entre lo inconsciente y lo consciente, y a menudo son vistos como exploradores talentosos o intérpretes de los mensajes supuestamente indescifrables del hombre loco (Feder, 1980: 7). La frontera que separa al genio de la insensatez es muy frágil, pero muchos autores también se sienten atraídos a “poner en boca de personajes locos la verdad de una parábola” (Sánchez-Blake, 2009: 15). Es lo que se observa en el protagonista de *Florencia y Ruseñor*, la novela de Jacobs: Ruseñor Tornero es un loco que parece decir muchas verdades.

Ruseñor, narrador en primera persona, se encuentra recluido en un manicomio donde un día conoce a Nadia. En una especie de taller literario, Ruseñor y Nadia, maestro y alumna, trabajan juntos en una novela para la que inventan al personaje de la nana Florencia. Al igual que en otras obras de Jacobs analizadas por Trejo Téllez (2005: 76-108), también esta novela se caracteriza por la metaficción, con múltiples reflexiones sobre el acto de escribir, y por la intertextualidad. Una referencia clave es la novela *Un coeur simple* de Flaubert, cuya protagonista, Félicité, por “su buen ánimo” les inspira a crear su personaje de Florencia (32-41).<sup>1</sup> De hecho, Ruseñor y Nadia siguen el ejemplo de Gertrude Stein, quien ya había inspirado “The Good Anna” en Félicité de Flaubert (45). El propio Ruseñor se identifica con el profesor Higgins (24), de la obra de teatro *Pigmalión* de Bernard Shaw, también conocida por la versión musical *My Fair Lady*, en la que el profesor Higgins le enseña a Eliza Doolittle a hablar bien, como una dama de la alta sociedad. Otra referencia intertextual llamativa es *Los de abajo* de Mariano

1 Jacobs, Bárbara (2006). *Florencia y Ruseñor*. México: Alfaguara. En adelante, el número de página que acompaña a las citas de la novela remite a esta edición.

Azuela (119), por la tensión entre los de arriba y los de abajo. Las referencias en el texto se extienden también hacia una intertextualidad intersemiótica, entre la música y la literatura. La “Oda a la alegría” se convierte en un leitmotiv musical, aunque Nadia opina que Ruiseñor más bien sería fanático del *Bolero* de Ravel por las repeticiones en sus historias (97).

### *LA CASA DEL CERRO, LUGAR DE TRANQUILIDAD Y DE LIBERTAD*

Al inicio de la novela, Ruiseñor trata de definir el lugar donde se encuentra y repasa toda una serie de sinónimos para la palabra “manicomio”:

fui traído aquí, un manicomio, o clínica psiquiátrica, o sanatorio para trastornados de la mente, o bien hospital para perturbados, o centro de rehabilitación para personas de conducta antisocial, o granja, o casa de medio camino que, a la entrada, con un rasgo de ingenio más que pobre, se identifica como Casa de Reposo. (10)

La gran cantidad de términos revela la dificultad de nombrar el lugar, las diferentes perspectivas y las dudas en darle el nombre más adecuado. Algunos términos, como el de Casa de Reposo, son eufemismos para no referir explícitamente a la locura. Ruiseñor inventa un nombre más, el de Casa de la Risa (12), que también es ambiguo. Por un lado, se refiere al personal, que se ríe de las locuras de los pacientes, en particular de Ruiseñor cuando se pone sus atavíos: un gorro de chef, una capa morada, un trozo de cáscara de melón, que para él representa la luna (44-47). Por otro lado, puede referirse a la risa y el humor del propio Ruiseñor, un personaje muy creativo a quien le encanta jugar con el lenguaje y crear frases humorísticas. Ruiseñor opta finalmente por el nombre de Casa del Cerro, “que es lo que me la identifica a mí” (10). En la imagen del cerro no hay referencia a la locura. Es un elemento de la naturaleza que transmite sosiego,

por lo que se podría hablar hasta de claustrofilia, el antónimo de claustrofobia. Ruisenior expresa el deseo de permanecer en el espacio cerrado, porque este le da tranquilidad y seguridad. Así se lo ha asegurado también el psiquiatra, quien lo ha convencido al decir: “Aquí estás tranquilo, Tornero” (26). En la Casa del Cerro, Ruisenior ha encontrado la paz, que afuera no era más que una amenaza (11). Ahí se siente más feliz porque puede dejar atrás el mundo de afuera y ser simplemente él mismo (29), lo que para él consiste en ser Brujo, en ser el maestro Mago (12). Su vida diaria en la Casa del Cerro no es angustiosa y él encuentra la felicidad incluso en pequeñas cosas:

Corrí hacia la Casa, tropezándome con el borde de la capa. Por la puerta de servicio entré directamente a la cocina. Minutos después reaparecí, con la luna sobre mi pecho renovada, fresco el cuarto menguante de cáscara de melón, frescos los hilos de elote de los que pendía mi luna de plata. Me senté al lado de Nadia sobre el pasto. Como si no hubiera sucedido nada, mi alumna me extendió solícitamente la Libreta de apuntes. (134)

El encierro de Ruisenior en la Casa del Cerro es definitivo: “Me catalogan de ‘crónico’. Es su forma de advertirme de que no saldré de aquí nunca” (12). Sin embargo, el lugar cerrado le da una sensación de libertad: “Por algo yo soy libre desde que me supe desecho social” (27). Esta libertad absoluta le permite explorar el mundo de lo fantástico o, como Jacobs señala en una entrevista con *La Jornada*, experimentar “una situación extrema en la que todo se puede decir y hacer más fácilmente –al fin que están locos–, pero bajo esa apariencia salen más cosas, más verdades” (Jacobs en Montaña Garfías, 2006).

La Casa del Cerro está cerrada, pero a la imaginación no se le puede poner límites: “¿Sabías, Nadia, que el único territorio libre que nos queda a los inquilinos de esta Casa es la imaginación?” (51). En otro momento de su discurso, Ruisenior

se dirige en su imaginación a los señores del jurado: “enciérrenme, que volaré más alto y más lejos que en todos los encierros anteriores” (119). Ruiseñor inventa historias absurdas y crea imágenes originales: “bajé las escaleras de mi imaginación y es probable que me haya tropezado” (14). En medio de estas historias imaginadas, Ruiseñor le sigue informando al lector sobre el lugar en el que se encuentra: los enfermeros siempre están presentes (28). Incluso cuando el maestro le da clases a la alumna Nadia, hay un enfermero vigilando que interviene cuando Ruiseñor pasa algún límite. Ruiseñor interpreta su presencia positivamente: “Los guardias se sentaban cerca de la puerta que [...] dejaban apenas entrecerrada, para atender las palabras del maestro como si se hubieran inscrito en el curso” (88-89). Hay veces en que Ruiseñor no se comporta según lo esperado y entonces lo esposan y lo encierran en la celda del dolor (60). Lo mismo ocurre cuando Ruiseñor insulta a un enfermero que ha entrado en su clase sin avisar: lo esposan y lo llevan al calabozo (116). Sin embargo, como todo se lo imagina, es posible que también haya imaginado estos sucesos.

El aparente caos, lo absurdo y el juego con las identidades que deconstruyen y reconstruyen reflejan la difícil relación entre realidad y fantasía. Los “locos” nos explican la realidad desde su perspectiva y hasta transgreden lo real, son voces marginales que cuestionan la validez de lo que solemos considerar como “normal”. Sin embargo, en esta novela termina siendo difícil decir quién está loco. Aunque el propio Ruiseñor sabe que otros lo perciben como “loco”, hay momentos en que él no se considera loco: “Me creía hablando al vacío, como si estuviera loco” (74). Es decir, solo en un momento duda de sí mismo, pensando que tal vez está diciendo locuras. Lo que a Ruiseñor definitivamente sí le gusta es tomar diferentes papeles: el de escritor, de maestro, de brujo y de loco.

En lo que concierne a Ruiseñor, se puede entender por qué se encuentra en el manicomio puesto que sus ideas y su comportamiento no siempre corresponden con lo que se puede considerar como la norma. En cambio, en el caso de Nadia,

los motivos de su ingreso en la Casa del Cerro no son evidentes. Al inicio, Ruisseñor la presenta como una mujer “inteligente, madura y sensata” (19), y es también la imagen que tiene el lector por medio del discurso de Ruisseñor. Nadia es una mujer culta que lee mucho y escribe novelas. Además, la causa por la que la trajeron al manicomio parece una futilidad. Para sorprender a su esposo, Nadia visitó con su madre a un sastre para comprar una nueva falda, pero la madre no aprobó lo corto de la prenda, especialmente teniendo en cuenta que Nadia ya estaba en sus cuarenta. Nadia gritó y salió desnuda a la calle. Por un momento, parece haber perdido el control. También Ruisseñor se pregunta si este suceso justificaba que la internaran en una clínica psiquiátrica. Lo único que pasó es que Nadia manifestó cierta rebeldía (20), ya que toda su vida siempre había sido “incapaz de disgustar, de contradecir, de discutir con su mamá”, una persona dominante. Nadia simplemente concluye: “Fui una tonta” (21), es decir, solo fue un momento de insensatez. Esto no significa que Nadia tenga una enfermedad crónica. Es una muestra de la relatividad de lo que se considera locura o no, de las causas variadas por las que alguien puede ser encerrado, incluso por alguna trivialidad. La visita al sastre y la falda corta se convierten en un tema recurrente en la novela y hasta en un trauma para Nadia, quien solo intentó liberarse del control de la madre.

El diálogo entre dos personajes que viven en un manicomio nos enseña mucho sobre la sociedad en general. El loco, como las demás personas, no está solo en el mundo y reflexiona e influye a los que lo rodean. “Transforma simbólicamente los valores y las aspiraciones de la familia, de la sociedad, incluso si renuncia a estos” (Feder, 1980: 5, mi traducción). Ruisseñor y Nadia reflexionan sobre la vida en general y tocan temas fundamentales como la humildad (140), la envidia (141), el afecto (144), la sutileza, la capacidad de introspección (153). En estas discusiones, llama la atención la constante duda, la vacilación, la inseguridad. De hecho, en una entrevista con Francisca Noguerol en 2007, Jacobs lo confirma:

“En todos mis libros podemos encontrar la huella de esa inseguridad, una forma de locura que siempre está presente. La locura es la concreción de la inseguridad” (Jacobs en Noguerol, 2007: s.p.). El mundo de fuera es inhóspito y Ruiseñor parece recibir señales de otras realidades que le causan la sensación de no estar anclado en la realidad cotidiana. En el universo absurdo de Ruiseñor, él mismo sí parece tener control sobre su vida, pero su entorno probablemente no entenderá su lógica.

### *EL TALLER LITERARIO: ¿CÓMO ESCRIBIR UNA NOVELA?*

Los títulos de los capítulos de *Florencia y Ruiseñor* reflejan las etapas de una clase sobre cómo escribir una novela. Cada subtítulo refiere a una fase específica en el proceso de la creación literaria. La estructura de esta metanovela guía al lector en la reflexión no solo sobre la difícil composición de una novela, sino también sobre la compleja tarea de publicarla.

Al inicio, Ruiseñor aún no tiene muy claro qué hacer precisamente con Nadia cuando entra a la Casa del Cerro. Sabe que quiere ser su maestro, pero “¿De qué?” (28). Ruiseñor quiere darle clases de literatura y se sorprende cuando Nadia le contesta con entusiasmo. Cuando le pregunta si las clases pueden ser prácticas también, y no solo teóricas, Nadia confirma que le gustaría escribir una novela (30). De hecho, la alumna Nadia ya ha escrito ciento veinte páginas al llegar a la Casa del Cerro. Ruiseñor reconoce que él nunca logró articular esta cantidad de páginas (56); más aún, ni siquiera podemos estar seguros si él alguna vez escribió algo. Se considera escritor (17), pero el lector no tiene acceso a sus trabajos escritos. Además de este primer borrador de novela, Nadia siempre llega con su “Libreta de apuntes”, con mayúscula, como si fuera un objeto sagrado, un documento indispensable. En sus clases, Ruiseñor dedica mucho tiempo al tema de lo verosímil y su relación con la verdad. Critica la novela original de Nadia y

pretende que la puede mejorar: “No te avergüences de la verdad hecha verosímil; tu novela era verdad a secas, por eso no era novela. La manera en la que yo estoy transformando los hechos es lo que la hace verosímil y, por lo tanto, puede llegar a ser novela” (76). Sin embargo, Nadia no se deja abrumar por las múltiples críticas de Ruiseñor y, ya muy avanzadas las clases, se atreve a contradecirlo:

me temo que quien se olvidó de Aristóteles y su teoría de la verosimilitud versus la verdad, en literatura, eres tú, el maestro. Florencia hablaba como tú la has hecho hablar. Pero esa es la verdad; y para que sea literaria, lo que tiene que ser es verosímil. Es decir, debes rebajar un poco el nivel de su lengua. ¿Me entiendes? Debes falsearla un poco para hacerla verdadera. Ay. (141)

Parece que ambos tienen visiones diferentes sobre cómo hacer una novela verosímil. Lo que sí se puede afirmar es que Ruiseñor confunde realidad y ficción, al punto de exigirle a Nadia que su protagonista responda a una interna del manicomio (63). Toda la novela, de hecho, juega con las fronteras entre el plano “fantástico” y el plano de la “realidad”. A veces, la transición de un plano a otro es tan sutil que se vuelve imperceptible, a tal grado que el lector no sabe en qué mundo está: “real” o “imaginado”.

El discurso de Ruiseñor se desarrolla en dos niveles: por un lado, la narración, conscientemente elegida por Ruiseñor, con comentarios sobre los elementos léxicos y sintácticos en la creación de una novela; por otro lado, el fondo inconsciente o preconscious de la asociación libre de ideas, el fluir de las emociones. En estas redes de asociaciones es donde se puede percibir cierto regreso al surrealismo, con “ecos del *Manifiesto surrealista* de Breton”, tal como el texto de la contraportada sugiere. Siguiendo esta técnica surrealista de la escritura automática, los textos del “loco” Ruiseñor a veces parecen ser redactados por una necesidad interna, el subconsciente sobre el cual no se puede ejercer ningún poder (Lewi, 1989: 43).

A este nivel se podría considerar que la literatura misma es un acto de locura. La novela escrita por Ruiseñor y Nadia, de la que no leeremos el resultado, sino que solo vemos el proceso, será un texto redactado por dos autores llamados “locos”. Sobre este manuscrito, Nadia sigue dudando hasta el final, como bien se observa en el penúltimo capítulo:

Antes de que mandes tu manuscrito en busca de editor, lee todo lo que dejamos fuera, a ver si algo te late que merezca ser incluido en algún rincón, y lee también algún manual de cómo escribir una novela. Cualquiera te dirá lo que hay que hacer, y lo que no hay que hacer, para que la historia pase. (168)

Es curiosa esta sugerencia hecha por Nadia de leer “algún manual de cómo escribir una novela” después de innumerables horas de clase en las que el maestro trató de explicarle a ella, paso por paso, cómo emprender tal tarea.

### *TRAMPAS Y PISTAS DEL PSICOANÁLISIS EN LA LITERATURA*

La impronta del psicoanálisis en esta novela es evidente. Es la historia de un hombre encerrado en un manicomio, lo que lleva a una reflexión profunda sobre el tema de la locura, tratado con ironía más bien: “¿juegas a Freud conmigo?”, le pregunta Ruiseñor a Nadia (159). Así, el texto se presta a que se haga un análisis psicocrítico (Oatley, 2011, Rabaté, 2014) y que vayamos en busca de las leyes psíquicas que rigen el proceso creador de la novela, tanto la novela escrita por Ruiseñor, como la novela escrita por Jacobs. Sin embargo, aquí cabe avanzar con precaución. La propia Nadia advierte a Ruiseñor de que se deja llevar por el “facilismo psicoanalítico” (165). Al buscar la explicación de un sufrimiento actual en un pasado lejano traumático, siempre se corre el riesgo de simplificar las cosas. La novela es un constante vaivén entre esta búsqueda seria del inconsciente y una

toma de distancia crítica y burlona de cierto tipo de psicoanálisis. Al igual que en la obra de Cortázar, la convergencia entre literatura y psicoanálisis permite analizar y entender mejor la sensación de angustia proyectada en el lector (Ríos P. Passos, 2004: 60). En lo que sigue, veremos que el alimento intelectual y artístico de Bárbara Jacobs comprende el psicoanálisis, pero que al mismo tiempo se acerca a los conceptos del psicoanálisis desde la duda, la inseguridad, el escepticismo y también el humor.

Con el fin de hacer un análisis psicocrítico fundamentado, nos basamos en el modelo tripartito de Paul Ricoeur, quien caracterizaba el psicoanálisis por tres rasgos que le parecían esenciales:

En primer lugar, el hecho de que el inconsciente habla: el psicoanálisis no sería posible si no hubiera una especie de proximidad entre la pulsión humana y el lenguaje. Esta es una manera de replantear, en términos no epistemológicos, la unión de lo dinámico y lo interpretativo. En segundo lugar, la unidad *se dirige a*: hay en ella un carácter de dirección, al padre, a la madre, etc. El complejo de Edipo no sería comprensible si no existiera desde el principio un tipo de relación con el otro verdaderamente constitutiva. En tercer lugar, el componente narrativo de la experiencia analítica: el hecho de que primero el paciente traiga retazos de narración, pero de una historia rota, de la que no tolera ni entiende las aventuras. En cierto modo, la tarea del psicoanálisis es rectificar, para hacer una historia inteligible y aceptable. (Ricoeur, 1995: 111-112, mi traducción, énfasis en el original)

La novela es un largo monólogo de Ruiseñor, en el que reconstruye los diálogos con Nadia. Su discurso es a veces ininteligible, fragmentario e ilógico, pero el uso creativo que Ruiseñor hace del lenguaje invita a la interpretación (primer rasgo). Ruiseñor se dirige explícitamente a Nadia, pero implícitamente también al lector (segundo rasgo). Finalmente, el lector crítico o el investigador se siente llamado

a analizar y, dentro de lo posible, rectificar las historias rotas, tanto de Ruiseñor como de Nadia (tercer rasgo).

El maestro Ruiseñor parece acudir a la literatura, a la creación de la fantasía, para recordar los sucesos vividos durante la infancia y proyectar sus deseos ocultos. La novela abre con un recuerdo traumático de su infancia: la muerte de Quiquiriquí, el gallo favorito de su nana Julia. No se sabe quién lo asesinó, pero Ruiseñor es acusado, por lo que se encuentra recluido en el manicomio. Detrás de este trauma hay otro: la muerte temprana de la madre. De ahí la importancia del personaje de la nana, quien sustituyó a la madre fallecida. En la imaginación y la fantasía, Ruiseñor parece poder liberarse de sus “monstruos” interiores y alejarse del mundo real fuera del manicomio, que a él le parece hipócrita y cerrado.

El lenguaje de la novela se caracteriza por la ambigüedad y el mundo ficticio de Ruiseñor está lleno de símbolos. Entre los múltiples símbolos, destacamos el del rebozo, con el que se envolvía la nana Julia, y así todas las mujeres, en cuanto salía a la calle (8). Los símbolos se caracterizan por la polisemia y, entre los muchos significados posibles, el rebozo podría simbolizar la protección maternal, la seguridad, el calor de la madre. Refiere a la madre que Ruiseñor nunca tuvo, pero también a la nana Julia, de quien recibió el amor maternal. Las mismas cualidades se encuentran en Florencia, la nana de Nadia, a la que Ruiseñor vuelve a imaginar. Además de los símbolos, están los sueños: Ruiseñor sueña con el gallo Quiquiriquí (10). Parece que en su relato quiere encontrar el verdadero sentido escondido en el proceso onírico. El sueño requiere un desciframiento complejo y se revela como un auténtico rompecabezas, terreno predilecto del psicoanálisis. No obstante, en la novela, los sueños no parecen llevar a interpretaciones convincentes.

La muerte temprana de la madre puede explicar por qué Ruiseñor se obsesiona con el tema de la muerte. La nana Florencia aparece como fantasma. Ruiseñor se presenta como el Mago, el Brujo, quien logra hacer aparecer a Florencia, que se sienta con los dos en el taller literario para tomar la palabra: “a partir de ese

momento fuimos tres a la mesa” (96). Es decir, el personaje literario se encuentra en el mismo nivel que los creadores, participa en el diálogo con ellos. Ella les dará la información para que ellos escriban luego la historia contada por ella, su vida y su trabajo como nana de una gran familia. Florencia compara el mundo de los muertos con el de los vivos, hasta “el chillido de las águilas de allá es diferente del de acá” (117). Solo regresó al mundo de los vivos porque su niña Nadia, con la ayuda de Ruisenior, la llamó (117). Necesitaban a Florencia para poder escribir su novela.

Ruisenior no se avergüenza de nada y quiere llevar al lector a gozar de la literatura. Durante las clases, Nadia y Ruisenior a menudo cuestionan los códigos establecidos por el canon, tal como Bados Ciria lo interpreta: “un diálogo lúdico, audaz e incluso, a veces, mordaz, en torno a fórmulas y códigos aledaños a la escritura de lo que el canon establecido considera una obra de ficción, en concreto una novela, con el fin de subvertirlos y desmitificarlos” (Bados Ciria, 2006: 100). Parece que ambos quieren lograr que la novela escrita por ellos tenga una función liberadora y sea fuente de placer estético, que captive al lector: “Darle un ritmo continuo, tamborilazo tras tamborilazo. [...] No dejar respirar al lector” (65).

El carácter experimental de la novela de Jacobs se manifiesta hasta en los detalles. Cuando Ruisenior reflexiona sobre la oposición entre dentro y fuera, entre el interior y el exterior, le aclara con un guiño irónico a Nadia:

No son muy afectos a que los internos seamos sensatos, pues se quedarían sin inquilinos; de modo que establecieron el principio de que cortáramos con el exterior y, para que recuperáramos lentamente la salud, no contáramos sino con la desnudez y el vacío que nos constituyen aquí adentro. (40)

La escritura pausada de “lente” es un indicio de la reflexión metaliteraria sobre el acto de la escritura. Esta profunda conciencia de los aspectos formales

de la escritura también ha sido señalada por Traci Roberts-Camps en su análisis de la obra: Jacobs explora múltiples idiomas, juegos de palabras y teoría literaria (Roberts-Camps, 2017: 191). La misma autoconciencia se observa en el uso de la barra oblicua para indicar frases incompletas, que hasta se cortan en medio de una palabra: “Si orino, me lavo las ma/” (28). Lo fragmentario de estas frases puede ser el reflejo del lenguaje hablado por un loco, que no logra terminar las frases o formular ideas coherentes, pero al mismo tiempo manifiesta los límites del lenguaje, la lucha diaria del escritor o de la escritora por expresar las ideas o incluso la imposibilidad de expresar las emociones a través de las palabras. También Nadia expresa esta lucha con las palabras: “Cada vez que escribo *llorar*, pongo tres eles, lo que a mí me indica que me falta mucho por *llorar*. No he terminado de *llorar*” (179). La constatación de que el lenguaje a veces impone barreras es sugerida de una manera muy sutil. Esto confirma la idea de Ruiseñor de que una novela no puede ser perfecta porque la vida no es perfecta (64). Paradójicamente, estos fragmentos revelan al mismo tiempo la creatividad de la autora, quien, a través de experimentos formales, crea textos literarios originales y expresivos.

### *LA RELACIÓN MAESTRO-ALUMNA*

Aunque la novela está escrita en primera persona, a veces Ruiseñor toma distancia y observa la situación como si fuera un externo, usando los términos “maestro” y “alumna” en lugar de los nombres: “Maestro –informó la alumna– le está saliendo sangre de la boca” (61). La relación maestro-alumna esconde un juego de poder complejo. Es evidente que Ruiseñor domina la relación y la conversación, pero además habla en un tono a menudo autoritario, buscando destruir el trabajo de Nadia y hacerla sentir que ha fracasado: “Mi alumna atendía mi discurso pálida, inmóvil y callada, pero afortunadamente sin derramar una sola lágrima. [...] Era señal de que soportaría zarpazos aún más despiadados, de manera que me di

vuelo” (64). Incluso rechaza el trabajo de Nadia tachándolo de “pseudonovela”, una obra de ficción que “no sirve para nada” (80). Ruseñor también domina el proceso de la escritura en el taller. Hace tres intentos para redactar la primera frase de la novela, en lugar de leer primero la novela que Nadia ya escribió. En este momento, Nadia sí interviene y se enoja (58). Poco a poco, ella va venciendo su inseguridad, deja de reprimir su “furia contenida” (80) y empieza a invertir los papeles. Después de haber sufrido muchas críticas del maestro, ella se pone a criticarlo y a interrogarlo, a tal grado que él se siente humillado. La alumna toma el papel de maestra (140). Ambos se lanzan fuertes críticas el uno al otro (151). Sin embargo, al final, Nadia parece darse por vencida, cuando surge la pregunta de quién podrá firmar la novela como autor: “Después de todo, se trata de tu novela; no de la mía. El maestro eres tú” (145).

La relación maestro-alumna coincide con una relación de géneros diferentes, en la que se percibe una sutil crítica feminista. Ruseñor bromea sobre el nombre de Nadia, que aparecería al lado del título de la novela: “Nadia Karam. ¿Quién se llama así, aquí? No te van a bajar de Karámtula, de Karamba, de Karámbara...” (56). Y luego continúa: “¿Cómo habrá de llamarse? ¿N.K? ¿Eneca? Así por lo menos se evitaría enfrentar el segundo mal de su condición: no solo haber nacido, sino no haber nacido varón” (57). Nadia termina diciendo que Ruseñor puede firmar la novela: “Tienes las de ganar: varón, con buen nombre; hasta como de abolengo” (167). Es una lucha perdida por la mujer escritora. Se plantea aquí la difícil posición de las escritoras en el mercado editorial, que siguen enfrentándose a más obstáculos que los hombres para publicar. Es un mundo en el que siguen vigentes varios prejuicios y visiones estereotipadas difíciles de arrancar. Además, cabe aclarar que se trata de una historia de amor, aunque sea un amor no correspondido. Al inicio, Ruseñor confiesa que, al ver a Nadia entrar en la Casa del Cerro, se enamoró de ella a primera vista (10), pero no se perciben los mismos sentimientos en Nadia.

Ahora bien, la obra podría haberse titulado “Nadia y Ruisenior” o “Ruisenior y Nadia”, por ser los dos protagonistas. Sin embargo, aparece Florencia, el personaje de la novela de Nadia y Ruisenior. El resultado es que en el título *Florencia y Ruisenior* resuena el nombre de Florence Nightingale. Aunque en la novela no encontramos una referencia explícita a esta figura histórica, la alusión es significativa. Florence Nightingale (1820-1910) era una enfermera británica y es considerada como la creadora del primer modelo conceptual de enfermería tal como la conocemos hoy en día. Lo que sí puede referir a la enfermera Nightingale es el recuerdo de Florencia con “su uniforme de enfermerana” (156-157), un neologismo que reúne ambas profesiones en una sola persona. De hecho, los enfermeros siempre están presentes en la novela, en segundo plano, pero su presencia se siente. Son guardias, vigilantes, que observan a los pacientes, listos para intervenir (61), pero también ayudan, simpatizan con Ruisenior, se ríen de sus locuras sin burlarse de él.

En cierto momento, la relación maestro-alumna se convierte en la de doctor-paciente: “¿Juegas a Freud conmigo?” (159), le pregunta Ruisenior. Nadia enseguida le aclara cuáles serían los roles en este juego establecido por el maestro: “De entrada, en tu juego yo voy a ser la paciente, ¿no? En el otro yo era la alumna. Ay Ruisenior, siempre me ganas el lugar de honor” (159). Maestro-alumna o doctor-paciente, siempre es la mujer la que se somete: “Eres, además de hombre y mayor, listo y mañoso” (159). Si bien Ruisenior domina la narración, el personaje principal de la novela escrita en el taller es una mujer. La nana Florencia se parece a la nana Julia y en el fondo está la Félicité de Flaubert.

Cabe señalar que en el último capítulo, que bien puede leerse como un epílogo, hay un cambio de perspectiva importante. En todos los capítulos anteriores, el primer narrador es Ruisenior y solo escuchamos la voz de Nadia, indirectamente, a través de los diálogos. En “Últimas palabras” (178-182) habla Nadia en primera persona sobre su huida de la Casa del Cerro con la ayuda de sus compañeras,

encantadas de ser sus cómplices: “en el Pabellón de mujeres se urdía mi fuga, y nada debía detenerme, ni siquiera la duda de qué iba a ser de mí una vez fuera” (178). Repite constantemente la pregunta “¿Qué iba a ser de mí?”, pero esta inseguridad no la detiene y dice convencida: “Correr, huir. Tornero se las arreglará sin mí” (180). Aunque le habían dicho “Tienes que estar completamente bien antes de salir”, ella defiende su decisión con el siguiente argumento: “Nunca iba a estar bien del todo” (179). Las palabras finales de Nadia nos dan otra perspectiva. Son las palabras de una mujer fuerte que de repente se encuentra “en la calle, del otro lado del muro” (182), con un futuro incierto, pero segura de haber tomado la mejor decisión. Se libera del encierro, del tratamiento psiquiátrico, pero implícitamente se libera también del poder del maestro del taller literario para poder recuperar su libertad como escritora.

Finalmente, la novela *Florencia y Ruiseñor* (2006) parece hacer eco con otra obra clave de Jacobs, *Vida con mi amigo* (1994). Ambas obras reflexionan sobre el mundo literario a través de una serie de conversaciones entre dos personajes, que son escritores. En ambos diálogos, los personajes nos hablan, entre muchas otras cosas, de sus lecturas, de los grandes temas literarios, del lugar del humor y la ironía en la literatura. Uno a veces tiene la impresión de que Ruiseñor y Nadia continúan y profundizan el diálogo iniciado en *Vida con mi amigo*. Sin embargo, se trata también de dos textos muy diferentes. *Vida con mi amigo* revela una relación de amor de una pareja que comparte lecturas, viajes y momentos íntimos, en tanto que *Florencia y Ruiseñor* refleja una relación conflictiva, de visiones opuestas, en la que los involucrados se lanzan críticas mutuamente y en la que la locura y lo absurdo dominan el discurso. En *Vida con mi amigo* se reconstruye el diálogo desde la perspectiva de la mujer narradora, mientras que en *Florencia y Ruiseñor* domina la perspectiva del hombre narrador, con un cambio inesperado al final, en el último capítulo, cuando Nadia toma la palabra.

## CONCLUSIONES

En *Florenxia y Ruiseñor*, Bárbara Jacobs evoca diferentes temas y conceptos que nos invitan a hacer un análisis psicocrítico: la muerte de la madre, el trauma de la infancia, el sueño, los símbolos, el lenguaje truncado. Sin embargo, a lo largo de la novela, el lector descubre que nunca se ofrece una interpretación sólida, sino varias. Esto crea nuevamente una sensación de inseguridad y de ambigüedad, así como una actitud muy escéptica hacia cualquier análisis psicocrítico. Sin embargo, en su novela reflexiva sobre la locura, Jacobs incita al lector a interpretar el diálogo entre Ruiseñor y Nadia desde otra perspectiva o, en términos de Ricoeur (1995: 111-112), a buscar en los “retazos de narración”, en esta “historia rota”, una “historia inteligible y aceptable”, y una historia divertida también.

El análisis también demostró que en esta novela todas las mujeres tienen un gran impacto en la vida de los demás por su “buen ánimo” (119). Son personajes que viven “abajo”, en el patio de atrás, son mujeres de servicio que trabajan sin parar, que viven por y para el otro (119), mujeres fuertes que se encargan de mantener a los niños con los pies en la tierra, son mujeres que inspiran. La novela de Jacobs puede ser interpretada como un homenaje a la nana, a la que se considera “como de la familia” (119), tal como lo ha hecho Alfonso Cuarón en su película *Roma*, de 2018, quien dedicó la película a la trabajadora doméstica de su propia casa, que lo crió a él y a sus hermanos. La nana sustituye a la madre, sea la madre fallecida, en el caso de Ruiseñor, sea la madre dominante, en el caso de Nadia.

Del diálogo entre dos escritores en *Vida con mi amigo*, Bárbara Jacobs pasa a otro nivel en *Florenxia y Ruiseñor* al incluir una tercera voz en la conversación, la de la nana Florenxia, el personaje de su novela (96). Este triángulo enriquece aún más las conversaciones, porque el personaje (ficticio) desempeña un papel clave en el desarrollo de la historia. El mundo de la imaginación crea un espacio de libertad que permite a la mente cruzar todas las fronteras, sean estas los muros reales de una clínica psiquiátrica o las barreras mentales impuestas por la sociedad o por uno mismo.

## BIBLIOGRAFÍA

- BADOS CIRIA, Concepción. “La novela en el psiquiátrico. *Florencia y Ruiseñor*. Bárbara Jacobs”. *Quimera* (2006), 277, pp. 52-53.
- FEDER, Lillian. *Madness in Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- FELMAN, Shoshana. *La folie et la chose littéraire*. París: Du Seuil, 1978.
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica*. Vol I y II. Traducción de Juan José Utrilla. Colombia: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- JACOBS, Bárbara. *Florencia y Ruiseñor*. México: Alfaguara, 2006.
- JACOBS, Bárbara. *Vida con mi amigo*. Madrid: Alfaguara, 1994.
- LEWI, Alain. *Le surréalisme*. París: Pierre Bordas et fils, 1989.
- MONTAÑO GARFIAS, Ericka. “La literatura es mi primera naturaleza, dice Bárbara Jacobs”. *La Jornada* (29 de junio de 2006). <https://www.jornada.com.mx/2006/06/29/index.php?section=cultura&article=a11n1cul> [Fecha de consulta 13 de diciembre de 2022].
- NOGUEROL, Francisca. “Bárbara Jacobs: honestidad literaria”. *El Coloquio de los Perros*. 2007, <http://web.archive.org/web/20081209093559/http://www.elcoloquiodelosperros.net/baskerville18bar.htm> [13 de diciembre de 2022].
- OATLEY, Keith. *Such Stuff as Dreams: The Psychology of Fiction*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2011.
- RABATÉ, Jena-Michel. *The Cambridge Introduction to Literature and Psychoanalysis*. Cambridge U. Press, 2014.
- RICOEUR, Paul. *La critique et la conviction. Entretien avec François Azouvi et Marc de Lau-nay*. París: Calmann-Lévy, 1995.
- RIOS P. PASSOS, Cleusa. “Tradicione innovación en Julio Cortázar”. *Cuadernos Literarios*. Vol. 2 Núm. 3 (2004), pp. 57-69.
- ROBERTS-CAMPS, Tracy. “Labyrinths of the Literary World: The Writings of Bárbara Jacobs”. En LÓPEZ-CALVO, Ignacio (ed.). *Critical Insights: Contemporary Latin American Fiction*, Ipswich, MA: Salem Press, 2017, pp. 178-198.
- SÁNCHEZ-BLAKE, Elvira. “Locura y literatura: la otra mirada”. *La manzana de la discordia*, Diciembre 2009, Año 2, 8, pp. 15-23.
- TREJO TÉLLEZ, Ramón. *Desestilización del sujeto en la narrativa mexicana contemporánea: Un acercamiento centrífugo-centripeta*. Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 2005.

# “ARTICUENTOS-MÁQUINAS DE GUERRA”: UNA LECTURA POSHUMANA DE JUAN JOSÉ MILLÁS

Natalia Candorcio Rodríguez (Universidad Rey Juan Carlos)<sup>1</sup>

## *UNA APROXIMACIÓN POSMODERNA Y POSHUMANA*

Fracasado el proyecto moderno de ilustración y racionalidad, con la emergencia de la llamada posmodernidad se volvieron inoperativos los conceptos y binomios heredados de la modernidad que organizaban lo real, tales como humano, identidad, natural/artificial, cuerpo/alma, verdad/mentira o realidad/ficción. La globalización, la economía neoliberal, la (dis)continuidad identitaria y la falta de verdades absolutas llegaron a atravesar todas las esferas de la existencia. Por ello, el “pos” de la posmodernidad supone, ante todo, un giro en la perspectiva del sujeto sobre lo real (Lyotard, 1987: 90). En este sentido, Noguerol afirma, siguiendo a Gubern, que “en un momento histórico como el contemporáneo, la cultura no puede ser representativa de una realidad cartesiana, sino *presentativa* de realidades que coexisten con ella paralela o virtualmente” (2022: 17-18). Los escritores optan ahora por explorar su propio presente en textos donde lo real, poco fiable e indistinguible de la ficción, ha dejado paso al triunfo del simulacro (Baudrillard, 1978), produciendo un

1 Miembro del Grupo de investigación de alto rendimiento en Análisis del Discurso y Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación (Universidad Rey Juan Carlos) y del Proyecto de investigación Scaffolding Online University Learning: Support Systems (European commission, ref. 2022-1-IT02-KA220-HED-000090206). El presente artículo ha podido llevarse a cabo gracias a la financiación por medio de un contrato Predoctoral de Personal en Formación en Departamentos de la Universidad Rey Juan Carlos (RD 103/2019).

tipo de textualidad abierta, fragmentaria y cambiante, una textualidad nómada tal y como la bautizaron Deleuze y Guattari (2020), en la cual se rompen los constrictivos límites genéricos y convencionales previos. Así, como indica Grande, lo específico de la innovación literaria posmoderna es la combinación de procesos de diferenciación, hibridación y transposición textual que responden “a las transformaciones y dimensión relacional de la enigmática genericidad contemporánea, incluyendo sus complejas formas mixtas” (2017: 63-64).

Dentro del ámbito hispánico, de acuerdo con Sanz Villanueva (1992: 267), Juan José Millás puede ser considerado un ejemplo claro de narrador posmoderno. Este autor valenciano, conocido especialmente por su obra novelística, lleva, como tantos otros literatos, tres décadas compaginando su labor literaria con colaboraciones en revistas, semanarios y diarios diversos; es de especial relevancia su participación en *El País*, donde publica desde febrero de 1990 columnas de opinión muy particulares. Aún hoy pueden leerse las aportaciones del autor en dicho periódico –aunque la frecuencia de sus apariciones ya no es semanal– y, además, su prolífica participación en prensa puede encontrarse en varios volúmenes compilatorios<sup>2</sup>.

El objetivo fundamental de estas páginas es mostrar cómo en estos textos millasianos, los llamados “articuentos”, se proyectan las problemáticas de la subjetivación correlativas a ese contexto de la posmodernidad. Para lograr dicho propósito, se emplearán algunas nociones en la órbita de las poshumanidades, tales como nomadismo, simulación, rizoma, figuración o excritura expuestos por personalidades como Braidotti (2000), Deleuze y Guattari (2020) o Nancy

2 Destacan, entre ellos, cuatro: *Algo que te concierne* (1995), *Cuerpo y prótesis* (2000), *Articuentos* (2001) y *Articuentos completos* (2011). Los articuentos de Millás nombrados en el presente trabajo pertenecen a la última edición, publicada por Seix Barral, en 2011, incluida en las referencias bibliográficas, por ser la que mayor número de textos recopila hasta la fecha, por lo que se indicará solo el título cuando se mencionen o el número de página cuando sean citados.

(2006; 2016). Así, el presente estudio sigue de forma laxa la línea abierta por Ballesteros (2011), ya que él parte también del poshumanismo de Braidotti para el análisis de la novela millasiana *Laura y Julio* (2006), si bien aquí se añadirán algunos conceptos de los filósofos mencionados no empleados por el crítico y se abordarán textos diferentes del autor. En última instancia, tratamos de aportar una lectura a los articuentos que dialoga con el aparato crítico previo y que se suma a él mediante un recorrido que focaliza en el articuento en tanto que territorio textual donde Millás rompe los límites tradicionales en el planteamiento de lo real y del individuo a través de la adopción de una postura heterodoxa, alejada de lo canónico, adecuada a la hora de abordar el contexto posmoderno en que se inscribe en su complejidad.

#### *HIBRIDACIÓN, NOMADISMO Y TRANSGENERICIDAD EN LOS ARTICUENTOS*

Ya el neologismo “articuento” empleado por Millás para referirse a sus columnas recoge su naturaleza textual mixta, entre lo periodístico y lo narrativo, que ha suscitado diferentes intentos de definición por parte de la crítica. Por ejemplo, Ródenas (2006: 60) apunta que son textos que se hallan “encabalgados entre el comentario de actualidad y el relato, entre la referencialidad y la autorreferencialidad, entre lo factual y lo ficcional, que no cuadran casi nunca con las definiciones tradicionales sobre el artículo de opinión”. Esa indeterminación de los articuentos ha sido destacada también, entre otros, por Csikós (2015), Mancera (2016) o Nadal (2003). Andrés-Suarez (2004) señala que esta transferencia de códigos atraviesa la totalidad de la producción literaria del autor, quien habría desarrollado un gusto consciente por la contaminación y el mestizaje de registros.

La mirada que fue ensayando en la brevedad del articuento reverberó en su poética y en su producción novelística posterior; en palabras de Valls (2001: 7),

“es en el cruce de géneros (artículo/cuento/fábula/novela, periodismo/literatura) donde surge esa regeneración enriquecedora para el conjunto de su obra”. El propio Millás, en una entrevista con Cabañas (1998: 116), aseguraba que, al estar obligado a producir textos con regularidad, su incursión en el periodismo le hizo mejorar su voz narrativa y su disciplina a la hora de escribir. Este nuevo modo de aproximarse a la creación lo versó en el arte del “bricolaje” textual, en la escritura directa y conceptual, así como en la asimilación del carácter transitorio y efímero del propio texto. Sin embargo, como se ha dicho, no son columnas de opinión puras; los “articuentos” están marcados por el efectismo y la circularidad anejas a la concepción del cuento de autores como Poe, Cortázar o Borges (Cuadrat, 2009: 75-79). Estos textos suelen versar sobre anécdotas de su vida cotidiana que le encaminan hacia una reflexión o viceversa (Ródenas, 2006: 61). En ellos, como apunta Valls (2009: 173-176), se despliegan sus obsesiones o motivos recurrentes (la identidad, el doble, relación ser/parecer e interior/exterior, la familia, etc.) y tienen incluso cabida lo fabulístico (Turpín, 2009), lo fantástico (Roas, 2009) y el comentario metaliterario (Nadal, 2003: 389).

Lo expuesto hasta el momento denota la fuerte impronta posmoderna en los articuentos millasianos. El carácter fronterizo y la hibridación textual son dos de los signos culturales más marcados del mundo global semióticamente interconectado de esta etapa histórica; además, el hecho de que se mezclen periodismo y literatura, es decir, información y ficción, es una marca de la contemporánea desconfianza generalizada hacia lo real (Grande, 2017; Saldaña, 2020: 100). Asimismo, su heterogeneidad iconoclasta a nivel temático, dada la combinación de observaciones más teóricas con noticias de actualidad o anécdotas del día a día, permiten verlos como textos adscritos al mencionado nomadismo deleuzeano, ya que, de acuerdo con Braidotti (2000: 59-60), el nomadismo es ante todo una postura político-epistemológica con la cual se busca una integración no jerárquica de diferentes disciplinas, quedando desdibujados

los límites entre áreas de conocimiento en favor del multiperspectivismo, la interdisciplinaridad y la conectividad. Precisamente esa es la perspectiva adoptada por Millás en sus articuentos, donde transgrede consciente y constantemente las normas delimitadoras genéricas tanto del cuento como de la columna en su combinación. Por este motivo ejemplifican, como argumenta Cruz, “un tipo de narrativa en transición que explora los límites de la ficción para lanzar a la cara la naturaleza evanescente de tales fronteras” (2021: 21), de forma que se da en ellos un “devenir transgenérico”, un espacio anómico donde cualquier registro o estilo es aprovechado en la escritura provocando contaminaciones en todas las formas de expresión. El articuento se construye entonces como un espacio procesual nómada (des/re)territorializado donde se cuestionan no solo las fronteras literarias, sino también las de la propia realidad.

### *ARTICUENTOS-MÁQUINAS DE GUERRA*

Millás en sus obras y entrevistas cuestiona frecuentemente los límites entre la realidad y la ficción. En una ocasión afirmó que “lo que llamamos irreal –que yo creo que es una zona de la realidad, pero bueno– es más importante que lo real” (Millás en Cabañas, 1998: 105). Defiende además que “la realidad es una ficción, un constructo, una construcción consensuada” (Millás en Bautista, 2018). Esa realidad construida, compuesta también por lo irreal o ficticio, tendría dos dimensiones, una exterior (intersubjetiva) y otra interior (subjetiva), en relación de mutua necesidad e interconectadas en diferentes puntos (Roas, 2009). En muchos de los articuentos el narrador cavila, asombrado, sobre ese carácter construido de la realidad (“Horóscopo”, “Tú eres tú”, “Teologías”) y cuestiona la validez del orden lógico-causal como explicación de los fenómenos acaecidos en tal contexto (“Lógicas estacionales”, “El efecto cadera”). La realidad es compleja y plural; por eso, el primer paso que se debe tomar para aprehenderla, tanto racional como

irracionalmente, es poner en práctica una nueva mirada de lo cotidiano que permita percibir la grieta que se abre entre la realidad interna y la externa: esa grieta es, justamente, el espacio de la literatura (Casas, 2009: 128; Cuadrat, 2009: 69-70; Masoliver, 2009: 49-50; Ródenas, 2006). Lo expresaba así el propio autor:

Normalmente, pensamos que el escritor parte de una situación real desde la que construye un mundo imaginario. En mi caso es al revés: vivo desde entonces atrapado en una pesadilla en la que intento abrir una grieta que me conduzca a lo real. Llamo literatura a esa grieta. (Millás, 2009: 21)

Esta grieta tendría, además, una función: de acuerdo con Ródenas (2006: 64-65), en Millás la escritura y la lectura serían en cierto modo ejercicios de resistencia contra el poder, dado que la adopción de la mirada que él pone en práctica en los “articentos”, el extrañamiento, contribuye a que se perciban las incoherencias del contexto y a que se entienda que casi todo lo que se presenta como lógico o necesario es en realidad azaroso y contingente y, por lo tanto, modificable, al más puro estilo brechtiano. El autor concibe el ejercicio literario como un proceso simbólico pertinente a la hora de intentar acceder al conocimiento de la realidad, porque gracias a ella se produce simultáneamente una interiorización de lo real y una exteriorización de la imaginación (Rodríguez, 2001). Quien escribe toma siempre prestada la palabra, que no le pertenece y es superior a él, para intentar jugar con esa tensión inherente a la existencia con la finalidad de dar sentido a lo que no lo tiene; quien lee, transforma el texto y queda transformado por él, puesto que “interioriza” lo “exterior” contenido en sus páginas (Cuadrat, 2009: 69-70; Mainer, 2009: 41; Masoliver, 2009: 49-50; Valls, 2001: 8-13).

La literatura sería entonces un devenir que está vivo en sí mismo; por eso, los libros y discursos se proyectan en los “articentos” como territorios o ecosistemas cuyos habitantes, las palabras, tienen vida propia (Ródenas, 2006: 71), de manera

que pueden moverse como animales o insectos que cambian y saltan del texto tanto al mundo exterior como al interior del individuo, provocando en el trayecto su mutación (“Palabras”, “Fantástico”, “El libro”, “El lector”, “Zoo”). Por ese movimiento entre lo interno y lo externo, el ejercicio literario se aproxima a un proceso de canibalización, a un “proceso metabólico” (Ródenas, 2006: 75) por el cual los escritores parten de sí para “desentrañar” y “digerir” el mundo en derredor (“Progreso”, “Autofagia” y “Una historia paralela”).

Queda patente que, para el autor, escribir es un agenciamiento, tal y como prefiguraban Deleuze y Guattari (2020), una “excritura” como la defendida por Nancy (2016) en la cual, en el espacio textual, quedan desplegadas las subjetividades corporeizadas del escritor y del lector. La postura de Millás con respecto a la e(x/s)critura se asemeja igualmente a las ideas de Braidotti (2000: 48), quien señala que en la literatura, proceso nómada corporeizado, se produce una interconectividad errante en el intento de traducir simultáneamente lo interno (el sujeto) y lo externo (la realidad) al signo (el lenguaje), que además tiene sus propias reglas. De hecho, los articulentos podrían llegar a verse como un ejemplo del “Libro-máquina de guerra” expuesto por Deleuze y Guattari (2020), concepto apoyado en otra de sus nociones fundamentales, el rizoma. En pocas palabras, el rizoma es un modelo epistemológico que no organiza el conocimiento desde la verticalidad, el orden lógico o la linealidad, sino desde la horizontalidad y la expansión: se trata de una red donde cada punto “puede ser conectado con cualquier otro punto, y debe serlo” (Deleuze y Guattari, 2020: 15). Lo rizomático es la interconectividad de fuerzas, intensidades, planos y dimensiones heterogéneas que, con cada movimiento, con cada línea de fuga o desterritorialización, cambia la naturaleza de los puntos conectados. Se trata de una multiplicidad irreductible, sujeta a las interrupciones y rupturas que, a su vez, provocan nuevas relaciones maquínicas, nuevos agenciamientos, porque el rizoma es ante todo un modelo productivo, un mapa de lo real en constante (re)construcción.

Cuando en literatura, que es un tipo de agenciamiento ideal, se consigue desplegar, como en un mapa, esa multiplicidad interrelacionada de dimensiones asubjetivas y cambiantes vinculadas con la exterioridad del propio texto, surge un “Libro-máquina de guerra” que permite la apertura, la resistencia al poder y la expansión de quien lee y de quien escribe: esto es, precisamente, lo que desarrolla Millás en sus articuentos. Por eso, se podría hablar de “Articuentos-máquinas de guerra” puesto que en ellos se plantea, desde el extrañamiento, la posibilidad de que las grietas literarias muestren la conexión rizomática que rige la relación entre lo interior y lo exterior hasta que se pueda sentir, como el narrador de “Tú eres tú”, que “hay días en los que si levantas una esquina de la realidad, descubres todas sus costuras, revelándose así su condición de decorado” (p. 348). Así, el extrañamiento inherente al ejercicio literario permite al sujeto llegar a comprender el carácter construido de la realidad en que vive, pues propicia la toma de conciencia de “que la «realidad» nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado [...] y un simulacro al que pone fin la hipersimulación experimental del engaño visual” (Baudrillard, 1978: 31).

### *FIGURACIONES POSHUMANAS MILLASIANAS*

La polivalencia e inestabilidad de la realidad-simulacro afecta profundamente a los sujetos millasianos (Casas, 2009: 128). Dado que se trata de una construcción, alberga en sí misma imperfecciones: siempre cabe la posibilidad de que surjan desajustes entre las diferentes dimensiones de lo real que hagan que el individuo conozca a su propio doble (“Problemas de cabeza”, “A vueltas con la copia”) o que continúe viviendo después de muerto (“Los días más raros de mi vida”, “Gente que cuenta tu vida”), situaciones que también plagan sus novelas y que muestran cómo “la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario»” (Baudrillard, 1978: 8). De hecho, como

dice Sobejano (1992: 315), quien además se refiere muy acertadamente al autor valenciano como “fabulador de la extrañeza”, los textos de Millás se convierten, para los individuos, en espacios de materialización de la pesadilla: personajes y narradores son a menudo conscientes de que el concepto de identidad tradicional es ya improductivo. Por ejemplo, en “La zarza ardiente” se llega a plantear que es más correcto decir “estoy Millás” que “soy Millás”, porque la subjetividad no es una esencia cerrada, sino un estadio transitorio, abierto y discontinuo de la existencia, resultado del pacto entre el “yo” y lo real, tema sobre lo que vuelve en numerosas ocasiones (“El sueño”, “Confesión”, “La caída”). Esa inestabilidad fomenta que se cuestionen su propia solidez y sean invadidos por la premonición de que están, como la realidad, en riesgo de desmoronarse, tal y como desarrolla en “Problemas existenciales”:

Supongamos que me he construido una vida fingida. ¿Cómo habría sido una vida auténtica? ¿Qué habría hecho con ella? ¿Qué habría estudiado? ¿Habría viajado más? ¿Menos? ¿Habría tenido hijos? ¿Me habría divorciado? ¿Las úlceras del estómago son más propias de las vidas falsas o de las reales? [...] ¿Para qué quiero a estas alturas una existencia propia? ¿Se darán cuenta los otros, al verme, de que finjo? Dios mío, todo son preguntas. (p. 248)

La concepción de Millás de la subjetividad queda entonces alineada con la tendencia poshumanista que pone en tela de juicio la noción del sujeto y que cuestiona los límites mismos de su existencia (realidad/irrealidad, vida/muerte), hecho que puede percibirse en la constitución corporal de su población textual. La corporalidad se presenta como un territorio, como un “mapa” o una “patria” con diferentes paisajes, en constante movimiento, repleto de huecos o grietas por donde se cuele lo irreal (“Patria”, “Preguntas”). La mirada hacia el propio cuerpo, igual que hacia la realidad, ha de partir desde el extrañamiento: por eso, ciertos estados

de alteración de conciencia, como la fiebre, pueden ayudar a su aprehensión, ya que permiten que el sujeto se distancie de sí mismo (“Gripe”, “Pájaros”). Se especula además con frecuencia sobre la complejidad del funcionamiento del cuerpo que, como una máquina, pone en marcha una ingente cantidad de células, conexiones y recursos sin intervención activa del “yo”; por eso, suele describirlos fragmentariamente, órgano por órgano (“El cordón”, “Los pies”). Se asemeja entonces al “Cuerpo sin Órganos” de Deleuze y Guattari (2020), atravesado por flujos y fuerzas diversas, movido por deseos y principios a veces desconocidos para el individuo, más allá de la racionalidad. Los cuerpos-sujetos millasianos no son fijos, sino que están abiertos a (des/re)territorializaciones, a múltiples devenires (Ballesteros, 2011: 23). En los articientos, tales devenires podrían clasificarse, simplificada y provisionalmente, en tres tipos según si entran en juego espacios, objetos u otros cuerpos-sujetos.

Por un lado, los espacios arquitectónicos influyen en la subjetivación. La casa y el cuerpo se interfieren mutuamente, ya que ambos son “sitios de existencia” paralelos donde se conectan lo interior y lo exterior, elicitándose el contacto entre diferentes superficies de lo real; en este sentido, son fundamentales los lugares estrechos que metaforizan el tránsito entre dimensiones (Millás, 2009: 15-17; Ródenas, 2006: 70; Rodríguez, 2001). Kunz (2009), en su estudio sobre los espacios en la obra de Millás, apunta que, igual que Deleuze y Guattari (2020: 15) ilustraban la interconectividad del rizoma por las imágenes de madrigueras u hormigueros, el autor valenciano en su obra pone el foco en los pasillos y los cordones umbilicales en tanto que espacios liminales, cabría decir rizomáticos, que comunican diferentes puntos de la (ir)realidad y que provocan el devenir transformador de quien los recorre (“En el pasillo”, “El cordón”, “El pasillo”, “Cambiar de casa”).

Por otro lado, el devenir identitario se ve transfigurado por el contacto con los objetos con los que se interactúa a diario, ya que estos se adhieren a la materialidad misma del individuo: el cuerpo y sus “prótesis”, como el teléfono, el tabaco, la

televisión o la ropa se vuelven inseparables y se modifican mutuamente. El “yo” se concibe entonces como un espacio fragmentario e incompleto que puede suplementarse con nuevas “partes”, como un mosaico donde se combinan lo orgánico y lo inorgánico. En palabras de Rodríguez, “la prótesis constituye un paso más en esa heterogénesis del cuerpo –del hipercuerpo– y acentúa el extrañamiento de los personajes” (2001: 119). Este carácter extendido y protésico de la existencia millasiana, investigado también por Ballesteros (2011: 22) y Csikós (2015: 199), puede provocar que una persona se desdoble, como cuenta que le ocurrió a su padre en “Delirios normales”, o que sea usurpada completamente, como sucede en “El galán”, donde dicho mueble fagocita a su dueño y le roba la identidad sin que su esposa note la diferencia entre uno y otro.

Por último, los juegos de (de)subjetivación, de devenires identitarios, permiten los agenciamientos con cuerpos-otros, los cuales podrían dividirse en dos tipos según sean motivados por la tecnología o por el mero azar. En el primer grupo, encontramos principalmente el mundo virtual y los trasplantes, que obligaban a redefinir los límites de la realidad y de la vida. Internet materializa la simulación y permite que otros tomen nuestra identidad y la performen, a veces mejor que nosotros mismos, posibilidad a la que el narrador-Millás está ya resignado en su asunción del carácter abierto de la existencia (“Sensación de descanso”, “El otro”)<sup>3</sup>. Más allá de Internet, el propio cuerpo se muestra abierto y cambiante debido al avance biotecnológico: el autor dedica varios articuletos, publicados en una horquilla de tiempo de más de un año, al primer caso de trasplante de una mano en Francia. En esos textos quedan problematizadas las consecuencias en la subjetivación de alojar en el cuerpo-propio un órgano-otro, muy en la línea

3 Por motivos de extensión, no es posible atender aquí a la preeminencia y el sentido de la simulación, de lo virtual y de lo tecnológico en estos textos de Millás. Recomendamos para ahondar en ello el trabajo de Rojas (2019), quien se apoya también en las teorías de Deleuze y Guattari e interpreta parte de la obra millasiana en términos de “ciberpercepción”.

del tema del “intruso” de Nancy (2006), y se reflexiona sobre el hecho de que, en realidad, todos estamos en cierto sentido trasplantados, pues las inclinaciones indiscifrables contenidas en los cuerpos hacen que se sientan siempre como algo ajeno, como ya se mencionó (“Un ruido”, “La mano tonta”, “¿De dónde?”, “Continuará”). Además, este devenir-otro puede ser resultado de simples casualidades, con consecuencias aún más inquietantes e insólitas. Esos “Cuerpos sin Órganos” de Millás están abiertos a la alteración por medio del contacto con los otros: a pesar de que el cuerpo tenga un “dueño”, cuando este establece relaciones interpersonales queda “atravesado” o “poseído” por el otro, que deja siempre su marca en la carne. Tras mantener relación con los demás, los sujetos pueden notar que sus modos de percepción han quedado contaminados por esos otros sujetos, de tal suerte que en un solo cuerpo pueden habitar simultáneamente varias entidades alojadas en forma de memoria corporal o hábito que se extiende rizomáticamente con cada nuevo vínculo o agenciamiento, amplificándose así el alcance del “yo” (“Cuerpo y prótesis”<sup>4</sup>, “Patria”, “El paladar”, “Volcanes portátiles”). De hecho, un simple cambio de costumbres, como dormir en el otro lado de la cama (“Cambios”), o una mera casualidad, como sentarse en el sitio del taxista momentáneamente (“Inestabilidad”), pueden conllevar un intercambio de papeles vitales permanente, lo cual evidencia la fragilidad de nuestra realidad convencional y de nuestra propia identidad.

Con todo, podría considerarse que Millás en sus articulos elabora fragmentariamente su propia propuesta de figuración poshumana. De acuerdo con Braidotti (2000: 30-36 y 58-60), la figuración es una imagen, una herramienta o recurso teórico y metafórico empleado en las poshumanidades que ilustra un determinado modo de subjetivación. Haraway, desde la teoría feminista, propuso

4 Cruz (2021) desarrolla este y otros aspectos de la corporalidad en la obra de Millás en su sugestivo análisis de “Cuerpo y prótesis”.

el ciborg; esa poderosa imagen condensa varios rasgos de la nueva subjetividad posmoderna que supera los dualismos clásicos (cuerpo/alma, natural/artificial, hombre/mujer) y que atiende a la integración de lo tecnológico en la identidad posmoderna. Braidotti, en la línea de Haraway, crea su propia figuración, el sujeto nómada como “sitio de existencia” atravesado por distintos ejes (género, clase, raza o etnia, edad, etc.) dependientes del contexto posmoderno, cuya existencia se sustenta sobre lo material, lo corporal y lo performativo. La filósofa se apoya en el rizoma explicado con anterioridad, el cual sería también una suerte de figuración, en tanto que desde él se cuestiona el carácter cerrado de la identidad y se concibe su constitución desde la multiplicidad atravesada por flujos y fuerzas heterogéneas (deseos, afectos, pensamientos, etc.) interconectadas que muestran el carácter abierto e indefinido del “yo”. Los rasgos aducidos, y otros que han quedado sin tratar por motivos de extensión, muestran cómo en estos textos se proyecta un tipo de figuración “protésica”, cercana al ciborg, rizomática y nómada, un devenir atravesado por fuerzas de cualquier tipo y orden, sea tecnológico, orgánico o lingüístico: Internet, los insectos, las costumbres, las palabras, los libros, la ropa, los órganos, los espacios arquitectónicos, los demás e incluso otras versiones de nosotros mismos entran en juego en la producción de subjetividad, en nuestro cuerpo que, como territorio, queda invadido y modificado, con huellas permanentes, aunque invisibles, de esa existencia abierta. Así, Millás refleja perfectamente la conciencia posmoderna, expresada por Lyotard, de que “el hombre quizá sea tan sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de las radiaciones que constituye el universo” (1987: 32).

### *REFLEXIONES FINALES*

Como se ha tratado de mostrar en este breve acercamiento a los articulentos millasianos, en ellos el autor da rienda suelta a su visión heterodoxa, alejada de

las dicotomías canónicas propias de la tradición humanística, tanto de la labor del escritor como de los conceptos de realidad y de subjetividad. Su construcción híbrida cuestiona la distinción entre lo informativo y lo literario, dando lugar a una textualidad abierta, rizomática y nómada, en constante devenir errático. Además, el mundo narrativo que se despliega en los textos, sostenido sobre el simulacro como espacio inestable e indeterminado, entre lo real y lo irreal, propicia la dispersión de figuraciones poshumanas, fragmentarias y protésicas que patentizan la inoperatividad de la noción misma de identidad en la posmodernidad. En el articuento se incide en las conexiones rizomáticas entre lo interno y lo externo, el “yo” y los otros; si el contenido de los textos es próximo al rizoma, su presentación formal no se queda atrás.

Millás, en el “Prólogo” a *los Articuentos completos* (2011), explica que ha desechado, por un lado, aquellos que estaban excesivamente relacionados con la actualidad, y, por otro, los que no llegaban a conmover lo suficiente. Además, en este paratexto explicita humorísticamente el porqué de la elección del criterio temático sobre el cronológico en la organización del volumen: “pues siendo la clasificación temática tan arbitraria como la cronológica (¿de verdad las cosas ocurren unas después de las otras?), tiene sobre ésta una ventaja que acabo de olvidar mientras me deslizaba frase abajo” (Millás, 2011: 8). Esa declaración es perfectamente coherente con la cosmovisión que proyecta en los textos y con el hecho de que las dos antologías específicas de los articuentos no se dividan en secciones y subsecciones análogas<sup>5</sup>. Dependiendo de qué compilación escoja, el lector encontrará cada articuento precedido y sucedido por uno distinto en

5 Los textos de *Articuentos* (2001), aproximadamente 200, se organizan en cuatro secciones temáticas (“Identidad e identidades”, “Los entresijos de la realidad”, “Moralidades” y “Asuntos lingüísticos”), que a su vez se dividen en distintas subsecciones. En *Articuentos completos* (2011) se recopila casi el triple de articuentos ordenados en torno a cinco bloques distintos (“Cuerpo”, “Mente”, “Lenguaje”, “Sociedad” y “Cajón de sastrer”) sin subdivisiones internas. En

cada ocasión, algo que podría leerse como una declaración de intenciones por parte del autor: si la realidad no sigue principios fijos de continuidad, su obra tampoco lo hace. El escritor, al desconfiar explícitamente del orden lógico-causal, escoge una presentación textual articulada por un principio deliberado de “desorganización” que obliga a que el lector tome una posición activa y comprenda cada articuento como un fragmento conectado con otros muchos fragmentos no de forma deductiva o acumulativa, sino dispersa y múltiple, sin centros ni jerarquizaciones. En este sentido, con la propia estructura externa de la obra “hace rizoma”, en tanto en cuanto cada articuento muestra solo un punto de una inmensa red de conocimiento, siempre abierta a la expansión; nada impide que en próximas recopilaciones se incluyan más articuentos y vuelvan a reorganizarse en secciones diferentes a las propuestas hasta el momento, transformándose de nuevo la recepción de los textos.

En suma, al mostrar el carácter construido, interconectado y heterogéneo de lo existente y al incidir, simultáneamente, en los nuevos paradigmas de subjetivación poshumana gracias a figuraciones protésicas, estos “Articuentos-máquinas de guerra” permiten nuevos agenciamientos y abren una grieta, una posibilidad de resistencia al poder con la condición de que se asuma, desde la toma de conciencia subversiva favorecida por el extrañamiento, la inestabilidad tanto del sistema de la realidad como del “yo”. Los articuentos, y la literatura en general, sirven como herramientas para llegar a esa comprensión de las complejas relaciones establecidas entre el sujeto y lo real, para conseguir entender, en definitiva, que “quizá dentro y fuera no sean espacios tan diferentes; tal vez la frontera entre una cosa y otra, pese a lo que dice la percepción común, sea más frágil que las paredes de una pompa de jabón, más delgada que los tabiques de la conciencia” (Millás, 1996: 21).

---

su recomendable artículo, Csikós (2015), además de describir este hecho, analiza e interpreta las portadas de ambas ediciones y desgrana algunos de los rasgos de los articuentos.

## BIBLIOGRAFÍA

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. “Los microrrelatos de Juan José Millás: bienvenidos a Cifralandia”. En NOGUEROL, Francisca (ed.). *Escritos disconformes: nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad, 2004, pp. 179-190.

BALLESTEROS, Luis Alejandro. “Rizomas y tecnologías del cuerpo en la narrativa de Juan José Millás”. *Revista De Culturas Y Literaturas Comparadas*, 2011, 3, pp. 17-23. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/CultyLit/article/view/13741/13881> [10 octubre 2022].

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. ROVIRA, Pedro (trad.). Barcelona: Kairós, 1978 [1977].

BAUTISTA, Virginia. “Somos hijos de la ficción: Juan José Millás”. *Excelsior*, 11 de septiembre de 2018. <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/somos-hijos-de-la-ficcion-juan-jose-millas/1264208> [10 octubre 2022].

BRAIDOTTI, Rosi. *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. BIXIO, Aleira (trad.). Buenos Aires/Barcelona/México: Paidós, 2000 [1994].

CABAÑAS, Pilar. “Materiales gaseosos. Entrevista con Juan José Millás”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1998, 580, pp. 103-120. <https://www.cervantesvirtual.com/obra/cuadernos-hispanoamericanos--38/> [10 octubre 2022].

CASAS, Carlota. “La poesía del doble”. En ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, CASAS, Ana y D’ORS, Inés (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 125-143.

CRUZ, Evelin. “Narrativa híbrida o el dinamismo del arte en «Ella imaginaba historias», «Ella imagina» y «Cuerpo y prótesis» de Juan José Millás”. *Contribuciones desde Coatepec*, 2021, 34, pp. 43-56. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28164959007> [10 octubre 2022].

CSIKÓS, Zsuzsanna. “Un género atípico con realidades insólitas: los artífices de Juan José Millás”. *Colindancias*, 2015, 6, pp. 193-202. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5360220> [14 octubre 2022].

CUADRAT, Esther. “La teoría poética de Juan José Millás”. En ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, CASAS, Ana y D’ORS, Inés (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 69-84.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. “Introducción: Rizoma”. En *Mil Mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. VÁZQUEZ PÉREZ, José (trad.). (2ª ed.). Valencia: Pre-Textos, 2020 [1980], pp. 9-38.

GRANDE, María Ángeles. “Géneros móviles y nomadismo literario en la era de la posficción”. En ALBURQUERQUE, Luis, GARCÍA, José-Luis y ÁLVAREZ, Raúl (eds.). *Actas del II Congreso Internacional de ASETEL. Madrid, 29-30 de enero de 2015*. Madrid: Editorial CSIC, 2017, pp. 53-66.

KUNZ, Marco. “La caja, la grieta y la red: la psicopatología del espacio en la obra de Juan José Millás”. En ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, CASAS, Ana y D’ORS, Inés (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 245-262.

LYOTARD, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a los niños)*. LYNCH, Enrique (trad.). Barcelona: Gedisa, 1987 [1986].

MAINER, José-Carlos. “El orden patriarcal, el orden del mundo: motivos en la obra de Juan José Millás”. En ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, CASAS, Ana y D’ORS, Inés (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 23-46.

MANCERA, Ana. “El «articuento»: una tradición discursiva a medio camino entre el periodismo y la literatura”. *Especulo. Revista de estudios literarios*, 2009, 43. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/articuen.html> [10 octubre 2022].

MASOLIVER, Juan Antonio. “Juan José Millás: viaje al centro de la realidad”. En ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, CASAS, Ana y D’ORS, Inés (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 47-68.

MILLÁS, Juan José. “El síndrome de Antón”. En MILLÁS, Juan José. *Trilogía de la soledad*. Madrid: Santillana, 1996, pp. 9-21.

MILLÁS, Juan José. “Realidad e irrealidad”. En ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, CASAS, Ana y D’ORS, Inés (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 9-22.

MILLÁS, Juan José. *Articuentos completos*. Barcelona: Seix Barral, 2011.

MILLÁS, Juan José. *Articuentos*. VALLS, Fernando (ed. lit.). Barcelona: Alba, 2001.

NADAL, José María. “Las columnas periodísticas de tipo creativo y la narratividad. La lógica narrativa y los artículos de Juan José Millás en El País”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2003, 13-14, pp. 377-392. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/5811/4789> [10 octubre 2022].

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. BULNES, Patricio (trad.). (3ª ed.). Madrid: Arena Libros, 2016 [2000].

NANCY, Jean-Luc. *El intruso*. MARTÍNEZ, Margarita (trad.). Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

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

ROAS, David. “El hombre que (casi) controlaba el mundo. Juan José Millás y lo fantástico”. En ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, CASAS, Ana y D’ORS, Inés (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 217-225.

RÓDENAS, Domingo. “La epistemología de la extrañeza en las columnas de Juan José Millás”. En GROHMANN, Alexis y STEENMEIJER, Maarten (eds.). *El columnismo de escritores españoles (1975-2005)*. Madrid: Verbum, 2006, pp. 59-78.

RODRÍGUEZ, Juan. “El reverso del espejo: ficción y virtualidad en la narrativa de Juan José Millás”. *Hispanística XX*, 2001, 19, pp. 111-123. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3652853> [10 octubre 2022].

ROJAS, Rubén. “Juan José Millás y la ciberpercepción: tecnologías audiovisuales”. *Analecta Malacitana (AnMal Electrónica)*, 2019, Extra 46, pp. 95-110. <<https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/6971672.pdf>> [10 octubre 2022].

SALDAÑA, Alfredo. “Sobre literatura y pensamiento crítico en la posmodernidad”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 2020, número extraordinario 6, pp. 86-103. [http://dx.doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.202064232](http://dx.doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.202064232) [14 octubre 2022].

SANZ VILLANUEVA, Santos. “La novela”. En RICO, Francisco (dir.). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992, vol. IX, tomo 2, pp. 249-284.

SOBEJANO, Gonzalo. “Juan José Millás: fábulas de la extrañeza”. En RICO, Francisco (dir.). *Historia y crítica de la literatura española. Los nuevos nombres: 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992, vol. IX, tomo 2, pp. 315-322.

TURPIN, Enrique. “La fábula de sesenta espacios”. En ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, CASAS, Ana y D’ORS, Inés (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 185-201.

VALLS, Fernando. “Entre el artículo y la novela: la ‘poética’ de Juan José Millás”. En ANDRÉS-SUÁREZ, Irene, CASAS, Ana y D’ORS, Inés (eds.). *Juan José Millás: Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio internacional Juan José Millás. 9-11 de mayo de 2000, Cuadernos de Narrativa 5*. Madrid: Arco/Libros, 2009, pp. 167-184.

VALLS, Fernando. “Los artícuentos de Juan José Millás en su contexto”. En MILLÁS, Juan José (aut.). *Artícuentos*. Barcelona: Alba, 2001, pp. 7-14.

# LA CIRCULACIÓN DEL SIGNO BELLATIN

Laura Miklós (Universidad Eötvös Loránd, Budapest)

## INTRODUCCIÓN

Mario Bellatin es uno de los artistas contemporáneos más complejos cuya figura se escapa de las definiciones. Un escritor que siempre traspasa los límites de la literatura, que hace borrosa la línea entre los territorios fronterizos. Sus colaboraciones le llevaron hasta la fotografía, el cómic, la ópera, el teatro o la *performance*. En su trabajo creativo queda confirmado su programa artístico, pues Bellatin insiste en que sólo hay un Arte, dentro del que los diferentes acercamientos, en vez de aislarse, se complementan. Esto fue la propuesta original, en breve, a la hora de crear la Escuela Dinámica de Escritores, donde la única actividad prohibida fue la escritura, ya que, según Bellatin, es imposible enseñar a alguien a escribir. Para proponer un acercamiento al conjunto de los textos divergentes, Soledad Castaño Santos organiza la obra total alrededor de “tres mantras”, tres centros de pensamiento de la obra bellatiniana. El primero de ellos es el de “escribir sin escribir” (lo siguen “escribir para seguir escribiendo” y “escritura que genere nueva escritura”). Este mantra evoca la lógica de la escritura automática guiada por una fuerza irracional (Castaño Santos, 2019: 106-107), pero, a parte, hay varias intenciones de Bellatin que vuelven a las herramientas *ready-made*, de “corte y confección” (Undurraga: n.p.). En una entrevista que concedió en 2012, Bellatin cuenta que le interesa la desescritura. Del montaje opina: “Para mí es fundamental el trabajo de la edición. Cortar fragmentos, pegarlos y así ir creando nuevos libros. Es un poco lo que estoy haciendo con este proyecto de *Los cien mil libros de Bellatin*” (Undurraga: n.p.).

Un manifiesto que lleva el mismo título, *Escribir sin escribir* revela las ideas centrales de la lógica de su autor. Como el título ya lo indica, es un ensayo lleno de contradicciones y tiene diferentes versiones, aunque la idea central coincide en todas. Si bien en *Obra reunida* (2011) se puede encontrar una versión del texto, para esta presentación elegimos la versión guardada en el archivo de ARCAS ya que su comparación entre archivo/archivista y escritura/escritor es un caso raro dentro de la obra. Leyendo este texto nos encontramos con un programa abiertamente contradictorio que plantea otras preguntas, por ejemplo: ¿en qué coincide el trabajo del escritor y el del archivista? ¿Cuál es la relación entre texto, autor y literatura? ¿Qué es el signo Bellatin y cómo circula dentro de los diferentes sistemas o discursos? Empezamos con esta última pregunta.

### ¿QUÉ ES EL SIGNO BELLATIN?

Según Charles Sanders Peirce, “[u]n signo [...] es algo que, para alguien, representa o se refiere a algo en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, esto es, crea en la mente de esa persona un signo equivalente, o tal vez, un signo aún más desarrollado. [...] El signo está en lugar de algo, su objeto [...] solo con referencia a una suerte de idea [...]” (Peirce, 1986: 22). Peirce propone que el signo alude a una relación de tres componentes: el objeto, el signo y el interpretante. El objeto es accedido a través del signo, pero si entendemos el universo como un conjunto de signos, es imposible llegar a un conocimiento total. La obra laberíntica de Mario Bellatin juega con este planteamiento: una relación misteriosa de la parte y del todo siempre bajo el nombre del artista. La presencia de los elementos (del texto, de las referencias o las fotos) tapa un vacío que siempre habla sobre la ausencia de algo o muestra su carácter inalcanzable para el lector (manuscritos en archivos lejanos, documentos perdidos, voces sin cuerpo, etc.). No obstante, la dimensión de la obra mutante y diseminada supera la capacidad de atención del

lector. La tensión entre la narración y el lector mal informado crea un tono difícil de categorizar. Más que el tono, es la tensión de una narración no fiable que crea la ansiedad de reconstruir los hilos del programa artístico en constante mutación. El signo Bellatin viene a reunir la obra bajo el nombre propio<sup>1</sup>.

Los textos de Bellatin son textos mutantes que se parecen al Gólem. La letra escrita pone en movimiento el cuerpo de un ser que gana vida, independiente de su creador-rabino. Solo su creador, el rabino-escritor conoce la manera de inmovilizarlo. El autor puede equipararse al rabino porque tiene acceso a conocimientos que van más allá de lo ordinario. El signo Bellatin es el conjunto de todas las letras, palabras y de sus combinaciones del escritor; además, aquí podemos enumerar las entrevistas, discursos, artículos misceláneos o colaboraciones. Por la inmensidad de los textos en circulación, la letra como si se devaluara. El lenguaje es insuficiente, por eso, el significado se encuentra en el texto y fuera de él. De allí, la narración se construye según una lógica peculiar que no siempre es sucesiva.

Es la red de los textos que se convierte en un dispositivo para entrar al sistema de circulación de la literatura. Si el conjunto no llega al lector, el sistema no funciona de la misma manera, los fragmentos no se reúnen<sup>2</sup>. La escritura es autónoma, pero es en el lector donde el texto llega a cumplir su función mutante. Como si fuera un virus, la propuesta principal es que el texto pase por el cuerpo del lector (forzarle a terminar de leer los textos), infectar su pensamiento y, luego, tener mutaciones de los textos que se independizan del autor. Podemos ver de la misma manera la relación con la crítica y los “bellatinólogos”, investigadores

1 Soledad Castaño Santos llama la atención al desdoblamiento del escritor que confunde el lector constantemente por la homonimia (Castaño Santos, 2019: 97).

2 Es otra pregunta si es posible leer todos los fragmentos y versiones de los textos de Bellatin. La ironía aquí también es una fuerza organizadora. Los textos siempre están por otra parte o nos hacen leer los textos como si faltaran partes. Pienso en el caso de *Efecto invernadero* (1992) que, según el escritor, él mismo redujo a sesenta páginas de los mil o dos mil páginas originales.

de la obra de Bellatin. Ellos crean un corpus paralelo con los textos del escritor: comentarios, críticas, traducciones, etc. Posteriormente, la crítica se convierte en objeto (y contrapunto) de la escritura bellatiniana. La calidad de espejo de este corpus es la novedad y la característica importante de cómo se relaciona con la crítica que, otra vez, se reúne bajo el nombre del autor.

Se escribe sin escribir si los pensamientos “se infectan”. Es irónico como el autor recurre a estos textos para sacar adelante su obra. Desde las observaciones de Leo Cherri sobre el *Cuaderno de tapas rojas* (Cherri, 2020: 53-78) entendemos que la escritura conceptual de Bellatin empieza con la observación minuciosa de la crítica y su retórica. En *Escribir sin escribir* Bellatin dice explícitamente que este gesto es impostura y, en este contexto, la impostura es igual a un compromiso que sirve para seguir escribiendo y para que los textos sean suficientes en sí: “... se trata de una [de] las formas, de las estrategias, que debe colocar cada autor frente a sus palabras -rodearlas de una serie de imposturas- para, precisamente, sostener la propia palabra” (Bellatin, n.d.: n.p.).

El acto de imitar elementos de ciertos discursos contiene la opción de que pasemos por encima de los gestos que no tienen propio cuerpo (el tono, la alusión, la intención y, no por último, la ironía) pero sí utilizan el cuerpo de los que ya existen (los objetos, los géneros y los procedimientos). Aunque el escritor en varios momentos enfatizó que con el uso de las máscaras no quiere engañarles a sus lectores, sino siempre deja una pista, el significado nunca es accesible directamente o en su integridad, porque este siempre se encuentra fuera de una sola obra. La obra circula y el escritor-curador la cuida<sup>3</sup>. La estrategia descrita en *Escribir sin escribir* es una forma de vivir. Hay un cuerpo construido a base de apariencias, de formas que, paralelamente, conviven con su sentido

3 En la misma versión del ensayo hay una frase que señala la conciencia de la intención. Habla sobre el congreso de dobles: “Quise apelar a la figura del curador como autor y el congreso como la obra.”

inverso: en este sistema el arte es inseparable de la vida. Como Bellatin dice en algunas de las entrevistas que concede, la forma es “el precio que paga” para que pueda escribir (este precio es equiparable con la espectacularización de la figura del escritor descrita por Ana Gallego Cuiñas [2022: n.p.]) que –de otra manera, sin ironía– sería difícil de compaginar con las propuestas artísticas.

“En qué puede consistir el término Escribir sin Escribir?. (sic) Es una pregunta que me hago desde hace mucho” (Bellatin, n.d.: n.p.) –empieza una versión del mismo ensayo de Bellatin y nos preguntamos lo mismo. Preguntarse es mirarse en el espejo. El momento de enfrentarse con nuestra imagen en el espejo supone una sensibilidad de analizar los cambios y las diferencias entre una imagen interior (subjetivo) y exterior (objetivo) –si es que se pueden distinguir tan claramente. Además, no solo la imagen visible sufre cambios. Un sujeto o voz irónica también pierde su origen entre las repeticiones. De hecho, busca la pérdida del origen. A la pregunta paradójica de qué es escribir sin escribir la respuesta es el mismo acto de cuestionarse. La transcripción de las preguntas interiores ya es creación.

Una vuelta a la línea del pensamiento ofrece un acercamiento diferente. Al terminar el ensayo, Bellatin compara su trabajo con el de los archivistas; el escritor comparado con el que excava algo de la tierra del canon (ambos relacionados, supuestamente, con un trato ético de los materiales):

[C]reo que tanto el misterioso escribir sin escribir como el trabajo de archivo son actividades dinámicas, creativas que van modificando constantemente la apreciación de los textos. Una actividad que me hace refrendar mi idea de que una cosa es escribir y otra hacer literatura. Yo me limito a ser testigo de un número considerable de páginas que los archivistas, los bellatinólogos como me gusta llamarlos, han bautizado como la Obra. Una escritura que no se realiza únicamente de la manera tradicional. Es decir, utilizando sólo un lápiz y un papel. (Bellatin, n.d.: n.p.)

La comparación o, mejor dicho, igualación de escritor y archivista en la versión elegida del ensayo *Escribir sin escribir* tiene su porqué: según su contenido fue un discurso, probablemente redactado para leerlo en voz alta en un evento de archivistas de la Universidad de Poitiers. Sus elementos hacen que se parezca a un texto programático, un discurso implícito que busca paralelismos para la estrategia propuesta: ¿cómo salir de la lógica institucional? Bellatin explica sin explicar cómo escribir sin escribir. Encuentra el motor de esta acción en la modificación de la “apreciación”, es decir, la lectura de los textos dentro de los diferentes discursos que llamamos literatura, cultura. Pero para que un autor pueda circular entre los lectores, hay que visibilizarlo. Dar visibilidad puede ser, por ejemplo, el resultado del trabajo del escritor y del archivista igualmente. ¿Cuál es el efecto de la circulación libre del signo Bellatin por los diferentes tipos de redes (nacionales, institucionales, sociales, etc.)? ¿Por qué no es suficiente la escritura de “un lápiz y un papel”? ¿Qué es lo que encontramos de esta propuesta en el aspecto práctico de su arte?

### *MÁS ALLÁ DEL PAPEL Y DEL LÁPIZ*

Bellatin escribe sin escribir, primero porque esta versión del ensayo, como tantos otros textos de la obra, nace a partir de distintas versiones. Es una obra dinámica que se transforma o, para utilizar el término del escritor, muta en nuevos textos; el origen pierde su dirección lineal ya que la génesis de los textos es continua. El autor es capaz de modificar retrospectivamente el significado de las situaciones, personajes o la importancia de detalles (objetos, prendas, escenarios) al ponerlos en un nuevo contexto<sup>4</sup>. ¿No será una propuesta utópica? Inevitablemente,

4 Los cambios del texto que hace el escritor, según él mismo, nunca están motivados por las expectativas editoriales u otros factores que influirían la difusión de su obra: “No me veo a mí

siempre leemos en contexto, haciendo paralelismos. No obstante, el texto leído estrictamente según sus propias leyes es un libro colgado al balcón à la Duchamp, expuesto a la arbitrariedad de las circunstancias y los eventos. A esto se suma la idea que destaca Borges en *Las versiones homéricas* cuando en una media frase revisa la relación entre la causalidad y la sucesión. Bellatin quiere utilizar a su beneficio este patrón de pensamiento y le da una vuelta al mezclar la causalidad y la sucesión con la estrategia de la publicación simultánea:

[L]o que iba publicando era siempre considerado inferior a lo que había aparecido antes. Se creó entonces un juego donde mis textos eran juzgados con base de libro anterior, que a su vez había sido comparado en desventaja con el libro precedente. En cierto momento decidí publicar varios libros al mismo tiempo. (Bellatin, n.d.: n.p.)

La simultaneidad de la publicación de las obras y la presencia de diferentes componentes (texto, foto y dibujo) dentro de los libros es otra huella duchampiana. El elogio de Bellatin a Duchamp se hace evidente en varios momentos, entre ellos, el más evidente se encuentra en *El gran vidrio* (Anagrama, 2007). Los “vidrios” de ambos artistas juegan con los diferentes materiales, dimensiones y diferentes duraciones dentro de un marco único, ambos experimentan con una obra pluridimensional. En el caso de Bellatin este marco se puede comparar con el mercado global según cuya lógica la idea de escribir un solo libro es inentendible, mientras la propuesta del escritor es la totalización: “Siempre pretendo escribir el

---

manipulando textos en virtud de alguna causa ulterior al texto en sí mismo. Para mí el proceso de escritura tiene que ver con tratar de analizar qué cosa es lo que el texto me está diciendo a mí; o sea es al revés: el texto siempre lleva la primacía, tratar de identificar estos elementos y hacer un texto que sea totalmente fiel a sí mismo. Me parece totalmente descabellado una propuesta de manipulación del texto... El texto para mí es un espacio pretérito, anterior a cualquier consideración de cómo va a ser difundido” (Bellatin en Heffes, 2002: n.p.).

mismo libro, o mejor dicho que cada libro separado forme parte de un solo libro común” (Peñas, 2013: n.p.).

Segundo, desde el lado práctico, la escritura va creando un hipotexto. Es la locación de la obra, su nacimiento y su circulación que crea una red para la obra y, a la vez, transforma este conjunto en arte performativo. La literatura de Bellatin pues se aprovecha de su propia construcción, es decir, de los hipotextos que va creando. Bellatin separa la literatura de la escritura, y descarta las etiquetas de diferentes literaturas. La restricción de la literatura a un espacio geográfico, según su lógica, limita la circulación, los temas, las posibles maneras de interpretar las obras, basta pensar en los estigmas del caso latinoamericano. Paralelamente, no podemos dejar sin atención que el mismo acto de la repetición fortalece la circulación de estereotipos, esquemas, es decir, las lecturas del centro. La narrativa y los personajes de Bellatin huyen de la lógica del centro, avanzan desde la escritura hacia la desescritura. La periferia encuentra una entrada hacia el centro a través de la hipertextualidad y empieza a difundir la lógica de la periferia desde el centro<sup>5</sup>. “Lo que innova en la teoría, y es crucial en la política, –dice Homi K. Bhabha– es la necesidad de pensar más allá de las narrativas de las subjetividades originarias e iniciales, y concentrarse en esos momentos o procesos que se producen en la articulación de las diferencias culturales” (Bhabha, 2002: 18). Para que podamos seguir estas “narrativas” es muy importante conocer a fondo los procesos y estrategias que se relacionan intrínsecamente con el lugar de creación y producción. Así llegamos a conocer los patrones del pensamiento, el funcionamiento de las redes de información que frecuentemente nos llevan hacia los estereotipos que, por un lado, repiten los patrones de una manera exagerada y esquemática; los estereotipos son procesos ambivalentes del “conocimiento

5 Desde esta perspectiva valdría la pena ver los personajes de Bellatin, sus movimientos entre diferentes territorios, es decir, leerlos desde la condición migrante (Vich, 2001: 46-47).

e identificación” (Bhabha, 2002: 91) que mueven entre la representación y el rechazo del Otro. Más adelante, en el mismo texto, Bhabha afirma que el discurso colonial, de diferentes modos, llega a construir “su régimen de verdad, que es estructuralmente similar al realismo” (Bhabha, 2002: 96), pero esta representación resulta problemática por su carácter simplificado. Así se entiende mejor la afirmación de Bellatin según la que “la verdad es un término fascista”: un sistema que restringe sus definiciones a descripciones arbitrarias, aparentemente objetivos, sin dejar lugar a lo irracional, a la imaginación o simplemente a lo diferente. En una entrevista de 2002, Bellatin así opinó sobre este problema:

A mí lo que me preocupa de un texto realista es la intención de escribir para decir determinada verdad o para mostrar determinada realidad unívoca. Yo estoy cansado de escuchar que la novela me cuenta cómo fue el gobierno de tal... Yo quiero saber qué pasa con la literatura. Para mí un texto literario sería el que es más fiel a las reglas de juego que el propio texto está proponiendo, un texto que tenga la suficiente autonomía para poder ser leído independientemente del tiempo, del espacio, de todos los elementos aleatorios que la lectura pueda sugerir. En este sentido, creo que éste es un momento propicio para que la literatura se repliegue en sí misma y pueda hacer una reflexión de otro orden. Creo que hay formas mucho más efectivas que la literatura para que circulen la denuncia y el realismo. (Bellatin en Heffes, 2002: n.p.)

Los textos de Bellatin son casi esqueléticos, parecido al lenguaje burocrático y, no por casualidad, kafkiano a la vez. Pero detrás del estilo mesurado, se esconde el vacío vertiginoso de lo irracional. En esta búsqueda de la economía de las palabras dice que es “[u]n ejercicio que, desde el inicio constaté que busca escapar precisamente a la palabra escrita” —y así encuentra otras maneras de narrar: “películas, secuencias fotográficas, happenings... La creación de un mundo de silencios para lograr que el grito de impulso, el deseo de escribir se haga evidente” (Bellatin, n.d.: n.p.). Hay una marca fuerte entre la “verdad fascista” que reprime

las otras perspectivas y entre la “escritura del silencio” que desenreda el vacío. El deseo de escribir desde espacios no ocupados por esa “verdad fascista” (en este caso, un poder céntrico) se convierte en el texto, además, en una estrategia de circulación, una estrategia artística. La descentralización del sistema conlleva que la obra también se fragmenta en versiones, en reescrituras, en infinitas ediciones.

El espacio y el tiempo tiene un tratamiento peculiar en la prosa de Bellatin y no es de otra manera en el espacio-tiempo de la circulación de la obra. Hernán Medina Jiménez visibiliza esta tensión entre los primeros (Medina Jiménez, 2020: 79-99):

“la locación de la producción”

“la institucionalización de la literatura” de Bellatin. Si revisamos la lista de publicaciones, el escritor publicó sus primeras cinco novelas en Lima con instituciones culturales: *Las mujeres de sal* 1986-Lluvia Editores, *Efecto invernadero* 1992-Jaime Campodónico, *Canon perpetuo* 1993-Jaime Campodónico, *Salón de belleza* 1994- Jaime Campodónico, *Damas chinas* 1995-*El Santo Oficio*); después, en 1995, Bellatin vuelve a México y según la bibliografía del autor, la primera edición mexicana es de 1996 (*Salón de Belleza* y *Efecto invernadero*, CONACULTA Ediciones *El Equilibrista*).

Medina Jiménez enumera dos criterios para definir el problema central del problema que son, a la vez, “dos condiciones de la producción literaria de Bellatin”. Tomamos la definición del crítico cuando entendemos la locación como “la problematización de la literatura en un espacio” y dentro de dicho espacio, “la lógica de poder en la producción, valoración, circulación y consumo de la literatura” (Medina Jiménez, 2020: 83).

El país de origen de Mario Bellatin es un punto confuso sobre el que muchas veces pasamos por alto. Medina Jiménez lo ve como un factor importante, ya que Bellatin es representado por dos países a la vez y, por ende, sus textos pertenecen

a dos discursos nacionales (Medina Jiménez, 2020: 80). La posición *in-between* del escritor podría llevarle a la periferia del discurso nacional, pero justo pasa lo contrario. Tanto en México como en Perú, Bellatin llegó a formar parte del canon, tanto con ediciones de prestigio como alternativas. Aunque también le podríamos categorizar como subalterno, Bellatin –un escritor que trata temas de lo subalterno– no se posiciona como tal. En el momento crucial de la transición entre los dos países, el escritor reconoce las diferentes posibilidades de circulación en las redes de los países. Sin embargo, no había un cambio tan brusco entre los dos territorios como lo esperaríamos. De hecho, el autor toma la decisión de que quiere trabajar con varios tipos de editoriales. Su elección tendrá que ver con la simultaneidad, la irónica situación de que las editoriales independientes y los oligopolios comparten en sus catálogos las obras de Bellatin. Más aún, gracias a la diseminación de la obra, el centro es vencido por la periferia por medio de los núcleos dispersos. La diseminación se puede leer como una crítica de la industria editorial: “[La salida de la crisis editorial] para mí es *Los cien mil libros de Bellatin*: llevo los libros en mi mochila siempre y los voy vendiendo o poniendo en una feria o se los doy a quien quiero o los intercambio, porque tienen una sola regla: no son gratuitos. Pero es una no gratuidad amplia: los puedo cambiar por algo. Así hago que los libros circulen, eso es lo que a mí me interesa: que circulen.”

Si continuamos la línea de pensamiento de Medina Jiménez, el problema de la locación se hace evidente en el momento de un desplazamiento gracias a la *relocación*<sup>6</sup>, con la entrada de Bellatin al sistema literario de México. En este momento de vacío se hacen visibles las características y jerarquías del escenario de

6 Graciela Goldchluk y Delfina Cabrera llegan a una conclusión parecida en cuanto a la escritura. En los textos, en vez de sustituciones, hay transformaciones: “lo que regresa, regresa transmutado... Pareciera que hay escritura cuando ‘algo’ (un cuerpo, una parte de cuerpo, un fragmento) es desplazado, luego amortajado (es decir, archivado), y dispuesto en su propio tiempo...” (Goldchluk y Cabrera, 2019: 193).

Lima. Su mercado informal, pero de “vitalidad sorprendente” operaba con una “complejidad de variables simbólicas” (Vich, 2001: 45), sobre todo en los años ochenta que coincide con los primeros pasos públicos de Bellatin como escritor. El mercado limeño de ese momento fue determinado, en gran medida, por la lógica de la oralidad que traspasa los límites estrictos del discurso oficial y está arraigado en un contexto más amplio.

La oralidad es un *suceso que ocurre* y, como tal, muchos de sus significados se encuentran fuera del texto y radicalmente condicionados por la situación histórica en la que han sido producidos. Por ello, en un evento oral, el significado no es sólo producto de las relaciones internas del lenguaje sino sobre todo de una complejísima interacción entre éstas y la realidad social que les ha dado sustento. (Vich, 2001: 48-49)

El desplazamiento o la relocalización de la literatura de Bellatin tiene cierta continuidad entre los dos países porque hay una semejanza significativa entre la organización del poder (sobre todo por la herencia colonial), sus signos, la relación entre centro y periferia y, no por último, la organización de sus sociedades. La lógica de la oralidad busca las rutas alternativas de la circulación en el mismo territorio que domina el poder central. Las dos lógicas –mecanismos de centro y periferia– ocupan el mismo espacio en el mismo tiempo que, de nuevo, podemos comparar con la simultaneidad de la ironía.

#### *“RELACIONES PELIGROSAS” ENTRE AUTOR Y TEXTO*

En su estudio sobre el libro orgánico, Magalí Rabasa afirma que “Las relaciones sociales, económicas y políticas emergentes no solo hacen al objeto, sino que también son producidas en el proceso” (Rabasa, 2021: 52). Esta relación/ formación mutua entre objeto y producción es muy significativa en la estrategia

de Bellatin que en varios momentos se define como el curador de su obra. Este acercamiento es sumamente interesante si, como veremos más adelante, entendemos la literatura (mundial y local) como huella de una imagen mental o imaginario colectivo<sup>7</sup>. En *Escribir sin escribir* Bellatin trae un ejemplo que precisamente habla de esta formación bilateral:

Algunos pensaron que antes de escribir el libro yo había realizado una investigación sociológica sobre cierto salón de belleza convertido en lugar para morir, que supuestamente existe y se ubica en una zona aledaña a la ciudad que habito. Que se considerara algo semejante me llevó a pensar que el texto estaba haciendo uso de una suerte de imaginario colectivo. Luego, en las distintas ciudades donde el libro ha sido publicado se ha producido un fenómeno similar. Se sabía, en cada uno de esos lugares de la presencia de un sitio semejante pero no era verdad que existía. (Bellatin, n.d.: n.p.)

Bellatin, aparentemente, busca la menor resistencia en la retórica (o entre los automatismos del pensamiento) del lector. A pesar de la clara intención de confundir su lector, Bellatin necesita su colaboración para cumplir su objetivo. Ante la sensación de la imposibilidad de estar y crear aislado en medio de la multitud, escribe: “Como quien necesita de una prótesis para hablar. Precisamente ahora un artista visual está construyéndome un nuevo brazo” (Bellatin, n.d.: n.p.). La construcción de las frases no deja dudas de que hay un vínculo entre prótesis y cuerpo-ficción que permite entrar en contacto con el entorno del sujeto. Más aún, el vacío alrededor del brazo se convierte en “un hecho comunitario”, una colaboración entre artistas, instituciones y, por qué no, autor y lector. La relación entre escribir y crear también da la posibilidad de verse desde varias perspectivas,

7 Esto es lo que el autor utiliza para salir de los patrones de pensamiento cuando, por ejemplo, crea diferentes máscaras culturales para la narración.

pero en el mismo marco, como hemos visto antes. En otro punto del texto escribe: “Siempre he sabido que me dedico a construir libros porque es la manera más eficaz que tengo de tener una perspectiva de mí mismo. De materializar el vacío que siento se instala todo el tiempo a mi alrededor” (Bellatin, n.d.: n.p.).

### *EL ESCRITOR COMO ARCHIVISTA*

En la versión analizada de *Escribir sin escribir* es llamativa la comparación del escritor y archivista. Si tenemos en cuenta los puntos comunes de las dos partes, muy en concreto, las “actividades dinámicas, creativas que van modificando constantemente la apreciación de los textos”, entonces tanto el escritor como el archivista trabaja en contra de una lógica establecida; ninguno se conforma con “la manera tradicional”, no necesariamente coinciden con los valores del centro.

Raúl Antelo dice que la paradoja filosófica es que, para encontrar los límites del lenguaje, tenemos que utilizar el mismo recurso. Citando a Mallarmé dice que el verbo es un principio que se desarrolla por la negación de todo principio” (Antelo, 2015: 19). Cuando Bellatin escribe su manifiesto de siete páginas para negarnos una explicación de su propuesta, escribe desde la misma paradoja. En la última página Bellatin confiesa: “realmente no sé lo que significa escribir sin escribir. Tengo algunas aproximaciones.” (Bellatin, n.d.: n.p.) La afirmación es contradictoria en dos sentidos: las aproximaciones del texto programático no se hacen concretas. El lector queda sin solución, pero con demasiadas direcciones indicadas. Segundo, el cambio a un tono íntimo, demasiado personal con el verbo “confesar” es chocante, si no sospechoso. El lector se convierte en la víctima de la broma de Bellatin, pero, inevitablemente, también se hace portador de las ideas del escritor.

El trabajo del archivista significa volver al “arce” (en el sentido del comienzo del universo o el primer elemento de todas las cosas), por ende, su trabajo es

arqueología: una operación de dar visibilidad de la palabra (Link, 2022: n.p.). Bellatin, arqueólogo de su propia obra, escribe y medita sobre la importancia de la palabra –no siempre en el nivel del texto, pero sí en un nivel metatextual. Escribe para olvidar y para borrar las huellas del camino mientras se refiere al origen. El comienzo siempre está allí en el fondo, pero queda inaccesible para el lector. Versiones reescritas, hojas perdidas, tiradas agotadas, referencias inexistentes que no nos llevan a ningún sitio. Esta es la anunciación de una nueva escritura que requiere más que lápiz y papel. Hay que volver a revisar las cajas del archivo, los textos fragmentados para encontrar los límites del lenguaje. Del mismo acto podemos prever algo de las futuras tendencias de la obra de Bellatin. Juan Pablo Cuartas afirma que el trabajo con los manuscritos de los escritores no es “una indagación en el pasado que les daría sentido, sino una construcción a futuro, un montaje que continúa generando signos o respuestas a aquel problema planteado por el escritor” (Cuartas, 2019: 199). En su dirección al futuro encontramos la semejanza entre la filosofía de generar una escritura nueva “sin escribir” y el trabajo archivístico tras la recontextualización, la relectura de documentos que en sí parecen hechos inmutables.

En el archivo ARCAS de Mario Bellatin, perteneciente a la Universidad Nacional de La Plata se puede hallar algunos de los contratos editoriales del escritor. Me enfoqué en el caso de los países no hispanohablantes. ¿Dónde publicaron la obra de Bellatin? Quise ver si es posible observar algunas semejanzas con el poder del lugar de producción y circulación, si la misma distribución de poder/periferia también es decisiva en los países de “lenguas menores”, fuera de América Latina. Aunque ya la propuesta de la pregunta indica que hay algo para seguir investigando. Falta revisar más contratos del archivo, pues la lista de los documentos registrados todavía no es completa, pero las ediciones de editoriales pequeñas y medianas indican cierto rumbo: en rumano, turco, italiano, danés, islandés y, no por último en húngaro también se puede leer las novelas de Bellatin.

Para sacar las conclusiones, queda una investigación entera, pero sí se ve que entre las publicaciones en el extranjero se puede observar la simultaneidad. El concepto de descentrar el poder y el canon, la diseminación de la obra por puntos “inesperados” o “sorprendentes” del mapa (adjetivos que utilizo siguiendo la lógica del mercado capitalista) funcionan como herramientas retóricas, ambivalentes. La presencia simultánea de valores o sentidos contradictorios primero me llamaron la atención dentro de los textos del escritor al buscar las huellas de la ironía, y analicé este recurso retórico que se convirtió en un punto principal de mi futura tesis. Gracias a las conversaciones generosas con Graciela Goldchluk en el archivo, entendí que, de la misma manera, la retórica de la ironía se puede aplicar a las estrategias de circulación. La obra depende y no del escritor, tal como el Gólem desatado y el rabino que lo había creado y puesto en marcha a través de la letra mágica:

Año con año, en la Universidad de la Plata -en unas curiosas jornadas que por lo general se realizan el mes de enero- el grupo de archivistas me dice a mí mismo quién soy. El punto exacto donde se sitúa mi escritura en determinado momento. Y qué mejor lugar que éste, la Universidad de Poitiers, cuya tradición en el orden de archivos es reconocida mundialmente, para que me informen no sólo que sigo vivo sino que soy yo la persona presente en este momento y que los textos que se leen una y otra vez los he escrito yo en algún momento... (Bellatin, n.d.: n.p.)

## *CONCLUSIONES*

En una entrevista de 2004, Mario Bellatin conversó con Emily Hind, crítica y profesora universitaria; una de sus preguntas iba dirigida a las referencias o coincidencias que se repiten dentro de la obra total:

Lo que a mí me interesa es un sistema de escritura que está por debajo de los libros. Quiero desarrollar este sistema. Los libros son los puntos físicos, reales, visibles para saber en qué parte del sistema va. Como va el sistema éste. Sí se va moviendo y haciéndose dinámico. Si fuera estática sería una receta. Sí puede formar parte de un todo. Por eso detecto esas repeticiones. Los temas son como tres o cuatro que toman diferentes caras. Como escritor yo no me siento responsable. Mi parte del trabajo termina en el momento de hacer una obra coherente con los distintos elementos necesarios para hacer lógico ese espacio y para seducir a un lector. (Bellatin en Hind, 2004: 201-202)

A pesar de la afirmación del escritor, después del análisis que hemos hecho, vemos que el trabajo de Bellatin no para en el momento de terminar la escritura. La última frase de la cita anterior, en un sentido estricto, nunca habla exclusivamente sobre la escritura del texto; se sospecha que Bellatin habla sobre una escritura diferente, ampliada y esta afirmación borrosa de la entrevista nos permite la interpretación de la escritura bellatiniana más bien como una escritura metaliteraria. En este sentido, a largo plazo Bellatin cumple su objetivo de cultivar su literatura en la unidad más estrecha del arte. En *The Oxford Handbook of Latin American Novel* (2022) Ana Gallego Cuiñas da un resumen perspicaz del estado actual de la literatura latinoamericana. Aparte de enumerar varios giros que cambiaron la posición de la literatura de América Latina a nivel mundial, observa otros procesos que afectaron la mediatización de la literatura. Tras la espectacularización del escritor, uno de estos grandes cambios, junto con la precarización del trabajo del mundo literario, los escritores de hoy están destinados a mantener su carrera a través de una imagen pública. Las observaciones de Gallego Cuiñas coinciden con muchas ideas de *Espectáculos de realidad* de Reinaldo Laddaga. El crítico literario piensa, para destacar una de las muchas ideas, que los escritores son productores de espectáculos en vez de “artífices de construcciones densas de lenguaje o [...] creadores de historias extraordinarias” (Laddaga, 2007: 14). La imagen pública está reunida debajo del nombre propio del autor que no requiere una explicación

cada vez que aparece, porque funciona como una marca, un signo; entretanto, entendemos que todos los componentes que crean este signo pertenecen a la obra y están impregnados del aura de su creador: a través de la parte nos acercamos al todo. Para conseguir visibilidad, el signo está obligado a moverse, y más que esto, a mantenerse siempre en movimiento.

La circulación del signo Bellatin es una estrategia única del escritor que, por su indudable carácter consciente, toma más responsabilidad que el escritor de épocas anteriores por cómo sucede la presentación y la recepción de su obra. El gesto de definirse como curador no deja duda de que es una decisión consecuente del autor y no es que sea una serie de coincidencias. Sin embargo, también vemos que la misma estrategia nace en y a pesar de las tendencias actuales del arte, muy en concreto, de la literatura del siglo XXI para pensar de nuevo el estatus y el valor del arte, de la literatura, el trabajo de los que se dedican a una actividad artística. Lo que sigue siendo particular en el planteamiento de Bellatin es la retórica de la ironía, la simultaneidad de las estrategias dentro del dispositivo del libro. Las circunstancias del trabajo creativo tal vez son demasiado fuertes, pero el mimetismo de las formas permite la circulación de las ideas. El libro como objeto de arte, el libro como mercancía –las dos caras de la misma moneda llevadas a sus extremos. La ironía también es el acto de cuestionar y cuestionarse. Este también es un acto de desplazamiento que va borrando lo original; el vaivén de las ambigüedades es el motor de esta escritura mutante.

En el artículo hemos visto varios ejemplos para la lógica de la periferia que Mario Bellatin incorpora en su *ars poética*. Entre sus elementos destacamos la locación y la posibilidad de ver el desarrollo de su obra a través de la institucionalización. Otros elementos que consideramos fueron la descentralización (la colaboración con las editoriales medianas o pequeñas de diferentes idiomas) y la diseminación (la reescritura incesante que parte del archivo), ambos procedimientos fuertemente duchampianos en el sentido de combinar lo dinámico y lo estático, las diversas duraciones y calidades en un marco único. Todos estos elementos llegan al lector

en un disfraz del caballo de Troya. La cuestión es si estamos dispuestos a participar en el juego de Bellatin.

## BIBLIOGRAFÍA

ANTELO, Raúl. *Archifilologías latinoamericanas. Lecturas tras el agotamiento*. Villa María: Eduvim, 2015.

BELLATIN, Mario. “Escribir sin escribir”, Archivo inédito, sin fecha. Colección de Mario Bellatin ARCAS, Universidad Nacional de la Plata.

BHABHA, K. Homi. *El lugar de la cultura*. AIRA, César (trad.). Buenos Aires: Manantial, 2002.

CASTAÑO SANTOS, Soledad. “Los orígenes del escritor Mario Bellatin”, En PALMA CASTRO, Alejandro, V. RAMÍREZ OLIVARES, Alicia, LÁMBARRY, Alejandro, ESCOBAR FUENTES, Samantha (coord.). *Bellatin en su proceso. Los gestos de una escritura*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2019, 97-116.

CHERRI, Leo. “De Cuba a Perú: algo más sobre los comienzos de Bellatin”. En JAIMES, Héctor (ed.). *Mario Bellatin y las formas de escritura*. Chapel Hill: North Carolina State University / Editorial A Contracorriente, 2020, 53-78.

CUARTAS, Juan Pablo. “Archivo y escritura semoviente en Mario Bellatin”. En PALMA CASTRO, Alejandro, V. RAMÍREZ OLIVARES, Alicia, LÁMBARRY, Alejandro, ESCOBAR FUENTES, Samantha (coord.). *Bellatin en su proceso. Los gestos de una escritura*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2019, 199-219.

GALLEGO CUIÑAS, Ana. “Latin American Narrative in the Late Twentieth and Early Twenty-First Centuries”. En CASTRO, Juan E. y LÓPEZ-CALVO, Ignacio (eds.). *The Oxford Handbook of the Latin American Novel*, en línea, Oxford Academic, 2022. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780197541852.013.9> [14 de diciembre 2022].

GOLDCHLUK, Graciela y CABRERA, Delfina. “Una mortaja de papel. La emergencia del archivo en la escritura de Mario Bellatin”. En PALMA CASTRO, Alejandro, V. RAMÍREZ OLIVARES, Alicia, LÁMBARRY, Alejandro, ESCOBAR FUENTES, Samantha (coord.). *Bellatin en su proceso. Los gestos de una escritura*. Buenos Aires: Editorial Prometeo, 2019, pp. 179-198.

HEFFES, Gisela y BELLATIN, Mario. “La primacía del texto”. *Página12. Radar Libros*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-375-2002-11-24.html> [14 diciembre 2022].

HIND, Emily y BELLATIN, Mario. “Entrevista con Mario Bellatin”. *Confluencia*, 2004, 20, pp. 197-204. <http://www.jstor.com/stable/27923043> [14 diciembre 2022].

LADDAGA, Reinaldo. *Espectáculos de realidad. Ensayos sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2007.

LINK, Daniel. “Saberes del archivo en la era de la reproductibilidad digital: un prototipo para Rubén Darío”. *Revista Virtualis*. <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/273/271> [17 octubre 2022].

MEDINA JIMÉNEZ, Hernán. “Bellatin: el problema de la locación de la literatura”. En JAIMES, Héctor (ed.). *Mario Bellatin y las formas de escritura*. North Carolina State University: Editorial A Contracorriente, 2020, pp.79-99.

PEIRCE, Charles Sanders. *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1986.

PEÑAS, Esther. “Desde niño, me he sentido siempre en tránsito”. Cermi.es. <<https://cermi.es/noticia/desde-nino-me-he-sentido-siempre-en-transito>> [14 diciembre 2022].

RABASA, Magalí. *El libro en movimiento. La política autónoma y la ciudad letrada subterránea*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021.

UNDURRAGA, Vicente Undurraga. “El mundo editorial tal como está ya no funciona”. Entrevista con Mario Bellatin. *Crítica*. <https://critica.cl/entrevistas/el-mundo-editorial-tal-como-esta-ya-no-funciona-mario-bellatin-escritor-mexicano> [17 octubre 2022].

VICH, Víctor. *El discurso de la calle. Los cómicos ambulantes y las tensiones de la modernidad en el Perú*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, 2001.

# “MUJER Y MESTIZA”: REVISIÓN DEL CANON LITERARIO, TAXONOMÍA Y EDUCACIÓN

Laura Rozalén Sánchez (Universidad de Salamanca)<sup>8</sup>

“La rebelión consiste en mirar una rosa hasta pulverizarse los ojos”  
Alejandra Pizarnik

*“VENGO DESDE EL AYER, DESDE EL PASADO OSCURO”*: UNA MIRADA  
GENERAL A LA TACHADURA Y LA MEMORIA

La idea que sustenta la presente investigación surge del estudio de diversos manuales de texto escolares y los requerimientos recogidos en el Real Decreto 217/2022 de 29 de marzo de 2022 (el RD de la vigente ley educativa conocida como LOMLOE), que regula el sistema educativo español. Su examen permitió advertir una de las principales problemáticas socioculturales arrastradas a lo largo de la historia: la escasa inclusión de las mujeres en las diferentes áreas del conocimiento; en espacios destinados a la reflexión, análisis, expresión y producción de ideas, elementos que, en última instancia, constituyen ejes

8 Este capítulo es resultado del proyecto PID2019-104957GA-I00 (Exocanónicos: márgenes y descentramiento en la literatura en español del siglo XXI) financiado por MCIN/ AEI /10.13039/501100011033.

9 Se trata de los reivindicativos versos con los que inicia el poema feminista “Reencarnaciones” de la poeta, historiadora y socióloga ecuatoriana Jenny Londoño (1952), con el que obtuvo el Premio de Poesía Gabriela Mistral en 1992.

literarios influidos por una serie de situaciones contextuales que convergieron hasta deparar en el momento actual:

La pulsión escópica contemporánea derivada de la saturación de datos y estímulos, el aceleramiento incesante y el desmedido desarrollo de las tecnologías produjeron la sustitución de la sociedad del conocimiento por la de la información, el paso del optimismo transhumanista (Bourriaud, 2009) característico de principios de siglo al desencanto posthumanista (Han, 2010) e importantes consecuencias no solo en la configuración de nuevas subjetividades y relaciones humanas, sino también en la literatura: derivaron en la necesidad de volver al yo y aquellos aspectos que funcionan como asidero para no perder la identidad, pues en un mundo caótico la escritura únicamente puede reflejarse en desequilibrio, “entajonada” (Noguerol, 2020), desordenada, y supresiva. Basta con mencionar, entre los muchos ejemplos posibles, *El fondo del cielo* (2009) de Rodrigo Fresán, *Taxidermia* (2014) de Álvaro Bisama, *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber o *Geografía de la oscuridad* (2021) de Katya Adai para entender con claridad el proceso de reconstrucción y “el viraje ético” (Rancière, 2006) que define el siglo XXI desde su segunda década.

Ese contexto descomedido justifica que con frecuencia la literatura escrita durante la “Modernidad líquida” (Bauman, 2003) se adhiera a las corrientes de memoria y posmemoria (Hirsch, 2021) – “obsesión” por lo mnémico dirá Huyssen (1995)–, por medio de textos que buscan comunicar de otro modo, contar lo no dicho y recobrar el dolor propio o ajeno. Una tendencia temática que convierte a la memoria en un mecanismo de registro y recuperación de, por un lado, las vivencias históricas –desde una perspectiva general– y, por otro, las experiencias íntimas del individuo, que supera su capacidad fisiológica innata para aportar el ἴδιος (“idios”, lo propio o identitario) y erigirse como un dispositivo de resistencia ante las injusticias, reportadas a través de la vertiente memorialística histórica (Molloy, 1984), colectiva (Halbwachs, 1992; Colmeiro, 2011) y transversal –

enfoque de género y sexualidad en diálogo con los estudios de Kristeva (1989) y Butler (1999)– (Sánchez Moreno, 2017; Jelin y Sutton, 2021).

Es esta última donde se establece la óptica de mayor interés para el presente trabajo, pues por medio de su marco teórico se realiza la denuncia de la asociación deliberada y –lo que es más delicado– automatizada del poder, la autoridad y su reconocimiento público con figuras masculinas, lo que afecta directamente a la escena literaria.

Sin embargo, tratar de revertir la situación implica contemplar su conflicto interno, es decir, reabrir heridas que nunca cicatrizaron o matar dos veces: resucitar lo pasado y ejercer un esfuerzo consciente por entender los precedentes más contundentes y obvios y las huellas apenas notables, para proyectar voces diversas que sugieran preguntas incómodas –pero inexcusables– como las siguientes:

1. Qué se ha recordado.
2. Qué habría que recordar.
3. Cómo y con qué lenguaje debe recordarse.

Estos interrogantes, en absoluto fortuitos, permiten vislumbrar una clave sustancial no tan fácilmente reconocible: la aceptación de que la memoria también alberga ideología, en cuanto que siempre se sustenta en la mirada de un “sujeto A” en conversación con otro “sujeto B”. Así, la reiteración del discurso dominante de *el* presidente, *el* director, *el* pensador o *el* artista tampoco es inocente, ya que legitima la custodia de los centros intelectuales por parte de un inalcanzable y ajustadísimo grupo: un “ellos” lejano, inaccesible, que se corresponde con los “felices *few*”, perpetuamente representados por los varones blancos privilegiados.

La consecuencia primera de esa estrechez de canal se ha traducido en la reducción sectorial, por nombrar algunas categorías preclaras, por género, raza, religión u orientación sexual, lo que deviene en la posterior exclusión y el aislamiento de

individuos a los que se niega la participación paritaria; sujetos desterrados a las posiciones secundarias y marginales que no molestan, desafían ni objetan.

Una exclusión concentrada, en este caso, en mujeres a las que se impone la “no-intervención” como medida preventiva para preservar el control del que por siglos ha disfrutado la única mitad de mundo que creía tener algo que decir: el todo absoluto frente a la nimiedad; un coloquio dispar entre el omnipresente rúsped masculino, y la lengua dislocada de las quiltras, las que honran Rosario Ferré (1990), Luna Miguel (2019) o Lina Meruane (2022): la mujer inadvertida, adherida a la materia sobrante de la superficie que no se busca conquistar: las esquinas de página, dobladas –y doblegadas–, envejecidas e ignoradas en el océano textual de la memoria.

### *EL CANON LITERARIO*

Las desigualdades de género propagadas por las diferentes esferas culturales y literarias precisan combatirse a través de una reacomodación de conceptos. Para conseguirlo, es imperativo plantear la cuestión desde una perspectiva inquisitiva, que pregunte directamente por ese canon que establece las fronteras entre lo que asume merecedor de reconocimiento y todo lo que permanece fuera de su dictamen.

Ya en la década de los noventa, el semiólogo argentino Walter Mignolo discutía sobre quién –y por qué– determinaba lo que debía leerse, puesto que, en definitiva, el canon se constituye como un conjunto de convenciones ante la aparente necesidad de concentrar en un golpe de vista la excelencia literaria de los diferentes períodos. Su composición responde, en cierta medida, a parámetros de urgencia o factores de conciliación, que permiten, por una parte, al lector raso o “profano” liberarse de toda responsabilidad de indagación, reflexión y valoración propia al identificar aquellas *magna opera* lo suficientemente aceptadas para

ocupar un espacio *per se*;<sup>10</sup> y, por otra, crear “un repertorio de modelos semióticos a través de los cuales el mundo se explica con un conjunto de narraciones, *inter alia*, [...] para dar gusto a los grupos dominantes” (Even-Zohar, 1994: 359), pues resulta impracticable concebir una cultura sin autoridades de referencia ni elementos de clasificación.

Sin embargo, son esos “grupos dominantes”, las personalidades reconocidas como “intelectocracia” filológica, quienes, amparados por su membrete de expertos, abanderan una gran criba letrada. El resultado inevitablemente se traduce en una depuración con un eje déictico autorreferencial: es el sujeto del “yo, aquí, ahora” –u otros “yoes, allí, entonces”–, influido, el que, en el filo entre lo consciente e involuntario, impone por razones contextuales –ya sean nacionales, temporales o socioculturales– o individuales –ideológicas, morales, políticas, identitarias, o bien económicas– su “gusto, tradición, tendencia, necesidad o manera de ver el mundo” (Pozuelo Yvancos, 1996: 3-4).<sup>11</sup> Este tamizaje a lo largo de muchas décadas ha restringido el corpus a “las bellas letras de Europa y Norteamérica” (Pizer, 2006: 3), y se ha fundamentado en criterios androcentristas, escogidos por y para el hombre. No un hombre general –pues nunca puede serlo–, sino destilado, específico y corpóreo: el heredero pudiente de una formación patriarcal que encaja la complacencia estética en su realidad particular.

10 Dueñas Lorente, en su artículo “Niveles de lectura: Lectura culta y lectura popular en la teoría literaria reciente”, retoma conceptos tradicionalistas para detenerse en la distinción entre “lectores profanos, más o menos cultos o iniciados”, relacionados con el primer nivel de lectura determinado por Umberto Eco, y “lectores profesionales”, que “convierten la interpretación de los libros ya no en una afición sino en un trabajo”, aparejados al segundo nivel (Dueñas Lorente, 2016: 88-89).

11 Pozuelo Yvancos (1996), que reflexiona acerca del canon, manifiesta la inexorable unión entre la selección literaria y su aspiración pedagógica (*paideia*, “enseñanza”) y asume la coexistencia de “cánones diversos”.

No obstante, las limitaciones de estos catálogos son claras, y se traslucen, por ejemplo, en *El canon occidental* (1994), donde Bloom condensó siglos de literatura en un esqueleto de veintiséis autores liderados por Shakespeare, en el que solamente incluye a las novelistas Jane Austen, Virginia Woolf y Emily Dickinson –todas de raza blanca y angloparlantes–, abanderando una decisión que denota –entre otras muchas cuestiones sectoriales– el desinterés hacia la producción de las creadoras.

Dicho ostracismo no representa, ni mucho menos, un caso aislado, sino que se erige como pauta sistemática. Esta es una de las razones por las que Caballero Wangüemert asegura que “los estudios sobre mujer están intrínsecamente relacionados con los conceptos de «minoría», «marginalidad» y «multiculturalidad» que, con salvedades, van aparejados al género” (Caballero Wangüemert, 2003: 103), lo que acentúa la concepción excluyente y desfasada del canon que venimos exponiendo en estas líneas.

En este sentido, otros especialistas como José M.<sup>a</sup> Balcells reflexionan acerca de esa discriminación genérica, aseverando que “procede hablar, en clave de marginación, cuando una antología se presenta como «abierta» y se comporta como si no lo fuese, practicando una exclusión que no solo no se reconoce, sino que incluso [...] se presume de que no se ha producido” (Balcells, 2006: 635). De este modo, lo más pernicioso no sería la segregación en sí misma, sino el juego de máscaras éticas tras el que con frecuencia se esconde y que cuenta con todo un entramado subterráneo de prejuicios y críticas.

Ahora bien, esta práctica no es más que un ejercicio de “antojología” caprichosa, que convierte los escritos canónicos en “una manipulación pedagógica de la educación literaria” (Sánchez García, 2019: 44), lo que supone un arma de control muy peligrosa: la magnitud del subjetivismo en torno a la problemática abordada y el gran despliegue de factores que intervienen en ella complican la elusión del componente maniqueo y restrictivo de los listados. Por consiguiente, aunque

conciliar el deseo –teórico-formativo– de conservación textual con el montaje de un canon articulado en base a métodos objetivos, que conjuguen “la calidad literaria [...] y la adecuación de las obras a los intereses y capacidades de los lectores” (Cerrillo Torremocha, 2013: 27), resulta, cuando menos, utópico, para tratar la construcción canónica con una mirada crítica y lo más desprejuiciada posible, es pertinente profundizar en algunos aspectos.

En primer lugar, hay que subrayar que la naturaleza discriminadora del canon se opone a la propia idiosincrasia literaria: esta consta de voz artística y un carácter libertador, que carece de orden o clasificaciones intrínsecas; mientras que el canon, por su parte, margina, apoyado en principios taxonómicos, busca acotar elementos que escapan a su contingencia y se reduce a un producto cerebral, medido y definido por agentes externos.

En segundo, conviene apuntar que, quizás, lo más apropiado sería aceptar la superposición de sistemas abiertos –o hablar mejor de “propuestas”–, de manera que estos se puedan complementar, sustituir y retroalimentar, pues la literatura y las necesidades humanas son volubles y se hallan en ese constante fluir heraclítico. Esta tarea requiere una interpretación tolerante y plural, que considere las limitaciones individuales y colectivas, la inestabilidad del campo literario y su inabarcable naturaleza. Para ello, es vital reconocer la equidad de los distintos cánones, desechar la supremacía de uno totalizador y defender que las posibilidades combinatorias de inclusión-exclusión o entrada-salida son tantas como estudiosos encargados de su teorización. En definitiva, en un canon que debería redefinirse para ser coherente con las nuevas necesidades y voces, actualizarse y ser revisado constantemente, las figuras femeninas continúan desterradas del centro cognitivo de poder y transmisión.

*“EN LA PALABRA HABITAN OTROS RUIDOS”:<sup>12</sup> CONQUISTAS FEMENINAS Y SU CORRELATO EN EL SISTEMA EDUCATIVO ESPAÑOL*

Vinculada a corrientes literarias menores, fundamentalmente a la vertiente epistolar, y al servicio de temas íntimos, la mujer ha pasado casi toda su existencia desapercibida, menospreciada –“con las manos atadas por el tiempo / con la boca sellada”– y entroncada con la superficialidad de lo bello.<sup>13</sup> La sociedad las alejó del conocimiento –recordemos a muchas que, como Sor Juana, se vieron obligadas a ingresar en órdenes religiosas para acceder al saber y desarrollar su actividad intelectual– y las redujo a la condición de perfiles huecos, fantasmales y desarraigados, forzados a reconocerse en el dieciochesco “ángel del hogar”, aprisionado y supeditado a la soledad doméstica.<sup>14</sup> Son estos algunos de los hechos que suscitaron en Susana Reisz una reflexión sobre las poetas peruanas que podría extenderse, en realidad, a todo un género:

Se pueden oír muy nítidamente los acentos mutuamente discordantes de un yo arrinconado y debilitado hasta la extenuación, que reclama su derecho a la autonomía,

12 Versos iniciales del soneto “Una palabra oscura”, del poeta mexicano Jorge Cuesta (1903-1942), visto por la crítica como uno de los integrantes del grupo “Contemporáneos”.

13 Con estos versos –los entrecomillados–, que ejemplifican maravillosamente la posición de afonía a la que las mujeres han estado sometidas, continúa la primera estrofa del poema de Londoño previamente citado.

14 A este respecto, y tomando como base *A Room of One's Own* (1929) de Woolf, Remedios Zafrá reflexiona en *Un cuarto propio conectado* (2010) sobre esas mujeres que no pudieron disfrutar en el hogar de espacio ni tiempo privados, pues todos se compartían o destinaban al cuidado de la familia y la casa. Esta situación dificultaba mucho encontrar el modo de dedicarse a actividades intelectuales, lo que remite de nuevo a los dos requisitos que Woolf consideraba imprescindibles para aquellas que buscaban escribir: disponer de autonomía económica y de una habitación propia en la que desarrollar el ejercicio creativo.

y de una voz autoritaria y hostil, colectiva pero no propia, que silencia los balbuceos del yo y le reprocha que ya no es joven. O que le repite que es gorda y fofa. O débil e ignorante. O bonita pero tonta. O inteligente pero fea. O una histérica. O una menopaúsica. O una teatrera (Reisz, 1996: 37).

Pese a los obstáculos impuestos por la tradición y las críticas misóginas que insisten en la grieta, como las señaladas por Reisz, los años setenta del siglo pasado supusieron un punto de inflexión en el avance del reconocimiento de autoras, gracias a su mayor inclusión en el proceso antológico y a la exploración de la noción de “escritora”, ligada al autoconocimiento y a la pertenencia a una colectividad. Este escenario dispuso las bases que impulsaron a finales de la década de los setenta el surgimiento de la “ginocrítica” (Showalter, 1985), una vía de apertura que daba a las creadoras los medios para abanderar un discurso propio examinado con una mirada renovada. Se comienza a vislumbrar, así, el deseo de algunas autoras como Carmen Conde de hacer patente un estilo y argumentos que respondan a las necesidades de “mujeres que se saben plenamente” (Conde, 1970: 14).

A pesar de los avances, los mecanismos desarrollados desde entonces resultan insuficientes, puesto que la teorización literaria fue concebida como una disciplina en la que directamente no se contemplaba lo femenino: los términos, planteamientos y perspectivas de análisis se pensaban asociados a la figura del autor, por lo que no parece pertinente, adecuado ni eficaz trasladarlos sin variaciones a contextos diferentes ni aplicarlos a los sujetos marginados en la misma coordenada de arranque. No basta con sumar autoras a los programas de estudio e investigaciones vigentes para conquistar los espacios de expresión y proyección, sino que se requiere, además, desbaratar el lenguaje patriarcal —a nivel gramatical, pero, especialmente, en cuanto a la dominación semántica, como defiende Gopegui (2022)— y las categorías establecidas con el propósito de

resignificar o reformular conceptos que sí sean válidos para hablar “de” y “con” una colectividad más inclusiva y fiel a las nuevas realidades y demandas sociales.

Como consecuencia del fracaso de un sistema lento y enmarañado, la invisibilización de las intelectuales ha constituido una plaga extendida a todos los ámbitos cognitivos y soportes literarios –cuestiones que serán detalladas con más calma en futuros escritos–, entre los que se integra la Academia –con una línea obsoleta que traslada el enfoque excéntrico a la materia de género–, la crítica –controlada predominantemente por escritores y periodistas varones–, los medios de divulgación científico-literaria, los premios y el mercado editorial.

Pese a ello, tal vez, lo más preocupante sea la ausencia de mujeres extrapolada a los centros educativos, donde su integración en el currículo es todavía una labor pendiente. Por lo cual, aunque en las últimas décadas, la crítica, investigadoras como Simón Palmer, Aldaraca, Ruiz Guerrero, Jagoe, Labanyi o Kirkpatrick y algunas editoriales escolares, entre las que sobresale Marea Verde, hayan emprendido una obligada tarea de compilación y recuperación, lo cierto es que la presencia de pensadoras, escritoras y literatas en las aulas españolas continúa siendo anecdótica: en lo poco más de dos décadas que rebasan el siglo XXI, los manuales de texto, en su intento por facilitar el aprendizaje, abogan por fragmentar la taxonomía teórica amalgamando en pocas páginas las etapas y movimientos literarios. En este contexto, la tradición androcrista ha conferido el protagonismo categórico a aquellos escritores con el prestigio necesario para introducirse como referentes ineludibles en el canon. No cabe duda de que muchos se consagran merecidamente, pero en ningún caso su distinción debería opacar la calidad narrativa, ensayística, teatral o poética de autoras a quienes, de forma paralela, los libros incorporan con exigüidad –como si pretendieran marcar una casilla en una lista para acreditar su actitud integradora– por medio de una enumeración inconexa de nombres, títulos y fragmentos breves, escasos y repetitivos, que descubren un contenido vago y desfasado.

A este respecto, Laura Freixas recoge en su artículo “Qué fue de las escritoras” (*El País*) los datos extraídos de un estudio llevado a cabo en 2013 por la Universidad de Valencia, donde se evidenciaba el desequilibrio latente en las diferentes disciplinas de Secundaria, con un porcentaje del 7,5% correspondiente a las mujeres trabajadas. No solo Freixas, sino otras investigadoras se han interesado por estas cuestiones: en 2014, López Navajas advierte una exclusión devastadora en la totalidad de las materias, con un 12,8% de especialistas mencionadas y un 7,5% de autoridades femeninas enseñadas en mayor profundidad. Datos agravados en el espacio de la asignatura de Lengua Castellana y Literatura, donde la proporción se reduce a un 11,9% y un 6,8% respectivamente. Por su parte, en 2016, la doctora Lasa Álvarez compara los manuales de Literatura Universal de las editoriales Anaya, Casals y Xerais, de los que extrae resultados parecidos: Anaya incluye ocho escritoras, Casals apenas menciona veinte y Xerais se desmarca un poco de esta línea metodológica mediante la incorporación de alguna mujer en cada período histórico-literario. También Remedios Sánchez García elabora en 2019 un análisis de los libros de Lengua Castellana y Literatura en el curso de 2º de Bachillerato de las editoriales Oxford, Anaya y Algaida con cifras que no distan de las anteriores: Algaida se coloca en primera posición con un 13,26%, seguida por Oxford con un 12,63% y, finalmente, por Anaya con un 12,08%.

Con todo, la carencia autoral se acentúa en la dimensión adscrita a la literatura hispanoamericana, donde se percibe una “doble marginación”, la de “mujer y mestiza” (Caballero Wangüemert, 2003: 109), a la que solo subsisten de manera relampagueante Storni, Agustini y Mistral en las etapas modernista y posmodernista, y Allende o Esquivel en la década de los setenta del siglo xx. Una circunstancia “justificada” a nivel estatal por la desaparición paulatina de las corrientes latinoamericanas de los contenidos curriculares, los inabarcables programas didácticos, la elevada ratio de las clases y una duración muy limitada del curso lectivo.

En consecuencia, estos datos notifican la tachadura a la literata, contradicen expresamente el objetivo curricular que promulga el fomento de la igualdad en oportunidades y derechos para mujeres y hombres y reiteran la necesidad apremiante de reforzar el ingreso de esas voces a través de la promoción de sus obras y contribuciones al panorama literario-cultural.

### *CONCLUSIONES*

La regulación de la taxonomía literaria lleva siglos entendiendo su hermenéutica a partir del establecimiento de bloques históricos que definan períodos generales y movimientos, lo que, a pesar de los beneficios estructurales –en cuanto a simplificación– que puede aportar, produce la pérdida de la individualidad y el entendimiento de los creadores desde patrones productivos demasiado amplios.

Dentro de esa organización taxonómica, el canon se ha alzado como una vara demiúrgica con la que señalar y fijar nombres y obras en detrimento de todo aquello que no supera su horizonte de expectativas. No obstante, como se ha expuesto en los apartados anteriores, el valor de medida lo disponen sujetos concretos en épocas determinadas por condiciones –contextuales, personales y de finalidad– específicas, suscritas a los enfoques dominantes. De esta forma, esa selección es una apuesta que evidencia la marginación a la que han sido sometidos los grupos minoritarios y más vulnerables, como las mujeres, los sectores racializados, las religiones no ortodoxas o los colectivos que rompen con la normatividad afectivo-sexual.

Además, en la dicha práctica es nuclear ser consciente de las relaciones existentes entre memoria y canon, pues la fijación autoral conlleva una intención de salvaguarda que no solamente proporciona prestigio, sino que por medio del mismo combate el olvido de ciertos escritores privilegiados por su influencia. Es decir, el reconocimiento implica la construcción y difusión del recuerdo;

y, al contrario, la ignorancia origina un pozo sin fondo en el que se diluyen y abandonan los “prescindibles” del canon.

Por ello, desde las relecturas feministas y el trabajo de la memoria transversal –y con todas las opciones que ofrece la digitalización– se ha tratado de antologar y desenterrar en las últimas décadas a muchas autoras olvidadas como Ángela Figuera, Josefina de la Torre, Margarita Nelken o Mada Carreño. Sin embargo, ni siquiera con esa intención de rescate y compensación se debe negar que cualquier tipo de clasificación –que no es si no otro tipo de canon– puede resultar pernicioso si no se comprende con claridad su naturaleza excluyente. Por tanto, todo listado debería anunciarse como una propuesta entre una cantidad inagotable de opciones, donde la inclusión de determinadas personas constituiría la representación de un porcentaje mínimo que se realiza desde la óptica de un sujeto concreto que no puede dissociarse de sus implicaciones situacionales y particulares: solo entendiendo los catálogos como productos subjetivos y abiertos se dará un valor real a la producción cultural y a los autores, independientemente de su género, etnia, creencia o condición sexual.

Por otra parte, pese a la importancia de nombrar, leer, comprender y difundir la labor artística de generaciones silenciadas de escritoras, no hay que olvidar que en ese sobreetiquetado que se está imponiendo a las obras escritas por mujeres se puede tropezar con el riesgo de simplificar, prejuiciar y perder a las autoras en un proceso de infantilización o maniqueísmo. No obstante, es inexorable su reconocimiento para deconstruir y restablecer un sistema que priorice a las figuras vulneradas, no ya con el propósito de reparar heridas, pues esta tarea resulta impracticable por la propia experiencia negada durante siglos, sino de honrar la cicatriz y el escombros, y, en colectividad, reconducir la sociedad hacia nuevas coordenadas de desapropiación. Para ello, se ha de poner en práctica el compromiso sociopolítico, apoyado en un activismo feminista pluridimensional que, con la palabra resignificada, la herencia del vestigio y el aullido de la quiltra,

atraviase los ejes opresivos y los subvierta. Hay, en definitiva, que entender la praxis cotidiana como una oportunidad innegable para demoler: pelear lo acontecido y lo “acaeciente” a fin de adquirir el derecho a un futuro más justo para las generaciones venideras y los fantasmas vituperados.

En este proceso de derribo, los centros escolares suponen una pieza medular y, en consecuencia, los docentes, como autoridad original de enseñanza. A pesar de las posibles contradicciones que puedan surgir de los cambios atropellados, que no son siempre fáciles de realizar y dependen muchas veces del autodidactismo, es necesario eliminar de los temarios esas separaciones capitulares o apartes que empequeñecen a las creadoras, las reseñan bajo el epígrafe de “secundarias” o “epígonas” y promueven el régimen de la excepcionalidad, que aunque ennoblece a algunas –generalmente asociadas con las ideas de histeria, locura o excentricidad–, discrimina a todas las demás. Además, hay que transmitir al alumnado ese carácter restrictivo del canon y mostrar la confluencia de opciones diversas, con el objetivo de evitar la manipulación oficial o historiográfica y construir un pensamiento crítico. Asimismo, encuentro significativo comunicar la importancia de las acciones individuales y el interés por buscar y descubrir –con la ayuda del profesorado– elecciones literarias divergentes que les confieran una mirada multidireccional y multicultural que denote coherencia con esa realidad posnacionalista (Castany, 2007) y plural de la que forman parte.

Finalmente, concluyo estos renglones con el deseo de insistir en que la educación se alza como el nuevo y gran modelo de rebelión; como una lanza social contundente, preparada para transformar los peligros propios de la segregación y sustituir los valores deshumanizados por otros rehumanizados, que exijan espacios comunicantes más permeables y la adquisición de un lenguaje resignificado y expandido. Este parece ser el único camino para que las mujeres puedan, primero, vivir, y, después, dar cuenta de ello con una historia donde no consten como telón de fondo o zombies pasivos, sino como sujetos plenos

que vencen las objeciones para tomar agencia en el “yo” y en el “nosotras”. El replanteamiento y transgresión de los paradigmas patriarcales constituyen, en última instancia, el desvío irremediable en el que asentar una historia venidera que, con propiedad, por fin sean capaces de llamar “suya”.

## BIBLIOGRAFÍA

- BALCELLS, José María. “Del género de las “antología de género”. *Revista Arbor: Ciencia, Pensamiento y Cultura*, 2006, vol. 182, núm. 721, pp. 635-649. <<https://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/58>> [17 mayo 2022].
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. 1º reimpresión. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- BLOOM, Harold. *El canon occidental*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante*. Madrid: Adriana Hidalgo Editora, 2009.
- BUTLER, Judith. *Gender Trouble*. Nueva York: Routledge, 1999.
- BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2022.
- CABALLERO WANGÜEMERT, María. “Género y literatura hispanoamericana”. *Feminismos*, 2003, núm. 1, pp. 103-115. <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2003.1.08> [10 mayo 2022].
- CASTANY PRADO, Bernat. *Literatura posnacional*. Murcia: Universidad de Murcia, 2007.
- CERRILLO TORREMOCHA, Pedro. “Canon literario, canon escolar y canon oculto”. *Quaderns de Filologia. Estudis literaris*, 2013, vol. 18, pp. 17-31. <https://1library.co/document/zxl4jdoz-canon-literario-canon-escolar-y-canon-oculto.html> [13 octubre 2022].
- COLMEIRO, José. “¿Una nación de fantasmas?: Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”. *452oF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 2011, núm. 4, pp. 17-34. <http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html> [29/03/2023].
- CONDE, Carmen. *Poesía femenina española (1939-1950)*. 2ª ed. Barcelona: Editorial Bruquera, 1970.
- CUESTA, Jorge. *Obra*. México: El Equilibrista, 1994.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. París: Minuit, 1980.

DUEÑAS LORENTE, José Domingo. “Niveles de lectura: lectura culta y lectura popular en la teoría literaria reciente”. En BELTRÁN ALMERÍA, Luis (dir.), DE DIEGO, Rosa, SOTELO VÁZQUEZ, Marisa y THION SORIANO-MOLLÁ, Dolores (coords.). *Diálogos de la frontera: De la cultura popular a la cultura de masas en la era moderna*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”, 2016, pp. 83-92.

EVEN-ZOHAR, Itamar. “La función de la literatura en la creación de las naciones de Europa”. En VILLANUEVA, Darío (ed.). *Avances en teoría de la literatura*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1994, pp. 357-377.

FERRÉ, Rosario. *El coloquio de las perras*. Madrid: Editorial Cultural, 1990.

FOUCAULT, Michael. *Los anormales*. Madrid: Ediciones Akal, 2001.

FREIXAS, Laura. “Qué fue de las escritoras”. *El País*, 2013. [https://elpais.com/elpais/2013/06/25/opinion/1372182616\\_612684.html](https://elpais.com/elpais/2013/06/25/opinion/1372182616_612684.html) [27 julio 2022].

GOBIERNO DE ESPAÑA. “Real Decreto 217/2022 de 29 de marzo de 2022, por el que se establece la ordenación y las enseñanzas mínimas de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato”. Madrid: *Boletín Oficial del Estado*, núm. 76, <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-2022-4975> [17 junio 2022].

GOPEGUI, Belén. “Autoridad semántica y dominación” (conferencia). Simposio “Tragar saliva: Formas de violencia simbólica contra las mujeres en la literatura del siglo XXI”, Salamanca, octubre 2022.

HALBWACHS, Maurice. *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

HAN, Byung-Chul. *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder Editorial, 2010.

HIRSCH, Marianne. *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem, 2021.

HUYSEN, Andreas. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. Nueva York: Routledge, 1995.

JELIN, Elizabeth y SUTTON, Barbara. “Memoria, género y activismo. Resistencia a la dictadura y lucha por el aborto legal”. *Aletheia*, 2021, vol. 11, núm. 22, e099, pp. 2-14. <https://doi.org/10.24215/18533701e099> [17/02/2023].

KRISTEVA, Julia. *Poderes de la perversión*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1989.

LASA ÁLVAREZ, Begoña. “La incorporación de las escritoras al currículo literario en la Educación Secundaria: una tarea pendiente”. *Cuestiones de género: De la igualdad y la diferencia*, 2016, núm. 11, pp. 423-442. <http://dx.doi.org/http://dx.doi.org/10.18002/cg.v0i11.3588> [17 julio 2022].

- LONDOÑO, Jenny. *Reencarnaciones. Selección*. Los Lagos: Ediciones A89, 2020.
- LÓPOEZ NAVAJASS, Ana. “Análisis de la ausencia de las mujeres en los manuales de la ESO: Una genealogía de conocimiento ocultada”. *Revista de Educación*, 2014, núm. 363, pp. 282-308. [http://www.revistaeducacion.mec.es/doi/363\\_188.pdf](http://www.revistaeducacion.mec.es/doi/363_188.pdf) [28 mayo 2022].
- MERUANE, Lina. “Coloquio de las quiltras” (conferencia). Simposio “Tragar saliva: Formas de violencia simbólica contra las mujeres en la literatura del siglo xxi”, Salamanca, octubre 2022.
- MIGNOLO, Walter. “Los cánones y (más allá de) las fronteras culturales (o ¿de quién es el canon del que hablamos?)”. En SULLÁ ÁLVAREZ, Enric (comp.). *El canon literario*. Madrid: Arco-Libros, 1998, pp. 237-270.
- MIGUEL, Luna. *El coloquio de las perras*. Madrid: Capital Swing, 2019.
- MOLLOY, Sylvia. “Recuerdo, historia, ficción”. En CHANG-RODRÍGUEZ, Raquel y DE BEER, Gabriella (eds.). “La historia en la literatura iberoamericana. Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana”. Nueva York: The City College of the City of New York, 1984, pp. 253-58.
- NEGRI, Antonio. “El monstruo biopolítico. Vida desnuda y potencia”. En GIORGI, Gabriel y RODRÍGUEZ, Fermín (comps.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2007, pp. 93-139.
- NOGUEROL JIMÉNEZ, Francisca. “Hacia una poética del tajo”. En ETTE, Ottmar y SÁNCHEZ, Yvette. *Vivir lo breve. Nanofilología y microformatos en las letras y culturas hispánicas contemporáneas*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2020, pp. 49-68.
- PIZARNIK, Alejandra. *Poesía completa*. Barcelona: Lumen, 2016.
- PIZER, John. *The Idea of World Literature. History and Pedagogical Practice*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2006.
- POZUELO YVANCOS, José María. “Canon: ¿estética o pedagogía?”. *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, 1996, núm. 600, pp. 3-4. [https://www.insula.es/sites/default/files/articulos\\_muestra/INSULA%20600.htm](https://www.insula.es/sites/default/files/articulos_muestra/INSULA%20600.htm) [11 diciembre 2021].
- RANCIÈRE, Jacques. *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia, 2006.
- REISZ, Susan. *Voces sexuadas. Género y poesía en Hispanoamérica*. Lleida: Asociación Española de Estudios Literarios y Ediciones de la Universidad de Lleida, 1996.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Remedios. “Canon escolar poético y pedagogía literaria en Bachillerato. Las escritoras invisibles en los manuales de literatura”. *Pedagogía social: Revista Interuniversitaria*, 2019, núm. 33, pp. 43-52. <https://recyt.fecyt.es/index.php/PSRI/article/view/68687> [15 diciembre 2021].

SHOWALTER, Elaine. "Towards a Feminist Poetics". En SHOWALTER, Elaine (ed.). *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Nueva York: Pantheon Books, 1985.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres: Hogarth Press, 1929.

ZAFRA, Remedios. *Un cuarto propio conectado: (Ciber)espacio y (auto)gestión del yo*. Madrid: Fórcola Ediciones, 2010.







Este libro se terminó de imprimir en Salamanca,  
en el mes de mayo de 2024.



9 788415 739449

IBIC: DSC



El exocanon no solo mira hacia las periferias y los márgenes abordando las tensiones relacionales entre centro y periferia, norte y sur, hombre y mujer, analógico y digital... sino que también nos recuerda que ese sistema de oposiciones no nos da las respuestas necesarias, pues lo ajeno no es necesariamente lo opuesto. *Glosar el exocanon: escrituras inasibles en español* se propone

seguir ampliando la riqueza de los puntos de vista que nutren aquello que está fuera de los núcleos de poder y de quienes, habitándolos, no se adhieren a sus deseos e impostaciones. Desde la búsqueda de esta riqueza sin fronteras Carmen Kurtz, Mario Montalbetti, Bárbara Jacobs, Juan José Millás y Mario Bellatin, entre otros, son los nombres que se recorren a lo largo de estas páginas.

Editado por Manuel Santana Hernández y Marta Pascua Canelo, también participan Estefanía Linuesa Torrijos, Helena Pagán Marín, An van Hecke, Natalia Candorcio Rodríguez, Laura Miklós y Laura Rozalén Sánchez.

Colección La Bolgia