

**REPENSAR LAS IDENTIDADES CULTURALES
EN EL MUNDO HISPÁNICO II:
Interpretaciones, poéticas y resistencias
desde Hispanoamérica**



**JUAN MARTÍNEZ-GIL e IRIS DE BENITO
(eds.)**



**Repensar las identidades culturales en el mundo
hispanico II:
Interpretaciones, poéticas y resistencias desde
Hispanoamérica**

Juan Martínez-Gil e Iris de Benito (eds.)

MARTÍNEZ-GIL, JUAN Y DE BENITO, IRIS (eds.). *Repensar las identidades culturales en el mundo hispánico I: Interpretaciones, poéticas y resistencias desde Hispanoamérica*.

València: Anejos de *Diablotexto Digital*, 8, 2022, 170 pp.

ISBN: 978-84-09-43353-7 DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-8

Cubierta: Ilustración de Ferran Miquel Cortés Benlloch, 2022

Diablotexto Digital

Universitat de València
Departamento de Filología Española
Av. Blasco Ibáñez, 32
46010 Valencia Tel. +34 - 963864862
diablotextodigital@uv.es
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

Director Honorífico

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

Directoras

Xelo Candel Vila (Universitat de València)
Luz C. Souto (Universitat de València)

Secretaría

José Martínez Rubio (Universitat de València)

Editor de colección Anejos

Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

Editora de sección Sobretextos

Carla Juárez Pinto (Universitat de València)

Consejo de redacción

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

Traductor asesor

Anthony Nuckols (Universitat de València)

Comité Científico

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

ÍNDICE

Presentación.....	4
I. Canon, performance textual e identidad en la tradición lírica hispanoamericana.....	11
1. Una relectura de los raros de Rubén Darío a partir de su estética, CARLA JUÁREZ PINTO.....	12
2. La antología como identidad textual colectiva: Laurel y sus precursoras, JAIME PUIS GUIADO.....	29
3. Los diarios de Alejandra Pizarnik: hacia la performance textual, GEMA B. PALACIOS.....	43
II. Identidades culturales en los géneros musicales urbanos.....	54
4. La salsa como producto cultural urbano y herramienta para la conformación de identidades colectivas, TAMARA SHYLKOVA.....	55
5. Retratos de la identidad plural en la canción de autor: La milonga del moro judío, MARÍA ESTEBAN BECEDAS.....	73
III. Sujetos en conflicto: disrupciones narrativas en torno a la identidad....	89
6. "En esos días, Dahlmann odió su identidad", MARC CABALLER GALCERÁ ...	92
7. Un ritmo orgánico en la representación anti-normativa de los cuerpos: fragmentación del discurso en Dame placer de Flavia Company, MARTA J. SANCHIS FERRER.....	102
8. La ruptura de la identidad y su reconstrucción en el exilio en 259 saltos, uno inmortal de Alicia Kozameh, GAOIJE LYU.....	115
9. Resistencia e identidad en el Romance de la negra rubia (2014) de Gabriela Cabezón Cámara, JUAN MARTÍNEZ GIL.....	133
10. <i>Chicas muertas</i> , crónica de una violencia estructurada, CLARA ROMANY CASTELLANO.....	146
Notas biográficas.....	165

REPENSAR LAS IDENTIDADES CULTURALES EN EL MUNDO HISPÁNICO: INTERPRETACIONES, POÉTICAS Y RESISTENCIAS DESDE HISPANOAMÉRICA.

PRESENTACIÓN

IRIS DE BENITO MESA

Universitat de València

JUAN MARTÍNEZ-GIL

Universitat Jaume I

A lo largo de las páginas de este volumen encontraremos una colección heterogénea de producciones literarias. Todas ellas aunadas en torno a tres ejes: el primero, la cultura. Tal y como expone Bericat en "Cultura y sociedad" (*La sociedad desde la sociología*, 2016), "en síntesis, la cultura es el universo simbólico, o red de significados, creado por los seres humanos para poder desarrollar en él su existencia", una red compartida que "va más allá de la conciencia individual" (2016: 126). Seguidamente, tenemos la identidad que, como veremos, en ocasiones queda definida en términos de búsqueda, en otras de reivindicación, en otras de carencia. Ambos términos se tensionan e interactúan, navegan entre los polos de individualidad y colectividad, pues

toda "identidad cultural" contiene ambas esferas. Por último, presentamos Hispanoamérica como marco geográfico.

Es cierto que, históricamente, la identidad es, en América Latina, uno de los temas centrales de las producciones culturales de sus distintos países. En muchas ocasiones, las ficciones identitarias toman como punto de partida en la búsqueda el acontecimiento de la Conquista, entendido a veces como fundacional, otras como el origen de todas las preguntas. De cualquier modo, no podemos limitar a ese plano las cuestiones identitarias en Hispanoamérica, mucho menos cuando hablamos de un continente entero, de tales dimensiones y con tal cantidad y variedad de países y culturas. Podríamos preguntarnos, acaso, hasta qué punto resulta coherente seguir hablando de América Latina como un todo, y qué dispositivos identitarios se activan cuando lo hacemos.

La cultura, en relación con la identidad, puede leerse bien como pregunta, bien como respuesta. Por una parte, una canción, una obra literaria, puede darnos pistas sobre las cuales rastrear la cultura de una comunidad, o de un sector de la misma, en un determinado momento. Pero por otra, además, y acaso más interesante, el propio producto cultural puede articularse en forma de pregunta acerca de la identidad, ya sea propia, individual o comunitaria. A lo largo de este volumen veremos muestras de ambos casos, y de cómo estos dialogan entre sí. En definitiva, aproximarnos a la cultura, atender a ella, puede ofrecernos múltiples claves de aproximación al concepto de identidad.

Entre la colección de textos que siguen a este prólogo, como decíamos, encontraremos una heterogeneidad relativa. Por un lado, recogemos trabajos que se dedican a autores más que consagrados, indudablemente dentro del canon, frente a otros, y otras, cuya literatura apenas está emergiendo y/o que se mueve en circuitos más específicos. La mezcla de ambos, una vez más, puede servirnos para ponerlos en diálogo y plantear ya no solo la pertinencia del canon, sino de qué forma se relaciona el canon con las producciones culturales de orden más periférico, o con aquellas tan recientes que aún no se plantea si pasarán o no a formar parte del mismo. Sin duda, hablar de canon en Latinoamérica supondrá también preguntarse acerca del *boom* y de qué

manera su herencia seguiría o no presente en la estela cultural de lo que significa América Latina para el mundo –y de qué manera se pretende romper con ella, como ya en los 90 propuso la antología *McOndo* (1996) de Alberto Fuguet y Sergio Gómez.

En esa línea, no hay más que observar el índice de nuestro volumen y atender a la predominancia significativa de trabajos sobre autores y autoras argentinos, algo que nos podría llevar a reflexionar acerca de Argentina como marca intelectual latinoamericana de cara al escaparate del circuito literario/cultural mundial, como apunta Gallego Cuiñas en “Feminismo y literatura (argentina) mundial: Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin” 2020:80. ¿Qué implicaciones tiene que sea Argentina la “representante” mayoritaria de una eventual “cultura latinoamericana” en un volumen como este?

Por último, resulta no menos pertinente preguntarnos desde qué lugar estamos armando este volumen recopilatorio. Qué preguntas, expectativas o juicios se activan, desde nuestro horizonte del otro lado del océano, cuando nos cuestionamos acerca de cultura, de identidad, de América Latina. En este sentido, las editoras de este volumen queremos disculparnos por adelantado por cualquier error en la disposición del mismo que pueda llevar a lectoras y lectores hispanoamericanos a no verse representados o a encontrar relaciones inadecuadas. Como hispanistas e hispanoamericanistas, el tema nos interpela y atraviesa nuestras investigaciones, aunque no sea de forma experiencial. Preparamos este volumen con toda nuestra humildad y con toda nuestra voluntad de contribuir al conocimiento de la materia.

El primero de los bloques de contenido, “Canon, performance textual e identidad en la tradición lírica hispanoamericana”, está dedicado a producciones líricas, y es en él en el que hallamos una mayor presencia de autores/as que consideraríamos canónicos. Juárez Pinto, por su parte, ofrece una relectura de la mítica antología *Los raros*, de Rubén Darío, y la pone en diálogo con las ideas filosóficas y estéticas de su tiempo. En especial, se centrará en el decadentismo, estética paradigmática de la Modernidad que varios escritores utilizarán como baluarte identitario en este contexto y expondrá las ideas filosóficas que lo nutren y le dan forma. Darío establece en

su antología un hilo conductor entre todos estos decadentistas que conforman una especie de anticanon con el que pretende exponer una nueva forma de moverse en el mundo burgués. En sus prólogos de distintas ediciones, Darío dejará patente cómo el artista o el poeta puede subvertir el mercado económico en el que está inserto.

De otro lado, Puig Guisado propone trabajar con el concepto de antología. Plantea que la voz, en este caso plasmada en un producto textual, no sea la marca de una identidad individual sino colectiva y sugiere leer desde ahí las antologías poéticas. En los trabajos sobre identidad está muy presente la dualidad que se genera entre identidad individual y colectiva. Ha habido múltiples muestras culturales a lo largo del siglo XX que trabajan con la idea de la identidad colectiva a partir de desdibujar la entidad privilegiada de la autoría individual: textos anónimos, colectivos, testimonios... Podemos rastrear una vinculación entre políticas de sinautoría o autorías no tradicionales y búsquedas de la identidad colectiva, a menudo asociadas a movimientos sociales. Recordemos la famosa obra testimonial *La noche de Tletelolco* (1971) de Elena Poniatowska, en que la estrategia polifónica se convierte en uno de sus recursos narrativos más potentes.

Con Baños Palacios volveremos a la identidad individual, y a cómo esta queda articulada en los diarios de Alejandra Pizarnik; en ese sentido, nos aproximamos a la esfera de lo autobiográfico. La autora nos hablará de Identidad individual, del cuerpo enfermo y del cuerpo en los márgenes. De las posibilidades de explorar sus límites a través de la palabra. Para ello, una de las estrategias será poner el foco de atención en el potencial performativo de la escritura y del discurso. Colocar, en definitiva, el cuerpo en el centro de la escritura, y de la pregunta sobre la identidad. El cuerpo cobrará especial relevancia desde la segunda mitad del siglo XX, a partir de las políticas del cuerpo dentro de los discursos feministas. Se convertirá en un elemento fundamental en la exploración de la identidad, sobre todo y concretamente, en lo concerniente a este caso, de las mujeres. Este contexto resulta fundamental para atender a las voces feministas que se alzan en el siglo XXI, en las que el cuerpo seguirá siendo uno de los lugares centrales del discurso.

El segundo bloque de contenidos, "Identidades culturales en los géneros musicales urbanos", está centrado en la música, y está compuesto por dos trabajos que estudian, respectivamente, la salsa y la canción de autor. Se trata de dos géneros bien diferenciados que, colocados en diálogo, provocan un interesante contraste. Huelga decir que un estudio exhaustivo y representativo de la música urbana en América Latina bien ocuparía varios volúmenes completos, de modo que no es en este caso nuestro objeto ofrecer una muestra representativa de este fenómeno, sino más bien dos ejemplos particulares en torno a los que resulta interesante establecer un diálogo.

A partir del trabajo de Shlykova, dedicado a la salsa, es pertinente pensar cómo funciona hoy en día la música latina a nivel mundial, dentro del mercado comercial de la música mainstream. De qué manera se puede llegar desvirtuar el arraigo identitario de estos ritmos en favor de una imagen estereotipada y colonial tanto de los ritmos como de sus intérpretes. Sobre los discursos *mainstream* acerca de géneros musicales latinos, el clasismo y el racismo están demasiado a menudo instaurados en el discurso intelectual sobre los géneros musicales. ¿Qué géneros son válidos, cuáles susceptibles de entrar en la alta cultura? ¿Cuál es el lugar de la música latina ahora que sí que es aceptada en el canon *mainstream*?

Siguiendo la estela de Shlykova, M. Esteban Becedas analiza la identidad en el fenómeno musical de autor en español, centrándose especialmente en la obra del cantautor uruguayo Jorge Drexler. En su contribución, M. Esteban Becedas ahonda en el análisis textual lírico para llegar a conclusiones más generales, relacionadas con la identidad y con lo literario. En este sentido, su trabajo es una prueba fehaciente de que se puede conjugar análisis filológico y *Cultural Studies* con interesantes y productivos resultados.

Nuestro último bloque, el más extenso, se titula "Sujetos en conflicto: disrupciones narrativas en torno a la identidad" y abarca diversos trabajos sobre narrativa del Cono Sur. Este se inaugura con un trabajo de Marc Caballer sobre Borges y Onetti, acaso dos de los autores más consagrados de Hispanoamérica, que demuestran cómo ya desde el canon encontramos la problemática de la identidad –aunque paradójicamente varios investigadores y

filósofos consideren la identidad como una temática y una preocupación propia del siglo XXI.

Junto a este trabajo, dialogan cuatro propuestas sobre autoras de literatura argentina contemporánea. Llegamos así al trabajo de Sanchis Ferrer, que aborda la novela *Dame placer* (1999) de Flavia Company. Anteriormente hemos hablado de identidad colectiva y de identidad individual. Este trabajo habla sobre amor, placer, dolor y afecto en una relación perdida. Permite hablar sobre cómo los límites de la identidad individual pueden llegar a diluirse en las narrativas de pareja, las dinámicas de fusión y los afectos, emociones y apegos que de ellas se desprenden. ¿Pensarse en pareja para dejar de pensarse individualmente? Se trata de planteamientos que están a la orden del día en las actuales formas de relación, más si pensamos en los recientes debates sobre autocuidados y sobre estructuras relacionales disidentes de la pareja monógama. De esta manera, Sanchis Ferrer pone en diálogo autoras y obras punteras de los *Gender Studies* para ofrecer una lectura crítica y original de la obra de Company.

Con Gaojie Lyu abrimos uno de los temas en que más recurrentemente se trabaja la cuestión de la identidad: el exilio, y con él, el desarraigo. ¿Hasta qué punto necesitamos de nuestra tierra para comprender y abrazar nuestra identidad? Hoy en día, trabajos como este nos conectan con los constantes fenómenos migratorios y las crisis identitarias que se derivan del abandono forzoso del hogar. Por su parte, Martínez-Gil analiza la identidad ligada a la performance, como en el caso de Pizarnik en el trabajo de Baños, pero en el marco diegético que propone Cabezón Cámara en el *Romance de la negra rubia* (2014). La incineración y la desfiguración corporal marcará la identidad personal y política de la protagonista, que en su camino entrará en intersección con otras categorizaciones como la sexualidad lesbiana o la pertenencia a la clase obrera rioplatense. Esta novela, al igual que la que trata el siguiente y último capítulo, se inserta en lo que se conoce como Nueva Narrativa Argentina, término que acuñó Elsa Drucaroff y que refleja la particular aplicación de autoras y autores argentinos de los preceptos de la Posmodernidad a partir de los años 80.

Plenamente inserto en esta corriente, el trabajo de Romany sobre *Chicas Muertas* cierra nuestra colección y nos permite hilar con los discursos en torno al cuerpo, a los que hemos hecho una primera referencia al presentar el trabajo de Baños Palacios, dedicado a Pizarnik. La obra de Selva Almada en que se centra este último trabajo pone el foco en el cuerpo para hablar del feminicidio. Un tema que, sin duda, queda enmarcado en la agenda feminista “mundial” por ser una de las cuestiones de mayor urgencia por las que clama el activismo feminista. En este sentido, y como sugiere Gallego Cuiñas en el ya citado artículo, hablar sobre feminicidio posibilita que textos como este circulen dentro de la “literatura mundial” (2020: 82). Son numerosos los ejemplos de otras autoras y de fenómenos sociales, concretamente en Latinoamérica, ligados a la violencia contra las mujeres como pueden ser los abortos en argentina o los feminicidios en Ciudad Juárez, que explicitan la necesidad de que las ficciones críticas pongan el foco en ellos.

Todos estos trabajos ilustran una panorámica de la diversidad de propuestas que aún encontramos hoy en el estudio de la literatura hispanoamericana. Esperamos que arrojen nueva luz al ámbito del hispanoamericanismo y al del estudio de la literatura en general. Asimismo, agradecemos a la revista *Diablotexto Digital* y a sus encargados –en especial a Javier Lluch y a Luz Souto– la oportunidad de publicar este volumen monográfico, así como a la Asociación ALEPH de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica por el apoyo brindado. “Nada más intenso que el terror de perder la identidad” sentenciaba Pizarnik. Confiamos en que estos pequeños mapas de búsqueda ofrezcan reflexiones para evitar el terror y la pérdida, continuamente amenazantes.

I. Canon, performance textual e identidad en la tradición
lirica hispanoamericana

UNA RELECTURA DE LOS RAROS DE RUBÉN DARÍO A PARTIR DE SU ESTÉTICA

CARLA JUÁREZ PINTO

Universitat de València

Vive en su sueño. Es raro, rarísimo. ¡Un poeta!

(Rubén Darío, *Los raros*, [1896] 2017: 155)

Contexto y escritura de *Los raros*

El 12 de octubre de 1896¹ aparecía publicado en Buenos Aires un extraño libro de Rubén Darío, *Los raros*². Empleamos la palabra *extraño* más por su contenido, que por su novedad, pues *Los raros*, aparentemente, no es más

¹ No ha pasado desapercibida por la crítica la coincidencia de publicación con la efeméride de la Conquista. Miguel Escalada, en la reseña que le dedica a Darío ese mismo año, apunta que: “La casualidad ha querido que ese libro sea descubierto al público en el día de América —12 de octubre— Fiesta por fiesta. Un mundo nuevo a la humanidad, una América nueva a la intelectualidad. El visionario Darío arrastrará las cadenas como el visionario Colón. ¡Del borde de las carabelas legendarias gritaban tierra; del borde de esta lírica carabela anuncian cielo! La Poesía, la Gracia y la Armonía, naves gallardas, anclan en nuestro continente. ¡Salve!” (Escalada *apud* Caresani, 2016: 2).

² Para este trabajo hemos utilizado la edición de Eneida de Carlos Clementson citada en la bibliografía. Por la elevada frecuencia con la que la citaremos, referenciamos directamente la página y no el autor y el año para evitar repeticiones innecesarias.

que una compilación de artículos publicados por el nicaragüense en el periódico *La Nación* de Buenos Aires³, e incluso el prólogo de su primera edición —que estudiaremos más adelante— fue un ensayo ya publicado en *Revista de América* dos años antes. No por este motivo debe pensarse que *Los raros* carece de interés literario, pues es su conjunto global, la lectura integral de la obra, la que desvela una concepción estética e ideológica mucho más sólida que la que se desprende de la ojeada a alguno de sus textos por separado.

Con gran frecuencia sucede que los grandes escritores ven limitada su contribución a la literatura universal a un género exclusivamente, y en el caso de Darío es obvio que se debe a la rutilante dimensión de su poesía. La misma injusta situación, pero a la inversa, le ocurre en España a Miguel de Unamuno, cuya ingente obra narrativa y filosófica ha menoscabado la crítica literaria de su poesía o su teatro. No obstante, —y ya nos lo advertía en 1969 el atento crítico Guillermo de Torre— Rubén Darío puso el genio en sus versos y el talento en su prosa, que merece ser tenida en cuenta por su gran innovación estilística (1969: 64). En ese sentido, no debemos pasar por alto que la afición de los escritores modernistas al periodismo tiene más de obligación laboral que de afición voluntaria, pues era muy reducido —por no decir invisible— el espacio que el nuevo mercado había guardado para el artista⁴. La gran capacidad periodística de Darío y su acuidad crítica, que venía advirtiéndose desde sus primeras colaboraciones en los diarios managüenses, tuvo como coronamiento la fundación de *Revista de América* en agosto de 1894. En su primer número

³ Se suele decir que todos los artículos fueron publicados en *La Nación*, pero esta afirmación no es del todo cierta. La mayoría de ellos fueron publicados en dicho periódico entre agosto de 1893 y septiembre de 1896, pero la crítica de Poe y Lautréamont aparecieron por esas fechas en dos revistas diferentes: *Revista Nacional* y *Argentina*. Los dos escritores añadidos a la segunda edición, Mauclair y Adam, se publicaron en *La Nación* en 1901 (José María Martínez, 2016: 72).

⁴ Mattalía (1997: 50), en uno de los capítulos de *Miradas al Fin de Siglo* que dedica a la relación entre el periodismo y la literatura, opina que, aunque sí que había una realidad económica que imprecaba a que los escritores se dedicaban al periodismo, Darío siempre opinó que no había grandes diferencias entre la escritura periodística y literaria y que, gracias al periódico, Rubén descubrió grandes innovaciones que después aplicó a su poesía.

leemos un pequeño texto titulado “Nuestros propósitos”, que dice lo siguiente:

Ser el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro y desea y busca la perfección ideal; Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunión artística; Combatir contra los fetichistas y los iconoclastas [...] Luchar porque prevalezca el amor à la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias; Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de la lengua española: esos son nuestros propósitos (1894: 1).

La incorporación de esta deliberada declaración de intenciones del primer número de la revista, considerado por algunos estudiosos de Darío (Llopesa, 2002: 58) un manifiesto estético del Modernismo, como introducción a la primera edición de *Los raros* nos pone sobre aviso de la decidida posición estética que plantea la obra que tenemos entre manos. Once años más tarde, en la segunda edición, Darío reincide en lo que ya había apuntado en 1894: “Restan la misma pasión de arte, el mismo reconocimiento de las jerarquías intelectuales, el mismo desdén de lo vulgar y la misma religión de la belleza” ([1894] 2017: 17). Estas ideas que proponen los prólogos, y que giran en torno a la estética y la ideología, así como la plasmación de otras muchas en los artículos, serán el objeto del trabajo que tenemos entre manos, cuya voluntad no es otra que la de desenmarañar la lectura de *Los raros*, para comprobar que las reseñas de los escritores y sus obras son solo el cascarón que envuelve la nuez.

La rareza de los raros

¿Quiénes son, entonces, estos raros? Los nombres que figuran en la primera edición de 1896 son diecinueve: Leconte de Lisle, Verlaine, Villiers de L'Isle Adam, Leon Bloy, Jean Richepin, Jean Mordas, Rachilde, Teodoro Hannon, Lautrdamont, Max Nordau, Georges D' Esparbéss, Augusto de Armas, Laurent Tailhade, Fra Domenico Cavalca, Eduardo Dubois, Edgar Allan Poe, Ibsen, Jose Martí y Eugenio de Castro. La segunda edición, publicada en París en

1905, añade dos personajes más: Camile Mauclair y Paul Adams⁵. Los veintiún personajes a los que Darío dedica unas páginas críticas en *Los raros* aparecen precedidos con un título en el que solo aparecen sus nombres, salvo los dos primeros reseñados en la segunda edición: Camile Mauclair, cuyo título lleva el nombre de su libro *L'Art en silence (El arte en silencio)*, y Edgar Allan Poe, nombre al que le sigue la aclaración "Fragmento de un estudio". Como se concluye de una primera ojeada a esta lista, hay mucho de simbolismo (Verlaine, Villiers, Moréas o Lautremont) o de parnasianismo con Leconte de Lisle, pero también hay literatura cubana (José Martí o Augusto de Armas) e incluso noruega (Ibsen). Caso aparte es el de Fra Domenico Cavalca, el único de los raros nacidos en la Edad Media. Dada la heterogeneidad, nos preguntamos ahora: ¿qué es lo que comparte esta mezcla de autores?, ¿qué hay de coherencia en esta variada lista que nos lleva desde la Edad Media italiana hasta el simbolismo francés? Y lo más importante, ¿por qué son raros estos raros?, ¿cuál es su verdadera rareza?

Comenzaremos aclarando estas preguntas a partir de la definición que nos ofrece el *Diccionario* de la Real Academia (*DLE*) del adjetivo que da nombre a la obra: *raro, ra*. La Academia nos ofrece un total de cinco acepciones (eliminamos la sexta por tratarse de un tecnicismo científico):

- 1) Que se comporta de un modo inhabitual, 2) Extraordinario, poco común o frecuente, 3) Escaso en su clase o especie, 4) Insigne, sobresaliente o excelente en su línea y 5) Extravagante de genio o de comportamiento y propenso a singularizarse (2014: 1849)

Lo cierto es que estos sentidos del adjetivo *raro* apuntan en dos direcciones: el comportamiento y la genialidad. La primera y la quinta nos hablan de una actitud conductual y, por lo tanto, política y moral, pero la segunda, tercera y cuarta, aluden a la noción de *genialidad*, luego a la estética. Y no es baladí

⁵ Resulta referencia ineludible *Los poetas malditos* (1884) de Verlaine, como modelo de antología crítica que tomó Darío para sus raros. Al igual que aquí estudiamos, los de Verlaine también se mueven entre la grandeza de la obra y la amoralidad de sus vidas. De hecho, comparten a un personaje: Villiers de L'isle Adam. No obstante, el elenco de Darío es más amplio que el del escritor francés, e incluye no solo autores que fueran coetáneos a su época sino también anteriores, así como escritores de otras lenguas.

esta explicación lexicográfica, pues, en nuestra opinión, la *rareza* de los *raros* de Darío no solo guarda relación con sus hazañas o su extraordinariedad artística, sino que, más bien, para entender la selección del escritor de *Prosas profanas*, debemos manejar ambas orientaciones de la palabra. Apuntados pues los dos sentidos que consideramos que tiene la palabra rareza aplicada a estos escritores, explicaremos a continuación qué idea de moralidad y de genialidad está manejando Darío en esta obra.

La moralidad y la estética: el decadentismo

“Ni todos los raros son decadentes, ni todos los decadentes, raros”. Así de contundente responde Rubén Darío a la dura crítica que le había hecho Groussac sobre la publicación de *Los raros*, en el famoso artículo con el título de “Los colores del estandarte” (2002: 72) en *La Nación* de Buenos Aires. El decadentismo, movimiento francés⁶ surgido como negación de la sociedad moderna a través de los propios principios que la sustentan, tiene una gran importancia en *Los raros*, representado a través de la inmoralidad de los escritores reseñados por Darío, cuyos deslices éticos van desde la pornografía, el erotismo y el culto al cuerpo, la degeneración, el homoeroticismo o la locura. Uno de los casos donde esto se ve de forma más evidente es el de Rachilde, pseudónimo de Marguerite Vallette-Eymery, la única mujer que incluye Darío en su obra. Desde las primeras palabras del artículo, Darío ya nos advierte que estamos ante un personaje “curiosísimo y turbador”, y lo compara con el personaje de Justine del Marqués de Sade (127-129). No escatima en la claridad de su comentario y nos dice que Rachilde es “mala como un pecado”, que sus libros están llenos de vicio, brujería, aberraciones sexuales, y que, por lo tanto, solo deberían ser leídos por “sacerdotes, médicos y psicólogos”. El erotismo está presente en la vida y obra de esta autora, y su transgresión de la

⁶ Aunque la corriente del decadentismo tiene su origen en Francia, también llega hasta la literatura española, pero ya entrado el siglo XX. Las *Sonatas* de Valle-Inclán son un ejemplo de ello, pues la narración de las memorias del Marqués de Bradomín está llena de erotismo y seducción.

moral sexual de la época es tal, que Darío nos cuenta que la autora llega a idealizar el androgenismo en sus obras.

Además de Rachilde, hay muchos más casos de perversión sexual que aparecen en *Los raros*. De Richepin nos dice el autor que en su obra podemos encontrar: “la obsesión de la carne, una furia erótica manifestada en símiles sexuales, una fraseología plástico-genital que *cantaridiza* la estrofa hasta hacerla vibrar como agujoneada por cálida brama; un culto fálico” (98). Caso muy similar es el de Théodore Hannon, personaje que le sirve a Darío para explicar la degeneración: “pinta mares de espumosas ondas lesbianas y celebra a su amada de figura andrógina, es bohemio y errabundo, soñador y noctámbulo, prefiere las flores artificiales a las flores de primavera” (197).

No solo se pervierte la moral mediante lo sexual, pues la locura es también presentada como una de las consecuencias más graves de los quiebres de la modernidad, como le sucede a Lautréamont: “Vivió desventurado y murió loco” (199). De hecho, esa locura llevará al escritor francés, que murió con tan solo veinticuatro años, al suicidio: “El Bajísimo le poseyó, penetrando en su ser por la tristeza. Se dejó caer. Aborreció al hombre y detestó a Dios” (204). En nuestra opinión, esta cuestionable moralidad de los autores decadentes que presenta Darío en *Los raros*, se puede explicar si atendemos a la conclusión del estudio de la más inquietante de los escritores que presenta el libro, Rachilde. Tras criticar severamente su caso, el paso de una mujer dulce y adorable, de tan solo diecinueve años, a una escritora misteriosa y hechicera, decide incluir al final de la reseña una página que considera convenientemente reproducible: “magistral, inocente y hasta santa” (135).

¿Por qué tras habernos presentado Darío a una escritora de dudosa integridad solo nos ofrece un pequeño texto en el que no se observa nada de estos reprobables rasgos? En realidad lo que estaba tratando de hacer Darío es ofrecer una versión del decadentismo a los hispanoamericanos con dos intenciones: por un lado, salvar a estos autores inmorales para justificar y ofrecer una respuesta crítica al controvertido movimiento; y, por el otro, protegerse ante las posibles críticas que pudiera recibir su selección —como la

que después obtuviera de Groussac⁷—. En cierto sentido, este cuento que Darío copia de Rachilde, y que tiene por título *Imagen de Piedad*, nos parece una intencionada analogía que trata explicar la situación del decadente ante la sociedad y el mercado moderno. Los personajes del cuento, el viejo y pobre campesino y su asno Martín, se sienten avergonzados de la procesión que pasa ante sus ojos “con grandes muselinas talaes, sus banderas llenas de reflejos, sus cordones floridos, *tout en neuf*” (136)⁸. Animal y amo sienten “conciencia de su indignidad” mientras escuchan a los jóvenes “reventar de risa; ciertamente, no se desarreglaría ese bello orden de cosas por un viejo hombre acompañado de un asno viejo”. Esto entronca con la visión salvadora que pretende ofrecer Darío del escritor decadente: Rachilde, al igual que el viejo y el asno, se siente indigna ante un público ignorante y hostil, tal y como explica Rama en su ensayo:

Quedan, por último, los que afirman como si se suicidaran, su vocación de poetas y persisten en la tarea. Muchos asumen la mirada congeladora que les dirige la sociedad, como único modo de recuperar una cierta jerarquía de signo contrario, y son decadentes: borrachos, sucios, asociales, improductivos, en el sentido que el medio confiere a la palabra (1967: 20).

No nos sorprende ahora que la solución de Darío ante los decadentes sea redimirlos y ofrecer sus virtudes a los lectores del continente americano, tal y como hace con Rachilde:

⁷ De hecho, Groussac (1896: 475) incide, precisamente, en la decadencia como la principal crítica al libro de Darío: “Tenemos ahora al señor Darío convertido en heraldo de pseudotalentos decadentes, simbólicos, estetas —epítetos todos que nunca aceptaron Verlaine ni Régner, y que, en el fondo, significan un achaque muy antiguo: la necesidad que tienen las medianías de singularizarse para distinguirse. Para sobresalir entre la muchedumbre al gigante le basta erguirse; los enanos han menester abigarrarse y prodigar los gestos estrepitosos”. Obviamente, se está refiriendo a la poca rectitud moral de los decadentes.

⁸ Resulta evidente la relación de esta descripción con la del rey burgués de Darío: “El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos. Llegaba a él por entre grupos de lilas y extensos estanques, siendo saludado por los cisnes de cuellos blancos, antes que por los lacayos estirados” (2013: 18).

Esta página de Rachilde da a conocer el fondo de amor y de dulzura que hay en el corazón de la terrible Decadente. Rachilde, la Perversa, habría sido disputada entre Dios y el diablo, según Luis Dumir. ¿Qué casuista, qué teólogo podría demostrarme la victoria de Satanás en este caso? Rachilde se salvaría, siquiera fuese por la intercesión del viejo campesino y por la apoteosis de *Martin*, el cual también rogaría por ella... ¿No se salvó el Sultán del poema de Hugo por la súplica del cerdo? (139).

La estética de la aristocracia

Otro de los aspectos que más nos llama la atención al analizar a estos escritores de manera transversal es el aristocratismo que representan y el interés que pone Darío en dar a conocer su noble ascendencia, pues ya desde el prólogo de la primera edición advertía el poeta su propósito de servir a la aristocracia intelectual de la lengua española (1894: 1). Las críticas de la mayoría de estos distinguidos escritores comienzan, antes de entrar en la materia literaria, con unas notas sobre su familia o pasado ilustre. De hecho, es en este momento de la reseña cuando el lenguaje de Darío se vuelve más grandilocuente y florido, hasta el punto de utilizar fórmulas lingüísticas ya en desuso. Es lo que sucede con Poe:

Se sabe que en linaje del poeta hubo un bravo sir Rogerio que batalló en compañía de Strongbow; un osado sir Arnoldo, que defendió a una *lady* acusada de bruta; una mujer heroica y viril, la célebre "condesa" del tiempo de Cromwell; y pasando por enredos genealógicos antiguos, un general de los Estados Unidos, su abuelo (32).

Pero también utiliza un lenguaje alambicado al describir a los antepasados Villiers de L'isle Adam:

En 1889, en el establecimiento de los hermanos de San Juan de Dios, de París, el conde Matías Augusto de Villiers de L'Isle Adam, descendiente de los señores Villiers de L'isle Adam, de Chailly, originarios de la Isla de Francia, quien tuvo entre sus antepasados a Pedro, gran maestre y portaoriglama de Francia, a Felipe, gran maestre de la Orden de Malta y defensor de la isla de Rodas (80).

No se piense que son estos los únicos escritores-aristócratas de *Los raros*, ya que Rubén Darío llama la atención sobre este hecho en muchas más

reseñas: Tailhade “en todo se reconoce la distinción, la aristocracia espiritual y la magnífica realeza de ese anarquista” (161), Paul Adam “Noble por familia y origen” (208) y, más tarde, “Moralmente, es un aristócrata y no confundirá jamás su alma superior, en el mismo rango o en la misma oleada que la de los rebaños pseudosocialistas” (210) o Eugenio de Castro “No había llegado aún a mis oídos el nombre de Eugenio de Castro, ni a mi mente el resplandor de su arte aristocrático” (258-259). Estos ejemplos ponen de relieve la tesis apuntada por Noé Jitrik de que, en una segunda etapa del modernismo se reivindica el aristocratismo modernista, enalteciendo las grandes figuras sobrevivientes y reclamando la función de consolidadores de un *status* dominante (*apud* Rama, 1967: 14). No obstante, la pregunta más relevante que nos debemos hacer, considerando la importancia que le otorga Darío a esta aristocracia, es: ¿qué valores artísticos están representando estos personajes? Y en consecuencia, ¿qué estética está rescatando Darío con estos raros?

En esta corta reflexión sobre la estética que presentan *Los raros*, no entraremos a comentar de forma general la estética modernista, ya que hemos preferido, sin embargo, acudir a la fuente original para observar qué reflexiones nos ofrece el propio texto sobre este tema y poder extraer algunas conclusiones a partir de él. Nos parece del todo revelador e intencional la decisión por parte de Darío de colocar a Mauclair como primer raro reseñado en la obra⁹, pues este hecho permite que en la primera página del libro leamos lo siguiente:

Creo en la vanidad de las prerrogativas sociales de mi profesión y del talento por sí mismo. Creo en la misión difícil y casi siempre ingrata del hombre de letras, del artista, del circulator de ideas; creo que el hombre que, en nombre del talento que Dios le ha prestado, descuida su carácter y se juzga exonerado de los deberes urgentes de la existencia humana, desobedece a la humanidad, y es castigado. Creo en el arte, ese silencioso apostolado, esa bella penitencia escogida por algunos seres cuyos cuerpos les fatigan e impiden más que otros encontrar lo infinito, es una obligación de honor

⁹ No en vano José María Martínez (2016: 77) considera el texto de Mauclair el verdadero prólogo de la edición. Por ello, al hablar de Poe (el siguiente tras Mauclair) dice que podría considerarse el primer raro: “Si consideramos «L’Art en silence» como el verdadero prólogo de la segunda edición”.

que es necesario llenar, con la más seria, la más circunspecta probidad; que hay buenos o malos artistas (19-20).

Son varias y muy poderosas las ideas que Darío está tratando de explicar aquí, y una de las más notables es la idea de *genio*, cuyo fundamento filosófico lo encontramos en la *Crítica del juicio* de Kant. Como se infiere de la lectura del párrafo que hemos copiado, para Darío, el escritor emprende siempre una ardua e ingrata labor que le *ha sido dada*, en palabras de Darío, Dios *se la ha prestado*. Este innatismo del don artístico responde a la concepción kantiana del genio como "talento (don natural) que da al arte su regla" y, de hecho, Kant acude a los orígenes de la palabra, a su etimología, para explicar que el *ingenium*¹⁰ es una cualidad innata del espíritu, por la cual la naturaleza le da la regla al arte (1876: 133). Darío lleva su reflexión más allá y apunta que esa genialidad obliga al artista a hacer uso de su talento, de su don, despreciando a todo aquel que rehúye de su talento. Esto último podemos relacionarlo con una de las posturas que toma el artista ante el nuevo mercado económico a las que alude Rama (1967: 18) en el ensayo arriba citado: la autonegación. Para el crítico uruguayo, el poeta destruye dentro de sí al artista y deriva su actividad hacia las profesiones liberales, especialmente la de la abogacía, así como la economía, ámbitos en los que podemos situar a muchos expoetas.

No nos parece hecho somero que ambos, poeta y filósofo, utilicen las mismas expresiones para referirse a las cualidades del *genio*. Si para Kant el genio se sirve del intelecto como fuente de perfeccionamiento (1876: 135), en el apartado que Darío dedica a José Martí podemos leer: "el genio, fruto solamente de árboles centenarios; ese majestuoso fenómeno del intelecto elevado a su mayor potencia, alta maravilla creadora, el Genio, en fin" (244). En cierto sentido, tanto el *perfeccionamiento* (Kant) como la elevación del

¹⁰ Más adelante en la lectura, Kant (1876: 134) vuelve a referir al sentido primitivo de la palabra *genio*: "Por esto es sin duda por lo que la palabra genio se ha sacado de la latina *genius*, que significa el espíritu propio particular, que ha sido concedido a un hombre al nacer, que le protege, le dirige y le inspira ideas originales".

intelecto a la *mayor potencia* (Darío) están respondiendo a la primera característica que el filósofo prusiano le otorgaba al genio: la *originalidad*. Para Kant, la habilidad del genio consiste en producir aquello de que no se puede dar una regla determinada y, por lo tanto, “la originalidad es su primera cualidad” (1876: 134). Desde el mismo título de la obra, la concepción estética de Darío está puesta en función de la originalidad, tal y como apuntábamos al principio de este trabajo, pues el raro es extraordinario por ser escaso en su clase y, por lo tanto, único, y en definitiva, original.

Otro de los conceptos kantianos presentes en las reflexiones estéticas de *Los raros* es la idea de la *subjetividad universal*, entendiendo por esta que el juicio del gusto no es lógico, sino que el principio que lo determina es puramente subjetivo y que, además, lo común que tienen los juicios estéticos y los científicos es que producen conocimiento objetivo y universal. Por un lado, Kant analiza la subjetividad de las artes frente a la objetividad de otras disciplinas: “El juicio del gusto no es, pues, un juicio de conocimiento; no es por tanto lógico, sino estético, es decir, que el principio que lo determina es *puramente subjetivo*” (1876: 39). Y más adelante, señala que esa subjetividad es *universal*: “este derecho a la universalidad es tan esencial para el juicio en que declaramos una cosa bella, que si no lo concibiéramos, no nos vendría jamás al pensamiento el emplear esta expresión” (1876: 48). Tal y como explica Eagleton cuando reflexiona sobre la estética kantiana: “Juzgar estéticamente es declarar de manera implícita que una respuesta por completo subjetiva es la que todo individuo debe necesariamente experimentar, una que debe provocar el acuerdo espontáneo de todos” (2006: 153). La unión de las dos afirmaciones sobre *lo bello*, la *subjetividad universal*, la observamos en varias afirmaciones que Darío hace a lo largo de la obra.

Como ya señalábamos al principio, los prólogos de las dos primeras ediciones contienen un abierto manifiesto sobre las ideas estéticas que presenta *Los raros*. Desde la edición de 1896, Darío declara que sus verdaderos propósitos estéticos son dos: ser vínculo de la “universal comunión artística” y “Luchar porque prevalezca el Amor de la divina belleza, tan combatida hoy por invasoras tendencias utilitarias”. Por un lado, con la primera cita, Darío apunta a que existe una noción universal compartida, una suerte de

expresión de *lo bello* que aludiría a la *subjetividad universal* kantiana. Por otro lado, en la segunda cita nos aparecen dos sintagmas que debemos destacar: "Amor de la divina belleza" y "tendencias utilitarias". En cuanto a la primera expresión, en la que el adjetivo "divina" estaría aludiendo a la resacralización del arte que puso en marcha el movimiento Modernista, la idea de la emotividad tras *lo bello* (el amor a la belleza) estaría aludiendo a la emotividad que Kant rescata en su *Crítica del juicio*, en la que explica que, tras el juicio estético, se oculta un contenido esencialmente emotivo. También en alguno de los capítulos, como el dedicado a Rachilde, se hace referencia a este concepto universal de la estética y Darío dice, en boca de Froment, que "en nuestra época no se tiene en absoluto la noción de lo bello" (134). Por otro lado, la crítica a las "tendencias utilitaristas" de la sociedad moderna, que se rigen por el criterio económico y la racionalidad para sus fines productivos, también tiene una reflexión homóloga en la teoría estética kantiana, cuando el prusiano se refiere a la finalidad interna y externa de la belleza:

Se deduce de los dos precedentes capítulos que la satisfacción que hace que llamemos bello a un objeto no puede fundarse en la representación de la utilidad de este objeto, porque esto no sería más que una satisfacción inmediatamente referente al objeto, lo cual constituye la condición esencial del juicio sobre la belleza (1876: 60).

Como se extrae de la cita, la belleza no puede descansar sobre la utilidad de lo bello, pues hay que distinguir entre la finalidad externa, es decir, la *utilidad* del objeto y la finalidad interna que haría referencia al camino de perfeccionamiento y sobre el que sí se podrían emitir juicios estéticos.

Conclusión

Nuestro objetivo último ha sido exponer cuál es la noción estética que presenta Darío detrás de ese índice de escritores. *Los raros*, a partir de su originalidad, nos muestran una determinada concepción de la belleza. Así querría Darío, en nuestra opinión, que hubiéramos entendido la finalidad de la obra, tal y como contesta a Groussac:

No son los raros presentados como modelos; primero porque lo raro es lo contrario de lo normal, y después, porque los cánones del arte moderno no nos señalan más derrotero que el amor absoluto a la belleza —clara, simbólica o arcana— y el desenvolvimiento y manifestación de la personalidad. Sé tú mismo: ésa es la regla (2002: 77).

Esta atención que Darío le concede a la estética en un momento en el que, como veíamos a través de las palabras de Rama, el arte ha pasado a ser una mercancía más del mercado moderno, entraña una indudable contracción, como la que expone Eagleton (2002: 53). Mientras que esta norma estética (*lo bello*, la genialidad o la originalidad) está asociada a la construcción de una forma ideológica de la sociedad de clases (la jerarquía intelectual, la aristocracia) también funciona como una subversión de esas mismas clases, ya que Darío, en el fondo, no está haciendo otra cosa que reivindicar el papel del escritor, quizá la única forma de no dejar a la intemperie al artista y que su final sea distinto a aquel poeta al servicio del rey burgués: “Pieza de música por pedazo de pan. Nada de jerigonzas, ni de ideales. Id” (2013: 21).

BIBLIOGRAFÍA

- DARÍO, Rubén (2017). *Los raros*. Editor Carlos Clementson. Madrid: Editorial Eneida.
- DARÍO, Rubén [1888] (2013): *El rey burgués*, en *Azul...* Santiago de Chile: Pequeño Dios Editores.
- DARÍO, Rubén [1896] (2002). “Los colores del estandarte”, en *Estética del modernismo hispanoamericano*. Editor Miguel Gómes. Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 72- 79.
- DARÍO, Rubén (1894). “Nuestros propósitos”, *Revista de América*. 1, 19-08-1894, p.1 en <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/47841>>. [Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2021].
- DE TORRE, Guillermo (1969). *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*. Madrid: Ediciones Guadarrama.

- EAGLETON, Terry (2006). *La estética como ideología*. Traductores Germón Cano y Jorge Cano Cuenca. Madrid: Editorial Trotta.
- ESCALADA, Rubén (2016). "El salvaje cosmopolita: dilemas de la modernidad en Rubén Darío". *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras*, 7, 10, pp. 1-14 [en línea]: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5665265>>. [Fecha de consulta: 30 de diciembre de 2021]
- GROUSSAC, Paul (1896). "Boletín Bibliográfico; *Los Raros*, por Rubén Darío", *La Biblioteca: revista mensual dirigida por Paul Groussac*, II, 6, pp. 474-480, [en línea]: <https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=1001144>. [Fecha de consulta: 30 de diciembre 2021]
- KANT, Immanuel (1876). *Crítica del juicio, seguida de las observaciones sobre el asentimiento de lo bello y lo sublime*. Traductores Alejo García Moreno y Juan Ruvira. Madrid: Librerías de Francisoc Iravedra, Anto Novo.
- LLOPESA, Ricardo (2002). "*Los raros de Rubén Darío*", *Revista Hispánica Moderna*, 55, 1, pp. 47-63, [en línea]: <https://www.jstor.org/stable/30203682?seq=1#metadata_info_tab_contents>. [Fecha de consulta: 2 de enero de 2022]
- MATTALÍA, Sonia (1998). *Miradas al Fin de Siglo: Lecturas modernistas*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- MARTÍNEZ, José María (2016). "*Los raros: arquitecturas, jerarquías y filiaciones*". *Zama. Revista Del Instituto De Literatura Hispanoamericana*, pp. 69-91, [en línea]: <<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/zama/article/view/3409>>. [Fecha de consulta: 2 de enero de 2022]
- RAMA, Ángel (1967). *Los poetas modernistas en el mercado económico*. Montevideo: Universidad de la República (Facultad de Humanidades y Ciencias).
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014). "*Raro*" en *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed, Barcelona: Espasa Libros.

ANEXO

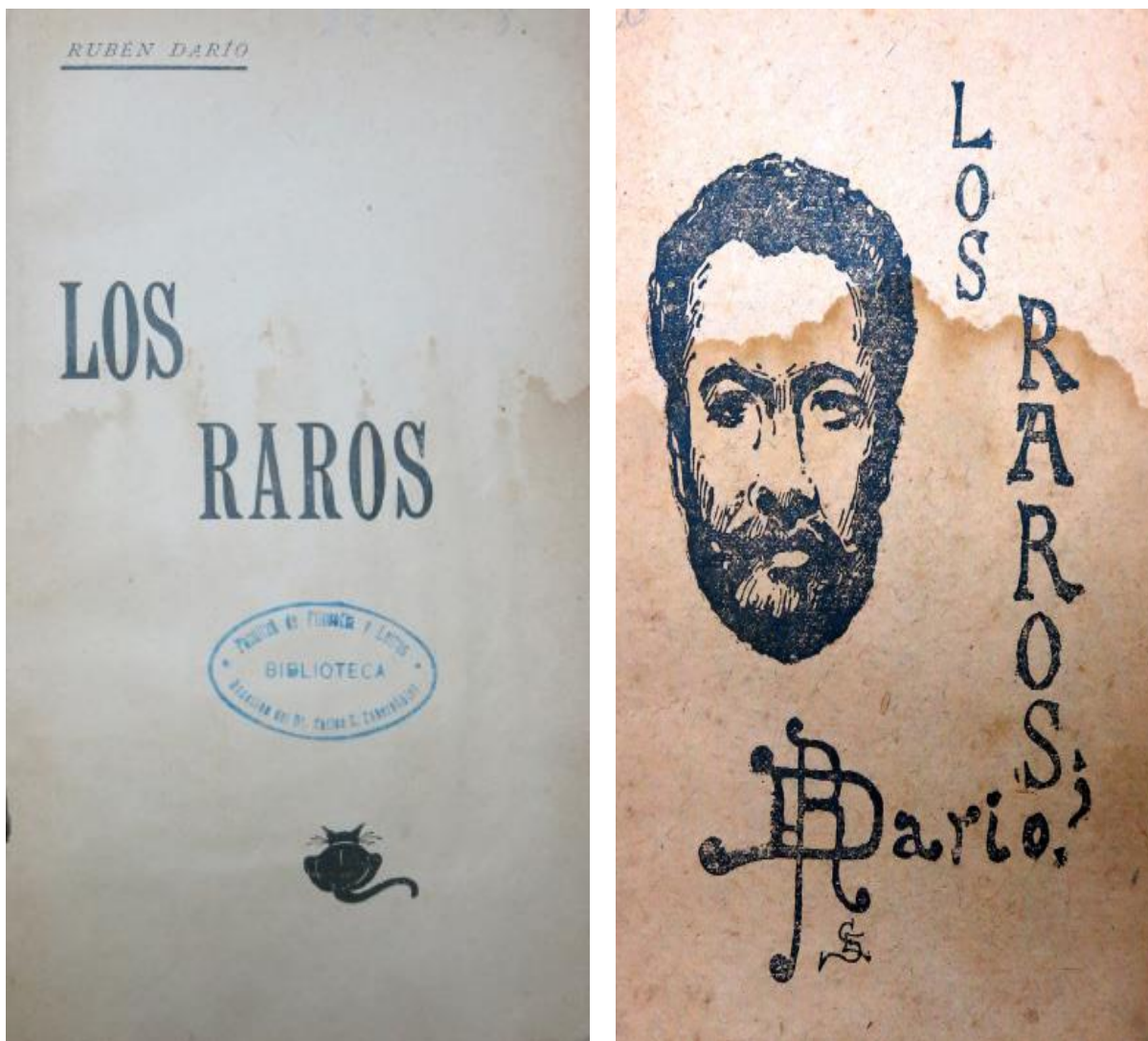


Fig. 1. *Los raros*. Cubierta y anteportada de la edición de 1896. Diseño de Eduardo Schiaffino. Copia digitalizada <<https://www.poderjudicial.gob.ni/centenario-dario/pdf/los-raros.pdf>> [Fecha de consulta: 10/02/2022]

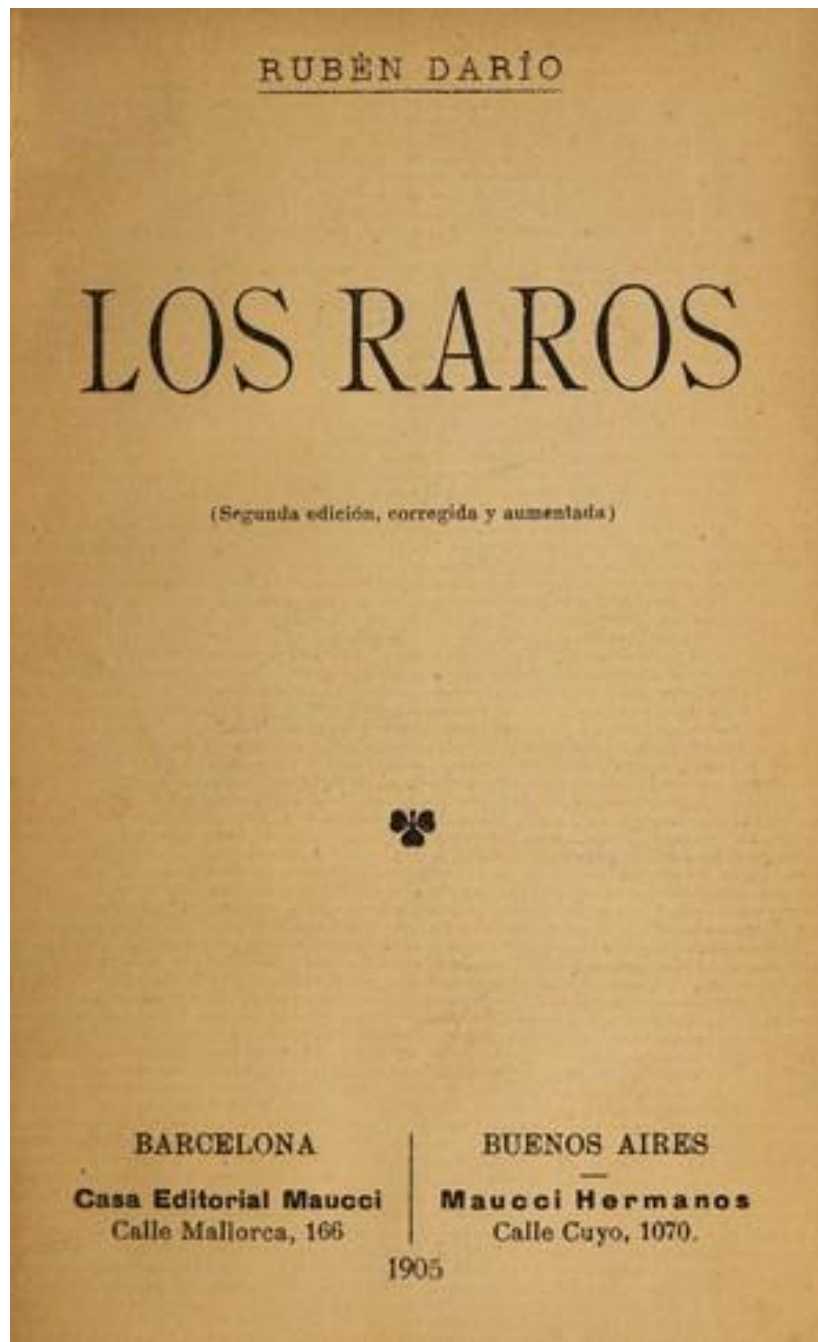


Fig. 2. Los

raros.

Cubierta de la segunda edición (1905). Copia digitalizada
<http://www.cervantesvirtual.com/portales/ruben_dario/portadas_obras_dario/imagen/4_ruben_dario_los_raros_1905/> [Fecha de consulta: 10/02/2022].

Revista de América

QUINCENAL, DE LETRAS Y ARTES

AÑO I

BUENOS AIRES, 19 DE AGOSTO DE 1894

NÚM. 1

NUESTROS PROPÓSITOS

SER el órgano de la generación nueva que en América profesa el culto del Arte puro, y desea y busca la perfección ideal;

Ser el vínculo que haga una y fuerte la idea americana en la universal comunidad artística;

Combatir contra los fetichistas y contra los iconoclastas;

Levantar oficialmente la bandera de la peregrinación estética que hoy hace con visible esfuerzo, la juventud de la América latina, a los Santos lugares del Arte y a los desconocidos Orientes del ensueño;

Mantener, al propio tiempo que el pensamiento de la innovación, el respeto a las tradiciones y la gerarquía de los maestros;

Trabajar por el brillo de la lengua castellana en América, y, al par que por el tesoro de sus riquezas antiguas, por el engrandecimiento de esas mismas riquezas en vocabulario, rítmica, plasticidad y matiz;

Luchar porque prevalezca el amor a la divina Belleza, tan combatido hoy por invasoras tendencias utilitarias;

Servir en el Nuevo Mundo y en la ciudad más grande y práctica de la América latina, a la aristocracia intelectual de las repúblicas de lengua española: esos son nuestros propósitos.

LA DIRECCIÓN.

LA POESIA LEGENDARIA

KARL EL GRANDE

DICE el biógrafo Eginardo: Carlos era alto y esbelto; su talla tenía siete veces las dimensiones de su pié. Su cabeza era ovalada; sus ojos grandes; su nariz larga; su fisonomía serena; su aspecto imponente. Tenía firme el andar, varonil la expresión y la salud de hierro.

El emperador, dice la *Chanson de Roland*, estaba sentado en un sillón de oro, á la sombra de un pino y de un escaramujo; tenía la barba del color de la nieve; el cuerpo noble y esbelto; la frente magestuosa. Quien le busca, no ha menester que se lo indiquen.

Sobre el inmenso monarca legendario, pasan los años y los siglos. ¿Cuántas centurias ha visto correr? Los *trouvères* no lo saben; pero Théroutde afirma que tiene doscientos años, y Houon, el héroe bordelés del fantástico cuento oriental, el que marchó á Bagdad en cumplimiento de una real penitencia, no ignora que es centenario. En cuanto á Gaidon, sabe que hace dos siglos que Carlos fué armado caballero.

En tan larga y radiosa vida ha conquistado treinta y dos reinos con el esfuerzo de su brazo, y ha salvado al mundo cristiano de la Media luna. Luchan á su lado santos invisibles, armados de flamigeras espadas. Voces extrahumanas lo llaman al combate por la cruz. Cércanlo prodigios y milagros, y el gran caballero lleva sus ejércitos al aniquilamiento de los infieles. En los desfiladeros profundísimos y sombríos, lo guía un maravilloso ciervo blanco. Va al encuentro de los paganos, adoradores del dios Mahoma. El sagrado oriflama,

Fig. 3. Número 1

de la

Revista de América con el texto "Nuestros propósitos" (1894). Copia digitalizada
<http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/47841> [Fecha de consulta:
 10/02/2022].

LA ANTOLOGÍA COMO IDENTIDAD TEXTUAL COLECTIVA: LAUREL Y SUS PRECURSORAS

JAIME PUIG GUIADO

Universidad de Sevilla

La antología, como espacio textual en el que conviven diferentes voces poéticas, en ocasiones no ha sido examinada con la adecuada atención que requiere su carácter colectivo y misceláneo. Su perspectiva de conjunto le confiere una identidad textual especial que sigue la línea de otros productos literarios anteriores y que debe observarse a partir de unos criterios concretos. En este estudio observamos la peculiaridad de este formato en la antología *Laurel*, publicada por primera vez en 1941 por la editorial Séneca e impulsada por Xavier Villaurrutia y Octavio Paz¹¹. Su propio título, *Laurel*, y la cita que sigue de Lope de Vega, “presa en laurel la planta fugitiva”, fueron idea de José Bergamín, con el objetivo de acercar la colección a la consideración primitiva de la mitología grecolatina:

Sin que le diga yo, que assi la esquiva
Daphne sus rayos amorosa espere,
presa en laurel la planta fugitiva:
Os diga quanto el pensamiento os quiere,

¹¹ Incluimos al final del estudio una tabla donde mostramos una comparativa de la presencia de cada poeta en las antologías estudiadas y del número de poemas y páginas dedicados.

que os quiere el pensamiento, y no los ojos,
que este os ha de querer mientras no os viere (1776: 475).

Aparte de que podamos relacionar la planta con lo vegetal¹², en definitiva, con el papel, y lo fugitivo como lo que dificultosamente permanece en el tiempo pues las palabras se pierden en el viento, en este pasaje se recrea el mito de la persecución de Dafne por parte de Apolo, que ya antes habían recogido Virgilio o Garcilaso. Por esta asociación, el laurel también nos transporta al ámbito de la poesía, pues en la antigüedad se coronaba a los poetas con esta planta, por lo cual, los editores de *Laurel* están de acuerdo con que este título pueda representar de forma muy certera el espectro poético que había aflorado en el siglo XX hasta el momento, y que incluyera corrientes fundamentales como el modernismo, las vanguardias, incluso la ya postvanguardia o vanguardia otra (Paz, 1986) que se va forjando¹³. De esta manera, los organizadores de este ambicioso proyecto se proponen entroncar con la poesía más destacada de la lengua española y mejor considerada por su crítica, la del Siglo de Oro, que responde a una actualización de los temas griegos y romanos, y así transmitir el mensaje de que vuelve a renacer la literatura en castellano. Este nuevo Renacimiento, según el pensamiento de muchos críticos del momento o poetas como Juan Ramón Jiménez (1953)¹⁴, es avalado por el refrescante colorismo que aporta el modernismo de Darío y sus seguidores a la literatura en español, así como por las nuevas formas en la métrica y en los temas. Estas consideraciones responden a un proceso de canonización sobre el que ya reflexionó Claudio Guillén:

El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de la literariedad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del

¹² García Morales alude a la metáfora floral de la palabra *antología* (2007: 15).

¹³ Para Calinescu las cinco caras de la modernidad que surgen en este abanico temporal son el modernismo, la vanguardia, la decadencia, el *kitsch* y el postmodernismo (1987).

¹⁴ Juan Ramón también reflexionaría sobre el concepto de "política poética" (1982), que podemos tomar como defensa de un estilo literario y que constituiría también un mecanismo canonizador en el que amparar un movimiento, grupo o generación con sintonías parecidas en una antología.

lector y, sobre todo, orientándole hacia un futuro. Nos hallamos en este caso ante un crítico y un superlector a la vez: crítico, por cuanto califica y define lo dado; superlector, por cuanto ordena y redispone lo dado, actualizando sistemas contemporáneos, impulsando lo que se dará (2007: 2).

Si vamos al caso concreto de *Laurel*, este proceso venía apoyado por parte de editores: la editorial Séneca —de José Bergamín—, y luego, Trillas, que financian el trabajo; de críticos que avalaron su repercusión en el panorama literario, y de poetas que ayudaron a su difusión, por no hablar de la participación masiva de autores españoles y latinoamericanos en la antología. Así, no resulta extraño que actualmente la encontremos como una época canonizada, que, aunque se ha venido denominando Edad de Plata por una parte de la crítica, bien podría pensarse como un período en el que la calidad literaria de las letras hispánicas puede rivalizar con la de los siglos XVI y XVII. Parece impensable que existan personalidades que puedan igualar o superar las formas de Garcilaso, Cervantes, Lope de Vega, Quevedo o Góngora, pero autores como Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca, Rubén Darío, Leopoldo Lugones o Xavier Villaurrutia han demostrado una gran valía en el ámbito poético y la crítica cada vez les concede un mayor espacio en la investigación. Parece que la idea de recoger la literatura de la época por parte de los editores de *Laurel* ejerce poca difusión en el ámbito cultural en general, pero es una buena muestra de la concepción de la fuerza de esta poesía que se venía gestando desde finales del siglo XIX, y que bien podría adjetivarse de nuevo como “dorada”.

Laurel se configura, tal y como afirma Octavio Paz, en el epílogo de la segunda edición en Trillas (1986), a partir de dos antologías nacionales anteriores¹⁵. Estas habían conseguido agrupar en generaciones a poetas en torno a un grupo literario: *Poesía española. Antología 1915-1931* (1932) de Gerardo Diego, en la que participaron Unamuno, Manuel y Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, Moreno Villa, Salinas, Guillén, Dámaso Alonso, García

¹⁵ También respondía a la tradición de antologías poéticas en español como la de Federico de Onís (*Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*), precedida por la de Menéndez Pelayo (*Antología de poetas hispanoamericanos (1893-1895)*) y la de Juan Valera (*Florilegio de poesías castellanas del siglo XIX*) (García Morales, 2007: 15).

Lorca, Alberti, Villalón, Prados, Cernuda, Altolaguirre, Aleixandre, Larrea, y el propio Gerardo Diego, a los que se añadirían en ediciones posteriores Rubén Darío, Valle-Inclán, Villaespesa, Marquina, Mesa, Morales, Río Sáinz, Alonso Quesada, Bacarisse, Espina, Domenchina, León Felipe, Bastera, Ernestina de Champourcín y Josefina de la Torre; y, por otro lado, la *Antología de la poesía mexicana moderna* (1928), que configura Jorge Cuesta y en la que se recogen los poetas del grupo Contemporáneos y otros compatriotas: Manuel José Othón, Salvador Díaz Mirón, Francisco A. de Icaza, Luis G. Urbina, Amado Nervo, Rafael López, Efrén Rebolledo, José Juan Tablada, Enrique González Martínez, Manuel de la Parra, Ricardo Arenales, Ramón López Velarde, Alfonso Reyes, Jaime Torres Bodet, Manuel Maples Arce, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, Salvador Novo, José Gorostiza, Xavier Villaurrutia y Gilberto Owen.

Los agregados son los maestros o personalidades representantes de la poesía mexicana que Cuesta pensó incluir para institucionalizar esta antología, además de que reconocían la herencia de estos grandes poetas¹⁶, pues según el propio Villaurrutia el "grupo sin grupo" lo formaban Jaime Torres Bodet, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, Salvador Novo, Enrique González Rojo, José Gorostiza e Ignacio Barajas Lozano, para que luego Jaime Torres Bodet se excluyera a sí mismo y a Barajas Lozano (Schneider, 1994: 15), y luego habrá otras clasificaciones más o menos inclusivas que nos indican que no es un grupo homogéneo ni tajantemente delimitado por la crítica, sino que se presta a la integración de diversos poetas conectados entre sí por relaciones amistosas o literarias, que al fin y al cabo, suelen estar casi siempre conectadas¹⁷.

En cuanto al prólogo de Jorge Cuesta de la *Antología de la poesía mexicana moderna*, iguala el trabajo del antólogo al del fotógrafo ([1928]

¹⁶ Es el caso del maestro modernista Salvador Díaz Mirón o el más joven Alfonso Reyes, incluso "pagaban cierto vasallaje a la poética de Enrique González Martínez, pero José Juan Tablada y Ramón López Velarde -a manera del dios Jano- representaban el verdadero nacimiento y linaje de sus metas creadoras" (Schneider, 1994: 19).

¹⁷ Apunta Morelli que "la acusación que más se repite en los ataques de los recensores contra el antólogo es la de haber preparado una antología de amigos y para amigos" (2007: 8).

1985: 39), es decir, actúa como mero espectador de un momento impactante que hay que retratar, y así la antología se convierte en una fotografía de un momento poético trascendente para la historia de la literatura¹⁸, algo estático que representa el dinamismo y la vitalidad de la poesía mexicana moderna. Teoriza sobre el arte como un ejercicio progresivo, es decir, una sucesión de imágenes o corrientes literarias que se ven plasmadas en la antología. En este prólogo afloran las justificaciones típicas de por qué se ha incluido o excluido un autor u otro, consecuencia de procesos canonizadores que responden a muy diversos factores, desde el gusto del antólogo hasta el carácter de los poetas que se van a recoger, pasando por las relaciones amistosas, editoriales, literarias, etc. del pequeño, pero prolífico mundo, en el que se mueven.

La originalidad es otra de las bazas de Jorge Cuesta para apoyar esta antología, pues prefiere incorporar los poemas que no hayan sido claramente estampados con el sello de una influencia importante. Además, pone de manifiesto su concepción de obra colectiva en cuanto a la unidad de estas diversidades, que tiene influencia en generaciones posteriores, y este es el caso, por ejemplo, de su repercusión en *Laurel* u otras antologías posteriores, así como poner en marcha un mecanismo canónico ya comentado o servir de guía representativa, como catálogo de lo mejor de la poesía de México, la floresta de la lengua española en la región. Adicionalmente, Cuesta admite que la obra se presta a correcciones o prolongaciones, es decir, es consciente de que la antología como herramienta supone un funcionamiento parcial a ojos de poetas y lectores, pues siempre habrá nombres que falten en la lista, incluso algunos que sobren, y al fin y al cabo, la poesía se recrea de forma constante, y los nuevos poetas aparecen con el paso de los años de forma natural, con lo cual, una antología siempre se quedará obsoleta si intenta recoger la actualidad literaria, y más en este caso, que lleva el propio calificativo de "moderna". Actualmente no responde a este concepto de moderna, y ya no podemos acceder a ella como un muestrario de las voces que circulan a nuestro alrededor, sino como bien decía Cuesta, como una fotografía de ese instante en que se edita por primera vez.

¹⁸ Según Chirinos, fue la "piedra de escándalo que sacudió la conciencia literaria nacional en aquel apacible 1928" (1988: 148).

En cuanto al grupo de *Contemporáneos*, Jorge Cuesta fue uno de los promotores encargados de formar la silueta de este grupo que se ha puesto en paralelo al grupo del 27 en España, pero que parece más dispersa en cuanto a poéticas y a relaciones amistosas, aunque sí coincidan cronológicamente. Entiende que debe recoger un conjunto de voces, pero no destacar a uno sobre otro, tarea bastante complicada, ya que factores como el orden o el espacio ocupado son elementos de canonización indirectos que el lector no suele percibir en un acercamiento superficial. Pero el mayor representante de esta agrupación fue para la crítica Xavier Villaurrutia¹⁹, que participaría activamente en la revista *Contemporáneos* de 1928, así como sus compañeros, y que con este título bautiza al grupo poético. Estos poetas fueron atacados en su México natal por ser "extranjerizantes", "puros" y "afeminados" (García Morales, 2007: 15), así como por afirmarse contrarios a la vanguardia²⁰, y aquí parece radicar una diferencia importante con respecto al grupo del 27 español, que sí comienza en los ismos y culmina con poéticas individualistas, pero, al fin y al cabo, de una manera u otra, todos convergen en el proceso de depuración de esta primera poesía radical, que irá orientándose hacia la poesía pura. Salvador Novo habla de modernidad en vez de vanguardia con respecto a este fenómeno que ocurre en la lírica mexicana (Stanton, 1994: 27).

Si nos centramos en *Laurel*, en el prólogo que hace Villaurrutia (1941), se expone su clasificación de la poesía recogida en la antología, pues debe haber un criterio claro para organizar a estos poetas tan únicos y tan distantes entre sí, por ello, habla del drama dialéctico de la poesía siguiendo la línea de Hegel, dividiendo la poesía en tesis, antítesis y síntesis. Es decir, el siglo XIX, (el Romanticismo, la poesía realista), transmitirían una poética ideológica que

¹⁹ En la *Antología de la poesía mexicana de la poesía moderna*, según García Gutiérrez y García Morales, "soltó el cetro en público, pero en privado dejó su huella en la antología" (2007: 515), pasándole oficialmente el testigo a Jorge Cuesta.

²⁰ Según Schneider, "los Contemporáneos aprovecharon de las vanguardias la novedad del lenguaje" (1994: 17), pero sin incluir la radicalidad metafórica y expresiva del mecanicista y colorista caos, sino que tendieron a una mayor interiorización poética, una depuración de estos elementos sobresaltados. Todo este tema supone en México una polémica que afecta a los intereses del estado tal y como describe Sheridan (1999).

intentan adoctrinar, enviar un mensaje, sosteniendo una argumentación; en cambio, la poesía modernista se correspondería con la antítesis, rechazando la ideología, la realidad o la sociedad, para acogerse a una poética simbólica indiferente a la vida cotidiana y que camine hacia la autorreferencia del propio poema. La síntesis, por último, equivaldría a la depuración del modernismo primero, de sus exotismos radicales, sus métricas sinfónicas o sus imágenes coloristas, para convertirse en una mirada hacia la poesía pura, ayudada de espiritualidad y conciencia del yo, tal y como observamos en la obra de Rubén Darío, pero que se acentúa en sus últimas publicaciones.

En *Laurel* participaron cada uno de sus colaboradores con una función según el epílogo de Paz (1994): Villaurrutia dirigiría el proyecto, Paz sería el colaborador más cercano, Gil Albert se encargaría de seleccionar a los poetas españoles al desconocer la poesía hispanoamericana, mientras que Prados escogería sus propios poemas y cuidaría la impresión (García Morales, 2007: 15). Según las divisiones de Villaurrutia, la primera generación de *Laurel* se compone por los poetas consagrados y considerados como maestros para los editores: Miguel de Unamuno, Rubén Darío, Enrique González Martínez, Leopoldo Lugones, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez. Unamuno ya había sentado cátedra en la Universidad de Salamanca, y a partir de su voz privilegiada, hace llegar las críticas con más facilidad que otros poetas del momento, así como compone una poesía espiritualista y que se ha relacionado mucho con el regeneracionismo del 98 como etapa de crisis vital, búsqueda de la individualidad a la vez que el progreso colectivo, el europeísmo, etc., y se le conceden 14 páginas que equivalen a 19 poemas en la antología, una cesión bastante generosa al igualar su lírica a la de Machado, o Juan Ramón Jiménez. Darío se convierte en el sumo sacerdote de la lengua española en el modernismo, y por primera vez, se coloca por encima de los españoles en el canon literario a modo de cisne arrogante que alza su cuello, configurándose como maestro, ya no solo de Latinoamérica, sino también de España, la antigua metrópoli, un hecho histórico en la literatura. Su poesía llega a generaciones posteriores y se transmite por todos los países, debido a su condición de diplomático al viajar por Argentina, España o Francia. En *Laurel* ostenta 18 páginas (24 poemas), un privilegio que no todos poseen, además

de colocarse el primero de la selección, al frente de la poesía moderna. El caso de Enrique González Martínez es más especial porque no se universaliza tanto como la figura de Darío; queda en México como un héroe de la lírica y un gran mentor, pero poco se canoniza puertas afuera, algo sorprendente si observamos que se recogen 27 de sus poemas en 16 páginas en la antología, con un afán claramente reivindicativo. Esto data el carácter mexicanófilo de *Laurel*, particularidad que quedaba clara desde el primer momento, así como se ha tachado de anglófilo el canon de Harold Bloom por su origen.

Esto nos indica que los editores —aunque sean mexicanos y españoles, la carga de mayor trabajo se la llevaron Villaurrutia y Paz—, tienen un papel muy importante en la configuración del canon mediante las antologías, ya que difícilmente escapa de la subjetividad inherente al lector más instruido, y más acentuada es esta, incluso, en el caso del criterio estético. Algo parecido ocurre con Lugones, cuya imagen se ha exportado más favorablemente en el ámbito de la lengua española, pero aun así no parece que sea el merecedor del mayor espacio en la antología (27 páginas y 20 poemas), pues con una mirada desde el continente europeo, seguramente no quedaría en tan buena posición, pero debemos reconocer su gran representatividad en la poesía modernista, sobre todo en Argentina, trascendiendo más allá de sus fronteras geográficas e influenciando sobre todo a los latinoamericanos, lo que no quita que los españoles también se acercaran a su figura de forma más indirecta. El caso de Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez podemos ponerlo en paralelo: los dos se convierten en maestros de las generaciones sucesivas; el sevillano, por su hondo simbolismo y su afán regeneracionista; el moguerense, por su poesía pura y su depuración estética, algo que practicarán casi todos los españoles y muchos latinoamericanos de las generaciones sucesivas recogidas en *Laurel*. A los dos se les concede prácticamente el mismo espacio, 13 y 12 páginas respectivamente en la antología; 9 poemas a Machado y 21 a Juan Ramón, ya que los del primero son más extensos, y, como ya hemos mencionado, estos autores ya estaban presentes en la antología de Diego de 1932 como maestros del grupo del 27.

Entre los integrantes de la segunda generación de *Laurel* encontramos a Porfirio Barba Jacob, José Moreno Villa, Ramón López Velarde, Gabriela

Mistral, Alfonso Reyes, Mariano Brull, Pedro Salinas, César Vallejo, Jorge Guillén, Salomón de la Selva, Vicente Huidobro y Gerardo Diego. En este grupo, el caso que más destaca es el de López Velarde, que ya resaltaba en la antología de Jorge Cuesta, y parece ser un claro favoritismo de Villaurrutia, pues lo había marcado notablemente, así como a sus Contemporáneos²¹. Gerardo Diego también parece ser reivindicado por sus 17 páginas, algo que podría ser consecuencia del trabajo de Gil Albert, que se encargaba de seleccionar a los españoles.

En la tercera generación se incorporan Carlos Pellicer, Federico García Lorca, Bernardo Ortiz de Montellano, Emilio Prados, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, Francisco Luis Bernárdez, Vicente Aleixandre, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Rafael Alberti, Luis Cernuda, Jorge Cabrera Andrade, Eugenio Florit, Xavier Villaurrutia, Luis Cardoza y Aragón, Salvador Novo, Manuel Altolaguirre, Ricardo E. Molinari y Emilio Ballagas. Fuera quedarían los mexicanos Ricardo Arenales, Salvador Díaz Mirón, Enrique González Rojo, Francisco A. de Icaza, Rafael López, Manuel Maples Arce, Amado Nervo, Manuel José Othón, Gilberto Owen, Manuel de la Parra, Efrén Rebolledo, José Juan Tablada y Luis G. Urbina, que sí habían sido incluidos en la de Jorge Cuesta. En el caso de los "admitidos", destaca en número de páginas García Lorca, y no parece haber sorpresas, aunque sí se sigue echando en falta una mayor representatividad latinoamericana en general, pues predominan notablemente los mexicanos y los españoles. Pero esto no era exclusivo de la antología *Laurel*; a partir de la de Jorge Cuesta también surgieron polémicas al respecto de la selección que Chirinos narra como relaciones de poder que afectan al canon literario:

La ausencia tan reprochada de Gutiérrez Nájera, la valoración de los poemas «menos interesantes» (según el gusto oficial) de Amado Nervo y Manuel José Othón, y la agravante presencia mayoritaria de los *Contemporáneos* (en casi un 45 por 100) se

²¹ Tanto para Villaurrutia como para Paz, López Velarde supone una referencia nuclear. Según García Gutiérrez, a Villaurrutia le interesaría porque es un heterodoxo y revolucionario en las letras (2015: 979), como queda demostrado en los estudios críticos que realiza del poeta. Para Paz, sería el poeta más atractivo como queda patente en la antología *Poesía en movimiento*, según Stanton (2001: 66).

explican menos por un afán de propaganda mutua que por la voluntad de depurar con rigor la excesiva floresta lírica mexicana [...]. En cuanto a la abrumadora presencia de los *Contemporáneos*, nos es dado decir que cuenta con el inconveniente de no mostrarnos sus obras de madurez, lo que no es lamentable en poetas como Carlos Pellicer o Salvador Novo, quienes escribieron en juventud sus más deslumbrantes poemas (1988: 149, 150).

Y así argumenta en esta misma línea refiriéndose a *Laurel* García Morales: "Quedan fuera tres poetas que por su edad pertenecen a este grupo y que se adelantaron o fueron reivindicados por la vanguardia histórica: Tablada, Herrera y Reissig y Macedonio Fernández" (2007: 16). También la antología de Gerardo Diego no quedaría exenta de polémica, en la que, según Morelli (2007: 8), hubo una lucha de egos, entre las que se cuenta el rechazo de Juan Ramón por aparecer o la queja de Cernuda por haber supuestamente censurado algunos de sus poemas de *Los placeres prohibidos*, sin contar los numerosos ataques que la antología recibió externamente en la prensa del momento.

En conclusión, como hemos podido observar a lo largo de todo el trabajo, la antología no es un fenómeno aislado que surja de la nada, sino una obra colectiva mediada por procesos de canonización, ideologías, nacionalidades, influencias y otros múltiples factores sociales y literarios. *Laurel* tiene la peculiaridad de ser un trabajo conjunto realizado por un equipo de cuatro personas que, aunque capitaneado por Villaurrutia, refleja en muchas ocasiones las preferencias de los antólogos. Si a esto le sumamos los trabajos que anteriormente llevaron a cabo Jorge Cuesta y Gerardo Diego en sus respectivas selecciones, podemos entender su carácter palimpsestuoso y la variedad que recoge a partir de estos modelos en los que ya surgieron las polémicas en cuanto a la decisión de escoger a los poetas.

BIBLIOGRAFÍA

CALINSCU, Matei (1987). *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, postmodernismo*. Madrid: Tecnos.

- CHIRINOS, Eduardo (1988). "Antología de la poesía mexicana moderna", *Cuadernos hispanoamericanos* (1988), 453, pp. 148-150.
- CUESTA, Jorge [1928] (1985). *Antología de la poesía mexicana moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- DIEGO, Gerardo (1932). *Poesía española: antología (1915-1931)*. Madrid: Signo.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa (2015). "Xavier Villaurrutia, crítico de la literatura mexicana", *Bulletin of Spanish Studies* (2015), XCII, 6, pp. 965-989.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Rosa; GARCÍA MORALES, Alfonso (2007). "Una historia de las antologías poéticas mexicanas modernas (1910-1940)". En Alfonso García Morales (ed.), *Los museos de la poesía: Antologías poéticas modernas en español, 1892-1941*. Sevilla: Alfar, pp. 159-194.
- GARCÍA Morales, Alfonso (2007). "Irritable genus vatium. Laurel y otros epílogos", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (2007), 721-722, pp. 15-17.
- GUILLÉN, Claudio (2007). "Sobre las antologías", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (2007), 721-722, pp. 2-3.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1982). *Política poética*. Madrid: Alianza.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón (1953). *El Modernismo*. Madrid: Visor.
- LÓPEZ DE VEGA, Félix (1776). *Colección de las obras sueltas, assi en prosa como en verso*. Madrid: Imprenta de Don Antonio de Sancha.
- MORELLI, Gabrielle (2007). "La Antología en la generación del 27", *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* (2007), 721-722, pp. 7-9.
- PAZ, Octavio (1994). "Poesía e historia: Laurel y nosotros". En *Obras completas, vol. 3. Fundación y disidencia: Dominio hispánico*. Barcelona, México: Círculo de Lectores, Fondo de Cultura Económica, pp. 80-122.
- PAZ, Octavio (1986). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.
- PRADOS, Emilio; VILLARUTIA, Xabier; GIL-ALBERT, Juan; PAZ, Octavio (1941). *Laurel: antología de la poesía moderna en lengua española*. México: Trillas.
- SHERIDAN, Guillermo (1999). *México en 1932: la polémica nacionalista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- SCHNEIDER, Luis Mario (1994). "Los Contemporáneos: la vanguardia desmentida". En Rafael Olea y Anthony Stanton (eds.), *Los*

- Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, pp. 15-20.
- STANTON, Anthony (2001). "Octavio Paz como lector crítico de la poesía mexicana moderna", *Nueva Revista de Filología Hispánica* (2001), XLIX, 1, pp. 53-79.
- STANTON, Anthony (1994). "Los Contemporáneos y el debate en torno a la poesía pura". En Rafael Olea y Anthony Stanton (eds.), *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México: El Colegio de México, pp. 24-31.
- VILLARRUTIA, Xabier (1941). "Prólogo". En *Laurel: Antología de la poesía moderna en lengua española*. México: Trillas, pp. 13-22.

ANEXO (elaboración propia)

Presencia de poetas en cada antología	Jorge Cuesta (1928)	Gerardo Diego (1932)	<i>Laurel</i> (1941)
Rubén Darío			24 poemas (18 págs)
Miguel de Unamuno		23 (32)	19 (14)9
Antonio Machado		27 (27)	9 (13)
Juan Ramón Jiménez		41 (34)	21 (12)
Enrique Glez. Martínez	9 (12)		27 (16)
Leopoldo Lugones			20 (27)
Porfirio Barba Jacob			18 (13)
José Moreno Villa		14 (14)	15 (11)
Ramón López Velarde	7 (14)		22 (15)
Gabriela Mistral			22 (12)
Alfonso Reyes	3 (5)		18 (13)
Mariano Brull			5 (3)
Pedro Salinas		21 (21)	8 (9)
César Vallejo			9 (10)
Jorge Guillén		20 (19)	24 (8)
Salomón de la Selva			17 (11)
Vicente Huidobro			4 (11)
Gerardo Diego		23 (29)	11 (17)
Carlos Pellicer	10 (11)		16 (12)
F. García Lorca		16 (26)	15 (18)
B. Ortiz de Montellano	9 (8)		3 (11)
Emilio Prados		5 (11)	16 (10)
Leopoldo Marechal			8 (10)
Jorge Luis Borges			16 (12)
Fco. Luis Bernárdez			16 (7)
Vicente Aleixandre		13 (19)	16 (16)
José Gorostiza	9 (8)		7 (12)
Jaime Torres Bodet	10 (11)		18 (7)
Rafael Alberti		26 (33)	23 (12)
Luis Cernuda		20 (20)	16 (15)

Jorge Cabrera Andrade			9 (7)
Eugenio Florit			10 (6)
Xavier Villaurrutia	10 (9)		16 (14)
Luis Cardoza y Aragón			5 (13)
Salvador Novo	9 (11)		13 (12)
Manuel Altolaguirre		23 (15)	13 (7)
Ricardo E. Molinari			8 (10)
Emilio Ballagas			10 (10)
Manuel Machado		14 (15)	
Dámaso Alonso		10 (12)	
Juan Larrea		24 (25)	
Fernando Villalón		20 (16)	
Ricardo Arenales	5 (5)		
Salvador Díaz Mirón	9 (13)		
Enrique González Rojo	8 (9)		
Francisco A. de Icaza	4 (3)		
Rafael López	3 (2)		
Manuel Maples Arce	6 (9)		
Amado Nervo	7 (5)		

LOS DIARIOS DE ALEJANDRA PIZARNIK: HACIA LA PERFORMANCE TEXTUAL

GEMA BAÑOS PALACIOS

Universidad Autónoma de Madrid

Maite Garbayo Maeztu, escritora y doctora en Historia del Arte, reflexiona sobre la tendencia de los cuerpos femeninos a escamotear su presencia de la mirada del otro al ser conscientes de su vulnerabilidad frente a una suerte de invasión que devora y juzga.

Emerge entonces el deseo de esfumarse para no ser vistos y ocultarse tras una máscara protectora. Los cuerpos vulnerables, según Garbayo Maeztu, utilizan estrategias diferentes para aparecer: “se ocultan, se tapan, nos miran de perfil” (2019: 17). Este breve artículo persigue como objetivo trazar un recorrido corporal por una obra diarística muy compleja a la que se han consagrado algunos estudios significativos como el realizado por Patricia Venti en 2008, los monumentales *Diarios* de la escritora argentina Alejandra Pizarnik²². En ellos la autora despliega una constante diatriba con su cuerpo, que desea ocultar e incluso eliminar, de manera que, aquello que postularemos es que su única salida será la sustitución del mismo por un corpus textual a través de la performance. La investigadora Núria Calafell Sala,

²² Para ello emplearé la reedición de los *Diarios* publicada por Lumen en 2013, que amplía la primera edición de 2003.

en su estudio "Sujeto, cuerpo y lenguaje en los *Diarios* de Alejandra Pizarnik", pone de relieve la necesidad de vincular textualidad y sexualidad en la autora argentina, de forma que la teoría de la performatividad propuesta por Judith Butler se descubre como un pilar fundamental para explicar que el sexo es un efecto del lenguaje y, por tanto, materia escribible:

Según esto, el cuerpo es un texto edificado sobre una base liminar y ambivalente por el que atraviesa las marcas de un sexo y, en mayor medida, de un género que, en su travesía, van dibujando los restos de una exclusión, de un afuera que es, paradójicamente, un adentro constitutivo del sujeto (2007: 91).

La máscara es el recurso del que se sirve la escritora argentina para poder "aparecer" en la escena de la escritura. En su poesía nos encontramos con un eterno disfraz: la voz pizarnikiana se diluye en la multiplicidad, se camufla mediante un despliegue de personajes. Su identidad es una identidad fronteriza, inestable, marcada por una oposición a la normatividad hegemónica. Para referirnos a la máscara en su obra es necesario resaltar que existe un contraste abismal, una oposición que escinde su obra en dos: por un lado, fue autora de una vasta obra poética depurada, de léxico acotado; por otro lado, se desborda y da rienda suelta a la escritura del tabú, lo obsceno, la transgresión de su propia búsqueda, y en esos textos emerge un cuerpo que desaparece en su exacerbado éxtasis lleno de muerte y erotismo. Es precisamente a través de sus textos más libres, más descarnados, donde entrevemos ese exceso corporal que había permanecido oculto por voluntad de la autora, pero que inevitablemente aparece en sus textos autobiográficos, es decir, sus *Diarios* (2013) y su *Nueva correspondencia (1955-1972)* (2017).

Atendiendo a la escritura autobiográfica de Alejandra Pizarnik cabe subrayar por encima de otros rasgos lingüísticos la asunción de la autora de una práctica performativa a la hora de representarse, que se halla muy próxima a la puesta en escena desplegada por artistas como Claude Cahun durante las primeras décadas del siglo veinte. Cahun fue una artista polifacética que llevó la mascarada hasta el límite tal y como han subrayado varias voces críticas,

entre las que podemos destacar a François Leperlier y a Elisabeth Lebovici. Leperlier pone de relieve la publicación de Cahun de *Héroïnes* en 1925, donde recupera a grandes figuras femeninas legendarias y construye una contradicción que le sirve para elaborar su propio autorretrato polimorfo e irónico, que se aproxima a la figura del andrógino (1995: 11). Desde la perspectiva de Lebovici, la artista habría adoptado una multiplicidad de trajes, poses, maquillajes y máscaras sin llegar a acceder a una identidad verdadera de forma que su teatralización extrema puede considerarse una desnaturalización del sexo (1995: 21). Resulta especialmente significativo tener en consideración el contexto de los años veinte y comienzos de los treinta en el que se producen tensiones y polémicas en torno a las cuestiones identitarias, que estaban estrechamente ligadas con la emergencia de las teorías psicoanalíticas sobre la sexualidad femenina a partir del complejo de castración planteado por Sigmund Freud. Una de las respuestas críticas hacia la noción freudiana de la envidia del pene y la castración apareció de la mano de Joan Rivière, autora del relevante artículo "La femineidad como máscara", publicado en 1929, en el que propone una sutil vuelta de tuerca al debate vigente sobre la femineidad ya que la presenta no como una esencia de las mujeres sino como una práctica social. De esta forma, si la femineidad no es más que un arma defensiva y una mascarada, Rivière afirma su condición de actuación, en definitiva, su estatuto performativo (2007: 221).

Esta dimensión performativa que subyace a la "máscara de la femineidad" según Rivière, vinculada a los códigos normativos sociales, se convirtió en una fructífera semilla para la teoría feminista que en los años ochenta y noventa polemizó la noción de género como sistema configurador de las identidades. El género, tal y como Judith Butler expresa, es "una serie de actos repetidos dentro de un marco regulador muy rígido que se congela con el tiempo para producir la apariencia de sustancia, de una especie natural de ser" (1999: 75). Los postulados de Butler, procedentes de su ensayo *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (1990), niegan la existencia de un sujeto, un sexo, un género y una sexualidad previos a los

discursos que los configuran y definen la identidad como una performance, una actuación. Me parece significativo subrayar ciertas semejanzas entre las reflexiones de Claude Cahun y las de Alejandra Pizarnik. Mientras que la primera dejó escrito sobre su obra *Aveux non Avenus* (1930): "Detrás de esta máscara hay otra máscara. Nunca terminaré de quitarme todas estas caras", o esta otra sentencia: "¿Los momentos más dichosos de toda mi vida? –El sueño. Imaginar que soy otra. Actuar-me es mi rol preferido" (Cahun citada por Lebovici, 1995: 18), la segunda afirma en un extracto de sus *Diarios*: "Me compré un espejo muy grande. Me contemplé y descubrí que el rostro que yo debería tener está detrás –aprisionado– del que tengo" (Pizarnik, 2013: 250). Muchos de los rasgos que presenta la obra, tanto visual como escrita, de Claude Cahun, coinciden y se corresponden con esquemas repetidos por Alejandra Pizarnik en sus textos: ante la imposibilidad de nombrar el yo y expresar con palabras una identidad fija, la escritura se descoyunta en una recurrente fragmentación y transformación. Si bien estas estrategias de representación se volverán casi un hilo común que trasciende a esta pareja de artistas, encuentro que emparentarlas y ponerlas en diálogo revela un sentido simbólico, como si Cahun fuera una hermana lejana de Pizarnik que dejó claras sus ideas sobre la ficcionalización del yo a través de la palabra y de la performance.

A continuación nos aproximaremos a la máscara a través de una selección de estos escritos, en los que el cuerpo que se escribe y, aún más, desborda en páginas y más páginas, es un cuerpo femenino que se sabe vulnerable, que combate aquellos rasgos asociados tradicionalmente a la feminidad. Además, otro aspecto que no debe obviarse es que la autora nos enfrenta a menudo con un cuerpo anoréxico, que anhela reducirse y empequeñecerse hasta la desaparición. Se trata de un cuerpo cuyo emblema es el aborto, tal y como la escritora plasma en sus *Diarios*: "Estoy anómalamente fragmentada. Por eso mis pequeños poemas. El aborto es mi emblema, mi emblema de bordes mordidos" ([2003] 2013: 663).

Este aborto figurado, asumido desde el dolor por no poder albergar dentro de su cabeza un texto, es mencionado en sus *Diarios* solamente a partir de la vivencia de un aborto real sucedido en París en el otoño de 1963, pocos meses antes de su regreso definitivo a Buenos Aires. Como se explicará más adelante, esta dolorosa experiencia será una más en una larga cadena de vivencias atravesadas por el desgarramiento. Patricia Venti dedica su estudio *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik* a rastrear los rasgos propios del *dictum* pizarnikiano a través de sus diarios, y pone de relieve el hecho de que el sujeto no puede presentarse como un yo total y cohesionado en sus escritos autobiográficos porque su forma de vivir es un espejo de su escritura, es decir, aquello que domina en su praxis vital es la rotura, la dispersión, un frágil equilibrio entre el descenso a los abismos y los momentos de éxtasis (2008: 52). Según Patricia Venti es posible afirmar que ningún rostro aparecido en sus *Diarios* es la Pizarnik autora real, aunque podamos reconocerla en todos ellos, porque no existe un yo cerrado sino un abanico indeterminado de yoes.

Lo que parece claro, si se desgranar los escritos autobiográficos de la poeta en los que se refiere a su propio cuerpo, es que muestra un desprecio tan profundo hacia él que lo único que anhela es la anulación del mismo, su negación tajante, tal y como leemos en este pasaje: "¿Qué decir de él, de este enemigo, de este castillo de mi alma? ¡Oh, cómo lo odio! Pero... ¡cuánto sé que no debo odiarlo!, ¡cuánto sé que mi odio es una mentira, nada más que una mentira!" ([2003] 2013: 180). Alejandra Pizarnik fue una mujer que, en muchos aspectos, no se amoldó a las normas sociales y rompió con las expectativas familiares al elegir una vida "bohemia" en la que renunció al matrimonio y al desempeño de un trabajo regular con un salario fijo. La autora deja por escrito en un gran número de entradas de sus *Diarios* que tanto la fealdad como el sobrepeso son factores que repercuten directamente en su escritura, pues siente que esta última es su único asidero ya que sus posibilidades de casarse y tener hijos son mínimas. Sin embargo, parece que desde su perspectiva la belleza no es solo requisito para poder llevar una vida

conforme a las convenciones, sino que es absolutamente indispensable para todas las personas de sexo femenino. Pizarnik oscila entre la repugnancia hacia el hecho de ser mujer, el odio y la envidia hacia las mujeres que sí cumplen con los cánones de belleza, y el debate con la feminidad, que le produce actitudes contradictorias, tal y como se percibe en el siguiente pasaje de sus *Diarios*:

Profunda tortura cuando camino por Santa Fe entre el 1200 y el 1800, donde transitan, no comprendo por qué, las mujeres más bellas de Buenos Aires. Las miro, o mejor dicho no las miro porque yo cuando camino no miro nada ni a nadie, sino que las intuyo o las veo de alguna manera, y sólo yo sé cuánto y cómo me fascinan los rostros bellos y qué culpable me siento, inexplicablemente, de andar con mi ropa vieja, toda yo desarreglada, despeinada, triste, asexual, cargada de libros, con mi expresión tensa, dolorida, neurótica, oscura y mi ropa ambigua, mis zapatos polvorientos, en medio de mujeres como flores, como luces, como ángeles. Está dicho: una mujer tiene que ser hermosa. Y no hay excepciones válidas: aunque escriba como Tolstoi, Joyce y Homero juntos ([2003] 2013: 319).

Por un lado, en el fragmento, que pertenece a una época temprana de su formación, en concreto a 1955, se muestra una actitud de incomodidad por parte de la narradora en medio del espacio público, al sentirse, casi imaginarse, rodeada de mujeres que se encuentran en un grado más alto de la jerarquía social porque son hermosas, frente a la imagen que Pizarnik tiene de sí misma: una mujer que presenta una cierta ambigüedad sexual, lleva una vestimenta inadecuada y exhibe una actitud de derrota, lo que la convierte en un ser marginal muy diferente del resto. Además de este distanciamiento social, el colofón de su texto resulta todavía más desgarrador, ya que proclama la necesidad de cumplir con el imperativo de la belleza para las mujeres autoras, pues ni siquiera esta puede competir con la calidad literaria. Pizarnik encuentra en las mujeres un espejo que le devuelve una imagen deformada de sí misma; ella se sitúa en un territorio fronterizo, porque no es un autor varón al que su talento legitime y tampoco es una mujer que se destaque por su belleza.

Nos parece importante poner de relieve que el cuerpo pizarnikiano tal y como se presenta no deja de mostrar una constante diatriba entre la rebeldía hacia una pulsión transgresora y otra que le precipita hacia un imperativo social que se ajusta a la norma, especialmente durante la primera etapa de su formación como escritora. En otro fragmento de los *Diarios* la autora escribe: "creo que mi feminidad consiste en no poder vivir sin la seguridad de un hombre a mi lado" ([2003] 2013: 80). Parece que Pizarnik desea reconocer una dependencia de la mascarada de la feminidad, y sin embargo, a continuación, revela sus verdaderas cartas:

Y cuando estoy segura, es decir, cuando camino junto a un hombre que guía mi cuerpo, me siento traidora. Traiciono a ese llamado cercano que me planta junto a la mesita y me ordena: ¡estudia y escribe, Alejandra! Entonces ya no grito ¡me muero de inmanencia! ¡No! Entonces, me siento ser. Me siento vibrar ante algo elevado que me asciende junto a sí ([2003] 2013: 81).

Es posible afirmar que el único instante de reconciliación entre el cuerpo y quien escribe se produce a través de la entrega a la palabra escrita, pues es aquello que le permite hallar un anclaje y tomar las riendas de su subjetividad. Calafell Sala postula que el cuerpo pizarnikiano puede ser reinterpretado como un mapa de metáforas, de suerte que puede leerse como un conjunto de historias que posibilitan caminos abiertos y una infinidad de lecturas (2007: 103). Tal y como habíamos mencionado anteriormente, la obsesión por el adelgazamiento es una constante traducida al papel, sobre todo durante finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, una vez asentada en París. Allí, al gozar de la libertad de mantenerse por sí misma, se multiplica el desorden alimenticio, y los ataques de nerviosismo y las crisis de angustia ante su nueva situación le llevan a padecer trastornos propios de la bulimia, es decir, episodios que alternan la ingesta compulsiva de alimento con el vómito.

En Pizarnik esta excrecencia se lleva al extremo, ya que a menudo deja por escrito que el aumento de peso le hace considerar el suicidio como solución ante la dependencia corporal. En un pasaje confiesa: "¿Cómo llegar a

la verdad de mi cuerpo? Estos días tengo hambre, un hambre histérica. Como quien se suicida, así como yo" ([2003] 2013: 268). Y más adelante traza otro paralelismo que conduce una referencia sexual, tabú: "He comido como quien se masturba". Este rechazo visceral hacia la comida puede explicarse desde las consideraciones de Julia Kristeva sobre la abyección, ya que el alimento implica una transformación corporal y es en sí mismo una ambivalencia: "borde entre dos entidades o territorios distintos. Frontera entre la naturaleza y la cultura, entre lo humano y lo no-humano" (2004: 101). Desde esta consideración sobre la abyección puede leerse este fragmento:

Me siento mal. Todo lo que como, cada alimento terrestre, se detiene en mi garganta como si dudara. Hace meses que sobrellevo estas náuseas, esta imposibilidad de asimilación. La comida me provoca espantosas imágenes. Pus, sangre, tierra maloliente, escombros, cuerpos desnudos sucios y heridos. Me duele la garganta cuando mastico y no me duele cuando fumo. Cuando mastico me duele todo, hasta las piernas, hasta el corazón. La sobremesa es un penoso intento de no asfixiarme y de no vomitar. Pero vomitar no me libera, me obliga a creer que eso que vomito fue ingerido de la misma manera: que estuve comiendo vómitos ([2003] 2013: 290).

Estas imágenes espantosas que conducen a secreciones no deseadas como las citadas anteriormente constituyen el reflejo de la descomposición y, por ende, de la abyección. La subjetividad emerge a través de su propia expulsión mediante el vómito. La autora compara su vida con "una larga digestión" ([2003] 2013: 303), y siente que ha de librar una verdadera batalla frente al hambre y su continua demanda torrencial, que no es capaz de controlar y que le empuja a la autodestrucción ([2003] 2013: 337). Entre los motivos que alega para adelgazar no solo se encuentra el dictado del canon estético, sino también su rechazo hacia la adultez, hacia la maduración. Leemos en un fragmento de sus *Diarios*: "Ahora sé por qué estoy obsesionada por adelgazar: es una manera de hacerme más pequeña, más infantil. Porque mi cuerpo adulto me ofende" ([2003] 2013: 303). Esta actitud de rebeldía y oposición ante la madurez probablemente entronca con sus deseos de conseguir construir una vida literaria al margen de la vida cotidiana y sus obligaciones, tal

y como habíamos mencionado anteriormente. De esta forma, cabe afirmar que la literatura, a través del hallazgo del poema, se convierte en el único cuerpo habitable para Alejandra Pizarnik, tal y como deja por escrito en su obra autobiográfica:

La poesía no como sustitución, sino como creación de una realidad independiente – dentro de lo posible- de la realidad a la que estoy acostumbrada. Las imágenes solas no emocionan, deben ir referidas a nuestra herida: la vida, la muerte, el amor, el deseo, la angustia. Nombrar nuestra herida sin arrastrarla a un proceso de alquimia en virtud del cual consigue alas es vulgar ([2003] 2013: 194).

Resulta relevante poner de relieve que la autora, pese a su necesidad de construirse un universo a la medida a través de la palabra poética, es consciente de que no puede vivir al margen de las grandes heridas, porque la poesía nace precisamente de la necesidad de nombrar el dolor y hacerlo trascender más allá de la experiencia personal. Si bien queda claro que la vulnerabilidad del cuerpo se perfila con absoluta nitidez en estos escritos diarísticos, no podemos dejar de lado la ficcionalización de la vida que se despliega en ellos, precisamente a través de la mascarada. El enmascaramiento le permitirá lanzar algunos cabos y dejar otros sueltos en la página escrita, de manera que el lector debe realizar la tarea de reconstruir esos fragmentos identitarios que quedan sembrados y dispersos en el texto, para poder acercarse hasta Alejandra Pizarnik, que paradójicamente, mostró su rostro –o sus rostros- con una sinceridad desgarradora, mediante la abolición del cuerpo real para hacer emerger con más fuerza el corpus textual, la palabra escrita.

Nos gustaría concluir esta aproximación a la performance textual llevada a cabo por Pizarnik en sus *Diarios* subrayando la semblanza de la autora publicada por la escritora y crítica Sylvia Molloy, quien también fue amiga íntima, en el texto "Figuración de Alejandra", donde propone pensar en la construcción urdida por Pizarnik como una identidad hecha de retales o pedazos que le permiten componer su propia imagen y asentar su escritura.

Molloy afirma que la autofiguración como escritora de Pizarnik trazada a través de los fragmentos que aspiran a componer un corpus textual no puede desvincularse del hecho de que la escritora presenta su cuerpo como obra. Molloy argumenta que las performances tanto textuales como corporales de Pizarnik responden a un trabajo de escopofilia, según el cual se escenifica el “mirarse mirar y mirarse mirando” que atraviesa toda su obra (2012: 20). La crítica concluye su trabajo con la afirmación: “Para ser –o mejor, para ser mirada es necesario reescribirse, recomponerse, para constituir lo que César Aira llama, tan acertadamente, «un maniquí del yo»”. No perdamos de vista entonces esta construcción a caballo entre la ironía y el juego, a la hora de seguir ahondando en la escritura de Alejandra Pizarnik.

BIBLIOGRAFÍA

- BUTLER, Judith (1999). “Sujetos de sexo / género / deseo”. En Neus Carbonell y Meri Torras (eds.), *Feminismos literarios*. Madrid: Arco/Libros, pp. 147-174.
- CALAFELL SALA, Núria (2007). “Sujeto, cuerpo y lenguaje en los Diarios de Alejandra Pizarnik”. <https://es.scribd.com/document/97604337/Sujeto-Cuerpo-y-Lenguaje-Nuria-Calafell-Sala> [Fecha de consulta: 10 de diciembre de 2021].
- GARBAYO MAEZTU, Maite (2019). *De cuerpos ausentes: producción de presencia y vulnerabilidad*. Barcelona: Quaderns Portàtils, Macba.
- KRISTEVA, Julia (2004). *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI.
- LEBOVICI, Elisabeth (1995). “I am training don’t kiss me”. En *Claude Cahun Photographe 1894-1954*. Paris : Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Jean-Michel Place, pp. 17-21.
- LEPERLIER, François (1995). “L’exotisme intérieur”. En *Claude Cahun Photographe 1894-1954*. Paris : Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, Jean-Michel Place, pp.9-16.

- MOLLOY, Sylvia (2013). "Figuración de Alejandra". En Adelaide de Chatellus y Milagros Ezquerro, Milagros (dir.), *Alejandra Pizarnik: el lugar donde todo sucede*. París: L'Harmattan.
- PIZARNIK, Alejandra [2003] (2013). *Diarios. Nueva edición de Ana Becció*. Barcelona: Lumen.
- RIVIÈRE, Joan (2007). "La femineidad como máscara". Traducción de Adriana Velásquez y María Ponce de León. *Athenea Digital*, 11, 219-226. En <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/60109> [Fecha de consulta: 12 de diciembre de 2021].
- VENTI, Patricia (2008). *La escritura invisible. El discurso autobiográfico en Alejandra Pizarnik*. Barcelona: Anthropos.

II. Identidades culturales en los géneros musicales urbanos

LA SALSA COMO PRODUCTO CULTURAL URBANO Y HERRAMIENTA PARA LA CONFORMACIÓN DE IDENTIDADES COLECTIVAS

TAMARA SHLYKOVA

Universitat de València

Introducción

En el presente artículo se hará un breve estudio de las letras de tres canciones pertenecientes al género de la salsa —*Calle Luna, Calle Sol* (1973), de Héctor Lavoe y Willie Colón, *Pedro Navaja* (1978) y *Plástico* (1978), ambas de Rubén Blades y Willie Colón—, con el objetivo de ofrecer una muestra de lo profundamente inscrita que ha llegado a estar la salsa en el imaginario urbano. En un panorama de desterritorialización, provocado por el mercado global y la modernización acelerada, se ha generado un nuevo punto de encuentro —el barrio—, del que parte una resignificación identitaria de la comunidad latinoamericana y en el que la salsa cumple una función colectivizadora.

El producto artístico y cultural del que estamos hablando se ha visto desplazado de sus raíces rurales para pasar a desarrollarse en el ámbito de la ciudad, aunque conservando su carácter híbrido. Es en las grandes urbes donde se ha llegado a consolidar y donde se ha reconfigurado, anclándose

fuertemente al sentimiento de una identidad latinoamericana compartida²³, tras la canonización del género que se dio gracias a su difusión por parte de la agrupación Fania All Stars en los años 70 y 80 del siglo pasado. Para entender este proceso de resignificación artística y cultural es necesario conocer el traslado de la salsa a lo que fue el escenario desde el que saltó al estrellato. Por lo tanto, primero explicaremos el origen de la salsa, seguido de su viaje a Estados Unidos, más concretamente a Nueva York, después veremos cómo el barrio fue y sigue siendo un factor determinante en la configuración de cierto tipo de canciones y, finalmente, relacionaremos las circunstancias en las que se propició su difusión masiva con el imaginario social por el que está atravesada.

Los tres artistas que hemos seleccionado pertenecen al llamado *boom* de la salsa, la época dorada de este género musical. Y las tres canciones son consideradas unos clásicos, ya que marcaron un antes y un después en el mundo de la música caribeña, fuertemente vinculada a los procesos políticos y sociales por los que estaba pasando la comunidad latinoamericana durante las últimas décadas del siglo XX.

Origen de la salsa: desplazada de sus raíces para desarrollarse en la ciudad

Lo primero que surgió fue la música instrumental, fundamentada a partir de otros ritmos folclóricos de América o traídos por los europeos. Es imposible

²³ Con esta afirmación nos referimos a la capacidad que tiene la música para crear identidades colectivas, no sin tener presente que toda unificación de este tipo puede darse tras una previa oposición a ese fenómeno unificador, e incluso suele convivir con esta, como ocurre en el caso de la salsa. Al igual que hay artistas salseros que intentan difundir la *latinoamericanidad* (Lugo, 2010: 151) entre sus seguidores, hay muchos otros que lo desaprueban y prefieren no darle a la salsa ese valor colectivizador. Además, hay muchas regiones de Latinoamérica en las que sus ciudadanos en su gran mayoría no se sienten identificados con la salsa, prefiriendo vincularse identitariamente a otros ritmos de carácter nacional. Por lo tanto, en este artículo hablaremos de la zona del Caribe, que es donde más se escucha este género, y de la labor que se hizo en EEUU por parte de emigrantes latinoamericanos para darle nombre y forma musical a la salsa.

definir la salsa sin entender que es el resultado de un proceso de hibridación, construido sobre una amalgama de ritmos diferentes. Esta es, de hecho, la propia esencia del género, que deja rastro desde el significado de la palabra²⁴ hasta reafirmarse como tal por los instrumentos utilizados (propios de la música clásica y de la música folklórica de diferentes regiones africanas²⁵) y por los diferentes estilos musicales que terminaron uniéndose para crear uno solo. Al denominar así a la salsa, se pretendieron abordar todas las definiciones que se conocen de esta palabra, dando lugar así a una metáfora que denota fusión:

Antes de ella existían [...] cientos de ritmos que componen el mundo del Caribe antillano. Unos nacidos en Cuba, otros creados en Puerto Rico y en otras islas, todos enlazados por una palabra mágica y sonora [...] llegaron a convertirse en salsa (Arteaga, 2000: 7).

Otro rasgo definitorio que aportan muchos de los grandes artistas del género es que la salsa da *sabor*²⁶ y ánimo a los que la disfrutan, ya sea escuchándola o bailándola. Como explicó el percusionista puertorriqueño Roberto Roena: “La salsa es un estado de ánimo. Cuando estoy triste, es capaz

²⁴ Las definiciones de la palabra *salsa* que podemos encontrar en la RAE son las siguientes: “1. f. Composición o mezcla de varias sustancias comestibles desleídas, que se hace para aderezar o condimentar la comida. 2. f. Cosa que anima o alegra. *Estos buenos momentos son la salsa de la vida.* 3. f. Género de música popularailable, con influencia afrocubana, que ejecuta una orquesta acompañada por instrumentos tradicionales del Caribe y por uno o varios cantantes. 4. f. Baile que se ejecuta al son de la salsa” [Fecha de consulta: 19 de septiembre de 2021].

²⁵ Estos instrumentos fueron utilizados al principio, cuando se le dio nombre al género, pero más adelante se irían añadiendo cada vez más instrumentos que contribuyeron en la evolución de la salsa, como el sintetizador, por ejemplo, instrumento electrónico que le aportó a la salsa un matiz mucho más moderno, acercándola a la música pop.

²⁶ Con *sabor* nos referimos a la segunda acepción que aparece en la RAE: “m. Impresión que algo produce en el ánimo” [Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2021].

de ponerme alegre, y cuando estoy alegre, eleva mi ánimo hasta las alturas” (en Arteaga, 2000: 7). Poco a poco, se fueron componiendo piezas con letra:

El primer estilo fue la salsa de barrio, revestida de agresividad. Le siguió la salsa conciencia, que buscaba reivindicar sus derechos. Más tarde apareció la salsa de Borinquén, fruto del apogeo de esta en Puerto Rico. Le siguieron la salsa balada, la salsa erótica, la salsa romántica y los nuevos estilos comandados por Cuba y por Colombia (Arteaga, 2000: 8).

Como hemos visto, lo que hoy en día concebimos como *salsa* hace referencia a una mezcla de ritmos *afro-latino-caribeños* (FEBD²⁷, 2016: 32), teniendo en cuenta las influencias artístico-culturales de cada uno. Por lo tanto, se hace evidente que la salsa es sinónimo de fusión. Sobre lo que no existe una plena unanimidad teórica es sobre el país que dio origen a la salsa. Este es un tema que sigue estando en el punto de mira de multitud de debates de carácter cultural e identitario. Sin embargo, en este capítulo no se va a ahondar en tales conflictos, ya que nuestro centro de estudio es el momento en el que la salsa se comenzó a difundir desde Estados Unidos, una vez consolidado como género. Además, consideramos incorrecto decir que solamente un país ha podido crear tal acontecimiento artístico como el de la salsa, que se basa en la hibridación cultural de gran parte de Latinoamérica. Como bien apunta José Javier Peña:

Desde la negación de la existencia de estilo en sí por los puristas de la música cubana hasta la autoproclamada apropiación de la salsa como estilo único y definido por algún puertorriqueño, hay innumerables versiones de cómo llega a ser, o no, de las diferentes especies musicales caribeñas que le dan raíz y de la aparición del mismo término que la nombra (2013: 19).

La palabra *salsa* no se atribuyó a este género musical hasta que paulatinamente se fue adaptando, teniendo en cuenta definiciones como las que se han indicado anteriormente. El término se determinó finalmente

²⁷ Federación Española de Baile Deportivo.

cuando “Richie Ray afirmó que la música que él hacía era ketchup, queriendo decir que es una mezcla. Y de ahí salió el término salsa, creando una analogía entre los ritmos afrocubanos y la gastronomía caribeña” (Pagán, 2015). Este cantante y músico nacido en *Brooklyn*, pero de ascendencia puertorriqueña, consiguió consagrar finalmente el género, junto a Bobby Cruz, pidiendo “a su disquera que al disco que habían titulado *Los durísimos* se le agregaran las palabras *salsa* y *control*” (Pagán, 2015). A partir de entonces, con el auge del género en Estados Unidos, toda la sociedad latinoamericana supo qué nombre darle al ritmo caribeño que tanto se estaba escuchando en las emisoras. En palabras del periodista Jaime Torres: “Salsa viene a ser el término sombrilla que cobija la diversidad de ritmos afrocaribeños. Es además el término comercial que utiliza *La Fania* a partir de 1971” (Pagán, 2015).

La gran difusión del género se dio cuando los productores decidieron integrar la salsa en la industria cultural. La música caribeña fue traída a los barrios de Nueva York por inmigrantes de varios países, entre los cuales destacaban los músicos puertorriqueños y los cubanos; y de ahí comenzó a asentarse su música, condimentada suavemente con rasgos de los géneros que se encontraban en auge por aquel entonces en Estados Unidos. Como dijo Johnny Pacheco (extraído de Padura, 2003: 59): “Aquí en Nueva York, esta música fue enriquecida porque había gente de todos lados, y trajimos nuestras músicas con nosotros y las intentamos poner en la misma clave”.

Este fenómeno de transculturación y de reterritorialización nos muestra claramente que la salsa surgió como producto de la cooperación de multitud de nacionalidades latinoamericanas emigradas a Estados Unidos. Sus orígenes ya procedían de otros continentes, también castigados por problemas sociopolíticos. Y se consolidó en un ámbito parecido: en el encuentro de hispanohablantes en una gran ciudad, a la que se vieron forzados a ir por circunstancias de precariedad en sus países de origen. Las discográficas comenzaron a interesarse por las agrupaciones compuestas por músicos de origen latino, sobre todo por grupos que fusionaban la música que llamaban suya con el jazz, el *soul* o el rock and roll. Lejos de sus hogares, los latinoamericanos desplazados no abandonaron las costumbres de sus países. Es más, la mayoría se situaban en los barrios *Spanish Harlem*, *Brooklyn* y *South*

Bronx, por lo que en sus calles la cultura latina comenzaba a asentarse. Justamente esa cotidianidad del barrio latino neoyorkino producida por los sectores subalternos de la sociedad fue cada vez más el foco de atención de los promotores, hasta llegar a su momento culminante y, por lo tanto, de “moda publicitaria” (Ulloa, 2008: 181) de la música que salía de ahí y que se escuchaba en esos barrios. Con la creación del grupo Fania All Stars en Nueva York (1968), se llegó a la máxima experimentación de la música latina combinándola con otros géneros musicales y así se dio lugar a lo que entendemos por salsa.

Tras comprender la rica influencia que tiene este fenómeno artístico, es más fácil ver el sentimiento identitario que comporta la salsa dentro de la sociedad latinoamericana. Así, se hace evidente el

permanente vínculo con el pasado, su línea de continuidad con los ancestros “y el permiso de los mayores” [...], pasado de una sociedad tradicional, no urbana, plena de oralidades y polirritmias [...], hace que en ella aparezcan las voces del tiempo, anterior a la gran ciudad. [...] reivindican en la lírica y el canto [...] su entorno sociocultural, al que homenajean a veces con nostalgia, a veces como afirmación de lo que se debe preservar, o como herencia de un pasado en proceso de desintegración (Ulloa, 2008: 176).

Esa convivencia con la salsa es la que convierte a un producto de hibridación cultural en algo único, e incluso íntimo. La salsa, por consiguiente, va más allá de un texto o de una partitura. Crea una identidad colectiva, a la par que identificaciones personales con ciertas canciones. La apropiación por parte de la urbe fue clave para el crecimiento de la salsa, dando lugar a su desterritorialización a través de la modificación de su forma más primaria.

El barrio como punto de encuentro

La formación de las grandes ciudades fue el escenario en el que se crearon las obras que vamos a analizar más adelante, por lo que es imprescindible comprender que las consecuencias del nuevo estilo de vida que se comenzaba a llevar en las urbes fueron cruciales para la configuración del imaginario social

de la época. El proceso de globalización fue una experiencia compleja con la que se topó el ser humano, sumado al proceso de modernización acelerada, cuya subjetividad se comenzó a ver afectada:

Ser moderno es vivir una vida de paradojas y contradicciones. Es estar dominado por las inmensas organizaciones burocráticas que tienen el poder de controlar, y a menudo destruir, las comunidades, los colores, las vidas y, sin embargo, no vacilar en nuestra determinación de enfrentarnos a tales fuerzas, de luchar para cambiar su mundo y hacerlo nuestro (Berman, 1988: XI).

En canciones como *Plástico* veremos que vivir en un mundo cambiante creaba fascinación, pero, por otro lado, había personas para las que esos cambios tan acelerados eran la causa de un mayor distanciamiento social:

En él surge, también, un nuevo tipo de intelectual cuya mirada oscila entre la fascinación y la distancia crítica ante los cambios. Una mirada que, al tiempo que asiste y celebra el auge modernizador, atisba entre los fastos urbanos las dificultades de un desarrollo sostenido desde la periferia (Mattalía, 1996: 17).

Volviendo a nuestro objeto de estudio, que es la salsa, nos daremos cuenta de que la modernización fue uno de los factores de la migración a las grandes ciudades y a otros países y, por lo tanto, del surgimiento de nuevas comunidades latinas agrupadas en barrios. Podríamos verlas como constelaciones dentro del cosmos urbano, a las que cada individuo siente que pertenece, una vez desplazado de su país de origen. El bagaje cultural que cada migrante trajo consigo se asentó de forma natural mediante la transformación de un espacio físico azotado por la individualización, producida por la nueva forma de vida en la ciudad, en un espacio unificado por un imaginario social latinoamericano. Se llega, de forma espontánea, a “nacionalizar la cultura, es decir la «identidad», reconociendo su pluralidad” (Mattalía, 1996: 30). Así que la canonización de la salsa en ese contexto no fue casualidad, sino más bien una necesidad. Es una muestra más de cómo un elemento cultural artístico es capaz de acomodarse a la sensibilidad de la gente y a sus necesidades comunitarias, siendo asimilado por personas que ya

nacieron en un país ajeno a las raíces primarias de esta música caribeña: “la música, los instrumentos, ritmos y canciones populares latinoamericanas han sido continuamente adoptados” (Olalquiaga, 1993: 108). En el caso de la salsa, el cambio ha sido drástico, ya que se ha pasado de un ritmo particularmente vinculado al ámbito rural y tradicional a algo que se ha llegado a someter al proceso de modernización y ha culminado con su máxima expansión, hasta ser candidato a formar parte de un Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad²⁸.

Las canciones que se van a analizar se enmarcan en la ciudad, donde las experiencias se viven de una forma diferente a otros escenarios, donde cada persona es libre de elegir, pero que a la misma vez es una más entre millones de habitantes que pueden sentir y percibir lo mismo. De ahí es de donde sale ese sentimiento unificado del que hablamos al estudiar la salsa como herramienta para la conformación de identidades colectivas:

[no es] una simple cuestión formal ni una simple cuestión histórica, ni una simple cuestión textual ni una simple cuestión contextual, sino más bien un punto de cruce entre texto y contexto, entre forma y sociedad, o entre estética y política. Y ése es el cruce que se pone de manifiesto cuando la música se comprende como cultura, como práctica simbólica y social (Méndez, 2012: 14).

Por todas estas causas, la ciudad de Nueva York fue donde se fraguó el género, y también porque Fania Records se encontraba ahí, que fue la compañía que se encargó de popularizarlo: “Nueva York, que si bien no pertenece geográfica ni ideológicamente al Caribe, ha sido y sigue siendo considerado «la capital de Hispanoamérica»” (López, 1998: 96). Y la “cultura de Barrio es la expresión de la [...] búsqueda de factores comunes para resistir la asimilación y afirmar su identidad cultural frente a la cultura estadounidense” (Otero, 2000: 121). Frente a la homogeneización multitudinaria de la cultura

²⁸ A principios del año 2020, José Antonio Rodríguez, presidente interino de la alta comisión del Consejo Ejecutivo de la UNESCO, solicitó que la salsa, al igual que ya lo son el merengue y la bachata, fuera declarada Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

dominante, que era la estadounidense, los artistas latinoamericanos, justamente como Héctor Lavoe, Willie Colón y Rubén Blades, luchaban por ocupar un espacio discursivo en esa acelerada modernización de la sociedad, concentrada en la gran ciudad. Como explica López, se pretendía

legitimar nuestro espacio como imagen intelectualizada exterior, [...] queremos reconocernos como unidad cultural y recuperar nuestro propio espacio. Nuestros intelectuales demostraron que podían pensar desde sí mismos y aportar sus ideas a la dinámica del pensamiento universal (1998: 98).

La salsa permite mostrar tanto la precariedad del día a día de la comunidad latina en ciertos sectores como la felicidad por tener un día más de vida, permite rociar la vida de las personas que la escuchan con toques amargos o dulces, dependiendo de la canción:

Obras en donde la literatura, en el breve espacio de la canción, logra regalarnos estampas nítidas del espíritu del pueblo, del barrio, de la esquina y del ser que les da vida y color. Canciones que germinan en la aridez del odio, en el regazo del dolor, en la levedad de la tristeza, y en el ostracismo del abandono, para brindarnos la pujanza del vivir y del soñar (Lugo, 2010: 176).

De la misma manera, las obras que se someterán a examen a continuación, están atravesadas por una identidad de clase que se hace visible claramente, casi siempre bordeado por la vida en la ciudad moderna. Asimismo, el hecho de que la salsa esté inscrita en el panorama urbano, la convierte en elemento colindante con diferentes problemáticas, como la delincuencia y la inseguridad, que son temáticas predominantes en las canciones escritas en la época dorada. Por eso se utiliza una estrategia por parte de los cantantes para hacer ver al espectador sus experiencias compartidas mediante la confección de los personajes de sus canciones, que tienen nombres propios, pero que entran en una dimensión genérica desde la que podría identificarse fácilmente más de una persona perteneciente a la comunidad latina, sea de Estados Unidos o de cualquier país latinoamericano. Se trata de arquetipos ya asentados en el imaginario social del barrio:

Los personajes y temas que se ilustran en la salsa son representaciones del habitante normal de la ciudad o del pueblo; del que transita cotidianamente los espacios de la casa o las calles del barrio; del transeúnte de la gran urbe, del oyente promedio. En este sentido, el intérprete habla o dice lo que el oyente quiere decir; incluso representa lo que el oyente quiere ser o tener (Delgado, 2017: 165).

Al mismo tiempo que hay personajes como Pedro Navaja, que hacen visible la criminalidad naturalizada de estos barrios y la corrupción a raíz de ello, hay otros personajes, como los que vemos en la canción *Plástico*, que se corrompen por la ciudad, llena de artificialidades y empapada de egoísmo.

Tres canciones escritas desde el barrio para el barrio

Como hemos podido ver, la ciudad de Nueva York fue el punto central de difusión de la salsa a un nivel de mercado, globalizando así un producto cultural folklórico, escuchado principalmente por las capas sociales obreras y marginales de Latinoamérica y por los emigrantes de origen latino en los barrios de las ciudades estadounidenses, viéndose identificados:

En este sentido, el nacimiento de la salsa significó una auténtica revolución musical y literaria. Ésta le va a hablar al latino desde su cotidianidad, desde la esquina, desde la calle y el barrio, y estos verán reflejados en ella su pensamiento y su cosmovisión. [...] La salsa vendría a simbolizar la infiltración del sujeto marginado y periférico convirtiéndolo en sujeto del espectáculo (Pinto, 2014: 57-58).

Aprovechando esta cita, introduciremos la canción *Calle Luna, Calle Sol* (1973), interpretada por Héctor Lavoe y Willie Colón. En el año en el que se escribió, aún no se había consolidado en la salsa el tema de la delincuencia,

por lo que estamos ante la primera canción de este tipo en hacerse famosa²⁹. *Calle Luna, Calle Sol* sirvió de ejemplo para todas las obras que formarían parte de una línea de composición basada en la inseguridad de “la calle” en general o de los barrios en particular. El objetivo de la canción es alertar al oyente de que “en los barrios de guapos” es preciso estar atento y alerta, además de tener cuidado y saber en qué dirección es mejor no ir:

Pónganme oído, en este barrio / muchos guapos los han matao / (Calle Luna, calle sol). / Oiga, señor, si usted quiere su vida, / evitar es mejor, o la tienes perdida. / Mire, señora, agarre bien su cartera. / No conoce este barrio, aquí asaltan a cualquiera.

Se trata la inseguridad con un lenguaje de “barrio bajo” o de *gamín*³⁰, como se diría en algunas zonas de Latinoamérica haciendo uso del registro coloquial. Esto se puede ver en palabras como *guapo*, referido a un maleante, en adjetivos y participios en los que se provoca la pérdida de la -d- intervocálica (*pelao, arrancao*) y también vemos varias frases hechas: “Tú tiene un santo, pero no eres Babalao³¹”; “Mide bien tus palabras o no vales ni un kilo”; “pelao te han dejao”. Durante toda la canción se acentúa la importancia de no bajar la guardia, con lo que nos podemos dar cuenta del grado de tensión que puede experimentar una persona al adentrarse en esos barrios o, en algunos casos, con el simple hecho de salir a la calle. En definitiva, se cuenta un problema con el que conviven muchas personas de la gran mayoría

²⁹ Se podían encontrar frecuentemente temas de criminalidad o de peligro en las comunidades latinas en la música de cantina, también llamada música de carrilera o música guasca, pero no tanto en la salsa.

³⁰ Definición del *Diccionario de americanismos* (ASALE): “I. m. y f. Co, Ve; Ec, pop. Niño o joven que vive en la calle mendigando o robando. II. adj/sust. Co. Referido a persona, que tiene un comportamiento ordinario, grosero. pop ^ desp.” [Fecha de consulta: 11 de septiembre de 2021].

³¹ Babalao es un título que se les otorga a los sacerdotes en la religión yoruba, relacionada con la santería.

de ciudades. Lo único que pueden pensar en esas situaciones es lo que se repite en los coros: “Camina pa’ lante, no mires para el lao”.

En su momento, esta canción tuvo mucho éxito al tener plasmado un tema tan vigente en los barrios en los que se escuchaba. Es un relato enmarcado en su entorno cotidiano, en el que se incluyen y con el que se identifican muchas personas. Otra cuestión importante que es preciso mencionar es que, al igual que veremos en *Plástico*, la productora Fania Records creó un vídeo oficial para esta canción con su letra en movimiento y con edificios de fondo³², lo que nos demuestra su conexión con el ámbito urbano.

Siguiendo con la temática delictiva vinculada a la ciudad latinoamericana o al barrio latino, tenemos a *Pedro Navaja* (1978), cuyo autor es Rubén Blades, con la colaboración de Willie Colón. Aquí encontramos un enfoque narrativo hacia un solo protagonista, a diferencia de la caracterización más general de la obra anterior, enmarcado en un barrio marginal de la ciudad de Nueva York, acompañado por dos personajes más. Blades, como máximo exponente de la salsa intelectual o conciencia³³, intentó hacer una especie de crónica urbana, haciendo de su canción un relato con una introducción, un conflicto y un desenlace, aunque de forma muy breve.

Se nos presenta al protagonista como a un delincuente de los que se intentaba advertir en la canción anterior, y con el mismo lenguaje coloquial:

con el tumbao que tienen los guapos al caminar. / Las manos siempre en los bolsillos de su gabán / pa’ que no sepan en cuál de ellas lleva el puñal. / Usa un sombrero de ala ancha de medio lao / y zapatillas por si hay problemas salir volao. / Lentes oscuros pa’ que no sepan qué está mirando / y un diente de oro que cuando ríe se ve brillando.

³² Véase la fuente audiovisual en <https://www.youtube.com/watch?v=Z7fYCZtaJwo>.

³³ Se trata de un estilo de salsa, desarrollado por Rubén Blades, de “carácter sociopolítico [...], una Salsa Protesta, en el que Blades mostraba el desencanto del ciudadano por la pobreza y la desconfianza en las promesas políticas” (Lugo, 2010: 158).

Otro personaje que entra en escena es una prostituta, a la que Pedro Navaja decide atracar y matar, pero esta toma venganza con “un treinta y ocho *Smith & Wesson* del especial, / que carga encima pa’ que la libre de todo mal”, pero, muere igualmente por las violentas puñaladas. Quién sí sacó provecho de este forcejeo fue el tercer personaje —un borracho—, que funciona, además, como motor para la moraleja de la obra: “cogió el revólver, cogió los pesos y se marchó. / Y tropezando se fue cantando desafinao / el coro que aquí le traje y da el mensaje de mi canción: «La vida te da sorpresas, / sorpresas te da la vida, ay, Dios»”. Esta triste forma en la que se nos hace llegar el mensaje no está exenta de cierta ironía, ya que Blades imita la voz del borracho cantando esta última frase, que se ha dado a conocer en todo el mundo.

Al principio y al final de la canción se escuchan sirenas de coches de policía, pero no están en el momento del delito. Incluso cuando sí pasa uno por ese “viejo barrio”, Pedro Navaja le sonríe, teniendo en el bolsillo su puñal. También se destaca que el vecindario prefirió no ofrecer ayuda, ya que “aunque hubo ruido, nadie salió”, algo a lo que se alude de forma frecuente en varias canciones de salsa. Se recurre al mismo mensaje que en la canción explicada más arriba: “En barrio de guapos cuidao en la acera”.

Los personajes tipo del matón, la prostituta y el borracho convierten la narración en costumbrista, lo que la diferencia de *Calle Luna, Calle Sol*. Estos personajes marginales son usados por Blades para relatar una historia entretenida para los oyentes, a la misma vez que didáctica. Ninguno de los personajes es inocente, aquí no se trata de hacer solamente denuncia de la inseguridad en las calles de los barrios. La doble significación de la moraleja (sorpresa de Pedro Navaja por morir y la sorpresa del borracho por encontrarse algo valioso) convierte en agrisulce la canción. Asimismo, se percibe un tono de fascinación por la vida urbana. Aunque sea triste, estos barrios de guapos provocan interés por modelos de personas como el protagonista de la canción. Blades describe a los personajes de este folk urbano de forma caricaturesca, señalando la chulería y los aires de estos: “tumbao al caminar”, “yo que pensaba «hoy no es mi día, estoy sala’»” “tropezando se fue cantando desafinao”. Personas como Pedro Navaja forman parte del imaginario social de

las ciudades latinoamericanas y de barrios latinos de otros países. Son criticados, pero tampoco podemos negar que forman parte de la identidad de estas ciudades.

La última canción que tenemos es *Plástico* (1978), escrita e interpretada por Rubén Blades. También está ligada a la ciudad, pero ya no a la criminalidad. En este caso se reivindica el carácter falso y, de alguna manera, engañoso de la ciudad moderna. Se señalan los conflictos que la vida urbanita causa en el ser humano. La artificialidad, como el plástico, se apodera de las personas y estas, a la misma vez, buscan y tienen relaciones de mentira. Se pretende mostrar esa subjetividad afectada por el cambio de las grandes ciudades. Además, si tenemos en cuenta que el autor es un panameño que emigró a Nueva York, podríamos suponer que su motivación al componer la letra fuera el choque cultural y el repentino cambio de mentalidad con el que se pudo haber topado.

Nueva York era visto como el espacio de la modernidad completa y de la sociabilidad despersonalizada, y se podría haber definido en aquel entonces como otredad por oposición a un *nosotros* latinoamericano. *Plástico* equipara la ciudad a la falsedad, al consumismo y al poder que se le otorga al dinero. El narrador-cantante habla de “una pareja plástica de esas que veo por ahí. / Él pensando solo en dinero, / ella en la moda en París. / Aparentando lo que no son, / viviendo en un mundo de pura ilusión”. Se crea un paralelismo en el comienzo de cada una de las secuencias contadas por la voz narrativa: hay una chica, de plástico, luego un chico, también de plástico; estos se unen en una relación plástica que tiene lugar, asimismo, en una ciudad plástica. El recorrido que se describe es a lo que aspiran los personajes de la historia. Las apariencias dominan la sociedad de esa urbe: “De los que prefieren el no comer / por las apariencias que hay que tener”; “Ahogados en deudas para mantener / su estatus social en boda o cóctel”.

La ciudad es descrita como cancerígena y con un “corazón de oro”, asociando su sol a un dólar, lo que hace darnos cuenta de que habla de una importante ciudad estadounidense. De hecho, en el videoclip que se utiliza de

fondo para los conciertos³⁴, se nos muestra la constante silueta de lo que parecen unos edificios altos con un rascacielos; y, de vez en cuando, salen unos maniqués, haciendo referencia a las personas que se critican en la obra: bellas de apariencia, pero huecas en su interior. Esas personas están descritas con todos los estereotipos posibles, acentuados por la vida materialista de la ciudad, y se les otorgan también multitud de prejuicios, como vemos cuando les dicen a sus hijos “no juegues con niños de color extraño”. Por esto mismo, Rubén Blades se dirige a los latinoamericanos con cercanía para hacerles llegar la moraleja de su composición: “Nunca vendas tu destino por el oro ni la comodidad. [...] / Vamos todos adelante para juntos terminar / con la ignorancia que nos trae sugestionados / con modelos importados que no son la solución”. Mientras Rubén Blades canta los pregones, los coros repiten una y otra vez: “Se ven las caras, se ven las caras, vaya, pero nunca el corazón”, queriendo decir que lo importante es el interior del individuo, no la superficie, aunque eso es justamente lo que se muestra. Los pregones se podrían interpretar como consejos hacia el *hermano*, el *amigo*, el *latino* que no es de poliéster. Se trata de un llamamiento a la unión de Latinoamérica:

Pero, señoras y señores, en medio del plástico / también se ven las caras de esperanza. / Se ven las caras orgullosas que trabajan por / una Latinoamérica unida / y por un mañana de esperanza y de libertad. / Se ven las caras de trabajo y de sudor / de gente de carne y hueso que no se vendió. / De gente trabajando buscando el nuevo camino, / orgullosa de su herencia y de ser latino. / De una raza unida, la que Bolívar soñó.

Lo último que vemos en la canción es la enumeración de diferentes países de América Latina, después de los cuales el coro contesta gritando “¡Presente!”, simbolizando la voz del pueblo y haciendo que los espectadores en los conciertos también lo griten identificándose. Y, al final, con la música en *diminuendo*, Blades termina con “el barrio, / la esquina, / los estudiantes”, como si se tratara también de naciones. Estas tres palabras significan mucho

³⁴ Véase la fuente audiovisual en https://www.youtube.com/watch?v=0e_T4VqfKbw&t=33s.

para las personas que viven en barrios reterritorializados, dentro de ciudades como Nueva York, en la que claramente se basó Blades a la hora de escribir esta obra. El autor pretende crear conciencia y advertir de los errores que se llegan a cometer por querer encajar en comunidades capitalistas que han propiciado el consumismo hasta tal punto que han llegado a crear este tipo de desajustes en la sensibilidad de los individuos. Con *Plástico* nos indica que el narcisismo, los prejuicios y la avaricia pueden corromper fácilmente al ciudadano, forzándolo a negar sus sentimientos y a cerrar los ojos ante las injusticias sociales.

Conclusiones

La salsa irrumpió en el contexto urbano y lo hizo con la intención de quedarse. Ella representa la ciudad y al mismo tiempo forma parte de su paisaje sonoro. Construye y delinea identidades nacionales, de clase, urbanas y de barrio, y al mismo tiempo las pone en acto: ocupa las calles de las que habla, es bailada en las esquinas que convoca. Forma parte, entonces, de la esencia de una comunidad originada a partir de la hibridación cultural. La salsa está en el día a día de muchos latinoamericanos, tanto los que viven en sus países de origen como los emigrados a otros, y en sus valores y su educación. Por lo tanto, es un artefacto cultural vivo, que se encuentra en constante movimiento y que se redefine a medida que va pasando el tiempo.

Se trata de un componente del folclore latinoamericano que ha llegado a convertirse en parte de una cultura pop, en un producto de masas, principalmente en las nuevas ciudades emergentes del siglo XX. Así que es preciso un estudio holístico cada vez que se aborde el análisis de obras de salsa:

no solo es necesario estudiar las culturas tradicionales y las raíces de una identidad, sino también aquellas culturas e identidades locales y regionales que se están configurando actualmente en América Latina, en sus centros urbanos, como expresión de una nueva sensibilidad contemporánea (Ulloa, 1989: 141).

Para entender las identidades que genera este género, hizo falta examinar tanto el contexto en el que se enmarca como su recepción en la sociedad. La ciudad ha sido un elemento clave en la popularización y en la tematización de la salsa, configurando un paisaje complejo, pero idóneo para la formación de productos artísticos, como lo es la salsa. En cuanto al tratamiento de la delincuencia en sus canciones, este es un claro ejemplo de que una comunidad determinada puede verse identificada con personajes marginales, denunciando a su vez las prácticas que estos llevan a cabo. Las tres obras analizadas han podido servirnos de muestra para comprender el imaginario social al que se encuentra vinculada gran parte de inmigrantes latinos en Estados Unidos y de la que siguen brotando nuevas obras, inspiradas en estos clásicos.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTEAGA, José (2000). *La Salsa. Un estado de ánimo*. Madrid: Acento Editorial.
- BERMAN, Marshall [1984] (1988). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la Modernidad*. Traducción Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI.
- BLADES, Rubén (1978). "Plástico". *Siembra*, Fania Records.
- BLADES, Rubén; COLÓN, Willie (1973). "Pedro Navaja". En *Siembra*. Fania Records.
- DELGADO ORDÓÑEZ, Bibiana (2017). *Salsa y década de los ochenta: Apropiación, subjetividad e identidad en los participantes de la escena salsera de Bogotá*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- FEDERACIÓN ESPAÑOLA DE BAILE DEPORTIVO (2016). *Manual de Bailes Caribeños*. Madrid: Consejo Superior de Deportes.
- LAVOE, Héctor; COLÓN, Willie (1978). "Calle Luna, Calle Sol". En *Lo mato*. Fania Records.
- LÓPEZ, Héctor (1998). *La música caribeña en la literatura de la posmodernidad*. Mérida: Universidad de los Andes.

- LUGO RODRÍGUEZ, Alexander (2010). "Latinoamérica un sendero donde duerme la esperanza: Estudio de cinco canciones representativas". *Revista de investigación*, n.º 69, vol. 34, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3223091> [Fecha de consulta: 17 de abril de 2021].
- MATTALÍA, Sonia (1996). *Modernidad y fin de siglo en Hispanoamérica*. Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil Albert.
- MÉNDEZ RUBIO, Antonio (2012). "Mejor que el significado. El umbral simbólico entre sonido y sentido". *F@ro: revista teórica del Departamento de Ciencias de la Comunicación*, n.º 15, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4160155> [Fecha de consulta: 20 de abril de 2021].
- OLALQUIAGA, Celeste [1991] (1993). *Megalópolis*. Traducción Celeste Olalquiaga. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.
- OTERO GARABÍS, Juan (2000). *Nación y ritmo: "descargas" desde el Caribe*. San Juan: Ediciones Callejón.
- PADURA FUENTES, Leonardo de la Caridad (2003). *Faces of Salsa: A Spoken History of the Music*. Washington D.C.: Smithsonian Books.
- PAGÁN NEGRÓN, José Karlo (2015). "¿Cómo surgió la salsa? Tres historiadores nos cuentan cómo fue que se le empezó a llamar con este nombre a la fusión de ritmos que cobró auge a partir de la década de 1950". En *Primera Hora*, <https://www.primerahora.com/entretenimiento/musica/notas/como-surgio-la-salsa/> [Fecha de consulta: 23 de marzo de 2021].
- PEÑA AGUAYO, José Javier (2013). *La música en Puerto Rico: la salsa y Roberto Sierra*. Tenerife: Andocopias S.L.
- PINTO, Rafael (2014). *Maestra vida: una aproximación a lo cotidiano*. Mérida: Universidad de los Andes.
- ULLOA SANMIGUEL, Alejandro (2008). *La salsa: una memoria histórico musical*. Cali: Universidad del Valle.
- ULLOA SANMIGUEL, Alejandro (1989). "La Salsa en Cali: Cultura Urbana, Música y Medios de Comunicación". *Boletín Socioeconómico* (abril), 19, pp. 141-154.

RETRATOS DE LA IDENTIDAD PLURAL EN LA CANCIÓN DE AUTOR: LA MILONGA DEL MORO JUDÍO

MARÍA ESTEBAN BECEDAS

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)³⁵

Las cosas solo son puras si uno las mira desde lejos
Jorge Drexler

Tradicionalmente marginadas en el seno de los estudios filológicos y literarios, las letras de canciones constituyen uno de los principales soportes de la lírica contemporánea. Sin haberse superado del todo la eterna polémica, la cual se vio intensificada con la concesión en 2016 del Premio Nobel de Literatura a Bob Dylan, existe cierto consenso sobre el hecho de que la música popular, y en concreto la canción de autor, cumple en la actualidad una importante función vehicular de las nuevas formas de poesía (García Rodríguez, 2017). Recientes publicaciones, como los monográficos *Un antiguo don de fluir: La canción, entre la música y la literatura* (Romano, Lucifora y Riva, 2021) y *Entre versos y notas: Canción de autor en español* (Noguerol y San José Lera, 2021); el último número del *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* (Cullell, 2021),

³⁵ Este capítulo se ha realizado al amparo de una beca doctoral concedida por la Fundación de promoción de la investigación José Luis de Oriol – Catalina de Urquijo.

enteramente dedicado a las relaciones entre música y literatura en castellano; o seminarios internacionales como el Cohengreso, organizado anualmente por la Cátedra Leonard Cohen en la Universidad de Oviedo, así lo avalan.

Entre los cancionistas de habla hispana más prolíficos y reconocidos destaca Jorge Drexler (Montevideo, 1964), quien ya ha sido ampliamente estudiado desde el punto de vista de la teoría de la comunicación, la semiótica, la musicología y la estética de la recepción (Huergo, 2013; Lucifora y Lucifora, 2017; Fornaro Bordolli, 2019); sin embargo, aún existen pocos trabajos de carácter filológico sobre sus canciones. En un análisis detallado, sus letras revelan una complejidad observable y un extraordinario peso literario dentro de su género, lo cual convierte a Drexler en un jugoso objeto de estudio para este ámbito concreto de la Filología y los Estudios Literarios.

Por otro lado, en parte debido a los orígenes judíos del autor y a su compleja trayectoria vital, la práctica totalidad de la producción drexleriana se ve marcada por el tema de la identidad, siempre entendida como plural y mutable; se aprecia en su obra una clara resistencia a percibir la esencia del individuo como un concepto estático. A continuación nos referiremos a aquellas canciones cuyo eje vertebrador es el tema de la identidad, en muy diversas formas, para luego centrarnos en la "Milonga del moro judío", escrita en décimas espinelas con leves variaciones métricas³⁶. Esta canción retrata la imposibilidad de pertenencia a una comunidad por cuestiones de nacionalidad o religión, de tiempos o de espacios, y enarbola un mensaje pacifista.

Identidad y canción de autor en décimas

Con objeto de aportar nuevas luces a esta área investigadora en construcción, que es el estudio filológico de las letras de canciones y su relación con la poesía, comenzaremos plasmando una serie de generalidades acerca de la

³⁶ El texto completo, transcrito a partir del documento sonoro, puede encontrarse en el Anexo. Las decisiones en cuanto a los signos de puntuación y la voluntad de mantener las mayúsculas a inicio de cada verso responden exclusivamente a mi criterio personal.

décima y su situación dentro del panorama actual de la canción de autor en español.

La décima reúne una serie de características que la convierten a todas luces en una estrofa anómala. Pese a su complejidad y rigidez estructurales (diez versos octosílabos con rima consonante y esquema abbaaccddc, dos cuartetas unidas por un puente), la décima ha demostrado, además de su perdurabilidad en el tiempo, una versatilidad y capacidad narrativa extraordinarias, lo cual explica en parte el interés que despierta en los autores de canciones, como veremos más adelante. Podemos afirmar que se trata de una estrofa "transoceánica": de origen culto y conocido, hecho también inusual, fue fijada por Vicente Espinel durante el Siglo de Oro español y paulatinamente dio lugar en Latinoamérica en una estrofa popular, a la que los repentistas o improvisadores poéticos profesan clara predilección (Díaz-Pimienta, 2014: 79).

En el ámbito de la música popular, esta estrofa tiene importante presencia desde nuestros clásicos de la canción de autor hispanoamericana: Violeta Parra la emplea en "Volver a los diecisiete" y escribe su biografía versada en décimas (Parra, 1970); Pablo Milanés se sirve de ella para componer "Amo esta isla (Soy del Caribe)", la cual, interpretada junto a Silvio Rodríguez, adquiere categoría de himno; el propio Silvio la utiliza en "Yo soy de donde hay un río (Décimas a mi abuelo)", "Del sueño a la poesía" y "Escaramujo". Cabe destacar que en todos estos ejemplos está presente el tema de la identidad, tanto desde el punto de vista de la nacionalidad, del origen geográfico, como de la edad y las etapas de la vida biológica. Sería pertinente realizar un estudio más amplio que examine los temas recurrentes en las canciones escritas en décimas. Que la identidad ocupa un lugar destacado es observable desde los títulos, que muy a menudo se extraen del primer verso de la primera décima de la canción, y como puede apreciarse en los ejemplos citados, hay claro predominio de la primera persona del singular.

Más allá de los que antes hemos denominado "clásicos", la décima está experimentando una especial revitalización en la última década, lo cual

representa un interesantísimo fenómeno intermedial y transoceánico que merece atención. El cantautor Fernando Lobo (Cádiz, 1979) ha elaborado en la plataforma Spotify una lista de reproducción³⁷, de carácter público y afán exhaustivo, donde figuran todas las canciones escritas en décimas que ha logrado recopilar hasta el momento. Al cierre de este volumen, dicha lista cuenta con ciento veinticinco títulos, con lo que constituye una rica base de datos. Asimismo, Lobo es autor de un libro de décimas coescritas con otros poetas y cantautores³⁸ amantes de esta estrofa, muchos de los cuales figuran en la mencionada lista (2016). Tanto el propio Lobo como una parte no despreciable de los otros autores deben su interés por la décima al papel divulgador de Alexis Díaz-Pimienta (La Habana, 1966), repentista notable, docente e investigador. A través de su institución, la Academia Oralitura³⁹, Díaz-Pimienta realiza con asiduidad desde hace más de dos décadas cursos presenciales y en línea que abordan diferentes aspectos de las artes orales y el verso clásico.

Siendo él poeta, novelista y solo ocasionalmente letrista, su labor parece atraer en especial a músicos de ambos lados del Atlántico, más que a poetas o autores de literatura escrita. En su amplia relación de alumnos ilustres se encuentran Joaquín Sabina, Silvio Rodríguez, Andrés Calamaro, Jorge Drexler, Javier Ruibal, Pedro Guerra o Luis Pastor, así como aclamados representantes de lo que podríamos considerar la generación posterior de cantautores: Juanes, Marwan, El Kanka o María Rozalén. Por el contacto de estos autores y sus áreas de influencia con el denominado “maestro Pimienta”, la producción de canciones en décimas en los últimos años ha aumentado en un volumen notable. A modo de ejemplo, citaremos una de las tres canciones en décimas

³⁷ Ver: <https://open.spotify.com/playlist/5UNMJ671B7rRC6spmE2BxA?si=1bee4d8a283b4986> [Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2021].

³⁸ Es necesario señalar que en todo momento empleamos el término “cantautor” en un sentido amplio, como aquel que escribe y canta sus canciones; los debates en torno a la evolución de los conceptos de “cantautor” y “canción de autor” no tienen cabida en este estudio.

³⁹ Su sede virtual se encuentra en <https://academiaoralitura.classonlive.com/> [Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2021].

que Ruibal incluye en su álbum *Paraísos mejores* (2018): la primera de ellas, titulada "Un sinmorir día a día", relata en clave de humor los diferentes estadios de una reencarnación que persigue un amor siempre desgraciado. Cabe señalar que se trata nuevamente del retrato de una identidad mutable, en el sentido más plástico. En su disco más reciente, titulado simplemente *Ruibal* (2020a), encontramos "Yo soy africano", escrita enteramente en décimas a excepción del estribillo, y que reivindica el origen mestizo de los andaluces, lo cual es un tema recurrente en su poética (García Gil, 2011). Asimismo, en el poemario *Coraza de barro*, el autor dedica un capítulo completo a este tipo de estrofa, en el que aborda el tema de la relación del músico con el propio ego y realiza una serie de retratos satíricos (Ruibal, 2020a). Otros ejemplos representativos son "La décima", de Colectivo Panamera; "El viajero" y "El negro Curro", de Raúl Rodríguez, o "Demasiada pasión" y "Triste trofeo", de El Kanka.

En cuanto a Jorge Drexler, que representa la cara más visible de esta revitalización de la décima (Martínez Cantón, 2021), paradójicamente solo cuenta con una canción escrita en esta estrofa dentro de su repertorio: la "Milonga del moro judío", a la cual dedicaremos más adelante un apartado, y que además es anterior al momento en que conoció al "maestro Pimienta" (Drexler, 2017). El músico asegura en una entrevista personal que la décima le resulta extraordinariamente complicada de musicalizar, ya que en su esencia más íntima reside una melodía a la que difícilmente se le pueden añadir otras notas sin restarle presencia y belleza. No obstante, se siente enormemente fascinado por las posibilidades creativas que ofrece la estrofa, y así lo exhibe en sus redes sociales y recitales en directo (Martínez Cantón, 2021).

Las identidades en Jorge Drexler

El tema de la identidad es, sin lugar a dudas, uno de los más recurrentes en la poética de Drexler, junto con lo que podríamos llamar *metapoesía* o los vericuetos del proceso creativo; las leyes de la termodinámica y la permanente

búsqueda de orden en el caos; la voluntad humana de trascendencia o la omnipresencia del deseo y su tiranía. En sus canciones, como veremos, la identidad aparece permanentemente vinculada a la noción de movimiento, a la pluralidad, y esto viene a menudo expresado a través de la metáfora heraclitiana del río. Por ello parece más preciso referirnos a las "identidades" dentro de la poética drexleriana. Así pues, presentamos a continuación una propuesta de clasificación de aquellas canciones donde la identidad constituye el tema principal, de acuerdo con la ubicación del foco (el individuo o la colectividad) y con las diferentes nociones que se establecen del concepto, si bien la cuestión de la identidad subyace en la práctica totalidad de la obra de Drexler.

Identidad individual

Tres canciones abordan el tema de la identidad desde la perspectiva unívoca del yo. Se trata, en primer lugar, de "Antes" (*Llueve*, 1998 / *La edad del cielo*, 2004). Esta canción describe cómo la esencia del individuo muta definitivamente al conocer a la persona amada y pasa desde ese momento a definirla: "Antes de mí tú no eras tú / Antes de ti yo no era yo / Antes de ser nosotros dos / No había ninguno de los dos". En segundo lugar, encontramos "Tres mil millones de latidos" (*Amar la trama*, 2010), cuyos primeros versos rezan, abriendo el álbum en el que se incluyen: "Estoy aquí de paso / Yo soy un pasajero / [...] / Hay gente que es de un lugar / No es mi caso". Existe en estas canciones un evidente predominio de la primera persona del singular; en cambio, en los últimos álbumes (especialmente en *Salvavidas de hielo*, publicado en 2017) es observable que la voz poética se diluye progresivamente hacia un plural amplificador. Por último, en "Universos paralelos" (*Bailar en la cueva*, 2014) se retrata un desdoblamiento del sujeto, fruto de sus contradicciones internas; el "anhelo" frente a la cordura, en el contexto de la tentativa de una infidelidad.

Identidad colectiva

Frente a lo ya señalado, existe dentro de la poética de Drexler una serie de textos enfocados desde la colectividad, de los cuales son especialmente significativos "Bailar en la cueva" (*Bailar en la cueva*, 2014) y "Movimiento" (*Salvavidas de hielo*, 2017). A la permanente noción de movimiento asociado al cambio se opone la idea de que los sentimientos son comunes a la especie y permanecen inmutables a través de las generaciones. En varias ocasiones se alude a la música, el ritmo, el baile, como manifestación de ello. Es el caso de la primera letra: "Ya hacíamos música / Muchísimo antes de conocer la agricultura". Podemos afirmar también que, en toda su producción, Drexler solo alude a una posibilidad de identidad colectiva: como especie. En sus canciones trasluce un sentimiento de no pertenencia, salvo por aquello más atávico, por la realidad de compartir como seres humanos un pasado evolutivo que inevitablemente nos adscribe a una comunidad prehistórica.

Identidad(es) como esencia de los sujetos

Encontramos un tercer planteamiento del concepto, el cual es predominante en este cancionero: la identidad (y, por tanto, el movimiento) como aquello que define íntimamente al sujeto. Se relatan aquí cuatro textos: "Frontera" (*Frontera*, 1999 / *La edad del cielo*, 2004) incluye los versos "El mundo está como está / Por causa de las certezas", donde la voz adopta una actitud descreída, escéptica. Los primeros versos se sitúan, como más adelante veremos, en la línea de la "Milonga": "Yo no sé de dónde soy / Mi casa está en la frontera / Y las fronteras se mueven / Como las banderas". En "Todo se transforma" (*Eco*, 2004), el principio fundamental de la energía ("Nada es más simple / No hay otra norma / Nada se pierde / Todo se transforma") funciona como pretexto para construir un texto amoroso. En tercer lugar, tenemos "Aquiles por su talón es Aquiles" (*Amar la trama*, 2010), donde se plantea una dualidad entre lo esencial e inmutable ("Se es lo que se es / Lo que siempre se

ha sido”) y lo accidental, representado una vez más por el movimiento (“Y en lo más sutil de los cuerpos sutiles / Lejos de la noria de causas y efectos / Se tiene el corazón que se trae por defecto / Así como Aquiles / Por su talón es Aquiles”). Conviene señalar aquí el doble sentido de la locución “por defecto”, atribuida al ser humano en general y a Aquiles en particular, y que viene a significar “en esencia” y también “por el hecho de ser imperfectos”. Por último, “Todo cae” (*Bailar en la cueva*, 2014) resulta especialmente representativa. En este texto se emplean términos de física, como “gravedad” o “entropía” para ilustrar la idea del perpetuo movimiento de los cuerpos. El uso de un lenguaje cercano a lo científico es una característica de la poética de Drexler, como puede apreciarse en la canción “Esfera”, presente en el mismo disco y en la cual se alude a la órbita de los electrones como metáfora amorosa.

Identidad como origen o nacionalidad

En esta propuesta de clasificación, la última lectura de la identidad es la del origen geográfico. “De amor y de casualidad” (*Llueve*, 1998 / *La edad del cielo*, 2004) plantea que la esencia del individuo es una suma del deseo y cruces fortuitos, de modo que podríamos situarla en el punto anterior. No obstante, tiene mayor cabida en este epígrafe por la mescolanza de nacionalidades y nombres de países presentes en las estrofas, y por esta frase sentenciosa: “Pero todos somos de todos lados / Hay que entenderlo de una buena vez”. La ya mencionada “Movimiento” (*Salvavidas de hielo*, 2017) retoma esta misma idea, la imposibilidad de pertenencia a un lugar establecido, con el estribillo “Yo no soy de aquí / Pero tú tampoco”, que alude a la inmigración.

Es necesario mencionar aquí la “Milonga del moro judío” (*Eco*, 2004). Esta canción supuso, para Drexler, su primer contacto con el mundo de la décima, que despertó su interés hasta llegar a afirmar en 2020 que “La décima es un género musical” (entrevista personal). En el siguiente apartado

desarrollaremos un análisis que intentará abordar la complejidad de esta canción, tanto a nivel formal como de contenido. Por último, detengámonos en “Disneylandia” (*Doce segundos de oscuridad*⁴⁰, 2006). La letra constituye un retrato del mundo globalizado a través de improbables mezclas de lugares, razas y nacionalidades, formuladas mayoritariamente en grupos nominales.

La *Milonga del moro judío*. Análisis textual

A continuación, realizaremos un breve análisis a distintos niveles donde se resalten las características formales de la canción, poniéndolas en relación con el contenido del texto y sus complejos mecanismos de cohesión interna.

La “Milonga del moro judío” consta de tres décimas a modo de estrofas, a las cuales nos referiremos a partir de ahora como (1), (2) y (3), que se alternan con un estribillo de cuatro versos. Las tres son décimas espinelas, esto es, con pausa sintáctica después del verso 4 y, generalmente, pausas respiratorias al final de cada verso par (Baehr, 1973: 299). En la génesis de esta canción se produce un fenómeno de coautoría: El propio Drexler explica que debe la cuarteta del estribillo al también cantautor Chicho Sánchez Ferlosio (Madrid, 1940), quien a su vez se la transmitió a Joaquín Sabina (Úbeda, 1949). En un encuentro de ambos en la noche madrileña de principios de siglo, Sabina propone a Drexler construir una canción a partir de ese estribillo, escribiendo las estrofas en décimas (Drexler, 2017). En dicha cuarteta, también octosilábica y con estructura abab, se repiten los dos últimos versos, de manera que a efectos de enunciación se trata de un estribillo de seis. En él se nombran de manera explícita las tres religiones principales (el cristianismo, el judaísmo y el islam), ilustrando con ello el ya mencionado sentimiento de no pertenencia que caracteriza a la voz poética y la reivindicación de un inevitable

⁴⁰ Dado que esta es la primera muestra aquí citada del álbum *Doce segundos de oscuridad*, cabe señalar que, en la canción que da título al disco, se insiste en que el faro no es faro por la luz que emite sino por los instantes en que esta está apagada, de la misma manera que en la música igual de importante es el silencio que el sonido. Tras esta metáfora se halla una nueva reflexión sobre la identidad y las esencias contradictorias.

mestizaje, así como la búsqueda del encuentro y la fraternidad con sus semejantes:

Yo soy un moro judío
Que vive con los cristianos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos

Frente al estribillo, que parece retratar un conflicto identitario hasta cierto punto individual, en las estrofas predomina el mensaje pacifista, focalizado en las guerras de religión. Desde la décima (1) nos encontramos con los tres temas fundamentales presentes en la canción, que se entremezclan en un doloroso triángulo: la religión, el amor a las raíces y la guerra. Al primero de ellos se alude en esta estrofa de manera sutil: "Y mil vidas malgastadas / Por cada mandamiento" (vv. 3-4). La palabra "religión", de hecho, no figura en el texto, si bien subyace en cada verso. Llama aquí la atención la repetición de las palabras "vida" (vv. 3 y 10) y "piedra" (vv. 7 y 9) en un discreto políptoton, que contribuye a crear una sensación de minimalismo que empapa toda la letra. Es en esta estrofa donde el segundo de los temas (el amor por la patria) se hace más evidente, sobre todo en los versos 5-8:

Yo soy polvo de tu viento
Y aunque sangro de tu herida
Y cada piedra querida
Guarda mi amor más profundo

En todo el texto abundan los versos introducidos por la conjunción copulativa "y", lo que solo en algunos casos responde a razones métricas. Este polisíndeton disperso aporta una impresión de continuidad al discurso, además de mayor agilidad enunciativa. Cabe señalar, por otro lado, un error métrico en el verso 4, donde se incumple el octosílabo a falta de una sílaba,

salvo en el caso de forzarse una diéresis (“Por cada mandamiento”), lo que no tiene lugar en la enunciación que hace Drexler en la versión canónica de la canción, al menos de forma evidente⁴¹. Asimismo, la rima b de esta décima (“dorada” - “malgastadas”, vv. 2-3) une singular y plural, con lo que cabría debatir si realmente se trata de una rima consonante. Por último, es un recurso retórico particularmente vistoso el doble juego de palabras que abre la canción: “Por cada muro un lamento” (v. 1), en referencia al Muro de las Lamentaciones, y la Puerta Dorada, a la que se alude veladamente en el verso 2: “En Jerusalén, la dorada”.

En la décima (2), por primera vez se menciona de forma explícita la guerra (“La guerra es muy mala escuela”, v. 5), entendida como un conflicto inane que solo conduce a la muerte y la destrucción (“No hay muerto que no me duela / No hay un bando ganador”, vv. 1-2). Asimismo, el uso del verbo “alistarse” en el verso 7 nos remite directamente a ese campo semántico. Reaparece la palabra “vida” en el verso 4, la más recurrente del texto y profundamente significativa.

Más adelante, cuando en los versos 5 y 6 se afirma: “La guerra es muy mala escuela / No importa el disfraz que viste”, la formulación de la frase parece pedir un subjuntivo amplificador: “No importa el disfraz que vista”. No obstante, puesto que nos encontramos en el verso 6, la terminación de este constituye la rima c (“-iste”), la cual debe repetirse en los versos 7 y 10. Dado que los dos últimos versos de la décima (“Vale más cualquier quimera / Que un trozo de tela triste”), que hacen alusión a las banderas, despojándolas de todo sentido y magnificencia, son de una destreza exquisita y en cierto modo constituyen la clave del texto, no resulta descabellado suponer que Drexler, en el momento de la composición, estableciera este final de estrofa como “pie forzado” y sobre ello construyera el resto de la décima, viéndose obligado a hallar una terminación en “-iste” para el verso 6. Así, puede percibirse aquí una menor maestría por parte de Drexler en el manejo de este tipo de estrofa,

⁴¹ Ver: <https://open.spotify.com/track/2alutlTgkIpsnkA4Y8Wbsl?si=673da97fae504ddc> [Fecha de consulta: 26 de noviembre de 2021].

puesto que en el momento de composición de la "Milonga" era, como él mismo explica (2017), un absoluto primerizo en la cuestión de la décima.

En la décima (3), aparece el verbo "matar" en una relación metonímica con la guerra ("Y a nadie le di permiso / Para matar en mi nombre", vv. 1-2). La voz poética sitúa sobre sí misma el foco en la estrofa final, declarándose ajena a aquello en lo que otros convierten sus creencias. Los siguientes versos, "Un hombre no es más que un hombre / Y, si hay dios, así lo quiso" (vv. 3-4), formulan bellamente la antítesis del argumento androcéntrico. A continuación, la voz ahonda en el tema de la prevalencia de las civilizaciones frente a lo efímero del individuo, identificado en este caso con el yo poético: "El mismo suelo que piso / Seguirá, yo me habré ido" (vv. 5-6) y afirma que la religión, que aquí aparece atenuada bajo la palabra "doctrina", de connotaciones levemente negativas, comparte con los hombres el carácter finito: "Rumbo también del olvido / No hay doctrina que no vaya" (vv. 7-8). La sentencia con que cierra la canción antes del último estribillo representa una conclusión demoledora con matiz nihilista: "Y no hay pueblo que no se haya / Creído el pueblo elegido" (vv. 9-10).

Breves conclusiones

Con el análisis de estos testimonios de literatura oral, se abre ante nosotros una serie de aspectos en los que cabría abundar en estudios posteriores. Por una parte, podemos afirmar que nos encontramos en un interesante momento de revitalización de los metros clásicos, particularmente de la décima, que tiene lugar en las canciones y más concretamente en una comunidad artística de carácter transoceánico, con Alexis Díaz-Pimienta como eje principal, donde los intercambios creativos son constantes y prolíficos. Es un fenómeno observable, por tanto, que esa unión indivisible de letra y melodía que es la canción (que en los casos más acertados parece extraída directamente de la naturaleza) tiene además la capacidad de establecer una relación simbiótica con las estrofas de la tradición hispánica, que siempre encuentran su forma de

prevalecer en el tiempo. Asimismo, los nuevos espacios que ocupa la décima gracias a la canción popular y al papel divulgador de la ya mencionada comunidad, como atestigua su presencia en redes sociales, manifiestan que la versatilidad de la estrofa prosigue intacta a lo largo de los siglos.

Por otro lado, hemos expuesto que la canción de autor constituye un testimonio particularmente significativo a la hora de estudiar la interdependencia de fondo y forma en los textos literarios, ya que la gran cantidad de canciones que emplean el mismo tipo de estrofa y versan sobre temas similares revela que la décima se presta especialmente a plasmar los conflictos identitarios y las tribulaciones de un yo poético en permanente construcción. La suma de rasgos que conforma a la canción de autor como género literario, diferente de la poesía, pero inevitablemente ligado a ella, la convierten en una forma de lírica con un lenguaje propio e intermedial, cuyo estudio puede aportar nuevas luces a la Filología Hispánica. Por último, cabe señalar que la obra de Jorge Drexler representa a día de hoy una de las más ricas producciones culturales, con amplias posibilidades de estudio, tanto desde el punto de vista de la literatura como de la sociología de la música.

BIBLIOGRAFÍA

- BAEHR, Rudolf (1973). *Manual de versificación española*. Madrid: Gredos.
- CULLELL, Diana (ed.) (2021). *Bulletin of Contemporary Hispanic Studies* (mayo 2021), n.º 3, vol. 1. Liverpool: Liverpool University Press.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2014). *Teoría de la improvisación poética*. Maximiano Trapero. Almería: Scripta Manent.
- DREXLER, Jorge (2017a). "Poesía, música e identidad", Ted Talks, en https://www.ted.com/talks/jorge_drexler_poetry_music_and_identity [Fecha de consulta: 23 de noviembre de 2021].

- FORNARO BORDOLLI, Marita (2019). "En la puerta giratoria: La visibilidad de Jorge Drexler en la prensa española", *Cuadernos de Etnomusicología* (2019), n.º13, pp. 184-216.
- GARCÍA GIL, Luis (2011). *Javier Ruibal: Más al sur de la quimera*. Cádiz: Mayi.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier (2017). "Hacia la necesaria integración de la canción de autor en el sistema poético español del último tercio del siglo XX: Propuestas teóricas y metodológicas", *Dirāsāt Hispānicas* (2017), n.º 4, pp. 127-136.
- GONZÁLEZ LUCINI, Fernando (2007). ... *Y la palabra se hizo música: El canto emigrado de América Latina*. Madrid: Ediciones Autor.
- HUERGO, Guillermo (2013). "La promesa de Drexler", *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada* (2013), n.º 10, pp. 132-149.
- LOBO, Fernando (2016). *Versos decimales*. Cádiz: Dalya.
- LUCIFORA, María Clara; LUCIFORA, María Inés (2017). "Aproximaciones semióticas al álbum *Bailar en la cueva* de Jorge Drexler", *AdVersuS: Revista de semiótica* (junio 2017), vol. 14, n.º 32, pp. 76-101.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel (2021). "Sonando en décimas. La décima espinela en la escena musical", *Bulletin of Contemporary Hispanic studies* (mayo 2021), n.º 3, vol. 1, pp. 23-44.
- NOGUEROL, Francisca; SAN JOSÉ LERA, Javier (eds.) (2021). *Entre versos y notas: Canción de autor en español*. Kassel: Reichenberger, Problemata Literaria.
- PARRA, Violeta (1970). *Décimas: Autobiografía en verso*. Santiago: Pomaire.
- ROMANO, Marcela; LUCIFORA, María Clara; RIVA, Sabrina (eds.) (2021). *Un antiguo don de fluir: La canción, entre la música y la literatura*. Mar del Plata: EUDEM.
- RUIBAL, Javier (2020a). *Coraza de barro*. Madrid: Aguilar, Verso y Cuento.

DISCOGRAFÍA

- AUTE, Luis Eduardo [1998] (2011). "Prefiero amar", en *Aire*. Parlophone Music Spain.
- COLECTIVO PANAMERA [2018] (2019). "La décima", en *Colectivo Panamera Edición Especial*. Warner Music Spain.
- DREXLER, Jorge (2017b). *Salvavidas de hielo*. Warner Music Spain.
- DREXLER, Jorge (2014). *Bailar en la cueva*. Warner Music Spain.
- DREXLER, Jorge (2010). *Amar la trama*. Warner Music Spain.
- DREXLER, Jorge (2006). *Doce segundos de oscuridad*. Dro Atlantic.
- DREXLER, Jorge (2004a). *La edad del cielo*. Parlophone Music Spain.
- DREXLER, Jorge (2004b). *Eco*. Dro East West.
- DREXLER, Jorge (1999). *Frontera*. Parlophone Music Spain.
- DREXLER, Jorge (1998). *Llueve*. Parlophone Music Spain.
- EL KANKA (2018a). "Demasiada pasión", en *El arte de saltar*. A Volar Music.
- EL KANKA (2018b). "Triste trofeo", en *El arte de saltar*. A Volar Music.
- MILANÉS, Pablo (1982). "Amo esta isla (Soy del Caribe)", en *Yo me quedo*. Universal Music Spain.
- PARRA, Violeta [1970] (2015). "Volver a los diecisiete", en *Gracias a la vida*. MLP.
- RODRÍGUEZ, Raúl (2017). "El viajero", en *La raíz eléctrica*. Boa Música Editorial.
- RODRÍGUEZ, Raúl (2014). "El negro Curro", en *Razón de son*. Boa Música Editorial.
- RODRÍGUEZ, Silvio (1995a). "Escaramujo", en *Rodríguez*. SGAE.
- RODRÍGUEZ, Silvio (1995b). "Del sueño a la poesía", en *Rodríguez*. SGAE.
- RODRÍGUEZ, Silvio (1989). "Yo soy de donde hay un río (Décimas a mi abuelo)", en *Oh Melancolía*. SGAE.
- RUIBAL, Javier (2020b). "Yo soy africano", en *Ruibal*. Lo Suyo Producciones.
- RUIBAL, Javier (2018). "Un sinmorir día a día", en *Paraísos mejores*. Nuba Records.

ANEXO

“Milonga del moro judío”, de Jorge Drexler

Por cada muro un lamento
En Jerusalén, la dorada
Y mil vidas malgastadas
Por cada mandamiento
Yo soy polvo de tu viento
Y aunque sangro de tu herida
Y cada piedra querida
Guarda mi amor más profundo
No hay una piedra en el mundo
Que valga lo que una vida

Yo soy un moro judío
Que vive con los cristianos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos

No hay muerto que no me duela
No hay un bando ganador
No hay nada más que dolor
Y otra vida que se vuela
La guerra es muy mala escuela
No importa el disfraz que viste
Perdonen que no me aliste
Bajo ninguna bandera
Vale más cualquier quimera
Que un trozo de tela triste

Yo soy un moro judío

Que vive con los cristianos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos
Y a nadie le di permiso
Para matar en mi nombre
Un hombre no es más que un hombre
Y, si hay dios, así lo quiso
El mismo suelo que piso
Seguirá, yo me habré ido
Rumbo también del olvido
No hay doctrina que no vaya
Y no hay pueblo que no se haya
Creído el pueblo elegido

Yo soy un moro judío
Que vive con los cristianos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos
No sé qué dios es el mío
Ni cuáles son mis hermanos.

III. Sujetos en conflicto: disrupciones narrativas en torno a la identidad

“EN ESOS DÍAS, DAHLMANN ODIÓ SU IDENTIDAD”

MARC CABALLER GALCERÁ

Universitat de València

De “El Sur”, que es acaso mi mejor cuento, básteme prevenir que es posible leerlo como directa narración de hechos novelescos y también de otro modo.

(Artificios, Jorge Luis Borges)

En las siguientes páginas nos aproximaremos al que según Borges fue el mejor de sus cuentos, “El Sur”, con la intención de profundizar en la identidad de su protagonista, el argentino Juan Dahlmann. El propio escritor anunciaba en el prólogo a *Artificios* que este cuento se podía leer “de otro modo” ([1956] 1993: 6). Sin embargo, esta afirmación no produjo una lectura otra, sino gran cantidad de ellas, pues el relato que Borges escribiera para el periódico *La Nación* en 1953 se dejaba leer de muy distintas formas y desde muy diferentes perspectivas. Esta es, acaso, la mayor genialidad de la obra de Borges, pues sus obras abren siempre un gran abanico de posibilidades dignas de consideración. Para tal aproximación será necesario acudir a las obras de Ricardo Piglia y de Beatriz Sarlo, así como a algunas de las obras fundacionales

de la literatura argentina como el *Facundo* de Sarmiento y *El matadero* de Echeverría.

Así las cosas, la cita que intitula este artículo es una de las más llamativas de la obra borgeana: "En esos días, Dahlmann minuciosamente se odió; odió su identidad" (Borges, 1989: 526). El escritor aborda directamente la cuestión identitaria y, naturalmente, el lector se pregunta cómo es posible que alguien pueda alcanzar un estado de animadversión tan intenso hacia la propia persona. Se trata de algo que nos inquieta y nos abisma al mismo tiempo, porque la lectura de "El Sur" (1953) puede hacernos pensar en si nos odiamos a nosotros mismos como el bibliotecario Juan Dahlmann y otras cuestiones como las que siguen: ¿tenemos la vida que queremos tener o solamente somos lo que la sociedad ha hecho con nosotros? ¿Cuándo fue la última vez que escuchamos y atendimos nuestras pulsiones? ¿Es posible un equilibrio entre estas dos dimensiones del ser? ¿Se puede atravesar una frontera cultural impunemente? Se trata de cuestiones que inquietarían a cualquier sujeto y, ante tal disyuntiva, la mayoría de los seres humanos postergamos la decisión hasta que es demasiado tarde, es decir, tomamos una suerte de no-decisión y actuamos como el primer Juan Dahlmann, a quien "las tareas y acaso la indolencia lo retenían en la ciudad", un hombre que "verano tras verano se contentaba con la idea abstracta de posesión y con la certidumbre de que su casa estaba esperándolo" (Borges, 1989: 525).

De forma similar le sucede a Baldi, el personaje inventado por Onetti (1909-1994) que se odia a sí mismo por haber llevado una vida gregaria en una oficina de la gran ciudad⁴²:

El Dr. Baldi no fue capaz de saltar un día sobre la cubierta de una barcaza, pesada de bolsas o maderas. Porque no se había animado a aceptar que la vida es otra cosa, que la vida es lo que no puede hacerse en compañía de mujeres fieles, ni hombres

⁴² Debemos la lectura y el conocimiento de ambos cuentos, así como la primera gestación de algunas ideas, al Dr. Francisco José López Alfonso, razón por la que no podíamos pasar de aquí sin dedicar unas palabras de agradecimiento.

sensatos. Porque había cerrado los ojos y estaba entregado, como todos. Empleados, señores, jefes de las oficinas ([1936] 2004: 52).

Obviando las diferencias entre Borges y Onetti, lo que subyace en ambos casos —el del doctor Baldi y el de Juan Dahlmann— es el deseo de una vida otra o, en palabras de Girona Fibla, “el desacuerdo primordial entre realidad y deseo” (1995: 142). Hablamos de un deseo reprimido que se manifiesta a partir de una emergencia. En el caso de Baldi, la irrupción de una mujer en medio de la plaza; en el caso de Dahlmann, un accidente que lo aproxima a la muerte y le recuerda el desaprovechamiento de una vida⁴³. Parece ser que después de todo Dahlmann hubiera deseado tener una vida como la del abuelo Flores y formar parte de las grandes gestas nacionales:

Su abuelo materno había sido aquel Francisco Flores, del 2 de infantería de línea, que murió en la frontera de Buenos Aires, lanceado por los indios de Catriel; en la discordia de sus dos linajes, Juan Dahlmann eligió el de ese pasado romántico, o de muerte romántica (Borges, 1989: 525).

Juan Dahlmann es, por lo tanto, un sujeto entre “dos linajes”, dice Borges, que bien podría decir entre “dos identidades”. De manera que el protagonista del cuento viaja al Sur, pero se trata de un viaje hacia fuera y hacia dentro al mismo tiempo. Hacia fuera porque busca una identidad otra y para ello debe cruzar la frontera del Sur; hacia dentro porque el relato de esa identidad está dentro de él, en sus orígenes. En primer lugar porque es el heredero del abuelo Flores. En segundo lugar, porque su mente posee todas las herramientas y le provee de todos los elementos para que sueñe su muerte

⁴³ Sobre Onetti, es interesante visitar *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria* (1995), n°. 2. En esta misma publicación encontramos el artículo “Onetti: flexión Borges” (pp. 91-101), donde Sonia Mattalía señala que “la crítica onettiana y la crítica borgeana no han puesto demasiado énfasis en la relación entre ambos proyectos de escritura, pareciera que una ceguera parcial nos hubiera impedido ponerlas en contacto y que solo ahora emergiera esta evidencia” (1995: 103).

romántica... Si creamos un personaje, ¿no hay algo de nosotros en ese personaje? La pugna constante entre el Dahlmann bibliotecario y el Dahlmann estanciero se decide en el interior, pero es al final de su vida cuando el protagonista se decanta por una de las dos. Elige quien quiere ser. Elige su identidad.

Del retorno de lo reprimido y la fascinación por lo otro a la conversión

A lo largo de la historia, el ser humano ha sufrido tres revoluciones antropológicas: la primera, debida a Copérnico (1473-1543), en que descubre que no es el centro del universo; la segunda, debida a Darwin (1809-1882), en que conoce que procede del mono y no de la divina creación; la tercera, debida a Freud (1856-1939), en que concluye que ni tan solo es dueño de sí mismo, pues existen espacios de oscuridad en el propio sujeto que a menudo afectan su vida. Es de estos espacios oscuros, del subconsciente, de donde proceden los deseos de Baldi y del protagonista de "El Sur". Es el otro yo el que tira con fuerza en este juego de la cuerda para que el sujeto cruce la frontera.

En el cuento de Borges, el accidente que sufre Juan Dahlmann opera como *memento mori*. Este es el resorte que hace que el deseo reprimido durante tanto tiempo retorne a él y, en el tiempo de la vulnerabilidad y la humillación, se abre camino con mayor facilidad a través de las profundidades del ser. Dahlmann se decide, finalmente y fascinado por lo otro, a salir del espacio de seguridad y convertirse en un cuchillero.

El tópico de la seducción por lo otro y la conversión está presente en otros cuentos de Borges como "Historia del guerrero y la cautiva", que no es sino una recuperación de *La cautiva* (1837) de Esteban Echeverría (1805-1851) publicada en la colección de *El Aleph* (1949)⁴⁴. Pero Borges utiliza la ingeniosa

⁴⁴ El conocimiento y la lectura de estas obras, así como el origen de algunas de las ideas desarrolladas en el texto, lo debemos agradecer a la Dra. Nuria Girona Fibla.

estrategia de introducir el cuento narrando la historia de Droctulft, un guerrero lombardo que participó en el asedio de Ravena y que inesperadamente realiza un cambio de orilla por la fascinación que provoca en él el orden romano:

Las guerras lo traen a Ravena y ahí ve algo que no ha visto jamás, o que no ha visto con plenitud. Ve el día y los cipreses y el mármol. Ve un conjunto, que es múltiple sin desorden; ve una ciudad, un organismo hecho de estatuas, de templos, de jardines, de habitaciones, de gradas, de jarrones, de capiteles, de espacios regulares y abiertos. Ninguna de esas fábricas (lo sé) lo impresiona por bella; lo tocan como ahora nos tocaría una maquinaria compleja, cuyo fin ignoráramos, pero en cuyo diseño se adivinara una inteligencia inmortal. Quizá le basta ver un solo arco, con una incomprensible inscripción en eternas letras romanas. Bruscamente lo ciega y lo renueva esa revelación, la Ciudad (Borges, 1989: 558).

Cuando el guerrero, finalmente, entrega su vida por la causa romana, el escritor argentino llega a una brillante conclusión: Droctulft “no fue un traidor; fue un iluminado, un converso” (1989: 558). Pero Borges utiliza —decíamos— la ingeniosa estrategia de empezar el cuento con la narración de Droctulft porque, apriorísticamente, podríamos pensar que la maniobra del guerrero lombardo guarda cierta lógica: la búsqueda del orden y de la civilización, la huida de la barbarie. Sin embargo, la historia que sucede a la de Droctulft es la de una inglesa contemporánea que realiza la operación contraria, una inglesa cautivada por los indios que se casa con uno de ellos y con quien tiene dos hijos. Borges pone a los dos personajes al mismo nivel, y la idea de Todorov de que “cada quien es el bárbaro del otro, para serlo basta con hablar una lengua que ese otro desconoce” ([1982] 1987: 201) está sugerida en el texto:

La figura del bárbaro que abraza la causa de Ravena, la figura de la mujer europea que opta por el desierto, pueden parecer antagónicos. Sin embargo, a los dos los arrebató un ímpetu secreto, un ímpetu más hondo que la razón, y los dos acataron ese ímpetu que no hubieran sabido justificar. Acaso las historias que he referido son una sola historia. El anverso y el reverso de esta moneda son, para Dios, iguales (Borges, 1989: 560).

En este fragmento, Borges condensa todo: la fascinación por lo otro, el cruce de la frontera, el perspectivismo cultural y la consecución de aquello reprimido y deseado. En palabras de Beatriz Sarlo, tanto la inglesa que vive con los indios pampas en una toldería como el guerrero Droctulft “eligen abandonar el lado al que pertenecen, impulsados por la fascinación de un otro que no comprenden” ([1993] 2007: 70-71). He aquí su semejanza, su igualdad.

De la misma forma que el guerrero y la cautiva son los conversos en este cuento, Dahlmann es el converso del Sur, el fascinado por un otro, el iluminado, solo que esta iluminación se produce en el interior y en los últimos instantes de la vida. Siguiendo a Sarlo:

Dahlmann es capturado por la fuerza simbólica del primitivismo, que le ofrece un conjunto de valores ausentes de la cultura moderna [...]. Borges sintió la atracción y el límite de un destino sudamericano [...]. Dahlmann y la cautiva son conquistados por el magnetismo que ejerce sobre ellos la dimensión simbólica de la barbarie ([1993] 2007: 74).

La vieja cuestión: civilización y barbarie

En el cuento de Borges, Juan Dahlmann emprende —o más bien sueña que emprende— el viaje hacia el Sur. Pero el Sur no es solamente un espacio geográfico al uso, sino que es el símbolo de la alteridad más absoluta de acuerdo con la identidad del protagonista. El Sur es aquí el tiempo de la construcción nacional y el lugar de la épica argentina al mismo tiempo: “Dahlmann pudo sospechar que viajaba al pasado y no solo al Sur”, dice el narrador (1989: 528). De esta manera, Juan Dahlmann, quien “se sentía hondamente argentino” (1989: 525), se incrusta en el tiempo de la fundación, el tiempo del general Juan Manuel de Rosas (1793-1877) y el caudillo Juan Facundo Quiroga (1788-1835), para obtener la identidad soñada a través de

los tópicos de la peregrinación al seno de la nación y la muerte romántica⁴⁵. Se trata de un tiempo en que todo pareciera dirimirse entre la civilización y la barbarie, y cualquier sujeto debe circunscribirse en alguna de estas dos realidades ideológicas y políticas. La primera de ellas será representada por el soldado unitario: culto, progresista y liberal, moderno, urbanita, educado y europeísta; la segunda, por el federal: regionalista, de corte gauchesco e incluso montaraz, tradicional y defensor de lo argentino en detrimento del influjo extranjero.

En la ficción borgeana, el unitario encuentra su análogo moderno en Juan Dahlmann. Sin duda, el bibliotecario produce en el almacén del cuento la misma clase de urticaria que podía causar la vista del unitario y que aparecía en *El matadero* (1871), un cuento póstumo de Echeverría: “¡Allí viene un unitario!, y al oír tan significativa palabra toda aquella chusma se detuvo como herida de una impresión subitánea” (Echeverría, [1871] 2000). En este relato, un soldado unitario penetra en un matadero regentado por simpatizantes federales y automáticamente se convierte en víctima de unas “burlas” y “agresiones” que lo llevan, aunque accidentalmente, a la muerte.

Los acontecimientos que se narran en el cuento de Echeverría nos recuerdan a las palabras con que Sarmiento (1811-1888) había descrito la dicotomía entre estos dos mundos en su *Facundo* (escrito en 1845 y cuyo título completo, *Facundo. Civilización y barbarie en las pampas argentinas*, es bastante significativo):

Saliendo del recinto de la ciudad todo cambia de aspecto: el hombre de campo lleva otro traje, que llamaré americano por ser común a todos los pueblos; sus hábitos de vida son diversos, sus necesidades peculiares y limitadas: parecen dos sociedades distintas, dos pueblos extraños uno de otro. Aún hay más; el hombre de la campaña lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desdén su lujo y sus modales

⁴⁵ Sobre estos tópicos, véanse, respectivamente, los capítulos “IV. Los pioneros criollos” y “VIII. Patriotismo y racismo”, en *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo* de Benedict Anderson (1983).

cortesés; y el vestido de ciudadano, el frac, la silla, la capa, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña. Todo lo que hay de civilizado en la ciudad está bloqueado allí, proscrito afuera; y el que osara mostrarse con levita por ejemplo, y montado en silla inglesa, atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos ([1845] 2003: 66-67).

Así las cosas, donde el unitario echeverriano sufría las vejaciones de los federales del matadero, Juan Dahlmann se encuentra fuera de lugar en el almacén del Sur, al otro lado de la frontera cultural, y sufre el acoso de unos compadritos con ganas de divertirse: "Otra bolita lo alcanzó a los pocos minutos, y esta vez los peones se rieron" (Borges, 1989: 529).

Lo que despierta la animadversión de los compadritos es la actitud refinada del bibliotecario, esa presencia manifiestamente fuera de lugar y que, dice Piglia, "está leyendo y, como está leyendo, lo empiezan a insultar. Porque lo ven leyendo. Por eso y nada más le empiezan a tirar migas de pan" ([2013] 2014: 05:45). El hecho de que Juan Dahlmann abra "el volumen de *Las Mil y Una Noches* como para tapar la realidad" (Borges, 1989: 529) supone una suerte de alarde de intelectualidad (acrecentado en lo simbólico por el hecho de que el libro que penetra en este territorio de cerrazón pertenece a una cultura otra). Esto se convierte en una afrenta para los parroquianos del almacén, en una exhibición atrevida e innecesaria de su otredad. Es decir, la presencia de Dahlmann en el almacén es, desde la perspectiva de los compadritos, un escaparate de un estilo de vida que no es el suyo, del que desconfían y contra el que reaccionan.

El conflicto entre los dos polos es insalvable, pero el detonante final es la injuria al nombre de Dahlmann, a la identidad. Siguiendo a Piglia,

de pronto alguien le dice "Dahlmann". Y entonces dice: "cuando me nombró tuve que salir a pelear". Porque es la ficción del nombre, ¿no? Es el nombre lo que está en juego en los cuentos de cuchilleros. Quién es más hombre quiere decir quién es "el mentao". En el primer cuento que escribe Borges, el personaje principal se llama "el mentao", es decir, aquel que tiene un gran prestigio. ¿Como qué? Como varón. Por

eso las mujeres se van siempre con el que gana en Borges. Es decir, que la relación entre coraje, peligrósidad y atracción sexual es directa ([2013] 2014: 05:45).

Entonces, Dahlmann elige una identidad basada en valores tradicionales como el coraje y la virilidad, la defensa del propio nombre, la honra. Por una vez en su vida, elige quién quiere ser, aunque para ello sea imprescindible perder la vida. Porque perder la vida en una pelea a cuchillo significa, en ese mundo, morir como un valiente y ser recordado como tal. "Cuando decide elegir, elige la barbarie" (Piglia, [2013] 2014: 09:30).

El héroe de Borges es un personaje que sucumbe a la pulsión de la barbarie, pero hay una cierta valentía encerrada en ello, una valentía conformada por una doble dimensión y que funciona como las dos caras de una misma moneda: por un lado, hay una valentía situada en el polo negativo de esta relación, la valentía que se necesita para abandonar una identidad, la del bibliotecario encerrado en su propio laberinto, que ya no se ajusta a los anhelos del alma y que lastra su búsqueda: "La aventura de la renuncia a lo propio, el suspenso que marcará para siempre la vida del viajero que nunca pertenece del todo a ninguna cultura" (Sarlo, [1993] 2007: 71). Por el otro lado, una valentía de carácter positivo, la que se refiere al acto de tomar la determinación para ser quien se quiere ser:

Dahlmann, a diferencia de Martín Fierro en "El Fin", ha construido su destino. No pertenece al mundo rural, sino que lo elige siguiendo un capricho que se convierte en su sentencia. Elige la barbarie, cuando se interna en el sur, reclama esa parte de la herencia (Sarlo, [1993] 2007: 73).

Estamos hablando, por lo tanto, de una valentía, en términos hegelianos, que consiste en perderle el miedo a la muerte, un miedo que impide la libertad para escoger el propio destino y salir de la cadena de acontecimientos que nos ha llevado hasta un lugar que quizá no es el que quisiéramos ocupar.

“Dahlmann empuña con firmeza el cuchillo, que acaso no sabrá manejar, y sale a la llanura” (Borges, 1989: 530).

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, Jorge Luis (1989). *Obras completas*. Barcelona: Emecé Editores.
- BORGES, Jorge Luis [1956] (1993). *Artificios*. Madrid: Alianza.
- ECHVERRÍA, Esteban [1871] (2000). *El matadero*, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-matadero-1871/html/ff-17c72a-82b1-11df-acc7-002185ce6064_3.html [Fecha de consulta: 12 de enero de 2022].
- GIRONA, Nuria (1995). “Los cuentos de Onetti: la pregunta sobre el deseo”, *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, n.º 2, pp. 141-151.
- MATTALÍA, Sonia (1995). “Onetti: flexión Borges”, *Diablotexto. Revista de Crítica Literaria*, n.º 2, pp. 91-101.
- ONETTI, Juan Carlos [1936] (2004). “*El posible Baldi*”, en *Cuentos completos en* <https://docer.com.ar/do-c/xsc8snv> [Fecha de consulta: 12 de enero de 2022].
- PIGLIA, Ricardo [2013] (2014). *Borges por Piglia: clase 2, 14-09-13 (2 de 4)*, en <https://www.youtube.com/watch?v=OSv8XimyiQw> [Fecha de consulta: 12 de enero de 2022].
- SARLO, Beatriz [1993] (2007). *Borges, un escritor en las orillas*. Madrid: Siglo XXI.
- SARMIENTO, Domingo Faustino [1845] (2003). *Facundo*. Roberto Yahni (ed.). Madrid: Cátedra.
- TODOROV, Tzvetan [1982] (1987). *La conquista de América: la cuestión del otro*. Madrid: Siglo XXI.

UN RITMO ORGÁNICO EN LA REPRESENTACIÓN ANTI-NORMATIVA DE LOS CUERPOS: FRAGMENTACIÓN DEL DISCURSO EN *DAME PLACER* DE FLAVIA COMPANYY

MARTA J. SANCHÍS FERRER

Universidad de Pensilvania

Dame placer (1999) es el título de la novela de Flavia Company. Dicho título, sin embargo, contiene una contradicción, puesto que el texto viene a narrar lo doloroso de una relación de pareja que termina en ruptura. Debido a ello, los momentos en que la protagonista trae pasajes en los que ella y su expareja sintieron placer serán pocos, espontáneos e incisivos. La principal línea narrativa consistirá en una mujer que va a contar pormenorizadamente su ruptura a una terapeuta que existe en un segundo plano, con lo que nunca escuchamos su voz. A pesar de ello, hemos de destacar que la presencia y actitud interrogativa de la terapeuta es lo que da pie a que la protagonista desarrolle su historia.

El discurso de la narradora consiste en un flujo de conciencia fragmentario y caótico, donde se solapa un juego con la memoria que rompe la cronología temporal, puesto que no es progresivo. Es decir, va a ir hacia atrás y hacia delante sin previo aviso, dando como resultado que dicha

temporalidad, en vez de ser el tiempo progresivo que conocemos en la modernidad, se convierta en un enclave inestable que vuelve sobre sí mismo y se repite. Esta repetición se produce también en ciertos extractos que serán reescritos palabra por palabra. Por ejemplo, la expresión "Dame placer y te daré la vida" se repite hasta quince veces a lo largo de la narración; un fenómeno que también sucederá —aunque en menor proporción— con párrafos completos.

En este artículo pretendo analizar, deteniéndome en fragmentos concretos, las innovaciones narrativas del texto. Considero que dichas novedades, debido a la experimentación que se realiza con el lenguaje y con la temporalidad, vendrán a mostrarnos una representación anti-normativa de los cuerpos femeninos y una apuesta por la multiplicidad de mundos posibles.

La autora de la novela firma con su seudónimo, Flavia Company. Ella niega adscribirse a una corriente literaria determinada, a pesar de que sus juegos con el lenguaje podrían asociarla con los realizados por Menchu Gutiérrez, prolífica escritora española con quien la asociaríamos por su pulso experto en el discurso experimental, así como por la repetición de una serie de temáticas muy concretas (que, sin embargo, difieren entre ambas autoras). Flavia Company es conocida por una amplísima obra narrativa en la que apuesta por romper convenciones tanto en forma (experimentación con el lenguaje y con los géneros literarios) como en contenido (en su obra parece haber una búsqueda constante por la historia definitiva, la cual será dada en el momento en que se alcance una evolución acabada del lenguaje). La autora nació en Buenos Aires, Argentina, pero migró a Barcelona con su familia cuando era adolescente. Publicó su primera novela, *Querida Nérida*, con sólo veinticuatro años, en una editorial independiente. En aquella novela puede observarse también la temática de un amor que parece ser el eje de la vida de la protagonista, aunque en aquella lo transversal al amor consiste en un viaje por el mundo que la protagonista desea fervientemente realizar con su compañera y que finalmente llevará a cabo en soledad.

Lenguaje descolonial

El primer bloque temático al que me voy a referir será el del lenguaje. La protagonista reflexionará en diversas ocasiones sobre la posibilidad o imposibilidad de acceder a los recuerdos a través de ese lenguaje que nos otorgan otros.

La narradora nos comenta, refiriéndose a la actuación de su expareja:

Utilizaba las palabras como si fueran manos. La agarraban a una, le daban la vuelta, la subvertían, la pervertían, la transformaban, la cuestionaban y luego la dejaban caer al vacío. Cogía una palabra y el arte de la papiroflexia era pura niñería. La tomaba por los brazos, la plegaba hacia dentro, la envolvía en sí misma y te ofrecía el caramelo como si nada, como uno más, como si hubiese sido un dulce de los de a granel, de supermercado. Me los comía con papel y todo (25).

En esta cita, la protagonista hace referencia al lugar donde se hallaba el poder en la relación de las dos: el lenguaje, que dominaba la otra mujer. Es en el lenguaje, como ya sabemos, donde se genera contenido y se forman mundos posibles, de modo que la persona que sea capaz de manipularlo podrá generar una realidad completa⁴⁶. Considero que el largo monólogo que toma forma en la novela es la manera que tiene la protagonista de re-poseer el lenguaje y volver a ser capaz de usarlo en su propio beneficio.

Adrienne Rich, poeta y ensayista, dijo "This is the oppressor's language yet I need it to talk to you" ([1978] 1993: 45), refiriéndose a que nos comunicamos con el lenguaje del opresor puesto que no hay otro. A partir de esta frase, se hizo la pregunta de si sería posible imaginar un lenguaje que estuviera fuera de la expresión del opresor. En ese momento, Rich se planteó si habría un lenguaje femenino. Sin embargo, encontró la contradicción de que buscar un lenguaje femenino presupondría un origen masculino en su forma y estructura, así como en su uso. Si el origen es lo masculino, entonces la

⁴⁶ Para más información sobre esta concepción del lenguaje, ver Bruner, Jerome (1988), *Realidad mental y mundos posibles*, Barcelona, Gedisa.

expresión femenina concurriría en una constante resistencia contra este y no sería capaz de generar por sí misma algo único, algo que pueda partir de un nacimiento en blanco.

Es interesante, por lo tanto, la propuesta de partir de una perspectiva originaria al respecto del lenguaje femenino. Esta fue defendida, desde la deconstrucción, por Helene Cixous en *The Laugh of the Medusa*. Ella hablaba de que el futuro debía estar regido por otro tipo de lenguaje, ya que habíamos generado realidad con un discurso masculino durante siglos. Dice que la poética de la mujer tiene una relación privilegiada porque “She writes in white ink” (1976: 251). Aunque ha habido críticas sobre lo esencialista de la defensa de Cixous, quisiera privilegiar la idea de la maternidad (a la que se refiere con la tinta blanca que es la leche) como un núcleo originario. Es decir, la escritura de las autoras podría partir de sí misma en vez de generarse como contraparte o como resistencia de lo masculino, y la argumentación para ello se basa en la capacidad de la mujer para generar. Esta generación no tiene por qué limitarse al embarazo y el nacimiento de un ser vivo, sino que también, si expandimos el concepto, podría referirse a dar a luz un texto. Este es el tipo de creación que defiende la perspectiva de Flavia Company: el lenguaje como generador de realidades puede ser modificado, manipulado y escogido de forma pormenorizada. La protagonista de su texto quiere crear su propio lenguaje y de esa manera re-apropiarse de su persona y defender su propia interpretación de la realidad en la historia de la pareja y de la ruptura.

Por lo tanto, en el caso de la novela, el lenguaje está en un principio en el lado de la persona dominante —la expareja— y, conforme avanza la historia, la protagonista se lo reapropia gracias a su experimentación tanto con la forma como con el contenido. En este intento de salirse de lo que ya todos conocemos y buscar mundos alternativos, considero que es el momento en que el texto entra en el terreno de la exploración de un posible lenguaje descolonial.

María Lugones, en *Hacia un feminismo decolonial*, comentó que “La modernidad organiza el mundo ontológicamente en términos de categorías

homogéneas, atómicas, separables" (2011: 106). En el mundo de la novela, los límites entre categorías se hallan difusos. ¿Quién es "la mujer"? ¿Qué es "la memoria"? No hay una definición de la feminidad ni de los recuerdos, no interesa intentar diferenciarse de lo masculino —lo cual, dicho sea de paso, ni siquiera aparece—, ni tampoco interesa diferenciar entre realidad e invención. Según Lugones, el género sería una categoría que apareció con el colonialismo. Por lo tanto, habría un tiempo anterior, una forma de organizar a los grupos sociales, que no requiriera de tal binarismo.

Cuando, más adelante en la novela, la narradora dice: "En el fondo, daba lo mismo, porque la piel tenía su propio lenguaje y era el único fiable" (97) y, a continuación, vuelve a repetir letra por letra la manera en que su expareja manipulaba las palabras, considero que está haciendo hincapié en su propia reescritura y en cómo se puede modificar la realidad si somos capaces de dominar la creación del lenguaje. Repetirá esta misma fórmula una tercera y hasta una cuarta vez.

Para hacer más explícita esta idea, ella nos dice: "Puede que, con suerte, caigamos en la cuenta de que el único modo de ver de nuevo es volver atrás, desandar todas y cada una de nuestras palabras y regresar, con la cabeza gacha, al punto de partida" (35). Esta posibilidad de ir hacia atrás, de regresar a un tiempo originario, contiene un intento por representar la temporalidad de forma distinta. De hecho, observamos que el presente que vive la protagonista está vacío de eventos y acontecimientos. Como explica Rolando Vázquez en *Precedence, Earth and the Anthropocene: Decolonizing design*: "The chronology of modernity confines earth and bodies to the surface of an empty present, its power lies in the logic of separation in its severing of our relations, in the emptying of historical site of experience" (2017: 84). Por lo tanto, la cronología de la modernidad generaría un presente vacío que lo es en cuanto a que no simboliza un lugar histórico en el que se produzcan relaciones entre sus seres vivos. La protagonista experimenta una soledad que la lleva a que su cuerpo se enferme y, sin embargo, parece que quiere proponer un tipo

de temporalidad que regrese sobre sí misma y que, quizá, convierta el tiempo en un concepto cíclico o, yendo incluso más allá, en una posibilidad múltiple.

Metáforas del cuerpo

Para continuar con el análisis del texto, acudiremos al segundo bloque temático: el cuerpo. Las imágenes que se presenten tendrán que ver sobre todo con sus órganos internos.

“¿Qué sabemos nosotros del cuerpo, en realidad?” (2008: 142) se pregunta Eva Gutiérrez en “Confesiones de un cuerpo salvaje. *Dame placer* de Flavia Company.” Al referirse a esto, Gutiérrez argumenta que la pasión en la novela se sublima al cuerpo, considerando la entrega total a la otra persona como lo más importante. Si bien me parece necesaria reconocer la dependencia que Gutiérrez y otras críticas han visto en la relación entre la protagonista y su expareja, también considero que la visión del cuerpo se sale de los parámetros usuales y expresados por el simple deseo carnal. Aquí, en cambio, la atención se fija obsesivamente en los órganos internos, los cuales tienen poco o nada de erótico en la literatura tradicional, y el cuerpo se convierte en un lugar de experimentación con el lenguaje que permite observarlo y orientarlo hacia terrenos inexplorados.

La especificación en los órganos internos del cuerpo en esta novela va a comenzar con el cerebro de la protagonista, cuando le confiesa a la terapeuta:

Hace días que noto que va secándoseme el cerebro. No es una sensación desagradable. Es, exactamente, como si de las sienes a la nuca tuviera unos elásticos que estirasen desde las primeras hacia la segunda (11).

Estas líneas sobre el cerebro seco, expresadas con las mismas palabras, se repiten hasta cinco veces a lo largo de la novela. En la última de las ocasiones, las palabras varían: “Fue como si de repente empezara a secarseme el cerebro, como si me estuviera muriendo, creo. Una sensación desconocida

hasta entonces y que aún persiste” (108). En el texto, la siguiente referencia a lo corporal es también muy específica y se interesa por detallar las partes:

Luego, o antes, no sé muy bien, empezó a darme aquel dolor de cabeza mortal, como si alguien me metiera debajo del agua, sumergida ahí, en la bañera por ejemplo, y notara cómo se me hinchaba todo por dentro, vena por vena, nervios y recuerdos, y el agua se convirtiera en un líquido visceral que empuja contra los ojos, desde el interior, con fuerza, tanta que parece que va a hacerlos saltar y los lagrimales ardiendo, sin lágrimas; la garganta, sin embargo, seca, llena de arena, un puro desierto áspero (14).

En este fragmento, observamos el hincapié especial que hace por nombrar partes concretas del cuerpo: la garganta, los lagrimales, los ojos, los nervios y hasta las venas. Por lo tanto, en cuanto a la innovación presentada en la novela con respecto a la forma de describir el cuerpo, la protagonista nos va a hacer partícipes de que su expareja y ella se hallaban en la búsqueda de encontrar palabras y conceptos diferentes para nombrarse: “Dábamos nombres nuevos a cada parte de nuestros cuerpos y funciones nuevas y deseos nuevos y capacidades nuevas” (61). Esta forma nueva se explicita al concentrarse en partes internas del cuerpo, las cuales son claramente específicas (los nervios, las venas) y, además, no tienen que ver con la representación sensual o erótica que históricamente se ha hecho del cuerpo femenino. La literatura ha tenido un ímpetu por centrarse en las formas que podían provocar un deseo en la otra persona, fijando el cuerpo con parámetros que se referirían a él como un objeto del que el sujeto, usualmente un hombre, obtenía su placer. A través de su manipulación del lenguaje, la narradora subvierte dicho proceso.

De hecho, este cuerpo es un lugar múltiple y complejo: es un enclave de experiencias primordialmente negativas y dolorosas. Como explica Sarah Ahmed en *Queer phenomenology*, es indudable que el cuerpo de un individuo se vea afectado por otros, dejándole una “impresión”, e incluso, en algunos casos, consiguiendo modificarlo en su forma. Dice Ahmed: “The social

also has its skin, as a border that feels and that is shaped by the 'impressions' left by others. The skin of the social might be affected by the comings and goings of different bodies, creating new lines and textures in the ways in which things are arranged" (2006: 9).

Moviéndonos entonces desde el terreno del propio cuerpo al del cuerpo de la otra, se genera una sociabilidad que afectará a ambos. Es tanto esa sociabilidad como la necesidad de experimentación con el cuerpo lo que considero que lleva a la protagonista a referirse a las partes de su expareja, en el recuerdo, como frutas muy concretas:

Entonces era yo quien cerraba los ojos y encontraba en su cuello ciruelas, cerezas, fresas, albaricoques, y si apretaba contra ellas mi rostro se reventaban de golpe, me bañaban en almíbar y recogían en sus líquidos el sonido de la música que me retumbaba en la cabeza como si detrás, debajo o por encima de nosotras hubiera una orquesta sinfónica interpretando algún concierto para piano. Las frutas eran, en mi cerebro, de cristal de roca y entrechocaban delicadas con acordes imposibles (103).

Continuando con dicha argumentación, sucede que no es solo el cuerpo de la expareja el que se observa con experimentación y extrañamiento, sino que, conforme avanza la novela, el cuerpo de la propia protagonista empieza a transformarse, influenciado por el entorno, y acaba convirtiéndose en la tierra. Al principio, ella expresa su confusión con:

He nadado demasiado adentro y de pronto he sentido que bajo mi cuerpo desaparecía la seguridad de la tierra y que, en su lugar, no había más que un espacio desdibujado e inexacto, un poco pegajoso, que no ha cesado de ensuciarme los pies. Crece la desorientación y miro alrededor como lo haría alguien sin ojos (15).

Esta transformación llega a su culmen cuando ella anuncia: "Ser la tierra" (27), es decir, su cuerpo se ha convertido en tierra. En *Queer phenomenology*, Ahmed defiende que existe una relación construida entre los cuerpos y los lugares que habitan, y dice: "as bodies «move away» as well as

«arrive», they reinhabit spaces. As I have suggested, phenomenology reminds us that *spaces are not exterior to bodies; instead, spaces are like a second skin that unfolds in the folds of the body* (2006: 9, énfasis propio). Dado que el espacio de la novela consiste en un lugar de metamorfosis en el que se produce una repetición continua del lenguaje y una cronología que rompe toda progresión y defiende lo múltiple, considero que el cuerpo de la protagonista se halla enormemente influenciado por estos procesos.

Veremos que esta última idea va a ser reafirmada en el tercer bloque temático, el de la temporalidad descolonial.

Temporalidad descolonial

Como sabemos, la perspectiva eurocéntrica de la temporalidad se basa en que el tiempo es lineal y progresivo: se supone que nos hallamos en una perpetua evolución y progreso, siempre estamos yendo hacia delante. El tiempo descolonial que propone Rolando Vázquez, sin embargo, es múltiple, sucede en distintos planos al mismo tiempo, y no busca ni la productividad ni el progreso.

Concretamente, en la entrevista "Aisthesis Decolonial y los tiempos relacionales", Vázquez enuncia que la "aisthesis decolonial" posibilita otra relación entre el tiempo y el espacio, y a partir de ahí lo que propone no es un tiempo lineal o circular, "sino un tiempo relacional" que sería múltiple pues "contiene la pluralidad de todo lo vivido, que es una pluralidad abierta de experiencias vividas, de memorias ancestrales, relaciones al mundo, a los mundos" (2015: 81).

En la novela *Dame placer* nos encontramos ante una historia que empieza a contarse desde el final, en la que nada progresa, y los recuerdos no son lineales. De hecho, el final de la historia coincide con exactitud con el principio: consiste en la protagonista contándole a la terapeuta que su relación se ha roto.

Con respecto al tiempo, la protagonista reflexiona: "Quizá fuera posible algo así si no existiera el tiempo, o si se desarrollara en un trayecto circular" (119). Este deseo por imaginar un tiempo otro, que fuese circular, nos lleva a un espacio sin futuro ni pasado. Este es, según Rolando Vázquez, el espacio descolonial: una temporalidad que permite la multiplicidad y la potencia. Incidiendo en la idea de que no hay futuro, la narradora dice: "el pasado mismo tal cual era el día en que comencé a perseguirla [...] Es probable que [a usted] le resulte difícil comprender que una vida pueda sustentarse en tan poco como es una continua mirada de lo mismo" (121).

Rolando Vázquez escribe sobre la orientación que nos propone la opción descolonial. Esta podría relacionarse con la forma que tiene Ahmed para definir la orientación: como una dirección concreta hacia ciertos espacios y relaciones, incluida la relación con el propio ser. Acerca de la orientación descolonial, Vázquez nos dice:

Here, the orientation of the decolonial option as a radical return to overcome modernity's emptying of time and space comes forth in its full clarity. *Caring*, as opposing defuturing, would mean a gathering remembrance that resists the oblivion, obliteration, dispersal inbuilt in the affirmation of modernity as the world historical reality. The decolonial option announces itself as a path to exit modernity through the overcoming of the metaphysics of presence (2017: 84, énfasis propio).

En este fragmento, Vázquez nos hace explícito que cuidar sería la oposición al presente vacío y, por lo tanto, cuidar es la opción que se elige cuando se logra habitar un tiempo múltiple o descolonial.

Conclusiones

Consideramos que el tratamiento del tiempo en la novela, presentado desde la multiplicidad y la negación del progreso, guarda una estrecha relación con el cuidado. A través de aferrarse a los recuerdos de la relación amorosa y de

intentar imprimir su propia manipulación sobre el lenguaje para crear una realidad propia, la protagonista está priorizando la pasada relación y atesorándola, cuidándola al resistirse desesperadamente al olvido. Cuando alcanzamos el final de la narración y somos conscientes de que esta va a volver a empezar, dado que la protagonista se encuentra en el mismo estado anímico y está expresando que acaba de romper con una persona, nos damos cuenta como lectoras de que ella volverá a repetir el discurso con el que pretende modificar las palabras de la otra y recordar las suyas. Decíamos al comienzo que la expresión "Dame placer y te daré la vida" se repite hasta quince veces a lo largo de la narración. Quizás aquí, a través de las repeticiones y la acción arqueológica en la memoria, lo que quiere decir la narradora es que si la terapeuta le permite continuar excavando en sus recuerdos, rehaciéndolos con modificaciones y manipulaciones lingüísticas, será entonces como ella podrá seguir viviendo. El cuidado hacia aquella relación terminada es, en realidad, un cuidado hacia sí misma.

Hemos observado que la pareja la influyó a lo largo del tiempo que duró la relación y continúa realizando una imprenta en su mente. En cuanto al efecto que tiene el cuerpo de la expareja, traído en forma de metáforas experimentales como la que vimos de las frutas, Ahmed nos decía que la sociabilidad podía llegar a "impress on the body, involving the mark of unfamiliar impressions, which in turn reshapes the body surface" (2006: 9). Diríamos que, debido a las experiencias dolorosas y placenteras a lo largo de la relación, se produce una metamorfosis en la que es posible habitar la piel de una manera distinta a como se hacía antes de experimentar la sociabilidad del otro cuerpo.

Entonces, teniendo en cuenta tanto la impresión producida por el cuerpo de la otra como la apuesta en la manera de tratar la temporalidad, volvemos entonces a la pregunta sobre si el presente de la novela, el momento en que ella está desarrollando su discurso frente a la terapeuta, está vacío o, por el contrario, cargado de significado. Considero que dicho presente niega la modernidad en cuanto a que la protagonista no busca en ningún momento

progresar ni evolucionar como persona: ni siquiera persigue el olvido o el regreso de la expareja. Sin embargo, insiste una y otra vez en rehacer y manipular tanto el lenguaje como los recuerdos. Por lo tanto, concluyo que esta forma de aferrarse a una relación terminada tiene un alto componente de cuidado de los afectos que se tuvieron en el pasado.

Cuidar se resiste al olvido, y lo encontramos en la protagonista al negarse a salir de su relato de memorias repetidas y múltiples, pretendiendo vivir en el afecto incluso aunque este sea mayoritariamente negativo. Así es como ella resiste el presente vacío de la modernidad. Es ella quien dice: “y a las cosas y a los lugares no se puede volver ni siquiera volviendo” (60). Por lo tanto, concluyo que su narración, con las características que hemos mencionado hasta ahora —las repeticiones y experimentación en el lenguaje, las metáforas de lo interior del cuerpo y de su metamorfosis en tierra, así como la temporalidad múltiple— nos vienen a hablar de un intento por construir una instancia paralela, que se salga de la progresión de la modernidad y, en vez de ello, sea capaz de regresar sobre sí misma y convertirse en un tiempo que contenga la pluralidad de todo lo vivido.

BIBLIOGRAFÍA

- AHMED, Sara (2006). *Queer phenomenology*. Chicago: Duke University Press.
- BRUNER, Jerome (1988). *Realidad mental y mundos posibles*. Barcelona: Gedisa.
- CIXOUS, Hélène (1976). “The Laugh of the Medusa”, *Signs*, Vol. 1, No. 4, pp. 875-893.
- COMPANY, Flavia (1999). *Dame placer*. Barcelona: Emecé.
- GUTIÉRREZ, Eva (2008). “Confesiones de un cuerpo salvaje. Dame placer, de Flavia Company”, *Lectora*, 14, pp. 137-153.
- LUGONES, María (2011). “Hacia un feminismo descolonial”, *La manzana de la discordia*, 6, pp. 105-119.

- RICH, ADRIENNE [1978] (1993). *The dream of a common language*. Nueva York: W. W. Norton & Company.
- VÁZQUEZ, Rolando (2017). "Precedence, Earth and the Anthropocene: Decolonizing Design", *Design Philosophy Papers*, 15, pp. 77–91.
- VÁZQUEZ, Rolando; BARRERA, Miriam (2015). "Aiesthesis Decolonial y los tiempos relacionales: entrevista a Rolando Vázquez", *Calle14*, 11, pp. 76-94.

LA RUPTURA DE LA IDENTIDAD Y SU RECONSTRUCCIÓN EN EL EXILIO EN *259 SALTOS, UNO INMORTAL* DE ALICIA KOZAMEH

GAOJIE LYU

Universidad Carlos III de Madrid

El exilio y la contextualización de la obra de Alicia Kozameh

“Sos una florcita trasplantada, una nubecita perdida en cielos ajenos, una rebanada de banana flotando en la salsa de tomates de un gran guiso de arroz con carne” (Kozameh, 2001: 49). La escritora argentina Alicia Kozameh (Rosario, 1953) relaciona así la nostalgia con un sentimiento de orfandad y falta de pertenencia a un lugar en cuanto a su experiencia del exilio. Cabe destacar que el exilio de los hispanoamericanos es tan antiguo como la historia misma del continente, desde su Independencia hasta la actualidad: en el siglo XIX, con los Libertadores de América desterrados y, en los decenios 70 y 80 del siglo XX, con los intelectuales y escritores expatriados, por lo que buena parte de la literatura hispanoamericana ha sido creada fuera de los países de origen de los escritores (Cymerman, 1984: 523). En la misma línea, Julio Cortázar afirma que: “algún día en las historias de la literatura latinoamericana habrá un

capítulo que será el de la literatura del exilio” (Cymerman, 1984: 523), debido al gran número de autores exiliados. Asimismo, Eduardo Galeano considera, por su parte, que “las novelas más latinoamericanas de estos últimos tiempos fueron escritas fuera de nuestras fronteras” (Cymerman, 1984: 523).

Con respecto al fenómeno del destierro de los escritores de Hispanoamérica entre los años 70 y 80, es necesario apuntar el contexto de incertidumbre y barbarie que experimentaron los países del continente durante la segunda mitad del siglo XX. Las dictaduras militares que surgieron en el Cono Sur —Argentina, Chile, Paraguay, Uruguay— y los quebrantos de la política en otros países como Colombia, Cuba, Nicaragua, Perú o Venezuela, provocaron persecuciones, asesinatos y desapariciones de aquellos que resistieron a la represión del régimen dominante, así como el exilio obligado de un gran número de intelectuales, artistas y escritores, disidentes de la ideología del poder.

Claude Cymerman en su estudio aclara que la literatura del exilio contiene un doble sentido: primero, *sensu stricto*, es la literatura de los autores exiliados que tratan el tema del exilio en sus obras; segundo, *sensu lato*, que es toda la literatura —hable o no hable del exilio— escrita por escritores hispanoamericanos desterrados. De este modo, conviene señalar que existe otra terminología que distingue “la literatura del exilio”, la cual especialmente habla del exilio, y “la literatura en el exilio”, la que se escribe en el exilio (1984: 524). Respecto a estos conceptos, Oscar Waiss, por su parte, sostiene que no existe una literatura hispanoamericana del exilio, sino de aquellos escritores latinoamericanos que continuaron escribiendo en los países de acogida, ya que se enfrentaron a graves problemas. Los que han sido acogidos en países de otros idiomas, por ejemplo en Francia y Estados Unidos, no pueden dirigirse a una audiencia que no los entiende; los que viven en países de habla española, en México o España, deben adaptarse al nuevo ambiente sociocultural e incluso semántico (1983: 525).

En concreto, entre unos cincuenta escritores hispanoamericanos prestigiosos, la mitad fueron argentinos que tuvieron que abandonar su país

para huir de la dictadura, la persecución, la cárcel y la muerte (Cymerman, 1984: 524). De esta manera, Cymerman afirma que: “la literatura argentina es indudablemente la que pagó el mayor precio a la dictadura y la que cuenta el mayor número de exiliados” (1984: 524). Por ejemplo, Héctor Bianciotti, Julio Cortázar, Edgardo Cozarinsky y Juan José Saer se exiliaron en Francia; Vicente Battista, Antonio Di Benedetto y David Viñas emigraron a España; Manuel Puig, Pedro Orgambide y Mempo Giardinelli encontraron su refugio en México; y nuestra autora Alicia Kozameh emigró a los Estados Unidos, de hecho comenzó a preparar su primera novela en este país.

Alicia Kozameh fue detenida en 1975 cuando solo tenía veintidós años, un poco antes del inicio de la dictadura, a causa de su militancia en el PRT-ERP. Pasó más de tres años entre dos cárceles distintas: primero, estuvo en el sótano de la Alcaldía de Mujeres de la Jefatura de Policía de Rosario y, posteriormente, fue trasladada a la penitenciaría de Villa Devoto en Buenos Aires. Finalmente, obtuvo la amnistía en 1978, pero siguió acosada y vigilada por el régimen dictatorial, por lo que se vio obligada a abandonar su país natal en 1980 y exiliarse a Norteamérica. Fue precisamente este hecho traumático lo que la impulsó a narrar los acontecimientos y la represión que experimentó en su propio cuerpo. Kozameh lo explica de la siguiente manera: “después de todos esos años de cárcel uno sale con una gran necesidad de expresar todo lo que pasó. Entonces escribí, casi con desesperación” (Pfeiffer, 1995: 89).

La primera novela *Pasos bajo el agua* de Kozameh, publicada en 1987, traza la vida y la resistencia de las presas en la cárcel denunciando la tortura, la represión y el dolor que sufren sus compañeras y ella misma. La obra *259 saltos, uno inmortal*, en torno a la cual se va a construir el análisis de esta investigación, es su segunda novela. Fue publicada en 2001, en ella se describe la supervivencia de una exiliada política argentina, cuya identidad ha sido completamente destruida por la violencia y el destierro forzado. En la misma línea de lo que señala Cymerman, en la literatura del exilio la violencia se erige como la protagonista esencial de muchas obras y particularmente en la narrativa indigenista, la novela de la dictadura y en todos los autores que

han intentado reflejar en su creación la realidad hispanoamericana (1984: 532). Además, la cuestión de la pérdida y la búsqueda de la identidad, a menudo vinculada con una visión nostálgica, constituye otra línea temática en la literatura en el exilio.

Por otro lado, cabe señalar que Kozameh no se limita a escribir obras sobre la experiencia carcelaria y el exilio, sino que explora constantemente nuevos horizontes temáticos aplicando estrategias literarias innovadoras. Generalmente su producción literaria se puede dividir en dos etapas: la primera parte de su obra se define como literatura de la prisión y el exilio, que corresponde a su experiencia como prisionera política. *Natatio aeterna* (2011), una novela multifacética y compleja, puede considerarse como la culminación de esta primera etapa y la apertura hacia la segunda en la que el resto de la obra narrativa se constituye desde una alucinada multiplicación de ejes, registros, voces e historias que van declinando formas diversas de encarnar las mismas aspiraciones a la autonomía y a la identidad (Durán, 2019: 2).

Vale la pena destacar que casi toda la obra de Kozameh fue elaborada durante su vivencia expatriada, pero la nación argentina, así como sus experiencias y recuerdos en este país siguen representando el núcleo de su narrativa, igual que ocurrió con otros escritores exiliados que nunca alejan su creación de las fuentes originales. Así, por ejemplo, Julio Córdaz responde contra los que niegan la argentinidad de su obra:

Creo haber escrito una obra profundamente latinoamericana y específicamente muy argentina, y la he escrito en París, capital de Francia [...] No necesito estar en este momento mismo en Buenos Aires para sentir, con los sentidos interiores, el olor de las calles de Buenos Aires, el sonido que tiene la ciudad [...] Es decir que me he traído Buenos Aires a París (Cymerman, 1984: 525-526).

El escritor uruguayo Mario Benedetti, a su vez, insiste: "Creo sinceramente que el deber primordial que tiene un escritor del exilio es con la literatura que integra, con la cultura de su país, de su pueblo" (Contreras,

2000). De esta manera, los escritores desterrados siguen formando parte de la literatura de sus respectivos países, aunque se encuentren fuera de la frontera del continente.

La experiencia personal, en el caso de Alicia Kozameh, es distinta en comparación con la de otros escritores exiliados porque ella era militante de la guerrilla en el momento de su detención y de su partida hacia Estados Unidos. Sin embargo, logró construir su propio universo literario durante el exilio, por lo que conviene decir que ha llegado a ser una destacada escritora cuya obra se puede incorporar perfectamente a la literatura del exilio lato sensu. Tal y como afirma Semilla Durán, la obra de Alicia Kozameh alcanza ya una dimensión y una calidad que le otorgan pleno derecho en un lugar preferencial de la literatura argentina (2019: 1). “¿Con qué nos comprometemos?” se pregunta Kozameh y se contesta a sí misma:

Con lo que en algún momento hemos vivido como una falta. Con la consecución de la justicia, si la hemos visto lejana. Con la escritura, si la hemos vivido, de una manera y otra, como una imposibilidad. Con la memoria histórica, si la hemos visto amenazada (2009: 46).

La violencia y la identidad fracturada

Paul Fussell, al examinar la marca que deja la Primera Guerra Mundial en los escritores británicos, encuentra que se presentan rasgos de la fragmentación del yo y de la realidad que se percibe en el contexto de una violencia extrema (Reati, 1992: 70). Los autores representan su vivencia del conflicto como el paso de una condición existencial a otra, porque su identidad se ha transformado en “otra” con respecto a la que tenían antes del suceso traumático. En la descripción de ese cambio interior radical, son muy frecuentes las expresiones paradigmáticas como “convertirse en otra persona”, “entrar a otra vida”, “renacer” (Reati, 1992: 71).

Asimismo, la Segunda Guerra Mundial también ha marcado un proceso de transformación en la historia de toda la humanidad, por su carácter de mal extremo y su violencia excesiva, sobre todo el Holocausto, que marca la expresión máxima de tecnologización y banalización de la crueldad. En cierto sentido, la vivencia del período de la dictadura de Argentina puede compararse a la experiencia del Holocausto en Europa (Reati, 1992: 72-76), porque el sufrimiento extremo experimentado por las víctimas tanto de los campos de concentración nazi como del régimen argentino alcanza tales niveles inabarcables que sobrepasan las facultades de percepción, imaginación y juicio humanos. Por lo tanto, resulta imposible empatizar y entender todo lo que han soportado. En suma, ciertas violencias pueden causar una aniquilación y derrota tanto físicas como psicológicas que convierten a un individuo en un ser ajeno, que ya no es capaz de percibir de la misma manera las experiencias cotidianas.

Desde otro punto de vista, Philippe Braud afirma que las violencias físicas no solo producen perjuicios corporales o materiales, sino que provocan daños psicológicos. A la violencia siempre se liga una humillación de la autoestima o la autoimagen (2006: 177). En consecuencia, la violencia física siempre ocurre acompañada por una violencia simbólica, de manera que "ser víctima de violencias físicas no solo es sufrir en carne propia o lamentar la pérdida de un bien; es también sentirse afectado en su ser" (Braud, 2006: 178). Por su parte, el etnólogo británico Clifford Geertz, habla de "identidades primordiales", que hacen referencia a la identidad adquirida desde el proceso de socialización que ha tenido lugar desde la más tierna infancia. Afectan primero a la asignación sexual, y posteriormente se desarrolla una asignación social y comunitaria, entre otras. Es precisamente esa huella identitaria la que constituye un sistema de marcos cognitivos y de esquemas emocionales que pesa en la estructuración de la vida en su totalidad (Braud, 2006: 181).

La violencia, la humillación y la deshumanización destruyen gravemente esa percepción tanto del ser mismo como del mundo que lo rodea y provocan una ruptura en la continuidad y totalidad de la identidad que se configura

desde los años tempranos. Por ello, ante una violencia que contradice lo familiar y cotidiano, la víctima empieza a cuestionarse su identidad, la unidad de su personalidad y el sentido de la realidad. En *Conversación al sur*, de Marta Traba, un personaje que ha sobrevivido a la tortura dice: "cuando eso te pasa, ya no sos el mismo" (Traba, 1981: 46). Por ende, esta ruptura de la identidad en un antes y un después de la violencia es un rasgo esencial de la literatura argentina posterior a 1975 (Reati, 1992: 78).

En cuanto a la violencia que experimentó Alicia Kozameh dentro y fuera de la cárcel y el exilio forzoso causado por la persecución del régimen dictatorial, así explica su experiencia en una conversación con Erna Pfeiffer: "ya estaría muerta porque no me aguantaría tanta mierda. Yo no soportaría los sucesos" (1995: 105). De esta forma, concebida desde los acontecimientos que sufrió la autora, *259 saltos, uno inmortal* consagra el trauma, la nostalgia y la vivencia del destierro de ella misma y de sus compañeros que tuvieron las mismas experiencias, en la medida en que se ha convertido en un relato autoficcional, una catarsis emocional, una verdadera curación y un mecanismo de defensa ante el reciente trauma de su pasado.

Kozameh organiza los apartados de la obra en 259 fragmentos numerados, cuya longitud se despliega desde unas pocas palabras hasta varias páginas. Al principio, la protagonista es anónima, simplemente nombrada como "la exiliada", lo cual representa su identidad anulada ante los demás ciudadanos en el país de acogida. Al fin y al cabo, ella es una expatriada más de tantas otras. Su persona es, por ende, completamente sustituible. Los "saltos" que aparecen en el título se pueden comprender como los viajes de una tierra a otra, el vaivén incesante del exilio, un traslado físico entre aquí y allá. Por otra parte, Graciela Lucero considera estos "saltos" como un reflejo del paso interrumpido de los días de su vida cotidiana del exilio (2005: 35). En consecuencia, la extensión irregular de los capítulos es un reflejo de la fragmentación del pensamiento y de la cotidianidad del individuo. A partir de los recuerdos fragmentados y la realidad cotidiana, la novela va revelando al lector las distintas experiencias de la "exiliada", como su nacionalidad

argentina y las vivencias carcelarias que experimentó en su tierra natal, las cuales causaron su identidad fracturada por la represión sistemática del poder militar. Tras ello, se vio obligada a exiliarse a la ciudad de México y Los Ángeles, donde conoció las supervivencias de otros exiliados argentinos, chilenos, nicaragüenses y de otros países sudamericanos. En suma, la intención de la protagonista reside en conseguir un espacio para expresarse y, por último, pretende lograr su “renacimiento” a través de la escritura en un territorio desconocido.

En primer lugar, la protagonista sufre una ruptura de su integridad corporal y psicológica antes de exiliarse, causada por la violencia del régimen dictatorial. Cuando evoca estos sucesos en la prisión, el miedo y el dolor siempre la acompañan. Así lo recuerda:

Había sido desnudada para una sorprendente revisión médica al ser ingresada a la nueva cárcel [...] los métodos no necesariamente infalibles de la picana eléctrica, los golpes sabiamente distribuidos por las zonas sensibles del cuerpo, y las violaciones en cadena (2001: 96).

La protagonista sufre por el trauma propio y también por las penas de otros compañeros y compañeras: “Estoy llorando de rabia ante la imposibilidad de detener la mano de un torturador moviéndose en dirección a los testículos de un compañero, picana eléctrica en mano” (2001: 89).

En los campos de concentración de Argentina se llevaban a cabo represiones sistemáticas hacia los prisioneros. Una vez dentro, eran sometidos a condiciones extremas de violencia: aislamiento, malos tratos, escasos alimentos y poca agua, entre otras. La tortura fue la principal forma empleada para obtener información sobre sus compañeros y las actividades políticas (Lorenz, 2010: 32). Es decir, tanto el cuerpo como la dignidad eran vejados gravemente tras la deshumanización que sufrían en el cautiverio. Esta violencia causa una grave ruptura de la identidad, ante la cual en *259 saltos, uno inmortal*, la protagonista reacciona expresando la sensación de profunda

división y cuestionando la ontología del "yo" de la siguiente manera: "De pronto éramos esquirlas, o éramos el resultado de un estallido gigantesco, esquirlas de nosotros mismos, esquirlas de un conjunto" (2001: 85). Las narraciones fragmentadas dan cuenta de las esquirlas de un "yo" dañado, de manera que la víctima cuestiona reiteradamente su identidad personal, puesto que se ha transformado en "otra" persona tras la violencia. Tal y como la amiga de la protagonista, Juliana, explica en la novela: "Me miro al espejo, ciertos días y encuentro ahí a una Juliana con la que me es imposible conversar, mantener un diálogo [...] siento que soy un ser muy diferente. Una persona totalmente ajena a la de un año atrás" (2001: 117). Este radical cambio interior se manifiesta en la sensación de quiebra de la identidad y la realidad, en un antes y un después de la violencia. Es un rasgo esencial para aquellos que han experimentado un dolor extremo, que se ha enquistado como un trauma tanto físico como psicológico en el cuerpo de un individuo.

Asimismo, de acuerdo con John Fraser, una de las sensaciones más fuertes de los expresos de los campos de concentración después de su liberación, era la aparente imposibilidad de transmitir a los de afuera cómo había sido su experiencia, y que, de hecho, estaban distanciándose de sus interlocutores y convirtiéndose en una especie de objetos raros o monstruos (1976: 60). Los acontecimientos trágicos e imposibles de narrar transforman a la protagonista en un ser ajeno a la experiencia de otras personas. Así se convierte en lo "otro" de la sociedad. La víctima se ve obligada a descifrar los sucesos que ha experimentado, superando las angustias, las perplejidades y las infinitas preguntas por sí misma, al mismo tiempo que debe buscar reintegrarse en esa sociedad. Pero ha sido expulsada totalmente por el mundo convencional, e incluso sigue siendo amenazada por los militantes. Juliana cuenta a su marido la dificultad de encontrar algo tan básico para la subsistencia como un trabajo de esta forma:

El único problema que tenés es fatal: antecedentes penales. Estuviste presa por subversiva. No te puedo dar el puesto [...] aunque yo decidiera hacer un esfuerzo y de

todos modos te diera este empleo, en menos de una hora los milicos o la policía me citan y me hacen echarte. O me amenazan con cerrarme el negocio. O me matan en la calle. O aquí mismo (2001: 113).

En este sentido, la dificultad de regresar a la normalidad ha dado lugar a un "exilio" en su propia patria, es decir, ha sobrevivido en Argentina con una identidad vagabunda, "subversiva", e inaceptable por el sistema.

En segundo lugar, Leon y Rebeca Grinberg en su libro *Psicoanálisis de la migración y del exilio* explican la puesta en riesgo de la identidad y su posible fragmentación como consecuencia inmediata que tiene el exilio en el individuo, puesto que el exilio implica una gran pérdida de las costumbres cotidianas más arraigadas: los lugares familiares, el idioma nativo, el clima y el estatus, entre otras (1984: 65). Las consecuencias de esta identidad en riesgo son infinitas ansiedades, perplejidades y angustias. Por ende, el exilio consiste en una experiencia desgarradora que se inscribe dentro de un proceso psicológico que guarda una serie de pautas comunes para todos aquellos que lo han vivido (Aventín, 2011: 47).

Inmersa en esta circunstancia, la protagonista sufre una doble derrota de la identidad: la primera es la destrucción de su personalidad, causada por la violencia política dentro de Argentina; la otra, es el exilio forzado, o sea, es la ruptura de la continuidad del entorno y de su propio "yo". En esta misma línea, se pregunta: "¿Dónde están los que antes estaban y que de pronto han dejado de estar?" (2001: 31). Así pues, sufre una profunda nostalgia, por lo que evoca esos tiempos perdidos de su infancia y juventud, y se acuerda de sí misma en la universidad:

Es lo que llamamos el exilio [...] teje esa ansiedad [...] veremos aparecer ante nuestros ojos a ese rubio de rulos que fuiste un atardecer de 1973 en un bar de la esquina de la facultad de Filosofía y Letras de Rosario, entre clase y clase [...]. Y seis años después lo veremos bajar de un avión de Aerolíneas Argentinas en el aeropuerto de Los Ángeles en medio de un nubarrón grisáceo, sugestiva mezcla de machismo y desconcierto (2001: 43-44).

El espacio y el tiempo se convierten en recuerdos irrecuperables, mientras en el presente la protagonista tiene que soportar la perplejidad del destierro, "compartiendo ese sentimiento de desarraigo con tantos otros argentinos, y chilenos, y uruguayos" (2001: 53).

Por otra parte, en términos sociales, por sus dificultades idiomáticas se ve obligada a aceptar un trabajo sumamente desvalorizado en Los Ángeles, que contrasta enormemente con la posición profesional y social que ocupaba en Argentina. Antes era escritora y estudiante de Filosofía y Letras, en cambio, en Estados Unidos tiene que trabajar como "mucama", que se encarga de limpiar y cuidar a un niño. Por consiguiente, ha perdido muchos de los roles que desempeñaba en su comunidad, por ejemplo, como miembro de un grupo de trabajo o de la actividad política.

Respecto a lo laboral, Grinberg (1984) destaca la importancia del trabajo como factor organizador y estabilizador de la vida psíquica, porque un encargo apropiado hace sentir al inmigrante que tiene un sitio en la nueva sociedad del país de acogida. Además, trabajar implica poner en juego la capacidad creativa, en la medida en que se convierte en una especie de medicina reparadora de la identidad del propio sujeto. Por ello, la protagonista se siente frustrada al no encontrarse satisfecha en ese trabajo sumamente desprestigiado, por lo que sigue preguntándose: "¿Qué es haber dejado de estar en calidad de lo que se fue, de lo que se hizo? ¿Qué es haber sido parte de las formas y de los contenidos, y haber dejado de serlo?" (2001: 31).

En conclusión, la circunstancia de Sara es similar a la de aquellos intelectuales exiliados a los países de habla inglesa que trabajan en contextos hispanos. Son forasteros en un territorio nuevo que han sido excluidos de la cultura, la sociedad y la política, es decir, han sido privados del lugar que ocupaban en su vida anterior al destierro, por lo que se ven obligados a aceptar cualquier labor con tal de sobrevivir. Sin embargo, tampoco pueden regresar a lo anterior, porque ya no existe, así se lamenta la protagonista: "Volver. Volver. A dónde" (2001: 111). Lo que ha sufrido su cuerpo no puede borrarse con el cambio de lugar, ni con la sanación exclusiva del cuerpo. Una

parte del alma se aprisiona para siempre en el país en que sucedieron los acontecimientos traumáticos, a pesar de que ha logrado la libertad física viviendo en tierras extranjeras. Para Sara, no existe un lugar al que volver, tampoco un amparo donde pueda refugiarse con su identidad fragmentada. Por ende, ella y los otros exiliados políticos intentan recuperar el espacio en su propio interior y reconstruir sus subjetividades destruidas.

La reconstrucción de la identidad: "exilio es el renacimiento de la palabra"

En el salto 129, Sara enumera una larga lista de verbos con un mismo significado semántico para expresar la fragmentación de la totalidad de su propia identidad: "Desabotonar. Desacoplar. Desagregar. Desajustar. Desaferrar. Desarmar. Desarticular. Desatar. Desbaratar. Desarreglar. Desbrozar. Destruir" (2001: 84). Es cierto que en apariencia todos estos verbos connotan negatividad, pero al mismo tiempo implican una posibilidad de "deshacer" viejas estructuras para reorganizar las esquirlas y empezar algo nuevo en un ambiente desconocido. La destrucción se vuelve creadora, tal y como Sara lo explica: "la nueva luz, que nunca anda sola sino que se hace acompañar por su propia sombra" (64). Las nuevas esperanzas siempre corren paralelo a sus sombras.

Sara se inspira en el relato de Kafka para crear el suyo, pensando que podría aprender a aceptar unas dimensiones de flexibilidad para convivir con el otro, entenderlo y justificarlo, es decir, podría aprender a disfrutar de ese otro y de la vida sin toda su rigidez. En este sentido, ciertos cambios se vuelven inevitables y necesarios para reconstruir su identidad. Así pues, la protagonista asume que no se debe aterrorizar frente a la idea de la metamorfosis, o sea, frente a la posibilidad de transmutar un pensamiento o una posición política. Con el fin de adaptarse entre las tormentas desordenadas de la propia vida, Sara opta por transformarse en "algo" diferente en contextos alterados, porque sabe claramente que es imposible ser la misma para siempre. Es la circunstancia de "desarreglar" la que engendra

sus nuevas esperanzas. A partir de entonces, se dedica "con fruición a hacer florecer las diferencias existentes. Y a las no existentes, inventarlas" (2001: 71). Sara y sus compañeros exiliados empiezan a aceptar sus diferencias espaciales, temporales y culturales con respecto a los habitantes de la tierra extranjera.

De este modo, la protagonista pretende encontrar espacios que "desde su invisibilidad, gritan, insultan, ofenden, por no poder ser fácilmente detectados" (2001: 56), y construir un "muro" sólido para ocultar y proteger sus deseos de resistencia contra el trauma psicológico y el sufrimiento del mundo externo. Para lograrlo, encuentra una habitación propia, recordando a la escritora británica Virginia Woolf, "de la casa con piso de madera semicubierto por gruesas y coloridas alfombras" (2001: 78), donde empieza a anotar los descubrimientos de su mente, las reflexiones y las preguntas que la perturban día y noche. La escritura se convierte en un espacio para manifestar las voces silenciadas de las víctimas que han sufrido la violencia política, en tanto un refugio y un arma para articular la resistencia.

En consecuencia, Sara nunca deja de escribir durante el exilio, frotando "inodoros con una mano y escribiendo poemas con la otra" (2001: 92). Sus pedazos de fantasías, fragmentos de pensamientos y esquirlas de recuerdos componen un caleidoscopio, "para una infinidad de posibilidades, para una inagotable variación de imágenes, para una inesperada combinación de tonos, para una sorprendente sucesión de alegrías, de excitación del corazón" (2001: 53), en el que las palabras son como esos vidriecitos de colores que se combinan libre y aleatoriamente para crear una imagen nueva y bella, a pesar de ser desordenada e incomprensible. Este caleidoscopio que se constituye a partir de los jirones de sus vivencias representa la recomposición de su identidad fragmentada. Todos los fragmentos de la personalidad se abarcan por esos distintos matices de los vidrios. 259 saltos finalmente configuran una escritura inmortal en la que se insertan todos los hechos y obsesiones que atormentan a la protagonista. El "exilio es el renacimiento de la palabra" (135), desde la cual se engendra simultáneamente el renacimiento de ella misma y de su identidad perdida.

Por otro lado, Sara considera que escribir una novela se asemeja a estar embarazada, es decir, crea una analogía entre el proceso de redacción y gestación, lo cual muestra su propio proceso de renacimiento, tanto de la palabra como de ella misma. Las palabras y su hija brotan y crecen simultáneamente dentro de su cuerpo, hasta el punto de llenar todas las ausencias del corazón. Ella escribe para recordar el pasado doloroso, mientras que cabe preguntar ¿cómo hacer la memoria inmortal? La respuesta puede ser transmitirla a los hijos, a los nietos y a todos los descendientes, porque "son los hijos que amamos y que han entendido nuestros gritos" (2001: 145). Por consiguiente, el nacimiento de su hija significa el surgimiento de una nueva esperanza y la posibilidad de continuar y transmitir esa memoria que Sara logra recuperar en la escritura con el fin de no perder ese linaje híbrido que hunde sus raíces al otro lado del continente, en esa Argentina lejana, pero siempre originaria, siempre infantil, que emerge en su recuerdo.

Por último, la narradora traza imágenes representativas de los intelectuales exiliados, cuya supervivencia en el desarraigo logra presentar pormenorizadamente. Relata la historia de un cantante de música folklórica argentino, que sigue cantando en tierra norteamericana, incluso empieza a aprender inglés para crear un nuevo conjunto musical y adaptarse al entorno en el cual se encuentra. El cantante considera que mediante su estilo innovador e híbrido puede lograr una mayor libertad e independencia para expresarse. Otro ejemplo es un arquitecto de Buenos Aires, que con el transcurso del tiempo, logra aprobar el examen para obtener una licencia de constructor en Los Ángeles para poder continuar con su profesión en el país de acogida.

En este sentido, el músico y el arquitecto son representaciones de aquellos intelectuales que tratan de continuar con su vida en otro lugar del mundo, a pesar de su identidad fracturada por la violencia y el exilio. Estos individuos luchan por conseguir un lugar dentro de la sociedad, en el cual se sientan realizados para poder reconstruir una nueva identidad. En definitiva, encarnan una nueva esperanza de sobrevivir recuperando su identidad que

nunca será la misma, pero posee la capacidad de mimetizarse con el nuevo entorno.

Conclusión

La protagonista habla de la necesidad de escapar del círculo de repeticiones constantes que es el exilio: "Si tenés la audacia, la vitalidad, pegás el salto y te escapás del movimiento circular. Vas a dejar a la calesita con un caballo menos, pero vas a ser dueño de tu propio trote" (2001: 78). Compara su experiencia vital con un tiovivo que no para de girar pero se hace necesario intentar romper esa inercia para poder ser dueño de su propio trote. Además, afirma que "hay que seguir con el canto. Hay que seguir pronunciando todas las palabras. Hay que emitir el sonido más seguro" (2001: 73), esto es, hay que luchar contra todos los obstáculos de la existencia, y resistir contra el trauma y el sentimiento de inseguridad hasta dominarlo por completo, hasta llegar a ser dueño de la propia vida. Tanto la protagonista como la autora argentina se hacen dueñas de su pasado y futuro mediante el acto de la escritura, que les permite recuperar su identidad.

Por lo tanto, gracias a su actitud disidente, Sara convierte la escritura en un refugio y en un arma para denunciar la violación de los derechos humanos ejercida por el poder militar de las dictaduras. Incluso reconoce que la literatura necesita de ciertas experiencias dolorosas, como el exilio, para poder recuperar las palabras perdidas. La vivencia sin fronteras ha alimentado la obra novelística de Alicia Kozameh, tal y como ella misma escribe, a través de las palabras de su protagonista: "a la mesa de la cocina del departamento en el que vivo en Los Ángeles como con lentitud una ensalada fresca y colorida y sabiamente sazonada en Buenos Aires. La como en Buenos Aires y la disfruto en Los Ángeles" (2001: 120). Así pues, escribir para ella es fabricar un queso o una ensalada internacional, ya que, en este contexto, la producción literaria se ha fabricado con los fragmentos de una identidad reconstruida, por diferentes

elementos exóticos de distintos lugares del mundo. Del mismo modo, lo explica Sara en el último salto de la novela:

Lo que no nos ha matado nos nutre y nos sustenta, se constituye en la vida misma [...]. Mientras vamos recreando, reinventando el salto. La acrobacia. La pirueta. En el centro del equilibrio. En el cruce de las coordenadas que encuentran, a la vez, el silencio y la estridencia. Punto en que el aire se decide a ser inmortal (2001: 183-185).

La vivencia sin fronteras implica una ruptura en la integridad personal, pero al mismo tiempo supone la posibilidad de llevar a cabo una renovación de la vida y de la creatividad artística. Durante el exilio la protagonista consigue crear nuevas formas de mirar y de expresarse, porque va repensando el mundo que la rodea y, al final, llega a renacer en un lugar ajeno a su patria, Argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- AINSA, Fernando (2010). "Palabras nómadas. La patria a la distancia y el imposible regreso", *Letral: revista electrónica de Estudios Transatlánticos*, n° 5, pp. 30-45.
- ANDRADI, Esther (2005). "Escribo para saber: conversación con Alicia Kozameh". En Edith Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*. Buenos Aires: Alción, pp. 171-184.
- AVENTIN FONTANA, Alejandra Mª (2011). "Algunas notas para el estudio del exilio en la obra poética de Cristina Peri Rossi", *Revista de filología Romántica*, n° extra 7, pp.45-54.
- BOCCANERA, Jorge (2005). "El cuerpo atraviesa la belleza y el horror: 259 saltos, uno inmortal de Alicia Kozameh". En Edith Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*. Buenos Aires: Alción, pp. 139-143.

- BUSSOLO, Graciela Di (2005). "Las novelas de Alicia Kozameh: caminar, a pesar de todo". En Edith Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*. Buenos Aires: Alción, pp. 103-112.
- CONTRERAS MORA, Francisco Javier (2000). "Exilio y nostalgia en la poesía de Mario Benedetti". En Carmen Alemany, Remedios Mataix y José Carlos Rovira (eds.), *Mario Benedetti: inventario cómplice*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, pp. 287-302.
- CORTÁZAR, Julio (1984). *Argentina: años de alambradas culturales*. Buenos Aires: Muchnik Editores.
- CYMERMAN, Claude (1993). "La literatura hispanoamericana y el exilio", *Revista iberoamericana*, vol. 59, nº 164, pp. 523-550.
- DURÁN, María A. Semilla (2019). *Hasta el hueso. Nuevos asedios a la literatura de Alicia Kozameh*. Ohio: Alternativas.
- FRASER, John (1976). *Violence in the Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GOLDBERG, Florinda (2005). "Alicia Kozameh: El indispensable juego ficcional". En Edith Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*. Buenos Aires: Alción, pp. 89-102.
- GRINBERG, León; GRINBERG Rebeca (1984). *Psicoanálisis de la migración y del exilio*. Madrid: Alianza.
- GRINBERG, León; GRINBERG Rebeca (1971). *Identidad y cambio*. Buenos Aires: Ediciones Kargieman.
- KOZAMEH, Alicia (2009). "Falta y abismo: progenitores del compromiso". En Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *Escritoras y compromiso: literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. Madrid: Visor, pp. 41-56.
- KOZAMEH, Alicia (2001). *259 saltos, uno inmortal*. Córdoba: Narvaja.
- KOZAMEH, Alicia (1995). "Escribir es un drenaje doloroso". En Erna Pfeiffer (ed.), *Exiliadas, emigrantes, viajeras: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Madrid: Vervuert, pp. 89-108.

- LORENZ, Federico (2010). *Pensar la dictadura: terrorismo de Estado en Argentina*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación Argentina.
- LUCERO-HAMMER, Graciela (2005). "Reconstrucción de la subjetividad en Patas de avestruz y 259 saltos, uno inmortal". En Edith Dimo (ed.), *Escribir una generación: la palabra de Alicia Kozameh*. Buenos Aires: Alción, pp.31-39.
- PFEIFFER, Erna (1995). "Escribir es un drenaje doloroso: Alicia Kozameh". En Erna Pfeiffer (ed.), *Exiliadas, emigrantes, viejas: encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Madrid: Vervuert, pp. 89-108.
- REATI, Fernando (1992). *Nombrar lo innombrable. Violencia política y novela argentina: 1975-1985*. Buenos Aires: Legasa.
- TRABA, Marta (1981). *Conversación al sur*. México: Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- WAISS, Oscar (1983). "La literatura hispanoamericana y el exilio", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 12, pp. 227-234.
- WALSH, Rodolfo (1978). "La represión contra los intelectuales en la Argentina", *Nueva sociedad*, n° 35, pp.95-105.

RESISTENCIA E IDENTIDAD EN *EL ROMANCE DE LA NEGRA RUBIA* (2014) DE GABRIELA CABEZÓN CÁMARA

JUAN MARTÍNEZ-GIL

Universitat Jaume I

Introducción⁴⁷

La publicación de *La Virgen Cabeza* en 2009 situó a la bonaerense Gabriela Cabezón Cámara (San Isidro, 1968) en el punto de mira de la crítica literaria argentina contemporánea. Esta novela tiene una temática y una escritura heredera del neobarroso –acumulación y superposición kitsch tal como la plantea Néstor Perlongher (2008)– mezclando así tramas y lenguajes procedentes de diferentes estratos sociales y realizando a su vez una cruda sátira social al tiempo que un relato policial y testimonial de la supervivencia urbana y sexodisidente. En ella, una travesti villera de la periferia bonaerense, Cleopatra, genera un culto religioso en torno a su figura tras una revelación mariana. Gracias a ello, consigue organizar la villa miseria de El Poso para mejorar la calidad de vida de sus habitantes. Qüity, una cronista de la ciudad, se interesa por el caso y se traslada a la villa para cubrir un reportaje.

⁴⁷ La presente aportación ha sido realizada gracias a la ayuda predoctoral FPU19/00371 financiada por el Ministerio de Universidades del Gobierno de España. Se enmarca en el proyecto “Análisis crítico de las estrategias narrativas con aplicación preferente al ámbito sociocultural valenciano contemporáneo” de la Universitat Jaume I (UJI-B2022-22).

Finalmente, acaba enamorándose de Cleopatra y formando una familia con ella tras la destrucción total de El Poso por parte de los poderes inmobiliarios, que pretenden especular con los terrenos.

Desde que en 2009 viera la luz esta novela, su autora ha sido considerada de forma unánime como una de las grandes representantes de la producción artística queer rioplatense –Ponze (2017), Ruiz (2017), Maristany (2016)–, así como integrante de la corriente literaria denominada por la crítica como “novísima novela argentina” (Gallego, 2015) o también “Nueva Narrativa Argentina” (Ponze, 2017; Drucaroff, 2011). Otras autoras la clasifican más genéricamente en el campo conocido como literatura social (Tozzi, 2017), pues no podemos olvidar que Cabezón Cámara es una conocida periodista – escribe en *Clarín*, *Anfibia* y *Página 12*– y defensora de los derechos de la mujer y de las personas LGTBI en el país sudamericano, que reivindica desde su activismo como sujeto lésbico y de clase obrera las diferentes injusticias y abusos de poder que se producen en él. Esta voluntad de trascender literariamente las crudas condiciones del neoliberalismo pone en relieve un pensamiento que podríamos asociar al concepto de “interseccionalidad” y que procede dando voz ficcionalmente a diversos personajes en los márgenes: desde las travestis de las villas miseria de *La Virgen Cabeza* (2009) hasta las campesinas pobres de la Pampa decimonónica en *Las Aventuras de la China Iron* (2017).

En el presente trabajo nos centraremos en el análisis de la tercera de sus novelas, el *Romance de la Negra Rubia* (2014), que cierra su primer ciclo creativo conocido como “la trilogía oscura” y que centra sus tramas en las relaciones de poder entre víctimas y victimarios en el marco temporal actual. El objetivo del presente artículo es analizar la construcción y la representación de diferentes sistemas económicos y sociales que se ficcionalizan en la obra y cómo sus diferentes narrativas enmarcan y desencadenan la trama principal, siempre orientadas a explorar una serie de estrategias de resistencia contra el poder que el mercado neoliberal ejerce sobre la vida de las personas en diferentes contextos. Todo ello se producirá principalmente a través de la

identidad del personaje protagonista, que va metamorfoseándose a través de dichas estrategias.

Sacrificio y mercado en el *Romance de la Negra Rubia*

En el *Romance de la Negra Rubia*, Gaby –trasunto literario de la autora– es una joven y desconocida poeta bohemia que se une a una colonia okupa de artistas de la periferia bonaerense para participar en sus movimientos artísticos y sus fiestas. Tras dos días de inclusión en la comunidad y puesta hasta las cejas de cocaína, se quemará impulsivamente a lo bonzo durante el desalojo policial que sufre el edificio: “estaba porque uno de los invitados a la muestra tenía una roca de merca y terminamos los tres en su casa con seis botellas de whisky y parece que nos tomamos todo en dos días. Yo no me acuerdo de nada” (21). En la primera parte de la obra “La Negra Sombra” (9-22), se realiza una breve crónica cronológica de los sucesos del desalojo, desde la llegada de las fuerzas policiales hasta el despertar del coma de Gaby. En la segunda parte “El Estallido” (23-44), se narra cómo después de la repercusión mediática del suceso –que casi le provoca la muerte y por el que su rostro y su cuerpo quedarán desfigurados–, la comunidad (“los comuneros”) consigue que les cedan las escrituras del edificio y Gaby acaba por convertirse en una “Santa okupa”. Así, se desencadena una ola de movimientos vecinales de resistencia por todo el país que tensionan al Estado y al mercado inmobiliario para tener éxito en sus luchas.⁴⁸

En la tercera parte “La Negra rubia” (45-57), Gaby es enviada –o más bien, su cuerpo calcinado es mercantilizado– por el gobierno de la ciudad de Buenos Aires como performance artística para la Bienal de Arte de Viena,

⁴⁸ Tanto el motivo de la improvisista “Santa” de una causa social, como el de las luchas contra los poderes inmobiliarios, ya aparecen en *La Virgen Cabeza*. No obstante, tanto el uno como el otro tienen resultados completamente antagónicos: mientras Cleopatra encuentra el *happy ending* en el exilio y no puede evitar la victoria de las empresas constructoras; Gaby consigue frenar el desahucio, aunque no a escala nacional ni global, y termina el relato de vuelta a su comunidad.

como pieza principal de una instalación sobre la situación de las víctimas de la crisis inmobiliaria en Argentina. Allí conoce a Elena, una aristócrata suiza millonaria que se enamora de ella y compra al Estado la instalación con Gaby incluida, teniendo ambas un pasional romance en su mansión de Ginebra. Finalmente, Elena enferma de cáncer, le cede su rostro en herencia –siéndole este trasplantado– así como toda su fortuna que incluye acciones en las principales constructoras argentinas. Gracias a ello, Gaby consigue rescindir la explotación inmobiliaria en el país durante un tiempo e incluso ser elegida gobernadora de la ciudad de Buenos Aires, hasta que descubre que su acción no puede acabar con todo el sistema y decide retirarse de nuevo a escribir desde el presente de la narración en “Epílogo” (65-68). La novela incluye a su vez una “Coda” (69-76) con unas “Notas sobre el sacrificio” que condensan el papel simbólico en la historia que acabamos de leer, otorgando así una de las principales claves de interpretación de la misma.

Atendiendo a la diégesis de la historia, el mismo título de la obra tendría una dualidad semántica. La novela es un “romance” en su sentido contemporáneo, de historia de amor (según el DLE “Relación amorosa pasajera”) pero también lo es como género literario histórico del “romance de gesta” (“según antigua denominación, romance popular en que se referían hechos de personajes históricos, legendarios o tradicionales”) puesto que toda la historia guarda un tono heroico y mítico en torno a la figura de Gaby y a su viaje personal en la conquista de determinados derechos civiles. No obstante, se trata de un trayecto heroico no hegemónico en tanto no masculino, no heterosexual y no europeo-blanco, además de acabar con la decepción y la renuncia al poder en lugar de con el encumbramiento.

De esta forma, dos grandes ejes histórico-económicos (*history*) atraviesan la historia (*story*) del *Romance de la Negra Rubia*. Por un lado, los desalojos por la crisis inmobiliaria y los movimientos sociales que estos desencadenan: movimiento okupa, comunidades de autogestión o movimientos asociativos como la Plataformas de afectados por las hipotecas (PAH) en el caso de España; por otro, el mercado del arte y su cuestionable

capacidad de subversión y crítica en relación a diversos poderes estatales y económicos. Entre tan dispares contextos queda enhebrada esta novela, donde el cuerpo sacrificado –incendiado– de una poeta sirve de nexo entre ambas dimensiones de la vida, los poderes políticos y la economía. El cuerpo sacrificado toma una dimensión simbólica como moneda de cambio entre estos dos mercados reales. Como indica Alicia Montes en su análisis de la novela “Los puntos cardinales que organizan el horizonte conceptual de su narración [son] (sacrificio-intercambio mercantil-amor-don)” (2018: 38).

Esta novela corta o nouvelle encajaría a la perfección en la descripción de lo que Elsa Drucaroff (2011) califica como “Nueva Narrativa Argentina” en sus tres características básicas. La primera de ellas, la impronta autobiográfica dentro de la ficción, resulta evidente en tanto la principal protagonista es un personaje autoficcional (Gaby) que comparte con la autora, hasta donde su figura pública nos alcanza, profesión (periodista/poeta), nombre (Gabriela) y pertenencia a grupos críticos de la izquierda. Aunque ninguno de los acontecimientos –o al menos no los principales, la inmolación y sus consecuencias– sucediera en realidad a Cabezón Cámara, esta creación ficcional a partir de una identidad real dada se sitúa en la órbita de la novela de autoficción, con la que podemos identificarla.⁴⁹

La segunda de las características –la aparición de temas sociales– también la podríamos aplicar, pues la trama se teje sobre la situación inmobiliaria bonaerense y los movimientos de ocupación que desde principios del 2000 se suceden en el país, especialmente tras la crisis de diciembre de 2001 (Pereyra, 2003: 11-22). Sin embargo, la novela parece ubicarse más bien en la recesión económica mundial de 2008 y la caída de Lehman Brothers, cuando diferentes empresas constructoras quebraron, en múltiples ocasiones dejando edificios enteros vacíos. Como resultado a tal coyuntura, se produjo

⁴⁹ Podríamos hablar de “novela de autoficción” en tanto esta literatura “se nutre de la desaparición de las fronteras entre personaje y narrador. [...] la postmodernidad se recrea en narradores que han encerrado el mundo en los límites de su propia percepción y que han acabado narrándose a sí mismos” (Oleza, 1992: 60).

progresivamente la ocupación de estos edificios encabezada por el movimiento okupa y por asambleas colectivas independientes.

La tercera de las características, la narradora como observadora de la sociedad, pondría en contacto las dos características previas: Gaby como personaje no pertenece completamente a la comunidad okupa que intenta testimoniar, sino que se sitúa desde una esfera intelectual externa pero afín. Aunque finalmente su vinculación sea tan elevada que transfigure su identidad y devenga una especie de mesías/Santa para la comunidad, en realidad se trata de un suceso fortuito consecuencia de un estado de enajenación. Este carácter de observadora externa de la subalternidad se mantiene en el tono de narración de la obra.

En general, la novela es una acumulación de discursos y narrativas absolutas en términos temáticos, muy en la línea de la ópera prima de Cabezón Cámara, *La Virgen Cabeza*, aunque con otra óptica y otro contexto. No obstante, en mi opinión encontramos en el *Romance de la Negra Rubia* una radicalidad estética superior en cuanto al uso del "neobarroso". No en vano, la crítica Guadalupe Maradei afirma que se trata de la novela que lleva más lejos a nivel conceptual la importancia del sentido de "resistencia" en la literatura de la autora ya que "entre sexo y sacrificios consigue el mazo completo. Manipula, recluta y diseña estrategias" (Maradei, 2018: 136). Sobre estas estrategias de resistencia nos detendremos para analizar de qué manera la novela entreteje, en la ficción, propuestas tangibles de supervivencia en la sociedad neoliberal sobre los dos ejes económicos en los que se asienta la trama.

Estrategias de resistencia

El *Romance de la Negra Rubia* gira en torno al suceso de la inmolación, cuyo resultado es el cuerpo deformado y calcinado de la protagonista. De hecho, la novela propone formas de resistencia que se presentan como previas a este "sacrificio", así como situaciones posteriores a él, por lo que nos planteamos

una relación de ellas en términos efectistas, es decir, cuáles de estas formas tienen éxito en la lucha antisistema dentro de la diégesis que propone el texto y cuáles fracasan en su intento. A continuación exploraremos cinco de ellas.

La primera resistencia está representada en el movimiento okupa contra el mercado inmobiliario: se nos dice que un grupo de artistas ha ocupado un bloque de viviendas para desarrollar un proyecto creativo y vital contra la inflación inmobiliaria en Buenos Aires y evitar así el beneficio de las élites. Ilustra muy bien el *modus operandi* de este tipo de resistencia el relato que hace de él la narradora a partir de una de las partícipes, viuda tras la confrontación entre la policía y los okupas durante “el sacrificio”:

habían decidido dejar todo por su vocación y vivir en ese edificio tomado por artistas [...] de cómo habían decidido traer hijos al mundo para hacer también de su vida puro arte, de cómo funcionaba su comunidad, de cómo resistieron varias órdenes de desalojo, de cómo y hasta qué punto eran una comunidad arty (20).

Todo ello resulta inútil. La corta historia de vida de la viuda ilustra la intención de una comunidad de vivir fuera del sistema económico y cómo este acaba por devorar aquella, pues la única arma que se utiliza en el intento es la “ocupación pacífica” y “artística”, que por supuesto no consigue detener a las fuerzas policiales.

La segunda resistencia se centraría en el sacrificio individual a través del cuerpo contra las fuerzas del Estado: la inmolación de Gaby. Esta estrategia, improvisada y enajenada –tomada por la autora de las inmolaciones de monjes tibetanos– es la que tiene finalmente un resultado práctico, no tanto a efectos reales de la inmolación en sí, sino por sus consecuencias en el plano de lo simbólico: el sacrificado, como ha apuntado Alicia Montes (2018), se convierte en “capital simbólico”. El sacrificio de Gaby anima, en primer lugar, a la acción directa contra los policías que intentan efectuar el desalojo –confrontación que resulta en dos okupas muertos a balazos–; y en segundo lugar, provoca una repercusión mediática que la convierte en mártir, en la Santa de los okupas, una figura que la moral cristiana de la sociedad no puede no asumir. Su

identidad como “poeta” sufre una primera transformación por la condición de “superviviente” que desestabiliza al sistema neoliberal en su pugna de intereses. Precisamente por ello, las constructoras no pueden luchar contra una mártir, porque el capital simbólico que ha adquirido con su rostro desfigurado es superior a los millones que ostentan. La autodestrucción, aunque sea escalofriante reconocerlo, resulta la primera estrategia de éxito contra el sistema.

Ello nos llevaría directamente a la tercera resistencia, la amenaza de la inmolación colectiva contra el mismo mercado inmobiliario. Es decir, se utiliza la estrategia individual puntual que ha resultado contra la práctica del desalojo y se extrapola a la reivindicación colectiva del movimiento okupa. Así, dice la novela:

un delegado por casa, un bonzo en cada balcón con una antorcha en la mano apenas atardeció. Cada torre parecía un árbol de Navidad que presagiaba desgracia [...] Nos retransmitieron muchos, hasta chinos en Pekín: todo el planeta lo vio y no nos movieron ni un metro. Nadie tuvo que quemarse pero es desde ese momento que tenemos todo listo [...] Lo hicimos todas las veces que nos apretaron mucho, se volvió una ceremonia, la fiesta de aniversario, todo para recordar nuestra épica resistencia (42-43).

La resistencia se produce en esta ocasión mediante el miedo de crear nuevos mártires que perjudiquen la imagen pública de constructores, jueces y políticos, de forma que los que habían ordenado sus desalojos se convierten ahora en los que les proporcionan lugares que habitar, presos del miedo por el fervor popular y la difusión mediática de los posibles sacrificios. De esta forma, la identidad individual inmolada de mártir se imita buscando el beneficio para las clases obreras y los colectivos desvalidos con problemas de acceso a la vivienda, también con éxito.

Estas tres primeras resistencias plantean un proyecto de performance ligado a la praxis real, fuera de un contexto museístico, se vinculan a estrategias vitales de resistencia. La novela elabora en esta primera parte toda una economía “sacrificial” de la que se hace uso para luchar colectivamente.

Gaby, en este sentido, reflexiona sobre su poder en otro de los fragmentos de la novela: "Para construir poder hay que tener capital: puede ser solo ambición, alcanza para empezar, pero yo tenía más. Tenía las cicatrices, tenía la furia loca que me había llevado al fuego y el rencor del sacrificio" (35). De esta manera se evidencia en la narración la utilidad en términos de rendimiento político del sacrificio como medio de resistencia y se pone en el centro de la ficción como eje vertebrador del cambio social. Como señala Alicia Montes, se "hace visible la lógica económica que los atraviesa, como se verá más adelante, en la medida que todo muerto por una causa se convierte en moneda de cambio o instrumento de alguna ganancia ulterior" (2018: 34).

La que podríamos denominar cuarta estrategia de resistencia se centraría en la conversión intelectual de la experiencia del desalojo policial al lenguaje del arte contemporáneo. En esta estrategia, la víctima inmolada se convierte en objeto artístico de denuncia, en performance en sentido explícito. Aunque efectivamente la instalación resulta productiva en términos de internacionalización y sirve para reafirmar su condición como mártir, el hecho de que Gaby sea "comprada" por una de las accionistas mayoritarias en empresas constructoras argentinas evidencia las contradicciones existentes en el mercado del arte, los intereses que en él juegan, y su falsa utopización como catapultador de causas políticas. Gaby deriva en este punto hacia una nueva identidad infructuosa como "obra de arte". En este sentido, la cuarta estrategia fracasa en tanto improductiva a efectos de lucha contra el sistema, pero su inclusión en la narración sirve por partida triple para: en primer lugar, añadir un discurso más a la estela trituradora del neobarroso; en segundo lugar, para elevar la reflexión del funcionamiento de los mercados y sistemas económicos a un nivel superior –debemos tener en cuenta, además, el origen artístico de la comuna por la que Gaby se inmola; y por último, para enlazar diegéticamente la que consideramos la quinta y última resistencia: la asimilación al poder económico.

En la última parte de la novela, Gaby hereda la fortuna, las acciones y el rostro de su amante Elena, y con ello "cambia de bando" en el sentido

económico, pues pasa a ser una de las accionistas principales de la misma constructora que ordenó el desalojo de su comunidad. Absorbe además la identidad de su amante, siendo una Gaby con el rostro –y el bolsillo– de Elena. Pero como no es lo mismo estar en un lado, que estar de un lado, la novela muestra cómo nuestra protagonista regresa a sus orígenes en la comuna y a su activismo tras la muerte de Elena:

volví al piso de arriba de la comuna. [...] Hablé ahí, en la provincia y en la onu del derecho individual a la vivienda, del derecho de tomar lo que es de uno, de lo raro de pensar la propiedad. El eslogan salió como patada “Votá a Gabi que por vos se sacrifica”. Me escucharon, me votaron, gané el puesto: goberné Buenos Aires un par de años. Hice casas, monoblocks y penthouses y hubo nuevos edificios para muchos (63).

No obstante, esta prometedora apuesta política y económica que consiste en ocupar los lugares del poder y que parece ser tanto o igual de efectiva que la inmolación, resulta no serlo. Parece que la última y total transformación identitaria como “política/gobernadora” resulta la que más estrepitosamente fracasa en derrocar la estructura de poder. Finalmente, la narradora nos afirma desesperanzada que sus políticas a nivel local no sirven para cambiar el sistema, a pesar de tener los medios para hacerlo en una única capital: “Me cansé, no había modo de albergar a todo el universo en un solo lugar. Renuncié, me alejé, me retiré” (63). La lección de la fábula parece obvia: el sistema no puede derrocararse desde su interior.

A pesar de tan agridulce final, no se puede negar que el *Romance de la Negra Rubia* presenta un optimismo que ahonda en la incredulidad: la protagonista, superviviente a su propia inmolación, consigue grandes cambios en su entorno provocados, como acabamos de ver, por su condición de mártir y por las transmutaciones de su identidad. Ante tal estrambótico y variopinto sino, no deberíamos pasar por alto la macabra idea de fondo que nos propone la autora y que queda reforzada por la coda del libro, titulada “Notas sobre el sacrificio”: solo los mártires ganan las batallas. A este respecto, Maradei (2018)

advierte de los utópicos finales de doble filo que nos propone Cabezón Cámara en todas sus novelas: jugar a la verdad pura y siniestra disfrazada de mentira hiperbólica y poco creíble. Tanto en la ficción como en la realidad hace falta inmolarse para conseguir algo, pero en la primera ello nos resulta inverosímil.

Conclusiones

En conclusión, el *Romance de la Negra Rubia* realiza un interesante relato con cierto tono satírico en el que desmonta las políticas neoliberales que afectan a los sujetos desposeídos, pero también a otras fuerzas políticas y económicas como el negocio del arte, imaginando formas de resistencia posibles a través de los cuerpos, la identidad y las colectividades. Tan extraña historia no puede sino encajar a la perfección con tan extraños tiempos. Como indica Nora Domínguez: "Entre las ruinas de las crisis neoliberales, los cuerpos vuelven a estar plenamente en el mundo pero de otra manera para hacer de la literatura actual una vez más otra referencia de la política con sonidos propios" (29). Tan bárbaro e inverosímil como la autoinmolación deberían parecernos las personas desahuciadas de sus casas, y sin embargo, no es así. Cabezón Cámara consigue hacernos reflexionar en estos términos creando una secuencia de cinco estrategias de resistencia que pone en el punto de mira el elemento primero de la ecuación, pues es el desalojo el que provoca la inmolación y sus consecuencias.

BIBLIOGRAFÍA

- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2017). *Las aventuras de la China Iron*. Buenos Aires: Penguin Random House.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2014). *Romance de la Negra Rubia*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2013). *Beya. Le viste la cara a Dios*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- CABEZÓN CÁMARA, Gabriela (2009). *La Virgen Cabeza*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- DOMÍNGUEZ, Nora (2014). "La trilogía de Gabriela Cabezón Cámara: entre el enclave formal y la sedición de los cuerpos", *Boletín BNC. Literatura y política*, n.º 128, pp. 23-29.
- DRUCAROFF, Elsa (2011). *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la Postdictadura*. Buenos Aires: Emecé.
- GALLEGO, Ana (2015). "Comienzos de la novísima novela argentina (2001-2011)", *Hispanoamérica. Revista de literatura*, n.º 130, pp. 3-14.
- MARADEI, Guadalupe (2018). "Ficciones postdictadura: la trilogía oscura de Gabriela Cabezón Cámara". En Dieter Ingenschay (ed.), *Eventos del deseo: sexualidades minoritarias en las culturas-literaturas de España y Latinoamérica a fines del siglo XX*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, pp. 123-140.
- MARISTANY, Javier (2016). "Usos de la voz subalterna. Lesbianas y travestis en dos novelas argentinas", *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, v. 45, pp. 116-129.
- MONTES, Alicia (2018). "Genealogía del sacrificio: cuerpo y memoria en Romance de la negra rubia de Gabriela Cabezón Cámara", *Debate Feminista*, vol. 56, pp. 26-42.
- OLEZA, Joan (1992). "La emancipación de las criaturas: el personaje literario y la novela contemporánea". En Ricardo Bellveser (ed.), *Vita Nuova. Antología de escritores valencianos en el fin de siglo*. València: Ajuntament, pp. 54-61.
- PEREYRA, Daniel (2003). *Argentina rebelde. Crónicas y enseñanzas de la revuelta social*. Barcelona: El viejo topo.
- PERLONGHER, Néstor (2008). *Prosa Plebeya. Ensayos 1980-1992* (Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria). Buenos Aires: Colihue.
- PONZE, Alberto (2017). "La virgen Cabeza: las voces de la villa y de las

- diversidades sexuales", *Antares*, vol. 9, n.º 11, pp. 32-49.
- RAE (2015). *Diccionario de la lengua española*, <http://dle.rae.es/?id=DglqVCc>
[Fecha de consulta: 10 de abril 04 de 2021].
- RUIZ, Carolina (2017). "Cuerpos y literatura disidente. La Virgen Cabeza, de Gabriela Cabezón Cámara", *Badebec*, vol. 6, n.º 12, pp. 352-365.
- TOZZI, Liliana (2017). "Representaciones del espacio urbano y configuraciones identitarias en la literatura argentina del siglo XXI", *Vistas al patio*, n.º17, pp. 69-87.

CHICAS MUERTAS, CRÓNICA DE UNA VIOLENCIA ESTRUCTURADA

CLARA ROMANY CASTELLANO

Universitat de València

La muerte violenta de mujeres por razones de género, ya sea que tenga lugar dentro de la familia, unidad doméstica o de cualquier otra relación interpersonal; en la comunidad, por parte de cualquier persona, o que sea perpetrada o tolerada por el Estado y sus agentes, por acción u omisión.

Declaración sobre el femicidio (6, 2008).

Pongámosle nombre: esta definición corresponde al término "feminicidio". Como señala el Registro Nacional de Femicidios de la Justicia Argentina, desde 2014 hasta 2020 han sido recogidos 1821 asesinatos de mujeres. Sin embargo, en ningún caso estas estadísticas logran reflejar la profundidad de una violencia machista, que va de lo simbólico a lo físico, pasando por lo verbal, laboral, educativo o social. La sombra del patriarcado es alargada y, aunque las sociedades modernas, entre ellas la argentina, hayan avanzado, en mayor o menor medida y no sin dificultades por los caminos de la igualdad de

género y la justicia social, todavía es poderoso ese esquema de dominación integral del hombre sobre la mujer.

El interés por el papel de la mujer en la sociedad ha estado presente a lo largo de la creación literaria histórica de Argentina. Sin embargo, ha sido en las últimas décadas cuando ha tenido lugar el auge de un corpus que se sumerge de lleno en la agresión y la violencia de género.

Selva Almada, quien forma parte de dicho corpus, publicó en 2014 *Chicas muertas*. Tras el éxito por parte de la crítica y el público cosechado con sus obras *El viento que arrasa* (2012) y *Ladrilleros* (2014), vio la luz su tercera ficción en un momento de especial convulsión en la sociedad argentina debido a los feminicidios y a las oleadas de protesta de grupos feministas contra esta violencia estructural.

Fue en 2015 cuando surgió en Argentina el colectivo de protesta en oposición a la violencia contra la mujer “Ni una menos”, cuya primera marcha fue el día 3 de junio en ochenta ciudades del país. No obstante, los movimientos en favor de los derechos de las mujeres venían de años atrás. En 2005, la Campaña Nacional por el Derecho al Aborto Legal, Seguro y Gratuito alzó sus pañuelos verdes para luchar por los derechos de la mujer. Sin embargo, no fue hasta el pasado 30 de enero de 2020 cuando el Senado de Argentina aprobó la legalización del aborto, por el cual la mujer tiene el derecho de elección sobre su cuerpo de forma legal, segura y gratuita en el sistema de salud. Las reivindicaciones en favor del aborto o contra la violencia machista tuvieron un impacto en todo el continente latinoamericano, e incluso sus ecos llegaron hasta Estados Unidos y Europa, trascendiendo los límites de la nación argentina.

Chicas muertas, una narración cronística sobre distintos casos de feminicidios ocurridos en la época de niñez y juventud de la autora, da pie a Almada a reflexionar de qué modo ese tipo de violencia ha modulado comportamientos, temores y precauciones de toda una generación de mujeres que ahora alzan la voz por sus derechos y contra la violencia de género. Asimismo, busca retratar una violencia extrema efectuada contra tres mujeres

en las zonas más rurales de Argentina, donde no existe justicia para ellas. A través de la crónica, la autora describe sus biografías, sus pasos, su vida y muerte para, de algún modo, plasmar una violencia que persiste, no solo en Argentina sino a nivel global.

La crónica. Un género para explicar la realidad

De la Conquista a la Modernidad. La conformación de un género

“La palabra crónica contiene el tiempo en sus sílabas. Por eso conviene recordar su cronología, que nos remite –una vez más– al griego y al latín: la narración de la historia en el orden de los hechos”. Estas palabras de Jorge Carrión (2012: 20) apuntan al origen etimológico de la crónica y su conformación como género narrativo: aquel que busca narrar los hechos sucedidos con una voluntad de verdad, aunque dicha verdad sea en ocasiones parcial, incompleta o deliberadamente retorcida.

A lo largo de los siglos, las narraciones que se asocian al género de la crónica han ido ligadas al poder, a las increíbles biografías de los grandes héroes, de los reyes que gobernaban imperios o a los viajeros que llegaron al otro lado del Atlántico. En la tradición latinoamericanista, las Crónicas de Indias pueden considerarse fundacionales⁵⁰. Partiendo de las crónicas más legitimistas, hasta aquellas que narraban los aspectos más penosos de la conquista, como las de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, el género transitó de la expresión de una realidad completamente nueva, al encubrimiento o la denuncia de las atrocidades cometidas por los conquistadores. La crónica creó una mirada sobre América Latina y abrió un camino textual que sería extraordinariamente fecundo en el continente.

⁵⁰ Estas pretendían dar cuenta de las vicisitudes de la conquista del Imperio español durante los siglos XV y XVI, aunque su relato muchas veces sirviera a unos intereses relacionados con el poder y la pretendida legitimidad de la Corona a la hora de dominar el territorio americano.

Desde aquellos primeros textos hasta la actualidad, la crónica como género literario ha evolucionado de manera significativa, no solo desde su construcción lingüística y retórica, propiamente textual, sino principalmente su carácter performativo, lo que nos obliga a observar qué y para qué cuentan los cronistas y cómo dan forma a dicha realidad.

La crónica de hoy. La eclosión de lo real

La verdadera realidad, la justicia o la denuncia que busca el cronista se encuentra colgando de un hilo, pues en numerosas ocasiones esta es inalcanzable. Sin embargo, se puede aspirar a ella a través de una cierta distancia frente al otro y de un pensamiento y análisis crítico, los cuales se consiguen a través del trabajo estético y una gran multitud de recursos.

El autor de una crónica jamás pierde de vista las posiciones y la situación de cada uno de los personajes, pues, aunque él no los juzgue, sí tendrá clara su posición en todo momento. La obligación del autor, por lo tanto, no es ser verdugo, sino que debe plantear preguntas si lo que busca son respuestas. Por ende, el autor, a diferencia del periodista tradicional, reivindica su derecho a una mirada personal e incluso dubitativa, respecto aquella realidad que busca mostrar al lector, la cual es, a su vez, una proyección de sí mismo: sus dudas, sus convicciones, sus logros y sus fracasos. En las investigaciones de escritor, como afirma Martínez Rubio (2015: 266), encontramos "una concreción absolutamente preclara del hecho fenomenológico, a partir del cual el sujeto se convierte en constructor de una realidad externa". De este modo, la realidad que se encuentra en estas novelas parte de la visión subjetiva de un narrador quien, para sí, se cuenta en el mismo proceso de observación y de análisis una realidad olvidada o desconocida, llevando a una posición extrema el "yo".

Selva Almada, Cronista. Generación, producción y aparición de *Chicas muertas*

Hoy, en Latinoamérica, el género de la crónica se encuentra en auge, y se refuerza constantemente gracias a las distintas redes entre los autores nacionales e internacionales. En Argentina, encontramos una red literaria de mujeres cronistas que conforman una forma, estilo y modo de narrar unos hechos que muchas comparten.

Selva Almada nació en Villa Elisa, Entre Ríos, el 5 de abril de 1973. Es en este espacio del norte de Argentina en el que también se inscribe su crónica. *Chicas muertas* consiguió la atención de la crítica tras su publicación en 2014 y es considerada uno de sus trabajos más importantes. La novela se articula a partir de un personaje que investiga tres casos de feminicidio. En ese sentido, los distintos planos temporales y los casos quedan engarzados por la voz investigadora⁵¹. En la obra, los avances en la investigación de la protagonista se entremezclan con los recuerdos de su pasado y con las historias de las mujeres asesinadas y desaparecidas.

Chicas muertas puede clasificarse, siguiendo la propuesta de José Martínez Rubio (2015), como una novela de investigación de escritora. Esta se define por el "yo" narrador, alrededor del cual gira la aventura:

La realidad se conforma a través del discurso del "yo" narrador y el sentido ideológico del texto se desprende de la experiencia relatada del "yo" narrador; la ficcionalización del "yo", la autoficción, es la explicitación de un proceso fenomenológico de aprehensión de la realidad, donde el sujeto busca regenerar su labor intelectual y su compromiso ético en tanto que ciudadano dentro de una realidad colectiva e histórica que ya no puede aprehenderse, y ni mucho menos impersonal (Martínez Rubio, 2015: 129).

⁵¹ Trasunto de la propia escritora en lo que podemos considerar una suerte de voz autobiográfica.

Este procedimiento de investigación que vehicula la narración ha sido especialmente fecundo desde los años 2000, y es frecuente encontrarlo también en el género crónica, dado el apego por la realidad que mantienen estos textos.

Sin duda, si *Chicas muertas* conecta con la extensa corriente del nuevo periodismo y de la crónica latinoamericana, entronca a su vez con los textos ficticios del “yo” y, por tanto, aunque se hable de la propia existencia del autor, este no es prioritario ni tampoco representa una exigencia delimitar la veracidad autobiográfica, pues el propio texto se propone como ficticio y real (Alberca, 2007)—, así como con los docuficticios —que se definen como “un modo representativo que superan barreras mediáticas y de género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Tschiltschke y Schmelzer, 2010)— que dominan la narrativa hispánica en estas primeras décadas del siglo XXI. Desde la hibridez de elementos, técnicas y estrategias narrativas, los escritores y escritoras investigan sucesos del pasado y tratan de aportarles un sentido, levantar hipótesis, confirmarlas o refutarlas, explorar los caminos posibles o vedados de conocimiento del pasado.

Selva Almada establece así un pacto narrativo con el lector, que recibe la crónica en sus manos, y un diálogo con aquellas mujeres asesinadas y con el resto de la sociedad, no solo argentina, sino mundial. Si bien la autora presenta el caso de las tres jóvenes, ella se encuentra en la propia novela, ella es la cuarta mujer de la misma, pues, a modo de autobiografía, ella da cuenta de su adolescencia y de algunos sucesos que pudo vivir como mujer en una sociedad patriarcal, machista y misógina⁵². Como bien señala Cabral, Almada enuncia desde el lugar en el que la autora es “testigo, cronista, narradora y personaje de las historias que relata” (2016: 12).

⁵² Esta razón por la que el texto se encuentra engarzado por sus propias anécdotas, las historias que, en primera persona, narra como mujer que, como confirma: “Ahora tengo cuarenta años y, a diferencia de ella y de las miles de mujeres asesinadas en nuestro país desde entonces, sigo viva. Sólo una cuestión de suerte” (Almada, 2014: 75).

En este sentido, el propio texto plantea así un contínuum entre las historias de las chicas y la de la propia narradora, entre el pasado y el presente, la ficción y la realidad. La violencia sigue presente.

Selva Almada crea así una reflexión sobre la cultura de la Argentina más rural, en la que ella vive, en el norte del país, desde una perspectiva de género. El ambiente que rodea a las jóvenes es el del machismo, la dureza, la pobreza y aquel ambiente atrasado de Argentina.

La autora ofrece al lector esas marcas de autenticidad a través de los paratextos: "A memoria de Andrea, María Luisa y Sarita" (Almada, 2014: 13), pues en primer lugar encontramos la dedicatoria, la cual va dirigida a la memoria de las tres mujeres reales que han sido asesinadas, pues la violencia existe en el pasado y en el presente, en la realidad y en la ficción, sin límites ni fronteras.

Violencia en Chicas muertas; el alarido silenciado

Yo creo que lo que tenemos que conseguir es reconstruir cómo el mundo las miraba a ellas. Si logramos saber cómo eran miradas, vamos a saber cuál era la mirada que ellas tenían sobre el mundo ¿entendés?
(Almada, 2014: 54)

Chicas muertas va más allá del mero hecho de anunciar la existencia de dicha violencia en la sociedad, pues busca representar el horror que padecen las víctimas que la sufren. De este modo, el relato en sí mismo es una forma de resistencia, de lucha y de denuncia. La autora narra los hechos y las diferentes historias para conseguir dignificar a las víctimas, a través de las cuales explora e identifica diferentes tipos de violencia contra las mujeres y las distintas intensidades que esta puede adoptar.

"Tres adolescentes de provincia asesinadas en los años ochenta, tres muertes impunes ocurridas cuando todavía, en nuestro país, desconocíamos el término femicidio" (Almada, 2014: 7). En efecto, son tres las mujeres a las que

Selva Almada da voz, pues los casos jamás fueron resueltos, sino que, como muchos otros, acabaron siendo archivados sin ningún culpable ni justicia para las adolescentes. De este modo, la impunidad, como bien afirma Moret (2017: 89), se expresa de diversos modos: por un lado, por la ausencia de acusados convincentes para la opinión pública, por la ausencia de líneas de investigación consistentes; y como consecuencia de las dos anteriores: la repetición sin fin de este tipo de crímenes.

Gracias a su intensa investigación periodística, junto a un lenguaje crudo y poético, la autora logra convertir estos tres casos aislados en ejemplos prototípicos de una emergencia social, la violencia de género, y de vincularlo con su propia experiencia vital, indagando de qué modo esta violencia transmitida por los diarios, las televisiones, las radios, funcionó como una especie de educación sentimental, educación en el horror, educación en el peligro, para una generación de mujeres crecidas ya en la democracia.

A continuación, realizaremos un detenido análisis de la obra a través de los casos concretos, los cuales nos ayudarán a identificar la violencia en los distintos casos que trata la autora para crear una denuncia de la cruel realidad que viven las mujeres.

Selva Almada, de escritora a Huesera

“La mañana del 16 de noviembre de 1986 estaba limpia, sin una nube, en la Villa Elisa, el pueblo donde nací y me crié, en el centro y al este de la provincia de Entre Ríos” (Almada, 2014: 13). Así comienza la narración de la novela, con una anécdota personal de la narradora, donde describe un domingo de verano, cuando en la radio sonó la noticia del asesinato de Andrea Danne, a veinte kilómetros de su pueblo.

Almada no se centra en los distintos capítulos en contar únicamente lo sucedido, sino que además hace uso de ciertos recursos que la ayudan a estructurar la novela: entrevistas con las familias de las víctimas, visitas a videntes, prensa, su propia experiencia, la consulta de informes de autopsia...

Asimismo, expone todos los datos que obtuvo para su investigación de forma desordenada y fragmentada como un rompecabezas, en el cual su voz es una de las piezas fundamentales que lo componen. Los azares y las pistas, repletas de paralelismos que va descubriendo, ayudan a demostrar una verdad que aún está por esclarecer.

El pasado y el presente de Selva Almada se difuminan entre los casos, las anécdotas de su infancia con las del momento en el que escribe la novela y lleva a cabo su investigación, se mezclan para demostrar la realidad que ella misma, como mujer, experimenta. Por ende, la novela acaba siendo narrada por una voz homodiegética, pues la propia autora se ficcionaliza y termina por ubicarse en el lugar donde suceden los acontecimientos, lejos de tener un carácter neutral.

La violencia contra la mujer es inmotivada, estructural e integral, y afecta a todas sin distinción de clases ni condición. La brutalidad contra la mujer es azarosa y cruelmente arbitraria: "No sabía que a una mujer podían matarla por el solo hecho de ser mujer, pero había escuchado historias que, con el tiempo, fui hilvanando" (Almada 2014: 17). La autora crea así una unión con las chicas, y trata de evidenciar una extensa red de violencia, impunidad y corrupción que caracteriza la sociedad patriarcal en la que viven todas ellas. Así pues, la fragmentación y el viaje constante entre pasado y presente, entre la primera y la tercera persona, entre el "ellas" y el "yo" articulan el texto, el cual podría considerarse como todo un repertorio de experiencias de violencia contra las mujeres.

Quisiera detenerme en un aspecto central en la crónica de Selva Almada, como es el folclore y la magia que envuelve el relato. *Chicas muertas* describe toda una serie de encuentros por parte de la familia de Andrea Danne y María Luisa Quevedo con distintos videntes y curanderos, como el de un paraguayo, el afamado Luis Danta. "De chica, con la abuela también íbamos al curandero, el Viejo Rodríguez" (Almada, 2014: 27), la presencia esotérica, de la videncia y medicina popular en la vida de los ciudadanos argentinos se encuentra muy arraigada, sobre todo en aquellos lugares más rurales. Este

aspecto está estrechamente relacionado con la pobreza, la falta de asistencia administrativa, la carencia de justicia institucional... la cual lleva a los familiares a recurrir, casi desesperadamente, a estos videntes para obtener algún tipo de respuesta que permita conocer algún detalle sobre qué les ha pasado a las jóvenes o dónde están. Además, también se relaciona directamente con el mundo al que pertenece Selva Almada y a las leyendas del Chaco.

Frente a la falta de justicia los familiares acuden a estos videntes para obtener alguna respuesta, algún dato que les ayude a conocer la verdad o entender qué ha pasado con las jóvenes: "de esas experiencias sacaron poco o nada. Tal vez era demasiado pronto y tal vez ahora sea demasiado tarde" (Almada, 2014: 30). A estas palabras la Señora responde a la joven que nunca es tarde. Es así como observamos la idea de la memoria, la necesidad de recordar y hacer justicia por aquellas que no la han tenido.

Una violencia sin fin. Caso María Luisa Quevedo

María Luisa fue hallada sin vida tres días después de su desaparición, el 8 de diciembre de 1983 en un baldío de Sáenz Peña, en la provincia del Chaco, al norte de Argentina. La joven de quince años había empezado a trabajar en el servicio de una casa hacía muy poco, cuando un día, al salir del trabajo no regresó a su hogar. Jamás hubo culpables. Cuando la autora se entrevista con el hermano de María Luisa, este le asegura que cree que los responsables de la violación y asesinato de su hermana fueron encubiertos por la gran fortuna del dueño de una empresa de autobuses a quien sus trabajadores le llevaban chicas jóvenes a cambio de dinero.

El caso de María Luisa Quevedo sirve para ejemplificar de qué modo la violencia transita de la dictadura a la democracia. El país no tenía ojos ni tiempo para la pequeña María Luisa. El mismo día de su desaparición, la

sociedad argentina bullía⁵³, pues tras siete años de dictadura, había sido nombrado el primer presidente constitucional de los argentinos, Raúl Alfonsín⁵⁴ y, “mientras todos celebraban, los Quevedo seguían buscando a María Luísa” (Almada, 2014: 11). En efecto, la violencia de Estado había acabado, en cambio, la violencia de género no fue ni ha sido aún erradicada en nuestros días.

La mujer como culpable de la violencia. Caso Andrea Danne

Andrea Danne tenía diecinueve años cuando fue apuñalada en su propia casa el 16 de noviembre de 1986, mientras dormía. Su familia se encontraba allí mientras el asesino entró en el humilde hogar de San José. Su cuerpo fue acomodado tras ser apuñalado. El caso tuvo multitud de sospechosos: la pareja de Andrea, la familia de la víctima, el vecino y, diez años más tarde, Jim Shaw, un comerciante chino muy reconocido.

Quien confesó haber visto a Jim Shaw saliendo de la casa de los Danne fue María Laura Voeffray quien había sido arrestada y, por miedo, jamás había denunciado. Según narra la autora, cuando María Laura cuenta lo que vio, el comerciante fue interrogado e investigado, pero finalmente se le declaró inocente. De nuevo la palabra de una mujer no tenía ningún tipo de valor frente a la de un hombre influyente, pues, aunque se reavivó la memoria diez años después del asesinato de Andrea, “la historia de María Laura Voeffray no

⁵³ Como afirma Cabral (2016: 6), “La autora señala el contraste entre el clima festivo de la primavera alfonsinista y la invisibilidad de los episodios de violencia hacia las mujeres”.

⁵⁴ Con la llegada de la democracia, el país fue pionero y único, entre las democracias recuperadas de América Latina, en llevar a cabo el enjuiciamiento contra los culpables que violaron los derechos humanos durante la dictadura. Bajo el gobierno de Raúl Alfonsín se creó la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas, encargada de recopilar testimonios de represión para tratar de averiguar cuántas víctimas dejó la dictadura y recuperar las historias de tales víctimas, las identidades y, en último lugar, los cuerpos. Este trabajo auspiciado por el Estado sirvió de base para los juicios por crímenes de lesa humanidad.

era más que eso: una historia inventada por una chica fabuladora y mentirosa que sólo intentaba salvar el pellejo” (Almada, 2014: 77).

Jamás se resolvió el brutal asesinato de Andrea: “Mi casa, la casa de cualquier adolescente, no era el lugar más seguro del mundo. Adentro de tu casa podían matarte” (Almada, 2014: 17). La violencia sigue así una nueva continuidad que atraviesa una nueva frontera, aquella que separa el exterior del interior y llega a la intimidad, a los lugares considerados más íntimos y, sobre todo, los seguros.

A través del asesinato de Andrea Danne, Selva Almada retrata, además, una serie de violencias, y es que fue la madre de la víctima, junto con su familia, sospechosa y duramente criticada por la gente de alrededor. Los vecinos acusaron a la madre por sus actos tras la muerte de su hija, pues el día después de la muerte de Andrea fue a la peluquería: “El gesto que también podría haberse tomado como una manera de distraerse de la pesadilla que estaba viviendo, fue interpretado enseguida como un signo de culpabilidad” (Almada, 2014: 58). De este modo, además del dolor que sufre Gloria por el asesinato de su hija, tiene que observar cómo su casa y la habitación de Andrea se convierten en un espectáculo, de forma que su intimidad es duramente violada:

Aquella fue una larga madrugada en la que parientes, amigos y curiosos desfilaron por el cuarto de Andrea viéndola tendida y ensangrentada en su cama. [...] Todos entrando y saliendo de ese dormitorio. Los más impresionables, vichando desde la puerta. Un asesinato ocurrido en la intimidad de una casa de familia, que tuvo la misma exposición que una muerte callejera (Almada, 2014: 64-65).

Selva Almada retrata así la violencia, el escándalo y la vergüenza que sufre la madre a través de los vecinos del pueblo, los cuales la culpan como asesina de su hija por su actitud frente a la mayor pérdida que puede sufrir una madre:

A Gloria, además de asesinar a su hija o por lo menos de haber participado en el asesinato y encubrimiento, y de ir a la peluquería, se le acusa de no haber ido a ninguna de las marchas que se hicieron pidiendo justicia por Andrea, de no haber asistido a ninguna de las misas organizadas en su memoria, de no haber movido un dedo para que se resolviera el caso, de haber repetido, en cada interrogatorio, siempre el mismo relato, sin saltarse un punto ni una coma, como si recitara un libreto (Almada, 2014: 59).

A través de la madre de la joven, se plasma una violencia social que recae sobre una nueva víctima ya que, a ojos de la sociedad, no parece sufrir lo suficiente. De este modo, la violencia se convierte en un ritual, a través del cual se espera una serie de comportamientos⁵⁵. Así, lo que tendría que ser un suceso que ninguna madre debería padecer, se encuentra envuelto en una serie de actos y normas inamovibles, pues acaba siendo culpada de ser la asesina de su propia hija.

Nomen nescio. Caso Sarita Mundín

El segundo caso narrado por la autora es el de Sarita Mundín, una joven que mantenía económicamente a su familia. Desde su infancia, Sarita había trabajado en el servicio de casas para ayudar a su familia, la cual era muy pobre y vivía como podía. Aún embarazada, su marido le exigió que trajese dinero a casa y así se inició en la prostitución. El último día que fue vista con vida fue el 12 de marzo de 1988, cuando marchó a pasear con su amante, un hombre casado y muy reconocido. Casi un año después fueron encontrados los restos de un esqueleto humano a orillas del río Tcalamochita, enganchados en un árbol. La causa quedó sobreseída, pues el acusado mintió afirmando que

⁵⁵ "De una madre con una hija muerta esperamos, al parecer, que se arranque los pelos, que llore desconsoladamente, que agite el brazo pidiendo venganza. No soportamos la calma. No perdonamos la resignación" (Almada, 2014: 59).

él no la vio aquel día, sino que se encontraba en la ciudad de Salta con su familia.

El asesinato de Sarita sirve a Selva Almada para tratar el tema de la prostitución, presente también en la vida de la autora. Almada se hace eco de su historia personal para tratar el tema, el cual afectaba también a mujeres de su entorno y conocidas. A través de las visitas de la Chola en casa de José Bertoni, un tío de su madre, Almada cuenta cómo mientras ellos entraban en la casa, los hijos de la mujer y ella jugaban fuera. Un día no fue la Chola, sino que fue su hija la que entró en casa de Bertoni. De este modo, la autora deja entrever cómo dichas visitas a hombres a cambio de algo de dinero es una forma de prostitución “naturalizada en los pueblos del interior” (Almada, 2014: 33), tanto que hasta ella misma podría haber sido la hija de la Chola, ambas de una edad similar.

Asimismo, el caso de la joven Sarita, jamás resuelto, sirve a Almada para retratar otra realidad de Argentina: “Sara nunca creyó que ese esqueleto fuera de su hija. Siempre pensó que Dady Olivero era el responsable de la desaparición de Sarita” (Almada, 2014: 51). Y, en efecto, diez años después se realizaron las pruebas de ADN, no era Sarita “hay otra mujer muerta por la que nadie reclama o a la que todavía su familia la sigue buscando: ese atadito de huesos que enterraron con el nombre de Sarita” (Almada, 2014: 52). Este dato hace que el lector se pregunte entonces de quién son esos huesos y dónde está la joven.

Así pues, estamos ante un cuerpo no identificado, y esto alude a una categoría de NNE o desaparecido que remite al periodo de dictadura, entre el año 1976 y 1983, en el cual se estima el número de 30.000 desapariciones⁵⁶.

⁵⁶ Estas personas sufrieron el terrorismo de Estado. A través de la desaparición forzada, eran sometidas a torturas y en muchas ocasiones asesinadas en los centros clandestinos de detención. La violencia durante la dictadura fue extrema, y durante esos siete años se impulsó la persecución, secuestro, asesinato y tortura sistematizada y secreta a personas por motivos políticos, sociales y religiosos.

El caso de Sara Mundín se conecta mediante su imposible identificación a todas aquellas personas desaparecidas durante el Proceso. Del mismo modo, la madre de la joven, al igual que las madres de los desaparecidos, luchó, como los movimientos de protesta, para recuperar la memoria y conseguir demostrar que aquellos huesos no eran de su hija. Fue juzgada de loca y la incredulidad la rodeaba por doquier. De esta forma, la autora plasma dos violencias y asesinatos que se unen, se difuminan y terminan por confundirse, pues el caso de Sara jamás fue resuelto, no hubo culpable y su cuerpo no apareció. Asociaron el esqueleto de una desaparecida a la joven, de modo que no hay identidad posible para esos huesos que pertenecían a una NNE que nadie, nunca, buscó o aún, pensaban con vida.

Almada no escoge este caso al azar, sino que la desaparición de personas se encuentra vinculada directamente con los Derechos Humanos, por lo que deja entrever que la violencia contra la mujer alcanza, con creces, la misma categoría: la de la violación de los Derechos Humanos.

Violencia económica, violencia de clase

Andrea, Sarita y María Luisa eran de las provincias de Entre Ríos, Córdoba y Chaco respectivamente. Al igual que su lugar de procedencia, poco tenían las jóvenes en común, pero sí es cierto que la autora, entre las miles de mujeres asesinadas, no escoge estos tres casos al azar. Todas ellas tienen una serie de elementos en común, como su pertenencia a clases medias o bajas y la falta de investigación y de justicia por parte de las autoridades. Son estas tres chicas las que representan los millones de feminicidios que no se resuelven, investigan o denuncian, como sucedió con el cuerpo de la chica encontrada y enterrada con el nombre de Sara.

El hecho de ubicar la crónica en un espacio rural o en provincias del norte, alejadas de Buenos Aires, pretende abrir el relato a una realidad pocas veces contada: cómo la violencia estructura la vida y la sociedad de gran parte

del país, y cómo ha quedado, también literariamente, invisibilizada por tener lugar en los territorios más periféricos.

Selva Almada crea en *Chicas muertas* una proyección de biografías alternativas para cada una de las protagonistas a través de la crónica, pues las distintas descripciones corresponden a clases sociales pobres, aunque en distintos niveles y con matices. Sin embargo, en todas cabe la violencia de género, la cual es responsable del final común que todas sufren.

Las tres adolescentes vivían lejos de las grandes urbes, en espacios rurales y pequeñas ciudades o en las zonas más pobres de estas. Si centramos nuestra atención en los ámbitos laborales de cada una de ellas, podemos observar cómo todas tenían, a pesar de sus situaciones, un plan de futuro, una idea de cambio.

Si bien es cierto que Andrea Danne jamás tuvo que trabajar porque su familia tenía suficientes ingresos con el trabajo de su padre, la joven parecía estar atada, subyugada, a un futuro en la industria frigorífica, donde su puesto dependería de su físico y no de sus cualidades como ser humano.

Andrea tampoco tuvo que salir a trabajar desde chica. El único que trabajaba en su casa era su padre. En un frigorífico [...] Andrea, por lo bonita, hubiera conseguido un puesto en la administración. Bien vestidas, bien peinadas, oliendo siempre rico aun en la nube negra y apestosa de carne hervida, las secretarias escribían a máquina y sacaban cuentas en la calculadora y andaban por los pasillos, rapidito, con los brazos llenos de carpetas y las piernas juntitas, el andar elegante. Devoradas por los ojos de los obreros que, mientras serraban pezuñas, rabos y cabezas, y separaban el cuero de la carne, sintiéndose toritos soñarían con montarse a las secretarias como a vacas (Almada, 2014: 54).

Este fragmento nos deja entrever la precariedad laboral que sufren las mujeres argentinas en los ámbitos más rurales, incluso cuando estas se encuentran en una clase mínimamente más favorecida. Además, en las últimas líneas del fragmento podemos observar una clara animalización de las mujeres a través del despiece que sufren las vacas en la industria, y es que las mujeres

para aquellos trabajadores no son sino un trozo de carne más, un fragmento de ser que podía ser poseído y manipulado como la carne que ellos serraban en el trabajo.

De este modo, nos encontramos ante una conexión que une, como una red, estos tres asesinatos: la pobreza. En sus distintas facetas y niveles es la que agudiza que se pueda dar la violencia de género de forma más desapercibida, casi inexistente. La pobreza, de este modo, agrava la violencia, sirve de coartada para encontrar culpables lejos de los asesinos y dificulta así la labor de recuperación de la identidad y el reclamo de justicia.

Conclusión

En las últimas páginas de la novela de Selva Almada, en el epílogo, de forma muy incómoda, la autora narra un suceso que vivió su tía Liliana años atrás, en la casa de sus abuelos, cuando esta estuvo a punto de ser abusada por un primo suyo. Almada narra cómo su tía le explica que no sabe siquiera cómo consiguió zafarse de los brazos de él para salir corriendo. Hasta el final de la crónica, la autora demuestra al lector como la violencia machista no es aislada, ni la sufren mujeres ajenas o lejanas, sino que se encuentra en cualquier parte y momento y puede afectar a cualquier mujer.

Nombrando el horror puede la literatura comenzar a contrarrestar toda su fuerza. Acaso el hecho de narrar las muertes de estas chicas permita visibilizar, y con ello sensibilizar, concienciar para contribuir a que el debate sobre los derechos de las mujeres y sobre la violencia de género alcance otras esferas, más allá del gusto del lector o la lectora. Los relatos de *Chicas muertas* convierten a la crónica en un ejercicio también en favor de la igualdad, y en un alegato contra la violencia estructural que sufren las mujeres. Su valor literario se añade, pues, a un valor ciudadano, ético y político que merece la pena ser observado. La violencia de género sigue presente, de una forma terriblemente estática, en una sociedad tan moderna como puede ser la del siglo XXI.

La crónica es la herramienta de la que Selva Almada hace uso para demostrar una realidad monstruosa que puede afectar a las mujeres, ya sea en el ámbito público como en el privado. Y es que, la violencia de género tiene cabida en esferas como la laboral, la económica, la psicológica, la emocional, la física, la vicaria o la sexual, siendo el feminicidio la culminación de una violencia, a veces invisible, que afecta a las mujeres y niñas.

Mientras sean necesarias marchas y movimientos feministas como Ni una menos, las correspondientes al 25 de noviembre, Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer, las estatales etc., el machismo se encontrará presente en nuestra sociedad, pues son estas los motores del cambio social que necesitamos, el cual debe apoyarse en el papel fundamental que cumplen tanto los medios de comunicación, la educación no sexista, las leyes no discriminatorias y, por supuesto, la literatura.

BIBLIOGRAFÍA

ALBERCA, Manuel (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.

ALMADA, Selva (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.

CABRAL, María Celeste (2016). "De investigadora a huesera: Chicas muertas de Selva Almada y las formas de narrar el femicidio en el interior." *IV Jornadas del Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género 13, 14 y 15 de abril de 2016 Ensenada, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género.

CARRIÓN, Jorge (ed.) (2012). *Mejor que ficción*. Barcelona: Anagrama, S.A.

MARTÍNEZ RUBIO, José (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.

- MARTÍNEZ RUBIO, José (2014). "Periodismo y literatura: cruce de discursos en la novela hispánica contemporánea". *Revista Alba de América* (64), pp. 201-216.
- MORET, Zulema (2017). "La imposibilidad de la verdad en *Chicas muertas* de Selva Almada." *Journal of Gender and Sexuality Studies/Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 43.2: 84-94.
- ORGANIZACIÓN DE LOS ESTADOS AMERICANOS. COMISIÓN INTERAMERICANA DE MUJERES, (2008). "Declaración sobre el femicidio" en: <https://www.oas.org/es/mesecvi/docs/declaracionfemicidio-es.pdf> [Fecha de consulta: 14 de febrero de 2022]
- TSCHILSCHKE, Christian von y Dagmar SCHMELZER (eds.) (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid: Iberoamericana.

NOTAS BIOGRÁFICAS

GEMA BAÑOS PALACIOS

Universidad Autónoma de Madrid

Gema Baños Palacios es graduada en Estudios Hispánicos por la Universidad Autónoma de Madrid y máster en Estudios Literarios por la Universidad Complutense. En la actualidad cursa el doctorado en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura en la UAM con un contrato predoctoral FPU que le permite desarrollar una tesis doctoral de carácter interdisciplinar entre literatura y artes que lleva por título: "Cuerpo abolido. Autobiografía y autorretrato en Alejandra Pizarnik, Francesca Woodman y Ana Mendieta". Sus principales líneas de investigación son los estudios de género y el estudio de la relación entre texto e imagen durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo XX. Forma parte del grupo de investigación "DeVisiones. Discursos, genealogías y prácticas en la creación visual contemporánea" del departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid coordinado por Patricia Mayayo.

MARC CABALLER GALCERÁ

Universitat de València

Marc Caballer Galcerá (Valencia, 1991), Grado en Estudios Hispánicos: Lengua española y sus Literaturas con minor en lengua y literatura árabe en la Universitat de València. Ha resultado dos veces ganador de los Premis Universitat de València d'Espectura de Creació, en 2020, por "Voz ruido y silencio" en la categoría de narrativa en castellano; y en 2021, por "Cor i Carrer" en la categoría de poesía en valenciano y ha sido finalista del XIII Certamen Internacional de Relato Breve sobre Vida Universitaria "Universidad de Córdoba" (2020). Ha colaborado en la organización del XVII Congreso Internacional Aleph, "Construcciones identitarias: Sujetos, espacios y tiempos en las producciones culturales hispánicas" (2021).

MARÍA ESTEBAN BECEDAS

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

María Esteban Becedas, graduada en Lenguas, Literaturas y Culturas Románicas por la Universidad de Salamanca y con un Máster en Traducción Literaria con doble especialización (francés e italiano) por la Universidad Complutense de Madrid, es actualmente investigadora predoctoral en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), con una beca de doctorado concedida por la Fundación Universitaria Oriol-Urquijo. Su tesis, bajo la dirección del doctor Guillermo Laín Corona aborda las relaciones entre la poesía y la canción de autor, tomando como objeto de estudio el caso del repentista Alexis Díaz-Pimienta y sus intercambios creativos con los cantautores actuales, especialmente Jorge Drexler y Javier Ruibal, así como su afán divulgador de la décima y el verso clásico. Es autora de los artículos "La voz de Franco Battiato en la literatura italiana: Análisis de Centro di gravità permanente y Nomadi", publicado en la revista *Ala Este* de la Universidad Complutense de Madrid, y "Ecos interseccionistas en la canción de autor", de reciente publicación en *Diablotexto Digital* (Universitat de València).

CARLA JUÁREZ PINTO

Universitat de València

Graduada en Estudios Hispánicos por la Universitat de València, donde cursa el Máster en Estudios Hispánicos Avanzados. Desde 2020 es becaria del Departamento Filología Española de la misma universidad con una beca de colaboración del Ministerio (2020-2021) y una beca de iniciación a la investigación de la UV (2021-2022). En 2021 obtuvo el Premio Extraordinario del Grado en Estudios Hispánicos. Sus principales intereses son la poesía española del siglo XX, así como la narrativa y el ensayo. Actualmente, se encuentra preparando un Trabajo de Fin de Máster sobre la generación poética del 36 y la figura de Miguel de Unamuno. Es fundadora y codirectora de la revista cultural de la Universitat de València *Parnaso*, que ha obtenido el premio Activa Cultura (Diciembre 2020) por su especial «Intelectuales por las Humanidades», con la presentación del mismo a cargo del filósofo y escritor Nuccio Ordine.

GAOJIE LYU

Universidad Carlos III de Madrid

Gaojie Lyu cursó el Máster en “Lengua y literatura españolas actuales” de la Universidad Carlos III de Madrid. Concluyó sus estudios con un Trabajo de Final de Máster sobre literatura femenina por el que obtuvo la calificación de sobresaliente. Comenzó su doctorado en Humanidades en 2019 en la Universidad Carlos III de Madrid. Su investigación se centra en el estudio de la obra narrativa de escritora argentina Alicia Kozameh (Rosario, 1953), en la que la violencia, el exilio y la dictadura son los temas más relevantes. Ha participado en varios congresos como ponente celebrados por la Universitat de València, ALEPH, AEELH, entre otros. Tiene una publicación en *Ambigua. Revista de investigaciones sobre género y estudios culturales*, titulada “Un viaje espacial y temporal: las mujeres bajo el poder patriarcal y dictatorial en *Eni Furtado no ha dejado de correr* de Alicia Kozameh”.

JUAN MARTÍNEZ-GIL

Universitat Jaume I

Juan Martínez Gil es graduado en Estudios hispánicos por la Universitat de València, Máster en Formación del profesorado por la Universitat Miguel Hernández y Máster en Construcción y representación de identidades culturales por la Universitat de Barcelona, por el cual recibió el Premio extraordinario final de máster. Actualmente es investigador predoctoral FPU en la Universitat Jaume I, donde desarrolla su tesis sobre patologización y disidencia sexual en las literaturas y culturas hispánicas del siglo XX. Sus intereses se centran en la literatura española, hispanoamericana y catalana desde la óptica de los estudios de género, decoloniales y queer, así como en cuestiones de teoría literaria y análisis del discurso. Ha realizado estancias internacionales en México D.F (UNAM), Sofía y Londres. Actualmente es miembro del grupo de investigación "Lenguas y culturas europeas y nuevos lenguajes literarios y audiovisuales" en la Universitat Jaume I y es presidente de la Junta directiva de la Asociación ALEPH.

JAIME PUIG GUISADO

Universidad de Sevilla

Jaime Puig Guisado es profesor del departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura y Filologías Integradas de la Universidad de Sevilla. Graduado en Filología Hispánica, ha realizado estudios de Máster en Estudios Hispánicos Superiores, Lingüística, Literatura y Cultura y Formación del Profesorado (Universidad de Sevilla). Es miembro del Grupo de Investigación Relaciones Literarias entre Andalucía y América. Ha publicado diversos trabajos y organizado eventos científicos sobre género, comparatismo y literaturas hispánicas. Ha realizado estancias de investigación en la Ludwig-Maximilians-Universität de Múnich, la Universidad Nacional Autónoma de México, Tecnológico de Monterrey y Boston University. Actualmente investiga en poesía mexicana sobre la noche.

CLARA ROMANY CASTELLANO

Universitat de València

Graduada en Estudios Hispánicos: Lengua y sus literaturas por la Universitat de València. Actualmente cursa el Máster en Estudios Hispánicos Avanzados: Aplicaciones e Investigación en la Universitat de València. Entre sus líneas de interés se encuentra la catalogación de revistas publicadas en el exilio durante la guerra civil española y la dictadura, así como el campo de la memoria histórica y los estudios de género.

MARTA J. SANCHÍS FERRER

University of Pennsylvania

Marta J. Sanchís Ferrer estudió la Licenciatura de Psicología en la Universidad de Granada, así como el Master of Fine Arts de Escritura creativa de la Universidad de Nueva York con el apoyo de la beca Fulbright. Realiza el doctorado en Hispanic and Portuguese Studies en la Universidad de Pensilvania. Actualmente su investigación se centra en los Estudios Descoloniales, interesándose por literatura que presente cosmologías de poblaciones originarias en Bolivia, Brasil y Uruguay. Además, su investigación sobre la sanación psicológica en estas poblaciones incluye también métodos cualitativos basados en entrevistas. Participa en el proyecto de investigación Fractales dirigido por Teresa Gómez Trueba y Carmen Morán Rodríguez en la Universidad de Valladolid

TAMARA SHLYKOVA

Universitat de València

Doctoranda de la Universitat de València, donde ha cursado el Grado de Estudios Hispánicos: lengua española y sus literaturas y el Máster en Estudios Hispánicos Avanzados: aplicaciones e investigación. Su línea de investigación principal son las letras de diferentes representaciones musicales latinoamericanas desde un punto de vista literario y cultural. Y actualmente

está realizando su tesis doctoral sobre las producciones artísticas del cantautor panameño Rubén Blades. Además, forma parte del consejo de redacción de *Stichomythia Crítica*, página que forma parte del proyecto de Innovación Docente "DTD_iLAB: Aprendizaje colaborativo por proyectos interdisciplinarios", coordinado por Josefa Badía Herrera y Jesús Peris Llorca. Forma parte también del comité editorial de Cuadernos de Aleph (revista vinculada a la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Literatura Hispánica).

